МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
РАДА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ
MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
DROHOBYCH IVAN FRANKO STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY
YOUNG SCIENTISTS COUNCIL

ISSN 2308-4855 (Print)
ISSN 2308-4863 (Online)

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ГУМАНІТАРНИХ НАУК:

Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

HUMANITIES SCIENCE CURRENT ISSUES:

Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers

ВИПУСК 31. ТОМ 1
ISSUE 31. VOLUME 1

Видавничий дім «Гельветика» 2020

Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 12 від 28.08.2020 р.)

Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. – Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. – Вип. 31. Том 1. – 344 с.

Видання розраховане на тих, хто цікавиться питаннями розвитку педагогіки вищої школи, а також філології, мистецтвознавства, психології.

Редакційна колегія:

Пантюк М.П. – головний редактор, доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової роботи (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Душний А.І.** – співредактор, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка), член-кореспондент (Міжнародна академія наук педагогічної освіти); **Дмитрів І.І.** – відповідальний секретар, кандидат філологічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Андрєєв В.М.** – доктор історичних наук, професор, (Київський університет імені Бориса Грінченка); **Бермес І.Л.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка); **Галів М.Д.** – кандидат педагогічних наук, доцент, (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Галик В.М.** – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Ґжесяк Ян** – доктор габілітований, надзвичайний професор кафедри (Державна вища професійна школа); **Грищенко Г.З.** – кандидат історичних наук, старший викладач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Дутчак В.Г.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника); **Заєць В.М.** – кандидат мистецтвознавства, заступник декана факультету народних інструментів (Національна музична академія України імені Петра Чайковського); **Зимомря І.М.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри (Ужгородський національний університет); **Іванишин П.В.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Квас О.В.** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач (Львівський національний університет імені Івана Франка); **Корсак Р.В.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри (Ужгородський національний університет); **Масненко В.В.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри (Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького); **Мафтин Н.В.** – доктор філологічних наук, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника); **Мацьків П.В.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Медведик Ю.Є.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Львівський національний університет імені Івана Франка), професор кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Невмержицька О.В.** – доктор педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Оршанський Л.В.** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Павлак Мірослав** – д. габ. з філології, професор, ректор Державної вищої професійної школи в Коніні (Польща); **Пагута М.В.** – кандидат педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Пантюк Т.І.** – доктор педагогічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Петречко О.М.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Печарський А.Я.** – доктор філологічних наук, професор (Львівський національний університет імені Івана Франка); **Синкевич Н.Т.** – кандидат мистецтвознавства (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Ситник О.М.** – доктор історичних наук, доцент, завідувач кафедри (Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького); **Сташевська І.О.** – доктор педагогічних наук, професор, проректор з навчальної роботи (Харківська державна академія культури), заслужений діяч мистецтв України, академік (Міжнародна академія наук педагогічної освіти); **Сташевський А.Я.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Харківська державна академія культури), заслужений діяч мистецтв України, академік (Міжнародна академія інформатизації); **Стецик Ю.О.** – доктор історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Стреначікова Марія** – доктор наук (doc. CSc., PhD.), (Академія мистецтв у Банській Бистриці); **Тельвак В.П.** – кандидат історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Чик Д.Ч.** – доктор філологічних наук, доцент (Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка); **Янишин Б.М.** – кадидат історичних наук, старший науковий співробітник (Інститут історії України НАН України); **Яремчук В.П.** – доктор історичних наук, професор (Національний університет «Острозька академія»)

Рецензенти:

Астаф'єв О.Г. – д.філол.н., проф. каф. теорії літ., компаратив. і літ. тв. ІФ КНУ ім. Т. Шевченка; **Падалка Г.М.** – д.пед.н., проф. каф. ф-но вик. та худ. культ. ІМ НПУ ім. М. Драгоманова; **Скотна Н.В.** – д.філос.н., проф., зав. каф. практ. психол., ректор ДДПУ ім. І. Франка.

Збірник індексується в міжнародній базі даних Index Copernicus International.

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 6143 від 28.12.2019 р. (додаток 4) журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») у галузі педагогічних наук (011 – Освітні, педагогічні науки, 012 – Дошкільна освіта, 013 – Початкова освіта, 014 – Середня освіта (за предметними спеціалізаціями), 015 – Професійна освіта (за спеціалізаціями), 016 – Спеціальна освіта).

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 409 від 17.03.2020 р. (додаток 1) журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») у галузі філологічних наук (035 – Філологія) та у галузі культури і мистецтва (022 – Дизайн, 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, 024 – Хореографія, 025 – Музичне мистецтво, 026 – Сценічне мистецтво, 027 – Музеєзнавство, пам'яткознавство, 028 – Менеджмент соціокультурної діяльності).

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка» Серія КВ № 19906-9706Р від 14.05.2013 р.

Усі електронні версії статей збірника оприлюднюються на офіційному сайті видання
www.aphn-journal.in.ua

Редакційна колегія не обов'язково поділяє позицію, висловлену авторами у статтях, та не несе відповідальності за достовірність наведених даних та посилань.

Засновник і видавець – Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
співзасновники Ільницький В.І., Душний А.І., Зимомря І.М.

Адреса редакції: Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, обл. Львівська, 82100. тел.: (03244) 1-04-74,
факс: (03244) 3-81-11, e-mail: info@aphn-journal.in.ua

© Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2020
© Пантюк М.П., Душний А.І., Зимомря І.М., 2020

Recommended for publication
by Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Academic Council
(protocol No 12 from 28.08.2020)

Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers / [editors-compilers M. Pantyuk, A. Dushnyi, I. Zymomrya]. – Drohobych: Publishing House „Helvetica", 2020. – Issue 31. Volume 1. – 344 p.

The publication is intended for those who is interested in the High School Pedagogics and psychology, philology, art development.

Editorial board:

M. Pantyuk – Editor-in-Chief, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-Rector for Scientific Work (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical); **A. Dushniy** – Co-Editor, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University), Corresponding Member (International Academy of Pedagogical Education); **I. Dmytriv** – Corresponding Secretary, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **V. Andrieiev** – Doctor of History, Professor (Kyiv Grinchenko University); **I. Bermes** – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **M. Haliv** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Halyk** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Senior Lecturer at the Department (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **J. Gzhesiak** – Dr. Gab., Associate Professor (Konin Higher Secondary School of Education); **H. Hrytsenko** – Candidate of Historical Sciences (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **V. Dutchak** – Doctor of Arts, Professor, Head of the (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University); **V. Zaiets** – Candidate of Art Studies, Deputy Dean of the Faculty of Folk Instruments (National Music Academy of Ukraine named after Peter Tchaikovsky); **I. Zymomria** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department (Uzhgorod National University); **P. Ivanyshyn** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **O. Kvas** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department (Higher School of Ivan Franko National University of Lviv); **R. Korsak** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department (Uzhhorod National University); **V. Masnenko** – Doctor of History, Professor, Head of the Department (Bogdan Khmelnytsky Cherkasy National University); **N. Maftyn** – Doctor of Philology, Professor (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University); **P. Matskiv** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **Y. Medvedik** – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department (Ivan Franko National University of Lviv), Professor of the Department (Drohobych State Pedagogical University); **O. Nevmerzhytska** – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor (General Pedagogy and Preschool Education of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **L. Orshanskyi** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department (Ivan Franko State Drohobych Pedagogical University); **M. Pawlak** – Dr. habil. in Phолology, Professor (Poland); **M. Pahuta** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Ivan Franko State Pedagogical University); **T. Pantiuk** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **O. Petrechko** – Doctor of History, Professor, Head of the Department (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **A. Pecharskyi** – Doctor of Philological Sciences, Professor (Lviv National University); **N. Synkevych** – Candidate of Arts (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **O. Sytnyk** – Doctor of History, Associate Professor, Head of the Chair (Bogdan Khmelnytskyi State Pedagogical University); **I. Stashevska** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-Rector (Academic Affairs of Kharkiv State Academy of Culture), Honored Worker of Arts of Ukraine, Academician (International Academy of Pedagogical Education); **A. Stashevskyi** – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department (Kharkiv State Academy of Culture), Honored Worker of Arts of Ukraine, Academician (International Academy of Informatization); **Y. Stetsyk** – Doctor of Historical Sciences, Associate Professor (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **M. Strenachikova** – Doctor of Science (Doc. CSc., PhD.), (Academy of Arts in Banska Bystrica); **V. Telvak** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University); **D. Chyk** – Doctor of Philology, Associate Professor, (Taras Shevchenko Kremenets Regional Humanities and Pedagogical Academy); **B. Yanyshyn** – Candidate of Historical Sciences, Senior Research Associate (Institute of History of Ukraine of the NAS of Ukraine); **V. Yaremchuk** – Doctor of History, Professor (Ostroh Academy National University)

Reviewers:

O. Astafjev – Doctor of Philology, Professor of Literature Theory, Comparative Literature and Literary Work Department of Philology Institute Kyiv of ational Taras Shevchenko University; **H. Padalka** – Doctor of Education, Professor of piano performance and artistic culture Department of Art Institute National Pedagogical Dragomanov University; **N. Skotna** – Doctor of Phylosophy, Professor, Head of Applied Psychology Department, Rector of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

The collection is included in such international databases as Index Copernicus International.

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine as of 28.12.2019 No 6143 (annex 4), the journal is included in the List of scientific professional editions of Ukraine (category "B") on pedagogical sciences (011 – Educational, pedagogical sciences, 012 – Pre-school education, 013 – Primary education, 014 – Secondary education (subject specialization), 015 – Professional education (in the field of specializations), 016 – Special education).

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine as of 17.03.2020 № 409 (annex 1), the journal is included in the List of scientific professional editions of Ukraine (category "B") on philological sciences (035 – Philology) and culture and arts (022 – Design, 023 – Fine arts, decorative arts, restoration, 024 – Choreography, 025 – Musical arts, 026 – Performing art, 027 – Museum and monument studies, 028 – Management of socio-cultural activities).

Print media registration certificate «Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers» series KV № 19906-9706P dd. 14.05.2013.

All electronic versions of articles in the collection are available on the official website edition
www.aphn-journal.in.ua

Editorial board do not necessarily reflect the position expressed by the authors of articles,
and is not responsible for the accuracy of these data and references.
Founder and Publisher – Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
co-founders V. Ilnytskyi, A. Dushnyi, I. Zymomrya.

Editorial address: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ivana Franka str., 24, Drohobych, Lviv region,
82100. tel.: (03244) 1-04-74, fax: (03244) 3-81-11, e-mail: info@aphn-journal.in.ua

© Drohobych State Ivan Franko
Pedagogical University, 2020
© M. Pantyuk, A. Dushnyi, I. Zymomrya, 2020

ІСТОРІЯ

УДК 811.1/.9 327:008(477:438)(091)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213426

Максим ВІТРЯК,
orcid.org/0000-0002-6515-492X
аспірант кафедри історії та етнографії України
Одеського національного політехнічного університету
(Одеса, Україна) maksimvitrak@gmail.com

УКРАЇНО-ПОЛЬСЬКІ ЗВ'ЯЗКИ ЗА ЧАСІВ ПРЕЗИДЕНТА Л. Д. КУЧМИ: ПОЛІТИЧНИЙ І КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

У статті досліджуються проблеми україно-польських відносин на сучасному етапі. Головну увагу в публікації автор приділяє дослідженню євроінтеграційних і міждержавних зв'язків обох країн та особистої участі Л. Д. Кучми в цих процесах. Проаналізовано спільні проєкти у сфері історичної пам'яті. Наголошується на складності й суперечливості українсько-польських відносин. Автор статті підкреслює, що історичні події минулого впливали на взаємовідносини України й Польщі. Як відомо, події 20-х років минулого століття (так званої «пацифікації», Другої світової війни, виселення українців (операція «Вісла»)) мали негативні наслідки для взаємовідносин України й Польщі на сучасному етапі, особливо в умовах гібридної агресії з боку Російської Федерації, яка використовує факти цих подій для політичного тиску на обидві держави. У статті звертається увага на необхідності для України дружніх зв'язків із Польщею. Досліджується вплив фактору євроінтеграції на чинники польсько-української співпраці. Окремо аналізується співпраця обох держав зі структурами НАТО. Дослідник наголошує, що приклад Польщі був одним із головних стимулів у співпраці України з НАТО. Не слід забувати й того факту, що польське керівництво завжди виступало на підтримку України в структурах Європейського Союзу й НАТО. На прикладах заходів у сфері історичної пам'яті президентів Л. Д. Кучми й О. Квасьнєвського досліджуються кроки, які здійснили обидва президенти для подолання негативної пам'яті про минуле. Дослідник вважає, що обидві держави пройшли майже однаковий шлях до європейської інтеграції. Отже, на думку автора публікації, другий Президент України Л. Д. Кучма зіграв велику роль в укріпленні дипломатичних відносин між країнами. Державний діяч України був ініціатором спільних меморіальних урочистостей, направлених на подолання взаємних образ минулого.

Ключові слова: *Україна, Республіка Польща, зовнішня політика й дипломатія, НАТО, Європейський Союз, європейська інтеграція, євроатлантична інтеграція, історична пам'ять.*

Maksym VITRIAK,
orcid.org/0000-0002-6515-492X
Graduate Student at the Department of History and Ethnography of Ukraine
Odessa National Polytechnic University
(Odesa, Ukraine) maksimvitrak@gmail.com

UKRAINIAN-POLISH RELATIONS UNDER THE PRESIDENT OF L. D. KUCHMA: POLITICAL AND CULTURAL ASPECT

The article examines the problems of Ukrainian-Polish relations at the present stage. The author devotes the main Ramus in the publication to the study of European integration and interstate relations of both countries and the personal participation of L. D. Kuchma in these processes. Joint projects in the field of historical memory are analyzed. The complexity and contradictions of Ukrainian-Polish relations are emphasized. The author of the article emphasizes that the historical events of the Past have influenced the relations between Ukraine and Poland. As you know, the events of the 1920s (the so-called "pacification", World War II, the eviction of Ukrainians (Operation Vistula)) had a negative impact on relations between Ukraine and Poland at the present stage, especially now in a hybrid aggression by Of the Russian Federation, which uses these events to exert political pressure on both states. The article addresses Ramus on the need for Ukraine to have friendly relations with Poland. The Influence of the European Integration Factor on the Factor of Polish-Ukrainian COOPERATION is investigated. The cooperation of both countries with NATO structures is analyzed separately. The researcher emphasizes that the example of Poland was one of the main stimuli in Ukraine's COOPERATION with NATO. We should not forget the fact that the Polish leadership has always supported Ukraine in the EU and NATO. The steps taken by both presidents to overcome the negative memory of the past are examined on the examples of ACTIVITIES in the field of historical memory of Presidents L. D. Kuchma and O. Kwasniewski. The researcher believes that both countries have followed almost the same path to European integration. Kuchma played a major role in strengthening diplomatic relations between the countries. The statesman of Ukraine was the initiator of joint memorial celebrations aimed at overcoming mutual images of the past.

Key words: *Ukraine, Republic of Poland, foreign policy and diplomacy, NATO, European Union, European integration, Euro-Atlantic integration, historical memory.*

Постановка проблеми. Дослідження присвячене вивченню процесів трансформації українсько-польських відносин у 1991–2004 рр. за часів президентства Л. Д. Кучми, Українсько-польські відносини мають багатовікову суперечливу історію, в якій було немало кривавих сторінок.

Актуальність теми дослідження. Взаємовідносини України з Республікою Польща тісно пов'язані з процесами євроінтеграції обох країн. Не слід забувати того факту, що Республіка Польща історично для України є містком у Європу. Об'єктивне й ґрунтовне вивчення політичної складової сучасних українсько-польських міждержавних відносин дає змогу розкрити роль президента Л. Д. Кучми в еволюції україно-польських відносин.

Аналіз досліджень. Пріоритетне місце в українській історіографії щодо питання польсько-українських відносин займають роботи узагальнювального характеру з цього питання. Серед таких робіт автор статті виділяє працю відомого вченого Л. Зашкільняка «Історія Польщі: Від найдавніших часів до наших днів», в якій відомий історіограф, опрацювавши великий масив нових джерел, досліджує історію Польщі на сучасному етапі. Натепер монографія Л. Зашкільняка є однією із найбільш ґрунтовних праць з історії Польщі українською мовою, де автор монографії розглядає як політику примирення між країнами, так і специфіку процесу євроінтеграції Польщі.

Співпрацю обох країн з НАТО розглядають Я. Дрозд Status militarny obszaru bylej NRD a polska polityka zblizenia z NATO. Г. Бух Kto jest wrogiem? : pośpiech Polski w drodze do NATO jest calkowicie zrozumialy, Г. Янковський Już wiemy jak i dlaczego: NATO przedstawilo wczoraj 26 państwom dokument, określający cele i zasady przyjmowania nowych członków z Europy Wschodniej. Окрема слід виокремити дослідження історика А. Кудряченка «Місце Польщі та України у Європі» про геополітичне положення України та місце Польщі у її національній стратегії. Історик Є. Камінський вивчає україно-польські стосунки у статті «На терезах європейської стабільності». Серед дослідників цього питання найбільш цікавими є статті Б. Візімірської Polska polityka zagraniczna. Є. Новаковського Polska polityka wschodnia w 1991 roku, Rocznik Polskiej Polityki Zagranicznej. Я. Онишкевич у дослідженні Kilka uwag o probleme bezpieczenstwa Polski аналізує зовнішню політику Польщі, розглядає польську стратегію в українському питанні. Дослідник С. Таран у статті «Україна та Польща: зизгази добросусідства» вивчає польсько-українські відносини у перспективі євроінтеграційних прагнень України. У своїй статті він наголошує, що через прорахунки в розвитку економіки та домінуванні у політиці лівих популістів «рух України та Польщі на Захід **закриється».** Серед сучасних робіт з питання україно-польських взаємовідносин автор статті окремо виділяє дисертацію К. Мєлєкєсеєва «Україна та Республіка Польща: від білатеральних відносин до євроатлантичної інтеграції (історичний аспект)»**,** в якій проаналізовано еволюцію українсько-польських відносин в контексті інтеграційних процесів до ЄС та НАТО. У своїй дисертації та статтях К. Мєлєкєсеєв у подробицях розглянув всі аспекти співробітництва між Україною та Польщею. Особливо цінними для з'ясування досліджуваних проблем відносин України та Польщі до стратегічного партнерства, європейської і євроатлантичної інтеграції стали конференції: «Україна і Польща у Східно-Центральній Європі: спадок і майбуття» (Київ, червень 1999 р.), «Україна і Польща – стратегічне партнерство. Історія. Сьогодення. Майбутнє» (Київ, 2000–2002 рр.). Ця серія конференцій, організована українською дослідницею Т. Зарецькою за підтримки Міжнародного фонду «Відродження». об'єднала зусилля багатьох українських і польських дослідників. Стратегія євроінтеграції України і Польщі досліджується в монографіях О. Івченка «Україна в системі міжнародних відносин: історична перспектива та сучасний стан», Б. Губського «Євроатлантична інтеграція України», О. Ковальової «Стратегія євроінтеграції: як реалізувати європейський вибір України». Цієї теми торкались у своїй розвідці Ю. Алексєєв «Україна і європейський глобалізм». У новітніх дослідженнях українських науковців з тем європейської інтеграції було враховано досвід процесу підписання асоціації з ЄС. Цей процес розглядається і відомим дослідником С. Віднянським **«**Зовнішня політика України в умовах глобалізації». 1991–2003: Анотована історична хроніка міжнародних відносин**.** Важливими джерелами є монографія «Україна – не Росія» Л. Кучми, і спогади міністра зовнішніх справ України А. Зленка. Ці джерела містять цінну інформацію про україно-польські відносини.

Аналізу еволюції взаємовідносин між Республікою Польща і Україною сприяють численні дослідження польських авторів. Новим поглядом на специфіку багатовікової історії польсько-українського співіснування став вихід з друку 1997 р. монографії польського дослідника О. Хойновського «Україна», де здійснена перша спроба у польській історіографії щодо вивчення історії

України як окремої держави. Цікава точка зору характеристики українсько-польських відносин представлена у монографії польського дипломата Є. Козакевича «Польсько-українські відносини у 1992–1996 рр.». Зокрема, автор дорікає керівництву своєї країни за пасивність на українському векторі зовнішньої політики.

Мета статті – дослідити політичний і культурний аспекти україно-польські зв'язки за часів президента Л. Д. Кучми.

Виклад основного матеріалу. Власне, початок становлення українсько-польських відносин слід відраховувати від останніх років «Перебудови», з контактів Народного руху України та польської «Солідарності» (Алексеев, 2010: 158). Діяльність цих двох опозиційних політичних сил визначила особливості подальшого розвитку українсько-польської співпраці, в тому числі, в контексті інтеграції до Європи. На думку автора статті, вітчизняні дослідники недооцінюють значення взаємозв'язків польської «Солідарності» з опозиційним «Народним рухом України за Перебудову» в Радянській Україні. Виключну важливість НРУ у відродженні української нації та державності на сучасному етапі як «ополчення проти комуністичних структур» характеризували польські представники «Солідарності» М. Маринович і В. Чура (Алексієвець, 2010: 36). 1989 р. відбувся установчий з'їзд Народного Руху України, політичної сили, яка розгорнула активну боротьбу за суверенітет та незалежність України, незалежно від етнічного походження. Окрім делегатів, з усіх районів України в конгресі взяли участь представники аналогічних партій держав Балтії, а делегація польської «Солідарності» була представлена Б. Борусевичем, З. Янасом, Ф. Саком, В. Мокрим і А. Міхником (Алексієвець, 2010: 38). Польська опозиція була зацікавлена формуванням ліберальної течії в Україні. Польських і українських опозиціонерів об'єднувало бажання політичних змін, переходу до ринкової економіки (програмні засади В. Черняка та плани реформ Л. Бальцеровича) (Губський, 2010: 73). Період україно-польських контактів після здобуття Україною незалежності можна умовно поділити на три етапи. І етап – 1990–1992 рр. – початковий, коли були зроблені перші кроки у дипломатичних зв'язках між новими незалежними країнами: від «Декларації про засади основних напрямів розвитку українсько-польських відносин» (13 жовтня 1990 р.) до встановлення дипломатичних відносин 4 січня 1992 р. Саме в цей час Польща 2 грудня 1991 р. першою визнала державну незалежність України. ІІ період – 1992–1995 рр. – встановлення більш тісних контактів, «сприйняття» України польською політичною елітою, підписання перших двосторонніх документів, обопільне вивчення можливостей партнерів. Важливим етапом у формуванні нової системи двостороннього співробітництва став перший офіційний візит Президента України Л. Д. Кравчука до Республіки Польща у травні 1992 р. Він започаткував традицію українсько-польських зустрічей на найвищому рівні. Під час цього візиту – 18 травня 1992 р. – був укладений базовий договір про добросусідство, дружні відносини та співробітництво між двома державами. Наступним кроком у поглибленні двосторонніх зв'язків став офіційний візит до України Президента Польщі Л. Валенси 24–25 травня 1993 р. Позицію Польщі щодо України чітко сформулював під час візиту до Києва 9–11 лютого 1994 р. міністр закордонних справ Республіки Польща Б. Геремек: «Наш інтерес полягає в посиленні незалежності України і Білорусі, інакше Польща стане останньою фортецею, «полем битви» між Сходом і Заходом, що було б для нас невигідно» (Віднянський, 2010: 108). Своєю чергою, під час візиту міністра закордонних справ України А. Зленка до Варшави (березень 1994 р.) було прийнято Декларацію міністрів закордонних справ України та Республіки Польща про засади формування українсько-польського партнерства, де особливо наголошувалося на європейському контексті двосторонніх відносин. Україну також цікавила повноцінна робота в структурах Центральноєвропейської ініціативи, асоційованим членом якої вона була з 1994 р. Польща, що була головою на той час цієї комісії, виступала на підтримку прагнення вступу України до ЄС. Наприклад, під час зустрічі міністрів закордонних справ країн – членів ЦЄІ у Кракові (квітень 1995 р.) і двосторонніх українсько-польських консультацій у Варшаві (липень 1995 р.) (Драус, 2009: 4). Отже, Польща певною мірою стала виконувати роль «адвоката» щодо України – представляла інтереси нашої держави на міжнародній арені. ІІІ період – з 1995 по 1999 рр. – розвиток договірно-правової бази, українсько-польські відносини вийшли на рівень стратегічного партнерства після підписання Президентами – Л. Д. Кучмою і О. Кваснєвським – Спільної заяви «До порозуміння і єднання» (травень 1997 р.) (Драус, 2010: 5).

Початок дружніх вже міждержавних відносин між Україною та Польщею слід відраховувати від підписання у Варшаві двостороннього «Договору між Україною і Республікою Польщею про добросусідство, дружні відносини та співробітництво»,

узгодженого головами України та Польщі Л. М. Кравчуком і Л. Валенсою (Драус, 2010: 6). Сторони зобов'язалися розвивати відносини на основі міжнародного права: рівності, незастосування сили, непорушності кордонів, невтручання у внутрішні справи. Польська сторона й надалі наголошувала на незмінності кордону в ході візитів до Варшави представників українського уряду протягом 1992 р. Підписання цього документа було викликано тим фактом, що із розпадом соцтабору для держав Центральної і Східної Європи стало актуальним питання кордонів, які були встановлені після Другої світової війни. До країн Центральної Європи входили значні території сучасної України, котрі після Другої світової були ввійшли до складу УРСР (Забарко, 1996: 7). Серед польської еміграції та опозиції були діячі, які бажали переглянути рішення комуністів. Однак, посткомуністичні польські уряди виявилися готовими до діалогу з суверенною Україною без територіальних зазіхань. Важливим етапом у становленні українсько-польських відносин став перший офіційний візит Президента України Л. М. Кравчука до Республіки Польща (18–19 травня 1992 р.) (Таран, 1995: 13).

Під час зустрічі у Києві 12 січня 1993 р. прем'єр-міністри обох країн Леонід Кучма та Ганна Сухоцька домовилися про підготовку до кінця квітня 1993 р. пакету документів з питань міжрегіонального співробітництва у сферах правової допомоги, господарювання, охорони місць пам'яті, охорони здоров'я, поштового, електричного зв'язку. На зустрічі прем'єр-міністрів України В. Масола й Республіки Польщі В. Павляка 1994 р. наголошувалось на важливості партнерства України й Польщі для всієї Європи, про що було зазначено у меморандумі зустрічі, партнерство обох країн з ЄС називалось «запорукою стабільності в Центрально-Східноєвропейському регіоні» (Зленко, 2004: 165).

У таких заявах ми бачимо висвітлення поглядів українських політиків на рух України й Польщі до Європи як рівноправних колег (Зашкільняк, 2002: 215). Однак темпи європейської інтеграції у країнах виявилися нерівномірними. Україна почала відставати від Польщі на цьому шляху. Це було пов'язано з проблемою вибору Україною свого шляху на світовій арені, особливостями її місця у світових геополітичних контурах. На українсько-польські відносини 1994–1995 рр., окрім уже згадах проблем, вплинули виборча кампанія та перемога на президентських виборах Леоніда Кучми, якого у Варшаві вважали ініціатором поглиблення українсько-російських відносин (Струтинський, 2011: 15). Однак, ці побоювання доволі швидко розвіялися. Проте в березні 1994 р. обидві країни підтвердили, що їхні стосунки мають характер «поглибленого партнерства» (але не «стратегічного») (Киридон, 2007: 16). Київ чимдалі демонстрував занепокоєння щодо процесу розширення НАТО на Схід (побоюючись російського тиску). Варшава переконувала, що цей процес не означає припинення співпраці у сфері безпеки. Польща негативно поставилася до української пропозиції створення без'ядерного простору в Центральній та Східній Європі. З іншого боку, Україна виявилася значно успішнішою, ніж Росія, у налагодженні політичного діалогу з Республікою Польща. Уряд Польщі сприяв входженню України в 1995 р. до Ради Європи і Центральноєвропейської ініціативи. Саме тоді відбулася активізація проукраїнського лобіювання у польській зовнішній політиці на Заході (Кондратюк Т., Кондратюк Л., 2010).

1996 р. польсько-українські відносини вважалися «стратегічними» для обох країн, і була помітна їх значна активізація. Прорив у міждержавних відносинах стався 1996 р., коли було підтверджено проєвропейський курс української політики під час візиту Президента України Л. Д. Кучми до Варшави 25–26 червня 1996 р. (Кондратюк Т., Кондратюк Л., 2010). Важливим для польської політики було більш активне залучення України до співпраці зі всією Європою: підтримка членства України в Центральноєвропейській ініціативі та виступ Л. Д. Кучми на саміті в Ланьцуті (1996 р.). І це не випадково: саміт відвідали лідери країн з усієї Європи, які обговорювали розширення ЄС і НАТО. Українська сторона позитивно поставилася до цих питань, засвідчуючи бажання стати учасником стратегії інтеграції в Європі.

Відносини з НАТО та ЄС значно впливали на взаємовідносини. Київ був задоволений підтримкою, яку отримав від Варшави під час підписання Хартії про особливе партнерство з НАТО (липень 1997 р.). Своєю чергою Київ підтримав залучення до складу Комісії Україна-НАТО Польщі, разом із Чехією та Угорщиною ще перед офіційним входженням цих держав до Альянсу. Польща намагалася запевнити Київ, що розширення ЄС ніяк негативно не відіб'ється на польсько-українських відносинах. Варшава заявила про своє сприяння і еластичність візового режиму (запровадження якого в майбутньому було необхідністю). (Питання остаточно вирішене підписанням угоди у березні 2003 р.). В 2000-х рр. можна відзначити невеликий спад і охолодження міждержавних стосунків.

Польща надалі продовжувала підкреслювати пріоритетність своїх відносин з Україною, але, водночас, Варшава була занепокоєна активізацією співпраці Києва з Москвою. На думку польського уряду, українські політичні та економічні перетворення не були достатніми, а польсько-українське «стратегічне партнерство» позбавлене змістовного наповнення. Але попри все, відбувалися спільні україно-польські маневри і тривали переговори про створення спільного миротворчого батальйону (Козакевич, 1997: 19).

Особливо тісні контакти Президент Л. Д. Кучма мав з легендарним польським лідером О. Кваснєвським, з яким у нього склалися фактично дружні зв'язки, Наприклад, Л. Д. Кучма відгукувався про О. Кваснєвського як про «найбільш відому йому комунікабельну особу» (Шептицький). Керівники обох країн намагались зменшити вплив негативного історичного досвіду взаємовідносин між державами, акцентувавши увагу на сьогоденні. Саме за ініціативою Л. Д. Кучми активізувалась і гуманітарна співпраця між країнами (Wizimirska, 1991). У березні 2001 р. О. Кваснєвський організував у Казімєжі Дольному дві зустрічі: одну – з президентом Л. Д. Кучмою, другу – з делегацією української опозиції. Говорилося про шляхи розв'язання політичної кризи в Україні, а також висловлювалася стурбованість із приводу подальшого розвитку подій та їх можливі наслідки для України. У червні 2001 р. відбулася друга зустріч польського та українського президентів у Ланьцуті, у ході якої Польща підтримала попередній політичний курс щодо України.

Але події середини XX століття продовжували негативно впливати на взаємовідносини між країнами.

Однак, було зроблено рішучі кроки для подолання можливих конфліктів між країнами, що виразилося у спільних меморіальних акціях у обох країнах, причому за особистої участі лідерів України й Польщі. Політика примирення розпочалася із заяви Президента Польщі О. Кваснєвського «До порозуміння і єднання», виголошеної ним під час його візиту до Києва у травні 1997 р. Вона підвела риску україно-польським суперечностям і закликала молоде покоління українців і поляків жити в мирі та злагоді. О. Кваснєвський, зокрема, засудив і сумновідому «Операцію «Вісла»», здійснену у 1947 р. польською прокомуністичною владою. Президент Польщі виступив з осудом цієї акції як неприпустимої «з юридичної точки зору, так і з погляду людської гідності» (Шептицький). Щодо проблеми непорозумінь між двома народами О. Кваснєвський висловився афористично: «Глибока людська формула «вибачаємо й просимо вибачення» має сенс навіть тоді, коли ні над ким не тяжіє безпосередня відповідальність за те, що відбувалося в минулому» (Шептицький). Проте найбільшою проблемою між обома країнами продовжувала бути проблема так званої «Волинської різанини». Офіційно процес примирення між польським та українським народами в контексті цієї трагедії розпочався 11 березня 1994 р., коли була укладена угода між урядами України та Республіки Польща про збереження місць пам'яті і поховань жертв війни та політичних репресій. Наступним кроком стала спільна заява Президентів України й Республіки Польща від 21 травня 1997 р. У документі наголошувалося на нагальній потребі для обох суспільств «пам'ятати про минуле, але думати про майбутнє». Знаковим став 2003 р., коли відзначалася 60-та річниця Волинської трагедії. У зв'язку з цим 23 травня 2003 р. була прийнята ухвала Міжнародної конференції в Луцьку «Українсько-польський конфлікт на Волині в роки Другої світової війни: генезис, характер, перебіг і наслідки», в одному із пунктів якої вказувалося: «Необхідно скоординувати дослідження історії українсько-польських відносин у XX столітті, створити повний банк даних щодо жертв українсько-польського конфлікту 40-х рр. XX ст.» (Шептицький). 7 липня 2003 р. було оприлюднене Послання Папи Римського Івана Павла II до учасників урочистостей із нагоди вшанування пам'яті жертв українсько-польського конфлікту на Волині та в Галичині у 1943–1944 рр., де була запропонована формула «Вибачаємо та просимо вибачення» (Шептицький). 10 липня 2003 р. прийнято українсько-польську парламентську заяву з нагоди 60-ї річниці Волинської трагедії (Шептицький: 33). Нарешті 11 липня 2003 р. у с. Павлівка Волинської області відбулась урочиста зустріч президентів Л. Д. Кучми й О. Кваснєвського як акт примирення з нагоди 60-ї річниці польсько-українського протистояння часів Другої світової війни, на якій президенти України й Польщі проголосили важливі та довгоочікувані слова: пробачаємо й просимо вибачення. При цьому, подолання виклику минулого стало «перемогою європейськості у новочасному розумінні», а нову модель взаємин слід будувати на правді та примиренні (Шептицький). Президенти Л. Д. Кучма і О. Кваснєвський разом відкрили пам'ятник польсько-українського примирення в селі Павлівка у 2003 р. зі словами: «Пам'ять, скорбота, єднання» («Pamięć, żaloba, jedność»). Очільники виголосили спільну Заяву «Про примирення в 60-ту річницю трагічних подій на Волині»: «Взаємне прощення буде першим

кроком до повного примирення молодих поколінь українців і поляків, які повністю звільняться від упереджень трагічного минулого» (Шептицький). Підписані Президентами обох країн тексти українською й польською мовами, у спеціальній капсулі, було замуровано біля підніжжя пам'ятника на вічне зберігання. Відкриття кладовища мало на меті об'єднати поляків та українців навколо спільної трагедії. Іншим важливим етапом у здійсненні процесу міждержавної співпраці стало відкриття пам'ятника у Павлокомі (Шептицький).

Висновки. Таким чином, Україна і Польща налагодили в XXI сторіччі історично нові двосторонні відносини. Польсько-українські взаємини, незважаючи на складну історичну спадщину, вступили у фазу конструктивного, прагматичного взаємовигідного розвитку. Польща мала репутацію «адвоката України» в Європейському союзі та НАТО. Об'єктивні національні інтереси двох держав у стратегічних питаннях збігаються. Зусиллями політичних та інтелектуальних еліт обох країн та особисто Л. Д. Кучми вдалося досягти певних успіхів у процесі міжнаціонального примирення та порозуміння, визначити напрямки взаємовигідного співробітництва у політичній, військовій та економічній сферах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев Ю. Украина и европейский глобализм (1989–2009) : монография. Киев. славист. ун-т. Киев : КСУ, 2010. 415 с.
2. Алексієвець Л., Гевко В. Україна і Польща: шляхи співробітництва (1991–2004 рр.). Тернопіль : Ред.-вид. центр ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. 153 с.
3. Губський Б. Євроатлантична інтеграція України. Київ : ЛОГОС, 2003. 328 с.
4. Віднянський С. Зовнішня політика України в умовах глобалізації. 1991-2003 : Анотована історична хроніка міжнародних відносин НАН. Київ : КСУ, 2010. 415 с.
5. Драус Я. Процес становлення та розвиток польсько-українських відносин у 1991 – 2009 роках: політичний дискурс. *Економічний часопис.* XXI. 2009. №11–12. С. 38–44.
6. Драус Я. Дослідження польсько-українських стосунків у 1991 – 2008 роках : нарис проблематики. *Чорноморський літопис. Науковий журнал.* 2010. Випуск 1. С. 32–41.
7. Забарко Б. Європейський Союз і Східна Європа. *Політика і час*. 1996. №8. С.47–55.
8. Зайцев Ю. Польська опозиція 1970–80-х років про засади українсько-польського порозуміння. *Депортації українців та поляків: кінець 1939 – початок 50-х років (до 50-річчя операції «Вісла»)* : матеріали міжнар. наук. конф. / упоряд. Ю. Сливка. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1998. С. 52–64.
9. Зленко А. Дипломатия и политика. Украина в процессе динамичных геополетических перемен. Харків : Фолио, 2004. 559 с.
10. Камінський Є. На терезах європейської стабільності. Вступ до НАТО – стратегічний вибір України / за загальною ред. І. Соскіна. Київ : Вид-во «Інститут трансформації суспільства», 2008. 192 с.
11. Кучма Л. Україна – не Росія. Киев – Конча-Заспа. Київ : Довира 2008. 688 с.
12. Кудряченко А. Між двома полюсами. Деякі аспекти взаємовідносин України, Польщі, Росії і Німеччини. *Політика і час.* 1993. № 3. С. 15–18.
13. Таран С. Украина и Польша: зигзаги добрососедства. *Зеркало недели*. 1995. 24 марта.
14. Зашкільняк Л. Крикун М. Історія Польщі: Від найдавніших часів до наших днів. Львів : Львівський нац. ун-тет ім. І. Франка, 2002. 752 с.
15. Струтинський В. Місце України в зовнішній політиці Республіки Польща (1991–2006 рр.). *Україна, Польща, Німеччина в Європі*. Львів, 2007. С. 222–235.
16. Киридон А. Україна – Польща: узгодження зовнішньополітичних орієнтирів. *Слов'янський вісник* : збірник наукових праць. Рівне : РІС КСУ, 2011. Вип.11. С. 47–53.
17. Киридон А. Українсько-польські відносини: «нова ера» співпраці. *Україна –Європа – Світ* : міжнародний збірник наукових праць на пошану проф. М. Алексієвця / редкол. Ю. Алексєєв, Л. Алексієвець, М. Алексієвець та ін. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2011. Вип. 5. Ч. 2. С. 128–135.
18. Кондратюк Т., Кондратюк Л. Україна – Польща: відносини добросусідства та стратегічного партнерства у контексті євроінтеграції. *Проблеми політичної історії України* : збірник наукових праць. Вип. 5 Дніпропетровськ : ДНУ, 2010. С. 236–243.
19. Козакевич Є., Найдер З. На порозумінні і взаємному шануванні прав: про співробітництво України з Польщею. *Політика і час*. 1997. № 12. С. 11–14.
20. Козакевич Є. Розширення НАТО та європейська політика України. *Політична думка.* 1999. № 1–2. С. 86–100.
21. Козакевич Є. Польща перед вибором вектора політики національної безпеки на зламі 80–90-х років. Партнерство заради безпеки: досвід країн НАТО та українська перспектива / за заг. ред. О. Соскіна. Київ : Вид-во «Інститут трансформації суспільства» 2007. С. 38–49.
22. Мєлєкєсцев К. Україна та Республіка Польща: від білатеральних відносин до євроатлантичної інтеграції (історичний аспект) : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 ; Донецький національний університет імені Василя Стуса Вінниця, 2019. 255 с.
23. Івченко О. Україна в системі міжнародних відносин: історична ретроспектива та сучасний стан. Київ : РІЦ УАННП, 1997. 687 с.

24. Трофимович В. Політичні відносини України та Республіки Польща. *Наукові записки «Транскордонне співробітництво у контексті перспектив європейської інтеграції України». Серія «Політичні науки».* Вип. 4. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія». 2010. С. 121−133.

25. Wizimirska B. Polska polityka zagraniczna. *Rocznik Polskiej Polityki Zagranicznej*. Warszawa : PISM, 1991. P. 8–12.

26. Nowakowski J. Polska polityka wschodnia w 1991 roku. *Rocznik Polskiej Polityki Zagranicznej*. Warszawa : PISM, 1991. P. 77–87.

27. Onyszkiewicz J. Kilka uwag o probleme bezpieczenstwa Polski. *Polska w Europie*. 1992. 8 kwiecen. P. 27–36.

28. Bojarski W. O nowa polityke Polski w stosunku do Ukrainy. *Polska w Europie*. 1991. 4 styczen. P. 64–72.

29. Drozd J. Status militarny obszaru bylej NRD a polska polityka zblizenia z NATO. *Sprawy Międzynarodowe*. 1994. № 2. P. 109–116.

30. Drozd J. Status militarny obszaru bylej NRD a polska polityka zblizenia z NATO. *Sprawy Międzynarodowe*. 1994. № 2. P. 109–116.

31. Buch G. Kto jest wrogiem?: pośpiech Polski w drodze do NATO jest calkowicie zrozumialy. *Polityka*. 1994. № 43. P. 1–18.

32. Jankowski G. Już wiemy jak i dlaczego: NATO przedstawilo wczoraj 26 państwom dokument, określający cele i zasady przyjmowania nowych członków z Europy Wschodniej. *Zycie Warszawy*. 1996. №.285. P. 22–28.

33. Шептицький А. Останній романтик? Президент Качинський та Україна. *Уніан. Інформаційне агентство*. URL:http://www.unian.net/ukr/news/371809ostanniy-romantik-prezident-kachinskiy-ukrajina.html (дата звернення: 01.07.2020).

REFERENCES

1. Alekseev Yu. N. (2010) Ukraine i Europeiskii globalism (1989–2009): monograph[Ukraine and European globalism]. Kiev. Slavic. un-t. K.: KSY [in Ukrainian].

2. Aleksievets L., Gevko V. (2010) Ukraine i Poland: shahu spivrobitnuctva (1991–2004): [Ukraine and Poland: ways of cooperation]. Ternopil: Ed. center of TNPU named after V. Hnatyuka [in Ukrainian].

3. Gubsky B. (2003) Euro-Atlantucna integratia Ukraine [Euro-Atlantic integration of Ukraine]. K.: LOGOS [in Ukrainian].

4. Vidanskii S. (2010) Zovnisna policy Ukraine v contexti globalizmy.1991-2003: Annotated historical chronicle of international relations of the NAS [Foreign policy of Ukraine in the context of globalization] K.: KSU [in Ukrainian].

5. Draus J. Process stanovlenna ta rozvutok Polish-Ukrainian vidnosunn 1991 – 2009: political discourse [The process of formation and development of Polish-Ukrainian relations in 1991 - 2009: political discourse]. Economic Journal, 2009, Nr 11–12, XXI, pp. 38–44 [in Ukrainian].

6. Draus J. Doslidgenna Polish-Ukrainian vidnosun v 1991 – 2008: an essay on the issunarus problematukue [The process of formation and development of Polish-Ukrainian relations in 1991 – 2009: political discourse]. Black Sea Chronicle. Scientific journal, 2010, Issue 1, pp, 32–41[in Ukrainian].

7. Zabarko B. European Sous I Shidna Europe [The European Union and Eastern Europe]. Politics i thas, 1996, Nr 8, pp. 47–55 [in Ukrainian].

8. Zaitsev Y. Poliska opositia v 1970-80s pro zasadu Ukrainian-Polish porozuminna Deportatia of Ukrainians and Poles: late 1939 – early 50's (to the 50th anniversary of Operation Vistula) [Polish opposition of the 1970-80s on the principles of Ukrainian-Polish understanding Deportation of Ukrainians and Poles: late 1939 – early 50's (to the 50th anniversary of Operation Vistula)]: [International materials. Science. conf.] / Order. Yu. Yu. Slivka. Lviv. : Institute of Ukrainian Studies. I. Krypyakevych NAS of Ukraine, 1998, pp, 52–64 [in Ukrainian].

9. Zlenko A. M. (2004) Diplomacy i politica. Ukraine v procese dynamicnux geopolitucnux peremin [Diplomacy and politics. Ukraine in the process of dynamic geopolitical changes]. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

10. Kaminsky E. (2008) Na terezah European stability. Politics I chas. Vctup do NATO – a strategic choice of Ukraine [On the scales of European stability. Politics and time. Accession to NATO – a strategic choice of Ukraine] / Ed. OI Soskin. K.: Publishing House "Institute for Transformation of Society" [in Ukrainian].

11. Kuchma L.D. (2004) Ukraina ne Rossia [Ukraine is not Russia]. Kyiv-Koncha-Zaspa. Kyiv: Dovira [in Ukrainian].

12. Kudryachenko A. Miz dwoma polysamu. Do aspectiv vidnosun between Ukraine, Poland, Russia i Germany. [Between two poles. Some aspects of the relationship between Ukraine, Poland, Russia and Germany]. Politics and time, 1993, Nr 3, pp. 15–18 [in Ukrainian].

13. Taran S. Ukraine s Poland: zigzagi dobrosusidstva[Ukraine and Poland: zigzags of good neighborliness]. Mirror of the Week, 1995, March 24 [in Ukrainian].

14. Zashkilnyak. L. Krykun M. (2002) Istory Poland: Vid naidavnisuh thasiv do nashux dniv [History of Poland: From ancient times to the present day]. Lviv: Lviv National University. University named after I. Franko [in Ukrainian].

15. Strutynsky V. The place of Ukraine in the foreign policy of the Republic of Poland [Ukraine – Poland: coordination of foreign policy guidelines] (1991-2006), Ukraine, Poland, Germany in Europe. Lviv, 2007, pp. 222–235 [in Ukrainian].

16. Kyridon AM Ukraine – Poland: yzgodgennazownohno polituxnux orienturiv. [Ukraine – Poland: coordination of foreign policy guidelines]. Slavic Herald: Coll. Science wash. Rivne: RIS KSU], 2011, Issue.11, pp. 47–53 [in Ukrainian].

17. Kyridon A. Ukrainian-Polish vidnosunu: a "newo era" y vzaemovidnosunax. [Ukrainian-Polish relations: a "new era" of cooperation. Ukraine – Europe – World: international collection of scientific works in honor of prof] Ukraine – Europe – World: international collection of scientific works in honor of prof. MM Aleksievets / editors: Yu. M. Alekseev, LM Aleksievets, MM Aleksievets and others. Ternopil: Publishing house of TNPU named after V. Hnatyuk, 2011, Issue 5, Ch. 2, pp. 128–135 [in Ukrainian].

18. Kondratyuk T.M, Kondratyuk L.F Ukraine – Poland: vidnocuna dobrosusidstwa ta strategixnogo partnerstwa [Ukraine – Poland: good neighborly relations and strategic partnership in the context of European integration]. Problems of political history of Ukraine: coll. Science. Dnipropetrovsk. Ave.: DNU, Issue 5, 2010, pp. 236–243 [in Ukrainian].

19. Kozakevich E., Naider Z. Na porozuminni ta wzaemnom: pro spiwrobinutztwo Ukraine I Poland [On understanding and mutual respect for rights: on cooperation between Ukraine and Poland]. Politics and time. 1997, Nr 12, pp. 11–14 [in Ukrainian].

20. Kozakevich E. Rozherenna NATO I europeaska polituka Ukraine. [NATO enlargement and European policy of Ukraine]. Political thought. 1999, Nr 1–2, pp. 86–100 [in Ukrainian].

21. Kozakevich E. Poland pered wuborom national policy bezbeku v 80-90's. Partnership for Security: The Experience of NATO Countries and the Ukrainian Perspective [Poland before choosing the vector of national security policy at the turn of the 80-90's. Partnership for Security: The Experience of NATO Countries and the Ukrainian Perspective] / ed. OI Soskin. K.: Publishing House "Institute for the Transformation of Society". 2007, pp. 38–49 [in Ukrainian].

22. Melekestsev K. Ukraine i Republic Poland: bilateralni vidnosunu v Euro-Atlantic integratiii (istorinui aspect): [Ukraine and the Republic of Poland: from bilateral relations to Euro-Atlantic integration (historical aspect) dis. ... cand. ist. Sciences: Vasyl Stus Donetsk National University, Vinnytsia, 2019 [in Ukrainian].

23. Ivchenko O. (1997) Ukraine v systemi mignarodnux vidnosun: istoruna retrospetuwa ta suxasnui stan [Ukraine in the system of international relations: historical retrospective and current state]. K.: RIC UANNP [in Ukrainian].

24. Trofimovych V. Political widnosunu Ukraine I Republic of Poland. Scientific notes "Cross-border cooperation in the context of prospects for European integration of Ukraine" [Political relations between Ukraine and the Republic of Poland. Scientific notes "Cross-border cooperation in the context of prospects for European integration of Ukraine"]. Political Science Series. Ostrog: Ostroh Academy National University Publishing House, 2010, Vol. 4, pp. 121−133 [in Ukrainian].

25. Wizimirska B. Polish foreign policy. Yearbook of Polish Foreign Policy [Polish foreign policy. Yearbook of Polish Foreign Policy]. Warsaw: PISM, 1991, pp. 8–12 [in Polish].

26. Nowakowski J. Polish East Policy in 1991 [Polish East Policy in 1991. Yearbook of Polish Foreign Policy]. Yearbook of Polish Foreign Policy. Warsaw: PISM, 1991, pp. 77–87 [in Polish].

27. Onyszkiewicz J. Kilka uwag o problems bezpieczenstwa Polski [A few remarks about the problem of Poland's security. Poland in Europe]. Poland in Europe, 1992, 8 April, pp. 27–36 [in Polish].

28. Bojarski W. On the new policy of Poland in relation to Ukraine [For a new Polish policy towards Ukraine. Poland in Europe], 1991, Nr 4, pp. 64–72 [in Polish].

29. Drozd J. Militarny obszaru bylej NRD a polska polityka zblizenia z NATO. [The military status of the area was former GDR and Polish policy of rapprochement with NATO]. International affairs, 1994, Nr 2, pp. 109–116 [in Polish].

30. Drozd J. Militarny status obszaru bylej NRD a polska polityka zblizenia z NATO [The military status of the area was former GDR and Polish policy of rapprochement with]. International affairs, 1994, Nr 2, pp. 109–116 [in Polish].

31. Buch G. Who is the enemy?: Poland's success in joining NATO is quite understandable. [Who is the enemy?: Poland's rush on the way to NATO is completely understandable] Politics, 1994, Nr 43, pp. 1–18 [in Polish].

32. Jankowski G. We already know how and why: NATO yesterday presented to 26 countries a document specifying the goals and principles of admitting new members from Eastern Europe [We already know how and why: NATO yesterday presented to 26 countries a document specifying the goals and principles of admitting new members from Eastern Europe]. Life of Warsaw, 1996, Nr 285, pp 22–28 [in Polish].

33. Sheptytsky A. The last romantic? President Kaczynski and Ukraine. UNIAN. News agency. URL: http: //www.unian.net/ukr/news/371809ostanniy-romantik-prezident-kachinskiy-ukrajina.html (accessed 01.07.2020) [in Ukrainian].

УДК 94 (47+57)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213429

Оксана ЗАХАРОВА,
orcid.org/0000-0002-2143-7020
доктор исторических наук, профессор,
независимый исследователь
(Прилуки, Черниговская область, Украина) irinamak67@ukr.net

ДИПЛОМАТИЧЕСКИЙ ПРОТОКОЛ КАК ДЕЙСТВЕННЫЙ ИНСТРУМЕНТ ВНЕШНЕЙ ПОЛИТИКИ ГОСУДАРСТВА. ВИЗИТЫ В СССР И.Б. ТИТО, М.Р. ПЕХЛЕВИ, СУКАРНО (1956 г.)

Рассматриваются политические и протокольные аспекты визитов в СССР в 1956 году Президента Югославии И.Б. Тито, Шаха Ирана Мохаммеда Реза Пехлеви, Президента Индонезии Сукарно, каждый из которых имел важное значение в истории международных отношений в целом и в истории дипломатического протокола в частности.

***Цель** исследования доказать, что за деталями дипломатического протокола и этикета стоят приоритеты внешней политики государства. В дипломатических отношениях суверенных государств важное место занимают зарубежные контакты государственных деятелей.*

Визит – это совокупность, прежде всего, протокольных мероприятий, характер которых зависит от вида визита, который, в свою очередь, определяется политической целесообразностью.

***Проблема** исследования заключается в изучении совокупности норм и традиций советского дипломатического протокола на примере зарубежных визитов в СССР, исследование его роли в отправлении государством внешнеполитических функций.*

Выявлено, что чем активнее Советский Союз боролся с США и западно-европейскими государствами «за друзей», тем помпезнее становились официальные мероприятия, организованные в честь возможных союзников.

Сразу несколько новых протокольных элементов появилось в июне 1956 года в программе пребывания в СССР Шаха Ирана: встреча на подступах к Москве самолета гостя эскадрильей истребителей; сопровождение автомобиля Шаха эскортом мотоциклистов до его резиденции в Кремле.

Некоторые «пируэты» советского протокола вызывают немало вопросов. В первую очередь это относится к выбору места размещения главы Ирана. В Кремле, впервые в истории советского государства, поселился не лидер одной из стран социалистического лагеря, а коронованная особа, имевшая неограниченную власть в своей стране после разгона меджлиса.

В августе этих же почестей был удостоен Президент Индонезии Сукарно, в честь которого в 1961 году впервые прозвучал салют (21 залп).

Н.С. Хрущев, так же, как и И.В. Сталин, стремился, используя в том числе язык протокола ошеломить союзников экономической и военной мощью первого в мире социалистического государства. Гастрономические изыски кремлевских приемов в сочетании с невиданными подарками (в 1956 году И.Б. Тито, первому из лидеров зарубежных стран, был преподнесен самолет), должны были убедить гостей в устойчивом развитии и потенциальных возможностях СССР.

***Ключевые слова:** международные отношения, власть, дипломатия, протокол, этикет.*

Оксана ЗАХАРОВА,
orcid.org/0000-0002-2143-7020
доктор історичних наук, професор,
незалежний дослідник
(Прилуки, Чернігівська область, Україна) irinamak67@ukr.net

ДИПЛОМАТИЧНИЙ ПРОТОКОЛ ЯК ДІЄВИЙ ІНСТРУМЕНТ ЗОВНІШНЬОЇ ПОЛІТИКИ ДЕРЖАВИ. ВІЗИТИ В СРСР І.Б. ТІТО, М.Р. ПЕХЛЕВІ, СУКАРНО (1956 р.)

Розглядаються політичні та протокольні аспекти візитів в СРСР в 1956 році Президента Югославії І.Б. Тіто, Шаха Ірану Мохаммеда Реза Пехлеві, Президента Індонезії Сукарно, кожен з яких мав важливе значення в історії міжнародних відносин в цілому і в історії дипломатичного протоколу зокрема.

***Мета** дослідження довести, що за деталями дипломатичного протоколу та етикету стоять пріоритети зовнішньої політики держави. У дипломатичних відносинах суверенних держав важливе місце займають зарубіжні контакти державних діячів.*

Візит – це сукупність, перш за все, протокольних заходів, характер яких залежить від виду візиту, який, в свою чергу, визначається політичною доцільністю.

***Проблема** дослідження полягає у вивченні сукупності норм і традицій радянського дипломатичного протоколу на прикладі зарубіжних візитів в СРСР, дослідження його ролі у здійсненні державою зовнішньополітичних функцій.*

Виявлено, що чим активніше Радянський Союз боровся із США і західно-європейськими державами «за друзів», тим помпезніше ставали офіційні заходи, які були організовані на честь можливих союзників.

Відразу кілька нових протокольних елементів з'явилося в червні 1956 року в програмі перебування в СРСР Шаха Ірану: зустріч на підступах до Москви літака гостя ескадрилью винищувачів; супровід автомобіля Шаха ескортом мотоциклістів до його резиденції в Кремлі.

Деякі «піруети» радянського протоколу викликають чимало запитань. В першу чергу це відноситься до вибору місця розміщення голови Ірану. У Кремлі, вперше в історії радянської держави, оселився не лідер однієї з країн соціалістичного табору, а коронована особа, що мала необмежену владу в своїй країні після розгону меджлісу.

У серпні цих же почестей був удостоєний президент Індонезії Сукарно, в честь якого в 1961 році вперше пролунав феєрверк (21 залп).

Н.С. Хрущов, так само як і І.В. Сталін, прагнув, використовуючи в тому числі мову протоколу, приголомшити союзників економічною та військовою потужністю першої в світі соціалістичної держави. Гастрономічні витребеньки кремлівських прийомів в поєднанні з небаченими подарунками (в 1956 році І.Б. Тіто, першому з лідерів зарубіжних країн, було піднесено літак) повинні були переконати гостей у сталому розвитку та потенційних можливостях СРСР.

***Ключові слова:** міжнародні відносини, влада, дипломатія, протокол, етикет.*

Oksana ZAKHAROVA,
orcid.org/0000-0002-2143-7020
Doctor of Historical Sciences, Professor,
Independent Researcher
(Priluki, Chernihiv region, Ukraine) irinamak67@ukr.net

THE DIPLOMATIC PROTOCOL AS AN EFFECTIVE TOOL OF STATE FOREIGN POLICY. VISITS TO THE USSR I.B. TITO, M.R. PAHLAVI, SUKARNO (1956)

The author researches political and protocol aspects of visits to the USSR in 1956 by the President of Yugoslavia I. B. Tito, Shah of Iran Mohammed Reza Pahlavi, President of Indonesia Sukarno. They were important in the history of international relations in general and in the history of the diplomatic protocol in particular.

***The purpose of the study** is to prove that the details of the diplomatic protocol and etiquette are the priorities of the state's foreign policy. In the diplomatic relations of sovereign states an important place is occupied by foreign contacts of statesmen.*

First of all, visit is a combination of protocol events, the nature of which depends on the type of visit. It is determined by political expediency.

***The problem of the study** is to study the totality of the norms and traditions of the Soviet diplomatic protocol, which use foreign visits to the USSR as an example, and study its role in the fulfillment by the state of foreign policy functions.*

It was revealed that the more actively the Soviet Union fought with the United States and Western European states "for friends", the more pompous were official events organized in honor of possible allies.

Several new protocol elements appeared at once in June 1956 in the program of the visit of the Shah of Iran to the USSR: meeting at the approaches to Moscow of the guest plane by a fighter squadron; escort of a Shah's car by an escort of motorcyclists to his residence in the Kremlin.

Some pirouettes of the Soviet protocol raise many questions. First of all, this refers to the choice of location for the head of Iran. For the first time in the history of the Soviet state, the Kremlin was settled not by the leader of one of the countries of the socialist camp, but by a crowned person who had unlimited power in her country after the dispersal of the Mejlis.

In August, the President of Indonesia Sukarno was awarded the same honors, in honor of which for the first time in 1961 a salute was sounded (21 volleys).

N.S. Khrushchev, as well as I.V. Stalin sought, using, among other things, the language of the protocol, to stun the allies with the economic and military power of the world's first socialist state. The gastronomic delights of the Kremlin's receptions combined with unprecedented gifts (in 1956, I.B. Tito, the first of the leaders of foreign countries, was presented with an airplane, should convince the guests of the sustainable development and potential capabilities of the USSR.

***Key words:** international relations, power, diplomacy, protocol, etiquette.*

В дипломатических отношениях суверенных государств важное место занимают зарубежные контакты государственных деятелей.

Визит – это совокупность, прежде всего, протокольных мероприятий, характер которых зависит от вида визита, который, в свою очередь, определяется политической целесообразностью.

Проблема исследования заключается в изучении совокупности норм и традиций советского дипломатического протокола на примере зарубежных визитов в СССР, исследование его роли в отправлении государством внешнеполитических функций.

История протокольной практики визитов на высшем уровне рассмотрена в отдельных главах монографий П.Ф. Лядова (Лядов, 2004:64–89) и А.Ф. Борункова (Борунков, 2005:150–163).

Цель исследования доказать, что за деталями дипломатического протокола и этикета стоят приоритеты внешней политики государства.

После окончания Второй мировой войны между Югославией и Советским Союзом, а точнее между вождями двух стран стали накапливаться противоречия, в том числе относительно политики в Центральной Европе, и прежде всего образования так называемой Балканской Федерации, в которую входили бы Югославия, Болгария и Албания.

Обострение ситуации продолжалось с 1948 по 1953 год.

Одной из первых международных акций Хрущева стала поездка вместе с председателем Совета министров СССР Булганиным в Югославию. Если отношения на государственном уровне были нормализованы в 1955 году, то на междупартийном – только в 1956 году.

Во время венгерских событий Тито поддержал действия Советского руководства. 11 ноября 1956 года он выступил с речью в Пуле, где говорил о событиях в Венгрии и Польше. Но принятая на VII съезде Союза коммунистов Югославии, новая программа вызвала идеологический спор между странами.

Как справедливо отмечает в своем исследовании В.Н. Дымарский Тито был « <…>самостоятельным игроком в международном коммунистическом движении и в мировой политике. Он так и не присоединился ни к Варшавскому договору, ни к СЭВу. Движение неприсоединения, которое они с Неру возглавили, – это была альтернатива военным блокам и варшавскому договору и Нато» (Дымарский, 2014: 305–306).

Советско-югославский конфликт нанес большой ущерб репутации СССР. Нужно было исправлять погрешности Сталина и выходить из этой ситуации. Процесс сближения двух стран продолжился в 1956 году, когда Тито нанес ответный визит в Советский Союз.

Накануне визита Президента в Протокольном отделе был составлена подробная схема встречи Югославской делегации на Киевском вокзале в Москве.

Примерно за неделю до начала визита (24 мая) Протокольный отдел получил подробные рекомендации по составлению меню для Президента, в которых, в частности, сказано, что И.Б. Тито придерживается диеты. Он не ест никакую дичь, блюда из домашних уток и гусей, не употребляет блюд, приготовленных на свином сале, а только на сливочном масле, оливковом и растительном. Ему предписано не есть ветчины и блюд из нее. Он не ест потрохов, кроме мозгов. При приготовлении блюд желательно не использовать фасоль, чечевицу, горох, грибы. Тито не употребляет крепких алкогольных напитков и содовую воду.

На завтрак Президенту можно предложить кофе с молоком, чай, чай с молоком, сливочное масло, джем, яйца всмятку или взбитые, постный белок, фруктовые соки, томатные соки, а также различные сыры. Президент ест телятину, говядину, цыплят и свинину, но только без жира, ему рекомендуется есть мясо, поджаренное на огне. На десерт могут быть поданы различные пирожные, мороженое, фрукты. Перед сном Президент употребляет немного сезонных фруктов (документ переведен на русский язык с сербско-хорватского языка) (Тито,1956:116).

За два дня до прибытия югославской делегации в Москву заместитель министра иностранных дел А.А. Громыко обратился А.И. Микояну и В.М. Молотову с просьбой рассмотреть предложения о протокольных мероприятиях для жен членов югославской делегации: президента И.Б. Тито; заместителя Председателя союзного исполнительного Веча Э. Карделя; государственного секретаря по иностранным делам К. Поповича. В частности предлагалось:

1) дать от имени Е.Д. Ворошиловой прием-чай (К.Е. Ворошилов не возражал);

2) показать следующие объекты: центральную клинику министерства путей сообщения, детсад, ясли, школу, Третьяковскую галерею, музей изобразительных искусств и выставку произведений Рембрандта в этом музее, кондитерскую фабрику «Красный Октябрь», Мосфильм, музей в Останкино.

Визит И.Б. Тито продлился с 1 июня (прибытие на станцию Унгены) до 23 июня (отъезд из Унген).

2 июня на Киевском вокзале в Москве югославскую делегацию встречали: К.Е. Ворошилов с супругой, члены и кандидаты в члены Президиума ЦК КПСС, министры СССР, Дипкорпус.

В Москве И.Б. Тито нанес визиты Председателю Совета министров Н.А. Булганину и первому секретарю ЦК КПСС Н.С. Хрущеву, посетил выставку ВСХВ и промышленную выставку,

Ботанический сад Академии наук СССР, мавзолей Ленина и Сталина, московский автозавод, авиазавод в Филях (на заводах состоялись митинги).

Находясь в СССР, И.Б, Тито побывал в Ленинграде и Сталинграде, Киеве.

В день отъезда из Москвы И.Б. Тито направил в адрес Первого секретаря ЦК КПСС товарища Н.С. Хрущева телеграмму, в которой от себя лично и от имени членов делегации выразил «искреннюю благодарность за исключительное гостеприимство и внимание.

Я особенно хочу подчеркнуть значение нашего совместного решения о дальнейшем развитии контактов и связи между коммунистическими партиями наших стран на основании принципов <…>, которые не только дают возможность развития плодотворного сотрудничества между нашими рабочими движениями, но также закладывающими фундаменты, на которых можно развивать плодотворное сотрудничество между всеми социалистическими и прогрессивными движениями во всем мире» (Тито,1956: 175–176).

Благодарность за гостеприимство от И.Б. Тито получил и Председатель Совета министров СССР Н.А. Булганин.

Что касается подарков для членов делегации и лично Президента Югославии, то в 1956 году начнется новый этап в истории Советских дипломатических даров – глава делегации И.Б. Тито получил от Советского правительства самолет Ил-14, другие члены делегации – ювелирные украшения, меха, изделия из фарфора, серебра, уральских самоцветов и другие предметы роскоши (Перечень подарков,1956:94).

Через два дня после отъезда из Москвы Президента Югославии, в столицу СССР прибывает шах Ирана Мохаммед Реза Пехлеви, который в августе 1953 года, когда в Иране был разогнан меджлис получил неограниченную власть в своей стране. Главную ставку в своем правлении он делал на дружбу с США и на поддержку армии. У Иранского правителя были планы полной перестройки общества, «прыжка» Ирана из средневековья в ядерный век, превращения страны в «пятую промышленную державу мира».

В ходе подготовки визита глава протокольного отдела Ф.Ф. Молочков делает важные замечания к программе пребывания иранской делегации. В частности, он рекомендует:

1) избегать «излишества в букетах», достаточно, на его взгляд, подарить букет шаху и его супруге, иначе будет «толкучка»;

2) запросить меню для шаха в посольстве Ирана;

3) начальник почетного караула должен обращаться к шаху в точном соответствии с его полным титулом;

4) в протокольной практике существует норма ответных визитов, не распространенная в СССР, поэтому нужно быть готовым к тому, что гости могут попросить визиты со стороны Ворошилова и Булганина после встреч с ними шаха (Программа пребывания,1956:15);

5) по мнению Молочкова, неправильно приглашать на завтраки к Ворошилову и Булганину одних и тех же лиц, нужно «дифференцировать» списки за счет зампредов;

6) разработать «план показа шахине» консерватории, запланировать там концерт, если это приемлемо для иранцев;

7) составить план рассадки в центральной ложе Большого театра.

Судя по этим замечаниям, Молочков продолжает традиции, заложенные его предшественниками на этом посту Д.Т. Флоринским и В.П. Барковым по скрупулезному разбору каждой составляющей визита, в ходе которого гости должны окончательно убедиться в том, что их приезд имеет большое значение для Советского Союза.

Программа пребывания шаха Ирана в СССР началась с торжественной встречи высокого гостя в Баку, на аэродроме, увешанном торжественными транспарантами и флагами Ирана, СССР и Азербайджана, был выстроен почетный караул, прозвучали гимны Ирана, СССР и Азербайджана (по одному куплету).

В тот же день иранская делегация вылетела в Москву. На подступах к столице самолет с шахом Ирана на борту, впервые в истории советской протокольной практики, встречала эскадрилья военных самолетов, которая сопроводила самолет шаха до центрального аэродрома (Программа пребывания,1956:63).

В аэропорту шаха Ирана встречали Ворошилов с супругой, Булганин, Микоян и другие официальные лица, а также дипломатические представители, военные атташе, советские и иностранные корреспонденты. В целом встреча проходила по уже разработанной к этому времени для визитов подобного уровня схеме.

По окончании представления иранским послом шаха встречающим лицам, школьники подарили гостям букеты, начальник почетного караула отдал рапорт, прозвучали гимны Ирана и СССР.

После размещения по автомобилям кортеж направился в резиденцию гостя по улицам Москвы, украшенным государственными флагами Ирана и СССР, приветственными транспарантами на русском и персидском языках.

Вдоль трассы и на перекрестках был выставлен усиленный наряд милиции. Автомобиль с шахом, впервые в истории Советского протокола, сопровождал эскорт из девяти мотоциклистов (один – впереди и четыре – с обеих сторон).

Следующим важным нововведением явилось то, что опять же впервые в СССР, резиденцией для главы иностранного государства был выбран Кремль.

Визит иранской делегации в СССР продлился до 11 июля и по своей насыщенности не уступал программе пребывания в Советском Союзе Президента Югославии.

В Москве шах нанес визиты Ворошилову и Булганину, посетил ВСХВ и МГУ, Гвардейскую механизированную Таманскую дивизию, военно-воздушную Академии имени Жуковского, присутствовал на тактическом учении батальона с боевой стрельбой (Программа пребывания,1956: 66–67).

29 июня началась поездка шаха по стране: Сталинград, Гудаута, Запорожье, Киев, Ленинград.

8 июля делегация вернулась в Москву, где шах посетил аэродром в Кубинке и спортивные мероприятия.

Накануне отъезда из Москвы (10 июля) Ворошилов устроил в честь шаха Ирана прием в Кремле.

11 июля делегация вылетела из Баку в Тегеран. Следует отметить, что во всех городах СССР, где побывал шах, при встрече вывешивались флаги Ирана, СССР и соответствующей союзной республики. Государственные гимны Ирана, СССР и одной из советской республики исполнились во время прибытия гостей в ее столицу.

С борта самолета шах Ирана направил «Его превосходительству Клименту Ефремовичу Ворошилову, председателю президиума Верховного совета СССР» телеграмму, в которой от своего имени и от имени супруги сердечно благодарил Ворошилова и его супругу за теплый и искренний прием. «Мы навсегда сохраним дорогие воспоминания о проявленных к нам дружеских чувствах советского народа, которые являются выражением чувств дружбы и симпатии к иранскому народу» (Пехлеви,1956: 134).

В 1963 году в Иране начались такие широкие реформы, что весь мир заговорил о «белой революции» в Иране. В аграрной стране появились самые современные предприятия. были заложены основы судо- и самолетостроения. В мире заговорили об иранском экономическом чуде. Но пропаганда иностранных, чуждых простому народу ценностей привела к тому, что в лице мусульманского духовенства Шах получил сильного противника.

В сентябре 1978 года в Иране произошла Исламская революция, которая завершилась 12 февраля 1979 года переходом власти к Временному революционному правительств, за которым стоял Аятолла Хомейни. Примерно за месяц до этого 16 января творец «Белой революции» покинул страну. Все, что делалось при династии Пехлеви было предано исламистами проклятию.

Как известно, после Второй мировой войны начался распад колониальной системы. Первыми по времени стали освобождаться страны Юго-восточной Азии.

Индонезийский народ боролся за независимость еще в период оккупации страны Японией. В августе 1945 года (когда Япония еще не капитулировала) один из лидеров национально-освободительного движения Сукарно провозгласил независимость и стал первым президентом Индонезийской Республики. Однако вскоре английские войска высадились на острова Ява. 10 ноября 1945 года в Индонезии вновь началась борьба за свободу и независимость Республики, которая продолжалась до мая 1956 года, когда президент Сукарно подписал Закон об упразднении голландско-индонезийского союза, который был ратифицирован парламентом. Индонезия боролась за независимость, а Советский Союз продолжал «борьбу за друзей».

При подготовке визита Президента Индонезии Сукарно был использован опыт протокольного отдела МИД СССР в организации посещения Советского Союза Президентом Югославии и шахом Ирана.

7 августа в Москве была получена запись беседы посла в Индонезии Д.А. Жукова с заведующим Протокольным отделом Президента Индонезии относительно протокольных процедур во время поездки.

Значительная часть беседы касалась размещения президентского штандарта на автомобиле Президента, на зданиях, на аэродроме, на столах во время приемов.

Кроме этого советской стороне были преданы «Данные о режиме питания и отдыха Президента Сукарно», сообщенные его личным врачом, в которых, в частности, говорится, что на завтрак Сукарно предпочитает два яйца всмятку, кофе эспрессо без молока, фруктовый сок, поджаренные ломтики белого хлеба с джемом, мармеладом или вареньем и маленького стакана натурального меда.

На обед Президент любит есть бульон, свежую вареную или жареную рыбу (но не маринованную или селедку), курицу, гуся (но не утку), картошку и любые овощи без майонеза, на десерт – мороженое (малиновое, земляничное, шоколадное, но не ванильное), кофе эспрессо. В качестве закуски предпочитает сардины (в томате), черную икру не любит (Сукарно, 1956:3).

На ужин можно предложить то же, что и на обед, но вместо кофе – минеральную воду (чай пьет редко). Как мусульманин Президент не ест свинину и отрицательно относится к говядине и баранине. Повара в составе группы Президента не будет. Распорядок дня Сукарно:

завтрак – 7.30-8.00;
обед – 12.00-13.00
ужин – 19.00-20.00

К 24.00 Президент обязательно должен лечь спать, он любит делать вечерний массаж всего тела и иногда по утрам – массаж лица. Бреется сам, два раза в день. В спальной комнате всегда должны быть фрукты и фруктовые соки (Сукарно, 1956: 3–4).

Советская сторона внимательно относилась ко всем пожеланиям гостей, чтобы создать благоприятные условия для ведения переговоров.

28 августа Президент вылетел из Тегерана в Баку и в тот же день – из Баку в Москву.

Встреча Сукарно в Баку и Москве проходила по той же схеме, что и встреча в июне того же года шаха Ирана[1]. Все нововведения, а именно сопровождение самолета Президента на подходах к Москве эскадрильей реактивных истребителей, эскорт мотоциклистов (у шаха их было 9, а у Сукарно – 11), резиденция в Кремле – были сохранены. Но при этом появляются и новые элементы. Так, в день прилета в Москву гости совершают прогулку по Москве-реке до Лужников, в ЦПКО им. А.М. Горького организуется гулянье, фейерверки, парк освещают прожекторы. В Москве Сукарно посещает авиазавод, ВСХВ и промышленную выставку, осматривает Кремль, перед отъездом в Ленинград (30 августа) Сукарно был в мечети.

Так же, как шах Ирана, Президент Индонезии посетил кроме Ленинграда, Ташкент, Сталинград, Сочи, а также Свердловск и Тбилиси.

По возвращении в Москву (9 сентября) Сукарно смотрел балет «Лебединое озеро»[2] в Большом театре. Вместе с ним в центральной ложе находились К.Е. Ворошилов и А.И. Микоян. Ложа была украшена флагами Индонезии и СССР, перед началом спектакля были исполнены государственные гимны двух стран. 10 сентября после того как Сукарно был вручен в МГУ диплом доктора права, он выступил перед студентами с лекцией. Накануне отъезда (11 сентября) президент осмотрел авиационную технику на аэродроме «Кубинка».

После завтрака у первого заместителя министра обороны И.С. Конева, на Центральном стадионе им. В.И. Ленина в 16 часов состоялся митинг в честь советско-индонезийской дружбы. На стадионе, украшенном флагами СССР и Индонезии и транспорантами на русском и индонезийском языках, был установлен большой портрет Сукарно. В центральной ложе – Президент Индонезии, министр иностранных дел и посол Индонезии, с Советской стороны – Председатель Президиума Верховного Совета СССР К.Е. Ворошилов и другие члены Президиума ЦК КПСС, кандидаты в члены президиума ЦК КПСС и секретари ЦК КПСС. На митинге присутствовали главы диппредставительств, аккредитованные в Москве.

На митинге выступили представители трудящихся Москвы, Узбекистана. Завершилась официальная часть речами Ворошилова и Сукарно.

После гимнов двух стран начался спортивный праздник: физкультурники приветствовали гостей индонезийскими и советскими флажками, произносили здравия в честь дружбы народов Индонезии и СССР, затем начались показательные выступления легкоатлетов. Завершился митинг футбольным матчем. В 18.00 руководители Индонезии и СССР покинули стадион (Программа пребывания, 1956: 35).

Вечером того же дня – прием в Большом Кремлевском Дворце у Председателя Президиума Верховного Совета СССР с участием представителей советской общественности, дипломатического корпуса, советских и иностранных журналистов. Начался прием с исполнения гимнов Индонезии и СССР (по одному куплету). Завершился – концертом с участием ансамбля скрипачей Большого театра, солистов оперы и балета ГАБТ, артистов государственного ансамбля народного танца СССР под руководством И. Моисеева, московской государственной эстрад и ленинградской государственной эстрады.

12 сентября делегация Индонезии[3] вылетела из Москвы в Белград.

Следует отметить, что индонезийская сторона внимательно следила как освещается в советской прессе их пребывание в СССР. По их мнению, визит Сукарно в США освещался в американской прессе шире. В советской печати мало фотографий, информация помещается на второй полосе («Правда» от 2 сентября) и недостаточно публикаций об отношении советского народа к индонезийской делегации.

Недоумение вызывало у гостей и то, что газеты печатают не тексты, а только изложения выступлений Сукарно, который к тому же попросил не употреблять в статьях в применении к нему имя Ахмад.

Корреспонденты советских газет в свою очередь утверждали, что ТАСС производит большие сокращения их материалов (Программа пребывания, 1956: 18–19).

Выводы. Таким образом 1956 год – это апофеоз советской протокольной помпезности и одновременно с этим Протокольный отдел МИД во главе с Ф.Ф. Молочковым делает все возможное, чтобы упорядочить схемы встреч (проводов) и программы зарубежных визитов.

Н.С. Хрущев, так же, как и И.В. Сталин, стремился, используя в том числе язык протокола

[1] К.Е. Ворошилов встречал гостя без супруги.

[2] Шах Ирана смотрел в ГАБТ «Бахчисарайский фонтан», в ложе – члены правительства. Перед началом спектакля были исполнены гимны двух стран, ложа украшена флагами.

[3] Делегация насчитывала 49 чел. (в том числе министра иностранных дел, первого заместителя председателя индонезийского парламента и т.д.)

ошеломить союзников экономической и военной мощью первого в мире социалистического государства. Гастрономические изыски кремлевских приемов в сочетании с невиданными подарками (в 1956 году И.Б. Тито, первому из лидеров зарубежных стран, был преподнесен самолет) должны были убедить гостей в устойчивом развитии и потенциальных возможностях СССР.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Борунков А. Ф. Дипломатический протокол в России. Москва, 2005. С. 150–163.
1. Дымарский В. П. Времена Хрущева. В людях, фактах и цифрах. Москва, 2014. С. 305–306.
2. Лядов П. Ф. История российского протокола. Москва, 2004. С. 64–89.
3. Перечень подарков для членов югославской делегации. 1956.
4. Москва. Архив внешней политики РФ (АВП РФ). Ф. 57. Оп. 42. П. 213. Д. 32. Л. 94.
5. Пехлеви М. Р. Телеграмма К.Е. Ворошилову. 1956. Москва. АВП РФ. Ф. 57. Оп. 42. П. 213. Д. 33. Л. 134.
6. Программа пребывания делегации Индонезии. 1956. Москва. АВП РФ. Ф. 57. Оп. 42. П. 213. Д. 35. Л. 18, 19, 35.
7. Программа пребывания делегации Ирана. 1956. Москва. АВП РФ. Ф. 57. Оп. 42. П. 213. Д. 33. Л. 15, 63, 66, 67.
8. Сукарно. Меню. 1956. Москва. АВП РФ Ф. 57. Оп. 42. П. 213. Д. 35. Л. 3, 4.
9. Тито И. Б. Меню. 1956. Москва. АВП РФ Ф. 57. Оп. 42. П. 213. Д. 32. Л. 116.

REFERENCES

1. Borunkov, A.F. *Diplomaticheskiy protokol v Rossii [Diplomatic protocol in Russia]*. Moscow. 2005. pp. 150-163 [in Russian].
2. Dyimarskiy, V.P..*Vremena Hruscheva. V lyudyah, faktahitsifrah [Times of Khrushchev. In people, facts and figures]*. 2014. Moscow. pp. 305-306 [in Russian].
3. Lyadov, P.F. *Istoriya rossiyskogo protokola [History of the Russian Protocol] 2005*. Moscow. pp. 64-68 [in Russian].
4. *Perechen podarkov dlya chlenov yugoslavskoy delegatsii [A list of gifts for members of the Yugoslav delegation]. 1956.* Moscow.AFP RF. F.57. I.42. F.213.C.32.S.94. [in Russian].
5. Pehlevi M.R. *Telegramma K.E. Voroshilovu [Telegram to K.E. Voroshilov].* 1956. Moscow. AFP RF. F. 57. I.42. F.213. C. 33. S.134.[in Russian].
6. *Programma prebyivaniya delegatsii Indonezii [Program for the Delegation of Indonesia].* 1956, Moscow, AFP RF. F.57.I.42 F.213.C.35. S.18, 19,35. [in Russian].
7. *Programma prebyivaniya delegatsii Irana [The program of the Iranian delegation].1956.* Moscow, AFP RF. F. 57. I. 42. F. 213. C. 33. S.15, 63, 66, 67. [in Russian].
8. Sukarno. *Menyu [Menu] 1956.* Moscow,AFP RF. F. 57. I. 42. F. 213. C. 35. S. 3, 4. [in Russian].
9. Tito I.B. *Menyu [Menu] 1956.* Moscow, AFP RF. F. 57. I. 42. F. 213. C. 32. S. 116. [in Russian].

УДК 614.253(091)(47+57)(477.54-25)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213433

Вадим ІЛЬЇН,
orcid.org/0000-0003-1486-7679
кандидат історичних наук,
старший викладач кафедри суспільних наук
Харківського національного медичного університету
(Харків, Україна) ilin_vadim@ukr.net

ВІДНОСИНИ «ЛІКАР-ПАЦІЄНТ» У ПІСЛЯВОЄННОМУ СРСР

У статті досліджується специфіка відносин «лікар-пацієнт» у післявоєнному СРСР (1945–1991 рр.). Тема має потенціал для розкриття сутності радянської системи. Здійснена у статті критика західних концепцій і досліджень вказує на їхні схематизм та ідеологізованість. Зокрема, розкрито ідеалістичність й позаісторичний характер типології відносин «лікар-пацієнт» Р. Вітча. Автор простежив зв'язок окремих моделей типології з висновками наукових досліджень з історії радянської охорони здоров'я. У результаті порівняння їхнього змісту з документами особового походження можна сформулювати такі висновки. Західні автори розглядали відносини «лікар-пацієнт» як історично-сталі й виключали можливість реалізації принципів радянської охорони здоров'я в майбутньому, покладаючи провину за це на хибну радянську систему. Тези західних авторів про деперсоналізацію відносин «лікар-пацієнт» в СРСР, залежність лікаря від держави, медичну корупцію й акцент на репресивній ролі радянського лікаря є вірогідними лише для конкретного історичного часу й ситуації перебільшеннями, що зумовлено неповнотою чи упередженістю джерел. Наприклад, надання лікарняного листа хворому у 1970–1980-ті рр. вже не мало тієї гостроти, як у 1940–1950-ті рр. внаслідок змін в політиці, економіці, соціальній сфері. Так само згадане невдоволення лікарськими послугами з боку промислових робітників втратило підґрунтя з розбудовою мережі медико-санітарних частин. Навіть за централізованої організації охорони здоров'я в СРСР існували різні форми відносин «лікар-пацієнт», які зазнавали змін, як і свідомість та становище лікарської спільноти. Водночас спроба соціолога М. Філда дослідити відносини «лікар-пацієнт» з класових позицій досі є актуальною, враховуючи нерозв'язаність питання про класову сутність радянського суспільства.

Ключові слова: *СРСР, Харків, історія, лікар, пацієнт, медична деонтологія.*

Vadym ILIN,
orcid.org/0000-0003-1486-7679
Candidate of Historical Sciences,
Senior Lecturer at the Department of Social Sciences
Kharkiv National Medical University
(Kharkiv, Ukraine) ilin_vadim@ukr.net

REALTIONSHIP "DOCTOR-PATIENT" IN THE POST-WAR USSR

The specificity of the relationship "doctor-patient" in the post-war USSR (1945–1991) is studied in the article. The topic has a potential for a discovery of the Soviet system essence. The criticism of the Western conceptions and studies that was carried out in the article indicates their schematism and ideological biasness. For example, idealistic and non-historical nature of the typology "doctor-patient" relationship by Robert Veatch was revealed. The author traced the connection between certain elements of the typology and the scientific studies' conclusions on the history of the Soviet healthcare. As a result of comparison of their content with personal documents following conclusions can be made. The Western authors considered relationship "doctor-patient" as the historically stable and excluded the possibility for the Soviet health care to realize its principles in the future blaming the harmful Soviet system. The thesis of the Western authors regarding the depersonalization of the relationship "doctor-patient" in the USSR, dependence of the physician on the state, medical corruption and emphasis on the Soviet physician's repressive role are exaggerations credible only for a specific historical time and situation, that were conditioned by the sources' incompleteness or biasness. For example, giving a sick-leave to a patient in the 1970–1980s was not so acute as in the 1940–1950s due to changes in politics, economics, and the social sphere. Similarly, dissatisfaction with medical services on the part of industrial workers lost the reason with the development of the medical-sanitary units' network. Even under the centralized organization of healthcare in the USSR, there were different forms of the doctor-patient relations that underwent changes, the same as the consciousness and position of the medical community. At the same time, the attempt of sociologist M. Field to investigate the "doctor-patient" relationship from a class standpoint is still relevant, taking into account the unresolved issue of the class essence of Soviet society.

Key words: *USSR, Kharkiv, history, doctor, patient, medical deontology.*

Постановка проблеми. Критика державної моделі охорони здоров'я, що склалася за СРСР, впровадження інституту сімейного лікаря, заклики до побудови пацієнто-орієнтованого лікування актуалізують проблему верифікації існуючих в Україні відносин «лікар-пацієнт». Зокрема, спостерігається невідповідність задекларованих принципів реформи реальності: сімейні лікарі досягли консенсусу щодо «рівномірного» розподілу пацієнтів; позбавлені фінансових можливостей, сімейні лікарі неспроможні забезпечити якісну профілактику; відсутність механізму зворотного зв'язку між пацієнтом і НСЗУ щодо дій лікаря нівелює принцип «гроші ходять за пацієнтом». Для коректного визначення типу відносин «лікар-пацієнт», які б задовольняли потребам громадян, доцільно поглянути, яким чином суспільні відносини й система охорони здоров'я впливають на них. Збереження принципів радянської моделі охорони здоров'я, що передбачає поточна реформа, спонукає здійснити історичну реконструкцію відносин «лікар-пацієнт» за радянських часів.

Аналіз досліджень. Джерельну базу статті становлять спогади працівників Харківського національного медичного університету (Історія в історіях, 2015). Історіографія статті складається з праць західних дослідників радянської охорони здоров'я, російськомовних публікацій, що містять аналіз і критику західного доробку.

Надрукована наприкінці 1950-х рр. праця американського соціолога Марка Філда «Доктор і пацієнт у Радянській Росії» стала одним з перших досліджень радянської охорони здоров'я за допомогою сучасного наукового інструментарію (Field, 1957). Спираючись на опитування радянських емігрантів, М. Філд виокремив чинники, що визначали характер відносин «лікар-пацієнт» – соціальне становище пацієнта і статус радянського лікаря.

Праця М. Райана «Лікарі і держава в Радянському Союзі» підсумувала дослідження радянських медичних кадрів, але все ще містила спірні узагальнення щодо окремих явищ радянської дійсності й оцінку радянської медицини з позицій західної концепції професіоналізму (Ryan, 1990).

Загалом, як зазначає С. Прозоров, західна історіографія або ігнорує тему радянської біополітики, що здатна розкрити суперечності радянського проекту, або зводить її під рубрику тоталітаризму (Prozorov, 2014: 1–2).

Розвідка лікаря В. Власова аналізує розгляд радянської деонтології закордонними виданнями протягом 1960–1980-х рр. (Власов, 1998).

Стаття П. Ратманова містить огляд літератури з історії лікарської професії в СРСР. Звертаючи увагу на умовність західної концепції професіоналізму для дослідження медичних кадрів в СРСР, автор вказує на перспективи аналізу таких специфічних для радянської медицини елементів професіоналізації, як автономія лікарського середовища, відданість суспільному обов'язку (Ратманов, 2015: 105). Одним з таких елементів є відносини «лікар-пацієнт».

Метою статті є дослідження специфіки та верифікація критики відносин «лікар-пацієнт», що існували у післявоєнному СРСР.

Виклад основного матеріалу. У 1970-ті рр. американський біоетик Роберт Вітч запропонував характерні для сучасної культури моделі відносин «лікар-пацієнт»: інженерну, пастирську (патерналістську), колегіальну і контрактну. Моделі є нерівноцінними за своїм моральним значенням й утворюють ієрархію, в якій найбільш морально обґрунтованою є контрактна (Врач и пациент…). Увагу дослідника радянської охорони здоров'я привертають, насамперед, інженерна і патерналістська моделі.

У межах першої лікар ставиться до пацієнта як до «безособового механізму», «несправність» якого має полагодити. Науковий погляд на природу людських захворювань є підґрунтям монополії лікаря на об'єктивне знання. Благо пацієнта визначається відповідно до наукових показань, тому його думка не враховується. Негативною рисою інженерної моделі є деперсоналізація відносин «лікар-пацієнт».

Прикладом інженерної моделі є використання хворого з навчальною метою, про що лікарі Харківського медичного інституту різних поколінь залишили цікаві спогади.

І.С. Сміян (вступив до ХМІ 1951 р.): «Не було лекції В.О. Бєлоусова без демонстрації хворої дитини, зі всебічним клінічним розглядом. Професор на цьому не економив часу. І коли сьогодні задають питання, чого доброго з минулих часів ми не використовуємо, то я відповім: замінити хворого слайдами, дисками, таблицями, фільмами… неможливо!» (Історія в історіях, 2015: 273).

Б.А. Рогожин (вступив до ХМІ 1973 р.): «… мы столкнулись и с таким *феноменом медицинского образования*, как демонстрация больных на лекциях. Как правило, это вызывало у нас, студентов, достаточно большой интерес… Однако после просмотра учебного кинофильма, созданного сотрудниками кафедры общей хирургии, который был посвящен клиническому случаю, зародилось сомнение, стоит ли в XX пользоваться

учебными технологиями эпохи Возрождения. Во всяком случае, воспоминания о демонстрации на одной из лекций больного с объемным процессом в брюшной полости, оставило непреходящее ощущение неловкости и даже чувства вины перед этим несчастным» (там само: 394).

Примітною є не тільки різниця оцінок педагогічної користі показу хворих, але й поява етичного акценту у спогадах молодшого сучасника.

У межах патерналістської моделі відносини «лікар-пацієнт» нагадують стосунки між батьком і дитиною. І хоча Р. Вітч вважав цю модель прогресивнішою за інженерну, тому що вона вже не є безособовою, а дії лікаря скеровані бажанням допомогти, патерналізм обмежує права пацієнта як особистості, яка самостійно приймає рішення.

Інженерній, патерналістській і добрій, але нереалістичній колегіальній моделям Р. Вітч протиставляє контрактну модель, що забезпечує свободу лікаря і пацієнта, рівноправні відносини між ними, а також якість медичної допомоги завдяки ринку медичних послуг. Втім, важко погодитися з можливістю плюралізму відносин «лікар-пацієнт» за ринкових відносин, враховуючи західне розуміння професіоналізму як того, що «цілеспрямовано веде до панування над ринком однієї професійної групи», до встановлення її контролю над іншими групами (Ратманов, 2015: 103). Автономія лікарської спільноти таким чином обертається на диктат щодо пацієнта.

Запропоновані Р. Вітчем моделі є ідеальними й не зустрічаються в чистому вигляді. Наприклад, стиль роботи видатного харківського педіатра В.О. Бєлоусова поєднував риси інженерної й патерналістської моделей: він використовував діагностування для дослідницької роботи, досягаючи цього шляхом уважного й вмілого спілкування з дитиною (Історія в історіях, 2015: 337). Схематизм інженерної моделі й тези про деперсоналізацію відносин лікар-пацієнт в СРСР можна побачити, якщо розглянути роботу сільського й дитячого лікаря. Завідувач кафедри рентгенології ХМІ М.І. Пилипенко згадував початок своєї роботи лікарем на селі: «У тій лікарні багато разів я мав змогу відчути, що для успіху лікування лікар має перелити із себе хворому щось таємниче. Особливо на це відгукувалися діти. Інколи антибіотики були неефективні без цієї таємничої сили. Потім у Карла Юнга я прочитав: «Лікування дає ефект лише тоді, коли сам лікар відчуває себе захопленим… Якщо лікар – «людина в футлярі», він безсилий» (там само: 258). Важливість налагодження вербальної комунікації між лікарем і пацієнтом згадує й інший харківський лікар: «Пациент – это каждый раз новый прецедент. Диагноз бывает один, но организм по-разному реагирует на вмешательство извне, и необходимо обязательно проследить за пациентом до его окончательного выздоровления. Ведь мы для пациента – последняя его надежда. Только слову врача больной верит» (там само: 300).

Моральний критерій побудови й дихотомічний характер типології Р. Вітча, за якою прозоро проглядаються радянська та американська моделі охорони здоров'я, спонукають розглядати її радше як зразок ідеологічного протистояння часів «холодної війни», ніж наукову концепцію (Ратманов, 2015: 103). Попри це, завдяки їй в науковому дискурсі поширилися характеристики радянської моделі охорони здоров'я як «інженерної» або «патерналістської».

Розглянемо, як узагальнення Р. Вітча корелюються з висновками дослідників радянської охорони здоров'я. Закордонні публікації 1960–1980-х рр. визначають відносини «лікар-пацієнт» як «гіпократичний патерналізм»: «У советских врачей основное внимание уделяется «этике добродетели» с ее основными мотивами: милосердие, гуманность, эмпатия, сострадание» (Власов, 1998). На думку критиків радянської охорони здоров'я, патерналізм проявлявся в обов'язковому приховуванні діагнозу й оптимістичному інформуванні пацієнтів, які через неосвіченість були нездатні зрозуміти проблему й відповідно не допускалися до визначення характеру лікування (там само).

Справді, навіть радянський підручник з медичної деонтології часів «перебудови» застерігає майбутніх лікарів обговорювати призначення з хворим (Грандо, 1988: 123). Там-таки подано слова міністра охорони здоров'я СРСР Є.І. Чазова про те, що «не следует очень активно вовлекать больного в процесс врачебного мышления. Медицина для него должна оставаться в известной мере таинством» (там само: 124). Підручник містить настанову щодо врахування культурного рівня, ступеню інтелектуального розвитку, фаху пацієнта й інших обставин (там само: 129). Спогади про згаданого педіатра В.О. Бєлоусова підтверджують використання тієї настанови: «Объяснение необходимости лечебных мероприятий он проводил, учитывая *особенности и культурный уровень* родителей» (Історія в історіях, 2015: 337).

Однак «врахування культурного рівня» свідчить не тільки на користь приховування діагнозу, який, до слова, обов'язково повідомлявся родичам хворого. Цілком доречно розглядати це як індивідуальний підхід до пацієнта, саме за відсутність якого

західні автори критикують радянську медицину. Втім, приховування навіть складних діагнозів відбувалося не завжди. Це ілюструє випадок з практики харківського лікаря 1960-х рр.: різні лікарі не тільки повідомили матері складний діагноз її доньки, але й пояснили варіанти й ризики лікування, надавши у такий спосіб можливість вибору медичного закладу й фахівця (там само: 292–293).

На відміну від Р. Вітча, соціолог М. Філд проаналізував існуючі в СРСР відносини «лікар-пацієнт» з класової точки зору (Field, 1957: 183–188, 190, 192, 198–199). Зважаючи на те, що «неможливо казати про радянського пацієнта, тому що існує кілька типів радянських пацієнтів», М. Філд дійшов висновку щодо різниці сприйняття дій лікаря залежно від соціального становища пацієнта (там само: 183–184, 190). При цьому він не обмежився розглядом номенклатурної медицини (там само: 185–188). М. Філд звернув увагу на те, що представники інтелігенції й службовці були поблажливіші до дій лікарів, ніж працівники ручної праці, внаслідок належності до споріднених соціальних груп, через подібність рівня освіти (там само: 199, 211). Якщо 80% представників інтелігенції вказали на уважність лікарів і відсутність залежності між платою за послуги й збільшенням уваги, то службовці, робітники й колгоспники надали відповідно 70, 60 і 50% аналогічних відповідей (там само: 217).

Пояснюючи, чому саме представники ручної праці найкритичніше ставилися до лікарів, М. Філд наголосив на «поліційній» функції радянського лікаря, а саме – на владі виписувати лікарняні листи: «саме серед працівників фізичної праці «поліційні» функції лікаря (видача довідок про хворобу та боротьба з симулянтами) постають в найгостріших формах… Це… робить його в очах пацієнта скоріше поліцейським, ніж цілителем» (там само: 199, 218).

Тут постає другий чинник, що визначав відносини «лікар-пацієнт» в СРСР – професійне становище лікаря (там само: 54, 57, 222). На думку автора, через перетворення лікарів на залежних від держави найманих працівників в СРСР відбулася депрофесіоналізація лікарської спільноти в західному розумінні – втрата нею самоврядності (там само: 54–55, 58, 219, 221–222).

Внаслідок соціалізації охорони здоров'я у відносинах «лікар-пацієнт» з'явився третій гравець – держава, покликана розподіляти кошти всередині галузі (там само: 219). Як наслідок, лікар ніс відповідальність перед пацієнтом і державою, поєднуючи функції медика й адміністратора (там само: 218, 220). М. Філд вказує на подвійну роль лікаря у «легітимації хвороби»: з одного боку, це забезпечення інтересів виробництва, з іншого – послаблення суспільної напруги (там само: 210–211, 222). Обидві функції задовольняють інтереси держави. Так, за словами одного з респондентів, лікарняний лист надавали лише запланованому відсотку хворих промислових робітників (там само: 211).

Утім, свідчення пацієнтів про період 1970–1980-х рр. вказують, що ситуація з наданням листка непрацездатності не мала описаної гостроти, а сам дільничний лікар мав владу й *знання про окремого хворого*, щоб подовжити лікарняний: «Знаючи мої тодішні часті бронхіти, прекрасно розуміючи, що це за два з половиною дні не минеться, вона виписувала мої перші три дні лікування й одразу дописувала в листок ще три дні, ніби я вже в неї побувала на прийомі… Чому так мало лікарів не хотіли хоча б трохи подумати про пацієнтів *та й про себе*, для мене досі загадка. Хоча чому загадка? Не хотіли. Для цього треба було бути, як Чайка [прізвище дільничної], сміливою, шляхетною, з головою, серцем та справжньою відданістю професії» (Діденко, 2020).

До слова, торкаючись гендерного аспекту, М. Філд писав, що більшість пацієнтів в СРСР до 1950-х рр. віддавали перевагу лікарям-чоловікам (Field, 1957: 193–194). Радянській владі і самим медпрацівникам вдалося переломити ставлення населення на користь жінок-лікарів (там само: 194).

Для М. Філда подвійна відповідальність лікаря була шкідливою, оскільки залежний від держави, він неминуче надавав перевагу державним інтересам всупереч інтересам пацієнта (там само: 215, 218, 220). Бюрократизація професії провокувала неуважність і грубість лікарів (там само: 214; Слінін, 1989). І якщо на Заході договірні відносини передбачали судову відповідальність лікаря перед пацієнтом, то в СРСР дієвим важелем впливу пацієнта на лікаря були скарги керівництву або в газети (Власов, 1998). Справді, публікації з критикою діяльності лікарів на шпальтах радянської періодики були непоодинокими (Солдатенко, 1987; Слінін, 1989; Едель, Моїсеєв, 1991).

На додачу, державна медицина демотивувала лікаря й погіршувала якість роботи, оскільки винагорода не залежала прямо від задоволення потреб його пацієнтів (Field, 1957: 214–215).

Водночас, М. Філд визнавав, що позитивною рисою системи є те, що лікарю не треба перейматися гонитвою за прибутком, нав'язуючи пацієнту додаткові послуги (там само: 216). Саме відсутність комерційної складової, а також гуманізм і навички медперсоналу, респонденти М. Філда найчастіше згадували як позитивні риси радянської медичної системи (там само: 208–209).

Не виключено, що саме неоднозначне становище радянського лікаря, а може просто людський вимір питання, зумовили надання одночасно позитивних й негативних відгуків респондентів про медперсонал: «Для деяких радянський лікар перш за все це… втілення усталених традицій дореволюційної російської медицини і земських лікарів. Стереотип є прозорим й добре визначеним: це особа, повністю віддана гуманістичному поклику, самовідданій праці, щоб допомогти хворому, максимально нехтуючи власним комфортом і особистою вигодою. Для інших радянський лікар – це бездушний агент радянської системи, який чи то природньо, чи то внаслідок тиску став… поліцейським у білому халаті і запереченням усього гуманістичного в медицині» (там само: 208–210). Полярна оцінка лікарів простежується також у результатах анкетного опитування пацієнтів міських поліклінік СРСР, здійсненого в середині 1970-х рр., коли понад половина опитаних негативно оцінили ставлення дільничних до хворих (Грандо, 1988: 125). Дослідник М. Раян зазначав, що наприкінці існування СРСР визнана владою грубість і байдужість медперсоналу доповнювалася вимаганням хабарів й навіть стверджував, що прийняття хабаря лікарем сприймалося пацієнтом як ознака «доброго фахівця» (!) (Ryan, 1990: 26). Натомість, під час здійсненого автором цієї статті анкетування серед пацієнтів харківських лікарень за період 1945–1991 рр. наявність корупції зазначило 19 % опитаних, причому, один респондент згадав випадок, коли лікар сприйняв «подарунок» як образу. Професіоналізм та уважне ставлення з боку лікарів згадало 62 % опитаних, негативні характеристики медперсоналу дало 23 % (Робак, Ільїн, 2018: 95).

Зумовлені адміністративними обов'язками й перевантаженням грубощі з боку лікарів влада намагалися усунути за допомогою адміністративних таки, матеріальних і структурних заходів. Наприкінці 1980-х рр. завідувач міського відділу охорони здоров'я Харкова В.І. Реміняк поряд з можливістю пониження лікаря в посаді й зменшення зарплатні в разі порушення ним медичної етики, пропонував надати хворим право обирати лікаря, а адміністраціям поліклінік – матеріально заохочувати популярних лікарів (Солдатенко, 1987). Це ж планувалося здійснити під час останньої радянської реформи охорони здоров'я.

На думку М. Філда, лікар став заручником системи. З одного боку, адміністративна функція надання лікарняних робила його «захисником режиму» в очах частини пацієнтів (Field, 1957: 218, 224). З іншого, влада сформувала в населення хибні очікування щодо безкоштовної охорони здоров'я, провину за неможливість реалізації яких «може бути покладено на окремих лікарів» (там само: 203–204). Спираючись на вузьку й упереджену джерельну базу, М. Філд зробив наголос на підпорядкуванні лікаря державним інтересам як *таким, що однозначно суперечать інтересам пацієнта*. Виходячи з цього, він дійшов висновку про шкідливість державної моделі охорони здоров'я, що є продуктом й частиною репресивної радянської системи.

Наприкінці 1980-х рр. М. Філд дещо скорегував свій висновок, однак, не на користь соціалізованої медицини. Він визнав, що лікарська корпорація в СРСР, залишаючись абсолютно безвладною з точки зору професіоналізму (відсутність автономії й потенціалу політичного лобіювання), набула величезної бюрократичної влади (Ратманов, 2015: С. 104). Натомість, М. Раян, який теж вважав, що поява незалежної лікарської спільноти є необхідною умовою для поліпшення якості охорони здоров'я, тоді ж зробив висновок, що започатковані М. Горбачовим зміни в галузі вже почали приносити вигоди як лікарям, так і пацієнтам (Ryan, 1990: 149).

Висновки. Таким чином, аналіз досліджень, присвячених відносинам «лікар-пацієнт» в СРСР, демонструє, що це питання виходить за межі суто медичної проблематики й веде до розгляду сутності радянського ладу.

Західна історіографія зробила ґрунтовний внесок в дослідження відносин «лікар-пацієнт» в СРСР. Разом з тим, дослідження, що здійснювалися за часів «холодної війни», містили спрощені, схематичні й ідеологізовані висновки. Фактично вони пропонували ліберальний погляд на ситуацію в СРСР, що подавався як об'єктивний. Наприклад, зауваження М. Філда щодо повної залежності лікаря від держави перегукувались з пропагандою часів «холодної війни» проти соціалізації охорони здоров'я в самих США, тобто, створювали дискурс, зручний для лобіювання інтересів приватних лікарів (Moser, 2012). Яскравим ідейним прийомом в цьому контексті слугує висновок М. Філда про робітників як найбільш невдоволену лікарями групу. Висновок мав продемонструвати критичність до режиму з боку класу, що традиційно вважався опорою радянської влади.

Акцентуючи увагу на репресивній ролі радянського лікаря, західні автори вдавались до перебільшення (Ратманов, 2015: 103). Розглядаючи відносини «лікар-пацієнт» як незмінні, вони не враховували конкретні історичні умови, що обмеж-

ували реалізацію принципів соціалізованої медицини й виключали можливість їхньої реалізації в майбутньому, покладаючи провину за це на хибну радянську систему. Так згадані критично налаштовані робітники вже протягом 1960–1980-х рр. отримали найкраще в СРСР медобслуговування завдяки розбудові медико-санітарних частин. Критикуючи залежність лікарів від держави й централізацію, що заважала гнучкості в діагностиці делікатних захворювань, західні дослідники забували про можливості, що надавала така система лікарям як науковцям і те, що зворотним боком централізації була обов'язкова диспансеризація населення.

Введення в науковий обіг спогадів лікарів і пацієнтів дозволяє зробити висновок про розвиток медичної етики та самоусвідомлення радянських лікарів, скорегувати висновки про сутність відносин «лікар-пацієнт» в СРСР, зокрема, спростувати тезу про їхню деперсоналізацію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Історія в історіях: Харків. вища мед. шк. у спогадах, документах і фотографіях. Харків : ХНМУ, 2015. 552 с.
2. Field Mark G. Doctor and Patient in Soviet Russia. Cambridge : Harvard University Press, 1957. 266 p.
3. Ryan M. Doctors and the State in the Soviet Union. Basingstoke : Palgrave Macmillan UK, 1990. 205 p.
4. Prozorov Sergei. Foucault and Soviet biopolitics. *History of the Human Sciences*, 2014, vol. 27, issue 5. URL : https://www.academia.edu/8251902/Foucault_and_Soviet_Biopolitics.
5. Власов В. В. Этические проблемы советской медицины на страницах зарубежной медицинской печати. *Биоэтика: принципы, правила, проблемы*. Москва, 1998. URL : https://www.booksite.ru/localtxt/bio/eti/ka/bioetika/9.htm#7.
6. Ратманов П. Э. Концепция профессионализма и история здравоохранения СССР. *Дальневосточный медицинский журнал*, 2015, № 3, С. 102–107.
7. Врач и пациент: типы и формы взаимоотношений. URL : http://window.edu.ru/resource/442/42442/files/gl5.pdf.
8. Грандо А. А. Врачебная этика и медицинская деонтология. Київ : Выща шк., 1988. 192 с.
9. Діденко Н. Тролейбус номер 15. Вулиця Німанська. Дуже ділова зупинка. *Історична правда, 17 червня 2020.* URL : https://www.istpravda.com.ua/columns/2020/06/17/157678/.
10. Слінін С. Звітувати – не лікувати. *Соціалістична Харківщина*, 1989, 22 серпня.
11. Солдатенко А. Проблеми нові і старі. *Вечірній Харків*. 1987. 2 червня.
12. Едель Ю., Моїсеєв В. Лікар як фактор ризику. *Березіль*. 1991. № 11. С. 134–142.
13. Робак І. Ю., Ільїн В. Г. Харківська охорона здоров'я в післявоєнний радянський період (1945–1991 рр.). Харків : Колегіум, 2018. 344 с.
14. Whet Moser. How the AMA Scared Us Away From 'Socialized Medicine' and Prepared Us For Obamacare. *Chicago Magazine*, Oct. 19 2012. URL : shorturl.at/tGLM1.

REFERENCES

1. Istoriia v istoriiakh: Kharkiv. vyscha med. shk. u spohadakh, dokumentakh i fotohrafiiakh [History in histories: The Kharkiv higher medical school in the memoirs, documents and photos]. Kharkiv : KhNMU, 2015. 552 s. [in Ukrainian].
2. Field Mark G. Doctor and Patient in Soviet Russia. Cambridge: Harvard University Press, 1957. 266 p.
3. Ryan M. Doctors and the State in the Soviet Union. Basingstoke : Palgrave Macmillan UK, 1990. 205 p.
4. Prozorov Sergei. Foucault and Soviet biopolitics. *History of the Human Sciences*, 2014, vol, 27, issue 5. URL: https://www.academia.edu/8251902/Foucault_and_Soviet_Biopolitics.
5. Vlasov V. V. Etycheskye problemy sovetskoj medytsyny na stranytsakh zarubezhnoj medytsynskoj pechaty. Byoetyka: pryntsypy, pravyla, problemy [Ethical problems of the Soviet medicine on the pages of foreign medical press. Bioethics: principles, rules, problems]. Moscow, 1998. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/bio/eti/ka/bioetika/9.htm#7 [in Russian].
6. Ratmanov P. E. Kontseptsyia professyonalyzma y ystoryia zdravookhranenyia SSSR [The Concept of Professionalism and the History of Healthcare in the USSR]. Far East Medical Journal, 2015, № 3, S.102–107 [in Russian].
7. Vrach y patsyent: typy y formy vzaymootnoshenyj [Doctor and patient: types and forms of the relationship]. URL: http://window.edu.ru/resource/442/42442/files/gl5.pdf [in Russian].
8. Hrando A.A. Vrachebnaia etyka y medytsynskaia deontolohyia [Doctor's ethics and medical deontology]. Kyiv : High School, 1988. 192 s. [in Russian].
9. Didenko N. Trolejbus nomer 15. Vulytsia Nimans'ka. Duzhe dilova zupynka [Trolleybus № 15. Nimanska street. Very business station]. Istorychna Pravda, 17 June 2020. URL: https://www.istpravda.com.ua/columns/2020/06/17/157678/ [in Ukrainian].
10. Slinin S. Zvituvaty – ne likuvaty [Reporting does not mean healing]. Sotsialistychna Kharkivschyna, 1989, 22 August [in Russian].
11. Soldatenko A. Problemy novi i stari [The problems new and old]. Vechirnij Kharkiv, 1987, 2 June [in Russian].
12. Edel' Yu., Moiseiev V. Likar iak faktor ryzyku [Doctor as a risk factor]. Berezil', 1991, № 11, S. 134–142 [in Ukrainian].
13. Robak I.Yu., Il'in V.H. Kharkivs'ka okhorona zdorov'ia v pisliavoiennyj radians'kyj period (1945–1991 rr.) [The Kharkiv healthcare in the post-war Soviet period (1945–1991)]. Kharkiv : Kolehium, 2018. 344 s. [in Ukrainian].
14. Moser W. How the AMA Scared Us Away From 'Socialized Medicine' and Prepared Us For Obamacare. Chicago Magazine, Oct. 19 2012. URL: shorturl.at/tGLM1.

УДК 539.219.3
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213435

Лілія КОЗЛОВА,
orcid.org/0000-0001-5459-0649
кандидат історичних наук,
викладач кафедри гуманітарних дисциплін
Черкаської медичної академії
(Черкаси, Україна) lilikozlova1980@gmail.com

ВИРІВНЮВАННЯ СІЛЬСЬКОГОСПОДАРСЬКИХ ТЕРИТОРІЙ КРАЇН ЄВРОПЕЙСЬКОГО СОЮЗУ: ПОЛІТИЧНИЙ ТА СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті досліджується історичний досвід, пов'язаний із формуванням системи вирівнювання соціально-економічного становища сільських територій у країнах Європейського Союзу, зокрема, економічні відносини в сільському господарстві, які повинні йти паралельно і навіть випереджати глибокими фінансово-організаційними та технічними і технологічними змінами в забезпеченні сільськогосподарського виробництва справжніми науково-технічними проривами. Формування спільних засад політики сільськогосподарського розвитку в країнах ЄС, яке розпочалося ще у 70-ті рр. XX ст., коли пріоритетом Спільної аграрної політики ЄС (Common Agricultural Policy) (далі – САП ЄС) було визначено нарощування обсягів виробництва продовольства, вирівнювання ринкової економіки у регіонах. Упродовж досить тривалого проміжку часу країни Європейського Союзу орієнтувалися на цілі рівності в розробці регіональної політики, проте із середини 1970-х років поступово дедалі більше уваги почали приділяти економічній ефективності. Регіональна політика почала переорієнтовуватися з огляду на оптимізацію внеску регіональних ресурсів у забезпечення економічного зростання через розвиток конкуренції разом з зростанням ступеня відкритості економіки, створення міждержавних господарських утворень (на зразок транснаціональних компаній) виникла необхідність у зближенні підходів до розробки відповідної політики та уніфікації стандартів і інструментів її творення. Поступово аграрна політика була переорієнтована на підвищення ефективності ведення фермерської діяльності. Домінуючими стали питання продовольчої безпеки, охорони довкілля, підвищення соціальної спрямованості сільського господарства, значущість яких поклала початок утвердженню концепції багатофункціональності. Власне кажучи, багатофункціональність села зумовила зміщення акцентів у державній аграрній політиці, по-перше, сприяючи виділенню проблем розвитку села в окремий блок; по-друге, даючи змогу розглядати зазначені проблеми з огляду на інтереси людини, її потреби, прагнення до саморозвитку, поваги, суспільного визнання.

Ключові слова: *організація сільського господарства в країнах ЕС, сільський розвиток, економічні відносини в сільському господарстві.*

Liliya KOZLOVA,
orcid.org/0000-0001-5459-0649
Candidate of Historical Sciences,
Lecturer at the Department of Humanities
Cherkasy Medical Academy
(Cherkasy, Ukraine) lilikozlova1980@gmail.com

EQUALIZATION OF AGRICULTURAL TERRITORIES OF THE EUROPEAN UNION COUNTRIES: POLITICAL AND SOCIO-ECONOMIC ASPECTS

The article examines the historical experience associated with the formation of a system of equalization of the socio-economic situation of rural territories in the European Union, economic relations in agriculture, which should go in parallel and even ahead with the help of extensive financial and organizational, technical, and technological changes in providing agricultural production with real scientific and technical breakthroughs. The formation of common principles of agricultural development policy in the EU countries, which began in the 70s of XX century, when the priority of the Common Agricultural Policy (hereinafter referred to as the CAP EU) was determined to increase the volume of food production and the alignment of the market economy in the regions.

For quite a long period of time, the European Union countries have focused on the goal of equality in regional policy development, but since the mid-1970s, they have gradually begun to pay more attention to economic efficiency. Regional policy began to shift considering the optimization of the contribution of regional resources for economic growth through the development of competition. As a result, with the rising degree of openness of the economy and the creation

of the interstate economic entities (e.g. multinational companies) there was a need for convergence of approaches to policy development and unification of standards and tools of its creation.

Gradually, the agricultural policy was reoriented to improve the efficiency of an activity such as farming. The issues of food security, environmental protection, and increasing the social orientation of agriculture became dominant, the significance of which initiated the approval of the concept of multifunctionality.

In fact, the multifunctionality of the village caused a shift in emphasis in the state agricultural policy. First of all, through contributing to the allocation of problems of rural development in a separate block, and secondly, by enabling the consideration of these problems from the perspective of a person, his/her needs, the desire for self-development, respect, and public recognition.

Key words: *organization of agriculture in the EU countries, rural development, economic relations in agriculture.*

Постановка проблеми. Розвиток сільськогосподарських територій – відносно новий напрям досліджень у аграрній науці, який виник на основі розвитку проєктів західних науковців з урахуванням багаторічного досвіду аграрної науки. Значний досвід системного розвитку сільських територій накопичений у країнах Європи заслуговує на увагу і тому доцільно дослідити основні аспекти цієї діяльності саме в цих країнах

Аналіз досліджень. Дослідженню конкретних аспектів інтеграції аграрного сектора економіки в умовах його реформування, структурної перебудови та формування пріоритетів євроінтеграційного проаналізовано в роботах таких економістів, як О. Бородіна, В. Власов, Ю. Губеня, С. Дем'яненко, Т. Зінчук, С. Кваша, І. Кириленко, Д. Крисанов, О. Могильний, Т. Осташко, О. Попов, П. Саблук, О. Шубравська, Г. Черевко, В. Юрчишин. Серед зарубіжних дослідників варто згадати Т. Джонсона та інших. Отримані ними результати дозволяють сформувати систему знань на євроінтеграційну перспективу вітчизняного аграрного сектора економіки

Метою дослідження є оцінка сучасних тенденцій розвитку і проблем сільських територій та порівняльний аналіз досвіду їх вирішення в економічно розвинених країнах світу.

Виклад основного матеріалу. Попри актуальність питання, Україна знаходиться на початковому етапі формування адекватної державної політики сільського розвитку, яка б визнавала першочерговим завданням створення умов для розвитку сільського жителя. Тому, базуючись на європейському досвіді, необхідно робити кардинальні зміни державницьких механізмів та підходів до формування і реалізації політики сільського розвитку, що має людиноцентриське спрямування. Пошук та вибір ефективних шляхів, форм і методів розвитку аграрного сектора народного господарства – одне з невідкладних завдань, через вирішення якого лежить шлях до розв'язання цілого комплексу соціально-економічних проблем, особливого значення воно набрало сьогодні, коли перед нинішнім поколінням постало історичне завдання надзвичайної ваги – створити надійні економічні підвалини української держави.

Різноманітні аспекти, пов'язані із забезпеченням належних соціально-економічних умов життя для тих громадян країн Євросоюзу, які проживають в сільській місцевості, становлять значний інтерес не лише для науковців, а і для самих широких кіл української громадськості. Надто актуального звучання ця проблема набрала сьогодні, коли Україна стала членом СОТ та здійснює ряд кроків, націлених на приєднання до Євроатлантичної спільноти.

Сільські території країн ЄС ідентифікувалися відповідно до статистичної номенклатури територіальних одиниць. На їхній базі визначалися регіони, де мало місце відставання в індустріальному розвитку з регресивними тенденціями та сільські території, що потребували фінансової підтримки. Розрізнялося три рівні регіонального розмежування. У Німеччині воно проводилося відповідно до нереальних земель, адміністративних округів і районів. Європейська комісія регулярно виявляла диспропорції у розвитку регіонів, застосовуючи такі критерії, як розмір обсягів ВВП з розрахунку на душу населення, рівень безробіття та продуктивність праці. Відповідно до них ухвалювалося рішення про надання регіону фінансової підтримки.

Аграрна політика ЄС передбачала низку заходів, спрямованих на розвиток сільських територій, сіл країн-членів і претендентів. Польща в процесі підготовки набула корисного досвіду зі створення системи місцевого самоврядування. Першим важливим кроком стало створення незалежного базового рівня територіального устрою країни (гміни) і наділення його реальною владою. Вона стала найбільшим надавачем послуг і головним партнером у вирішенні основних життєво необхідних питань для своїх громадян. Була проведена децентралізація адміністративно-територіальних одиниць (Нелеп, 2005: 56).

Державна підтримка сільського господарства, що діяла в Австрії після її вступу до ЄС, передбачала видатки на розвиток депресивних територій.

Водночас змінювалася її спрямованість. Якщо до вступу вона визначалася ступенем важкості ведення господарства, то після, крім підтримки селян у горах і депресивних районах, доплати одержували і ті, що не відчували виробничих труднощів.

Зміни галузевої структури економіки Іспанії, що відбувалася під дією директив ЄС, сприяли економічному зближенню регіонів. Водночас доля аграрного сектора як джерела формування їх ВВП постійно знижувалась. Причому найбільш енергійно ця тенденція розвивалася саме у відсталих сільськогосподарських провінціях.

Сільські комуни Швеції мали великий досвід місцевого самоврядування. До їх повноважень входили питання сприяння розвитку окремих членів суспільства і турбота про них, планування, охорони навколишнього середовища, організації служб, цивільної оборони, водопостачання, каналізації, енергопостачання, дозвілля і культури. Вони несли основну частину видатків по організації роботи дитячих дошкільних установ (Смирнова, 2002 :40).

Сільські території Швеції організовували свою функціональність на глибокій історичній традиції місцевого самоврядування. Місцева влада самостійно і вільно обиралася громадою (Нелеп, 2005: 57).

Аби надати можливість ефективно виконувати самоврядні функції урядом Франції було започатковано процес укрупнення комун. З метою досягнення вищої ефективності надання послуг громадянам шляхом створення спільних організацій і підприємств охорони здоров'я, освітнього, соціального забезпечення з комунального, дорожнього, електричного та іншого господарства створювалися об'єднання комун (по 10–13 на департамент).

Тенденція переміщення центру у вирішенні природоохоронних завдань із загальнонаціонального до регіонального рівня стала характерною для більшості країн Західної Європи. Накопичений ними досвід підтверджував правильність такого рішення. Регіони зв'язані у загальну структуру національного законодавства, однак їм залишений цілий ряд завдань, за вирішення яких вони самі відповідальні, а держава може втручатися за крайньої необхідності в обмеженому обсязі.

Ідея європейської єдності, яка знайшла своє логічне оформлення у лозунгу «Європа – наш спільний дім», стала важливим складником у досягненні всебічної європейської інтеграції, подоланні відмінностей у розвитку та життєвому рівні різних регіонів усіх країн – членів ЄС (Луніна, 1994: 70).

З метою вирішення проблем, які перешкоджали економічному і соціальному об'єднанню Європи, а також виникали у процесі структурної трансформації національних економік органами Співтовариства визначено основні економічні і соціальні пріоритети, які сформовані у шести цілях розвитку. Цілі розвитку як об'єкти реалізації включали не тільки окремі території або зони, але й певні групи людей, які виділені за різними чітко обумовленими критеріями.

Вони були такими: «ціль 1 – відсталі регіони, де показники ВНП у розрахунку на 1 мешканця менш як 75% від середніх показників зі Співтовариства, або ж існують інші підстави для включення регіону до цієї зони; ціль 2 – зони промислового занепаду, де показники зайнятості у промисловості трудових ресурсів і рівень безробіття перевищують середні значення показників по Співтовариству, і в яких відбувається структурний занепад у сфері промисловості та зайнятості; ціль 3 – безробітні впродовж тривалого часу особи на території всього Співтовариства, непрацевлаштована молодь і працююче населення, перед яким виникла загроза бути виключеним з ринку праці; ціль 4 – працівники на території всього Європейського Союзу, професійному положенню яких загрожують зміни у промисловості та в інших системах виробництва; ціль 5а – працівники аграрного і риболовного секторів і підприємці, діяльність яких пов'язана з переробкою продукції, що виробляється у цих секторах на території Співтовариства; ціль 5б – вразливі аграрні зони з низьким рівнем економічного та соціального розвитку, які, крім того, відповідають наступним двом із трьох критеріїв: високий рівень зайнятості у сільському господарстві, низький рівень доходів від сільського господарства, низькі показники щільності населення або тенденція до зменшення чисельності сільського населення» (Макосієвич, 2006: 398).

У країнах Західної Європи залишався жорсткий державний контроль за обсягами спожитих матеріальних благ мешканцями сільських територій. Саме тут вироблялися групи товарів (надавались меритористські блага), до яких ставлення споживачів було таким, що якби пропонувалися вони за ціною, що покривала б витрати, то вони або зовсім би не споживалися, або споживалися б у невеликій кількості. У Німеччині держава виділяла необхідні кошти, субсидії для того, щоб знизити ціну або в деяких випадках навіть звести її до нуля (Макогон, 2001: 69).

У країнах ЄС залишався дещо відмінним процес розподілу законодавчих компетенцій між адміністративно-територіальними суб'єктами.

У Німеччині Землі одержували виключне законодавче право з питань культури, освіти, науки, мистецтва, радіо, телебачення, поліції й охорони здоров'я. Громади й об'єднання общин у рамках фінансово-правових норм не мали самостійного рівня. Їм надавалося право регулювати під власну відповідальність всі справи місцевих співтовариств. Федерація встановлювала види і розміри податків, в тому числі і механізм формування доходів общин. Вони могли використовувати надходження від місцевих податків на споживання, користуватися набавкою до податку на придбання земельних ділянок, а також розпорядитися ресурсом від земельного і промислового податку» (Макосієвич, 2006: 401).

Громади Німеччини мали право на самоуправління, яким надавалася можливість врегулювання справ місцевих (локальних) співтовариств у рамках закону під власну відповідальність. Життя громад відбувалося за принципом наближення суспільних благ і послуг до громадян, зосередження їх у локальних рамках.

У сільських територіях країн ЄС існували різні можливості груп громадян участі в економіці, що базувалося на знаннях. Особливо різко це проявлялось у «нових» членах ЄС. Після вступу до ЄС у Польщі відбулося зростання частки громадян, які жили на межі крайньої бідності.

У домашніх господарствах із найнижчими доходами щомісячні затрати на одну особу в середньому в чотири рази менші, ніж у найбагатших. Можливості витрат домашніх господарств знайшли своє відображення у структурі їх затрат на окремі види благ.

Польща з вступом до ЄС пережила етап занепаду соціально-побутової сфери села. Певний регрес спостерігався у медичному обслуговуванні сільського населення, системі освіти. Вища і середня спеціальна освіта для сільської молоді стала менш доступною як у зв'язку із зниженням рівня навчання на селі, так і з введенням платної вищої освіти.

Соціальна сфера села країн ЄС перебувала у постійному розвитку. Водночас соціально-демографічна ситуація загалом з року в рік погіршувалася. Система державного медичного страхування, яка передбачала вільний вибір пацієнтом лікаря, влаштовувала 95% населення країни. Усі лікарні в країні – державні, медична допомога – безкоштовна.

Успіхи в сільському господарстві позитивно відображалися на добробуті селян. Одні з найвищих заробітків мали фермери Данії. Попри ненормований робочий час, датські селяни вважали, що вільний час – це один з обов'язкових компонентів високої якості життя.

В ЄС постійно вівся пошук уніфікованої моделі системи соціального страхування і пенсійного забезпечення, оплати праці, охорони дитинства. Німеччина і Бельгія схилялись до позиції, яка полягала в тому, що система суспільства, орієнтована на збереження сім'ї, на відміну від шведської концепції повної самодостатності жінки, може бути економічно ефективнішою (Макосієвич, 2006: 409).

Рівень життя сільського населення ЄС залежав від економічного потенціалу держави. Він визначався за прийнятим у Співдружності набором показників: доступом до Інтернету; виділенням CO_2 в метричних тонах на душу населення; часткою освіти в суспільних витратах; фіксуванням пошкоджень і смертей внаслідок дорожньо-транспортних пригод. Відповідно до цих індикаторів Швеція мала високий життєвий рівень, за нею ішли Нідерланди. За даними Центрального банку статистики близько 700 тис. голландців мали прибутки нижче соціального мінімуму. З них третина це були громадяни старші 65 років. Прибутки 24 млн жителів Нідерландів знаходилися між мінімальним і модульним рівнем. Витрати на медичне обслуговування досягали 11% сімейного бюджету пересічного жителя, витрати на квартплату і комунальні послуги – 25%, транспорт і зв'язок – 11%, витрати на продовольство – 7%. Усе ж країна була однією з «дешевих» країн світу. Річне споживання основних продуктів харчування на душу населення становило: 85,2 кг м'яса, 14,5 кг риби, 14,2 кг сиру, 34 кг тваринного масла (Макогон, 2001: 67).

Суттєві соціальні труднощі мали місце у сільських територіях Португалії. Тривалість життя чоловіків залишалася найнижчою в ЄС. Зберігався високим рівень смертності сільського населення від хвороб системи кровообігу, злоякісних утворень і інфекційних захворювань. Найменше виділялося (320 євро) витрат на хворого з держбюджетів.

Важливим елементом нової системи охорони здоров'я у Польщі стали так звані каси опіки хворих. Це заклади, що функціонували на принципах самоврядування і репрезентували інтереси тих пацієнтів, котрі значилися за ними на підставі відповідних страхових платежів. Керівними органами таких кас були ради та управління. У виборах до керівних органів каси хворих могли висувати свої кандидатури особи, що мешкали на території, яка обслуговувалася певною касою, і були в ній застрахованими. Діяльністю каси керувало прав-

ління, яке самостійно вирішувало усі питання, пов'язані з її функціонуванням, за винятком тих, що належали до виключної компетенції ради. Директор каси був керівником і репрезентантом правління.

У країнах ЄС доступність сільських жителів до медичних послуг визначалася комплексом факторів, серед яких рівень медичної свідомості, розплід виплат по медичному страхуванню, реальна вартість лікувальних і санаторних послуг тощо. Підвищення життєвого рівня, підвищення інтересу до здоров'я, збільшення тривалості життя і старіння населення вели до збільшення витрат громадян на підтримання власного здоров'я і зовнішнього вигляду. Євроінтеграція справила стимулюючий вплив. Свобода пересування, удосконалення транспорту і зв'язку, введення єдиної валюти перетворили ЄС на єдиний ринок медичних, реабілітаційних і косметичних послуг, посилили на ньому конкуренцію. Важливу роль у функціонуванні цього ринку відігравало зближення національних систем обов'язкового медичного страхування.

Висновки. Отже, підсумовуючи, можна зробити висновок, що в історичному контексті політика сільського розвитку країн ЄС була досить гнучкою як стосовно інструментів впливу, так і стосовно її змісту та цільової спрямованості. Тип взаємодії держави із сільськими мешканцями, частково залученими до сільськогосподарського виробництва, змінювався залежно від ступеня технічного оснащення підприємств аграрної сфери, розвитку ринкової конкуренції та інфраструктури, стану довкілля і побутових умов проживання в сільській місцевості, демографічних тенденцій тощо. Щодо теоретичних висновків, доцільно додати, що із зростанням ступеня відкритості економік, взаємозв'язку між ними та створенням міждержавних господарських утворень (на зразок транснаціональних компаній) виникає необхідність у зближенні підходів до розробки відповідної політики та уніфікації стандартів і інструментів її творення. Саме тут поряд з традиційною продукцією вироблялися такі цінні нетоварні суспільні продукти, як біосередовище, кисень, чиста вода, біологічне розмаїття, ландшафти, людський і соціальний капітал, надавалися послуги та здійснювалася несільськогосподарська діяльність. Зокрема, йшлося про національні особливості поліпшення життєвих умов на селі, спеціального режиму їх функціонування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Нелеп В. М. Реформування адміністративно-територіального устрою і створення системи місцевого самоврядування в Польщі та Франції. *Економіка АПК.* 2005. № 11. С. 56–58.
2. Смирнова А. И. Деловая Швеция. Экономика и связи с Россией в 1999–2001 гг. Москва, 2002. 43 с.
3. Луніна Т. Теорія і практика бюджетного регулювання в ФРН. – Київ: Інститут державного управління і самоврядування при КМ України. 1994. 75 с.
4. Макосієвич М. Загроза бідності та місце домашніх господарств в інформаційному суспільстві і в економіці, що базується на знаннях – вибрані аспекти, що стосуються лише Польщі. *Разом в Європі: регіональні стратегії формування економічних знань в умовах євро інтеграції.* Ред.: Бакушевич І., Верпа . Тернопіль : TICIT, 2006. 464 с.
5. Макогон Ю.В., Савина Г.Г. Европейский Союз. Страны Запада и Нидерланды в международном аспекте. Донецк-Гаага, 2001. 70 с.

REFERENCES

1. Nelep V.M. Reformuvannya administratyvno-terytorial'noho ustroyu i stvorennya systemy mistsevoho samovryaduvannya v Pol'shchi ta Frantsiyi [Reforming the administrative-territorial system and creating a system of local self-government in Poland and France] Economy APK. 2005. Nr 11. pp. 56–58 [in Ukrainian].
2. Smyrnova A.Y. Delovaya Shvetsyya. Ékonomyka y svyazy s Rossyey v 1999-2001 hh. [Business Sweden Economic ties with Russia]. Moscow, 2002. 43 p. [in Russian].
3. Lunina T. Teoriya i praktyka byudzhetnoho rehulyuvannya v FRN.[Theory and practice of budget regulation in Germany] Kyiv : Institute of Public Administration and Self-Government under the Cabinet of Ministers of Ukraine. 1994. 75 p. [in Ukrainian].
4. Makosiyevych M. Zahroza bidnosti ta mistse domashnikh hospodarstv v informatsiynomu suspil'stvi i v ekonomitsi, shcho bazuyet'sya na znannyakh – vybrani aspekty, shcho stosuyut'sya lyshe Pol'shchi. Razom v Yevropi: rehional'ni stratehiyi formuvannya ekonomichnykh znan'v umovakh yevro intehratsiyi [The threat of poverty and the place of households in the information society and in the knowledge-based economy are selected aspects that apply only to Poland. Together in Europe: regional strategies for the formation of economic knowledge in the context of European integration] Ed. Bakushevich I., Verpa. Ternopil : TISIT, 2006. 464 p. [in Ukrainian].
5. Makohon YU.V., Savyna H.H. Evropeyskyy Soyuz. Strany Zapada y Nyderlandy v mezhdunarodnom aspekte. [European Union. Western countries and the Netherlands in the international aspect]. Donetsk-Hague, 2001. 70 p. [in Russian].

УДК 908 (477-25) "18"
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213437

Олена КОХАН,
orcid.org/0000-0003-2150-928X
науковий співробітник
Національного музею історії України
(Київ, Україна) sonceolena@gmail.com

КИЇВ У 1930-Х РОКАХ (ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА)

Стаття висвітлює питання життя Києва у 1930-х роках. Розглядається питання стану й змін у міському господарстві, комунікаціях, міському благоустрої, транспортній інфраструктурі, що відновилися і розвинулися порівняно з 1920-ми роками. Відповідно, зросла чисельність міського населення, у зв'язку з чим виникла й необхідність у збільшенні його території та, відповідно, районів Києва – їх стало вісім замість п'яти. Також до складу міста увійшли декілька районів, які раніше знаходилися за його межами. Для міста вказане десятиліття стало десятиліттям суттєвих змін і в його зовнішньому вигляді, зокрема в архітектурі, адже з перенесенням столиці УРСР із Харкова до Києва у 1934 р. тут відбуваються суттєві зміни, що робилися з метою укріплення в ньому нової влади. Забудовується урядовий квартал, з'являються будівлі в стилі конструктивізму та постконструктивізму і, звісно, велика кількість промислових об'єктів, які поступово перетворювали Київ на промисловий центр. Разом із тим важливо було показати ставлення нової влади до культурних пам'яток міста, особливо до храмів, монастирів та сакральних споруд інших релігійних організацій, які один за одним знищувалися з метою побудови на їхньому місці нових будівель. Звісно, культурні діячі боролися за кожну культурну цінність, намагаючись зберегти їх створенням там музеїв та галерей. У зв'язку із цим важливим було показати відмінності в роботі дослідників та науковців, які боролися за збереження зовнішнього вигляду Києва у 1920-х та 1930-х роках. У статті побачимо, що «Музейне містечко» на території Києво-Печерської лаври їм удалося створити саме у 1920-х роках, цим самим зберігши давні храми від руйнування. Натомість в 1930-х роках цю діяльність уже неможливо було проводити, результатом чого стало знищення соборів та церков Верхнього міста і Подолу.

Ключові слова: *Київ, конструктивізм, музеї, урядовий квартал.*

Olena KOKHAN,
orcid.org/0000-0003-2150-928X
Researcher
National Museum of History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) sonceolena@gmail.com

KYIV IN 1930-S (GENERAL CHARACTERISTICS)

The main idea of the article is to describe life in Kyiv in 1930-s. We will talk about municipal economy, communications, landscaping, development of transport infrastructure, comparing them with the situation, which was in 1920-s. And we will see that the development was huge, as appeared more trolleybuses and trains. In 1930-s increased population of the city. So, increased the territory of Kyiv and there were created more districts – eight instead of five. Those 10 years became for Kyiv the years of significant changes, especially in architecture. In 1934 Kyiv became the capital of USSR, so all the changes were made to show the main idea of the new government. There were built government quarter, a lot of buildings in styles constructivism and postconstructivism, and many industrial plants. So, Kyiv also became industrial center of the USSR. Among the plants there were: «Bilshovyk», «Leninska kuznia», «Ukrkabel», confectionery factory named after K. Marks, tram factory named after Dzierzhynsky and many others. However, there is important to show in the article the attitude of the new government to the cultural attractions, especially to churches and monasteries. They were destroyed one by one during 1930-s. Of course, many scientists fought for each architectural monument. They suggested to create there museums and galleries to protect them against destruction. So, in 1920-s there was opened the «Museum town» on the territory of Kyiv-Pechersk Lavra where there appeared a lot of small museums. But, in 1930-s the situation changed dramatically and the scientists couldn't do the same on the territory of the Upper town (historical part of Kyiv). As a result, St. Michael's Cathedral, Tithes Church and many other ancient churches of the Upper town and on Podil were destroyed.

Key words: *Kyiv, constructivism, museums, government quarter.*

Постановка проблеми. Сьогодні актуальними є дослідження розвитку міст, їхнього культурного та наукового життя. У даній статті йдеться про Київ 1930-х років – часу суттєвих змін як у його зовнішньому вигляді, так і в культурному й побутовому житті його мешканців. Розглядаються

питання побутового життя, чисельності й площі Києва, забудови та боротьби дослідників за збереження культурних цінностей.

Аналіз досліджень. Питанням збереження культурних цінностей та діяльності Комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини 1920–1930-х років багато років займається С. Білокінь, тож у статті використовується інформація з деяких його робіт. Ще одним дослідником культурного життя Києва кінця XIX – початку XX ст., у тому числі й 1920–1930-х років, був В. Ковалинкський, декілька праць якого також згадано у статті. Для кращого висвітлення теми комунального життя, господарства і благоустрою Києва використано матеріали таких дослідників, як М. Борисенко, С. Машкевич та ін. І, оскільки, протягом 1930-х років відбувалася активна забудова міста у стилі конструктивізму, тож звернено увагу на праці таких дослідників, як Г. Денисенко, В. Мойсеєнко, Д. Малаков, О. Мокроусова та деяких інших.

Мета статті – висвітлити основні питання побутового й культурного життя Києва у 1930-х роках.

Виклад основного матеріалу. На початку 1920-х років у місті було ліквідовано всі міські вигоди, і побут київських мешканців перестав відрізнятися від побуту селян. Так, робота трамваю була практично зупинена, система відводу та утилізації відходів не працювала, понад 200 тис киян не мали каналізації, припинилося центральне озеленення вулиць та брукування. Стан міського господарства 1920-х років оцінювався фахівцями як катастрофічний. Саме тому в середині 1930-х років після перенесення столиці УРСР із Харкова до Києва було суттєво скорочено кошти на будівництво житла та благоустрій квартального простору, а все більше виділялося коштів на відновлення роботи водогону, освітлення вулиць та прокладання бруківок на тротуарах у центральних районах міста (Борисенко).

Окрім того, у 1930-х роках у Києві велося активне будівництво урядових будинків, житлових кварталів на Липках, тролейбусних ліній та водозабору, а також стадіонів, парків та центрів розваг. Із 1933 р. в місті почав працювати аеропорт, у 1935 р. з'явився перший тролейбус. Площа ж зелених насаджень приблизно дорівнювала 1 тис га (Борисенко; Толочко та ін., 2007; Энциклопедический справочник, 1985: 21).

Варто також зазначити, що протягом 1930-х років поступово збільшувалася протяжність трамвайних колій. Так, на 1930 р. вулична довжина колій дорівнювала 102,1 км, а вже на 1939 р. – 107,2 км. Одночасно зі збільшенням довжини трамвайних колій відбувався процес електрифікації маршрутів київського трамваю. Зокрема, у 1933 р. було електрифіковано ділянку від Микільської слобідки до Дарниці, а в листопаді 1934 р. – лінію Микільська слобідка – Бровари (Машкевич).

У газетах за 1932 р. про роботу київського трамваю писали таке: «В 1932 г. все недостатки в работе трамвая надо исправить. По контрольным цифрам 1832 г. количество перевозок увеличивается до 300 на 1 жителя за год против 242 в прошлом году. Для этого на рельсах должны курсировать в среднем ежедневно 183 моторных вагона и 81 прицепной» (Ковалинский, 2012: 169).

Незважаючи на активне будівництво й поліпшення комунального життя, житлова норма для мешканців Києва скорочувалася кожного року і на кінець 1930-х років дійшла до 4 кв. метрів на одну людину. Це було пов'язано з тим, що населення міста стрімко зростало, а будівництво житла йшло занадто повільно через скорочення на це державних коштів. Відповідно, більшість киян жила в комунальних квартирах, на які було перетворено колишні садиби центральної частини Києва (Борисенко).

У зв'язку зі збільшенням чисельності міста, розширювалися й межі Києва. Варто зазначити, що у 1920-х роках у Києві жило понад 500 тис осіб, а вже в кінці 1930-х років – понад 800 тис. До 1927 р. до складу міста увійшли Дарниця, Нивки, Чоколівка і Микільська слобідка. У зв'язку із цим у 1937 р. виникла необхідність у створенні нових районів, як результат, їх стало вісім замість п'яти: Ленінський, Шевченківський, Петрівський, Жовтневий, Сталінський, Московський, Кіровський і Дарницький. Уже в 1938 р. з частин Сталінського й Московського районів було виділено окремий Залізничний район (Энциклопедический справочник, 1985: 21, 30).

Як ми вже зазначали, у 1934 р. Київ став столицею УРСР, відповідно, у місті з'явилися урядові будівлі. Навесні 1934 р. був проведений закритий конкурс на проєктування ансамблю урядового кварталу, для якого була вибрана Михайлівська площа. У цьому конкурсі взяли участь шість бригад таких архітекторів, як В. Г. Заболотний, Я. А. Штейнберг, Ф. Ф. Олійник, О. Г. Молокін, В. К. Троценко та братів В. А. й А. А. Весніних. Обов'язковою умовою було разом з адміністративними спорудами встановити монумент Леніна на вершині схилу (Марковський: 57–58).

Це був лише перший конкурс із декількох, на яких комісію не задовольнив жодний із запропонованих проектів. Зрештою, після смерті

Петрушанського будівництво урядового кварталу було зупинене і більше не відновилося. Будівля сучасного Міністерства закордонних справ (тоді будинок РНК) була зведена за проєктом архітектора Йосипа Лангбарда (Марковський: 58–60).

Окрім урядового кварталу, в 1920–1930-х роках у Києві зводиться ціла низка громадських, промислових та житлових будинків у стилі конструктивізму. На відміну від 1920-х років, де в архітектурі пропагувався матеріальний аскетизм, простота й функціональність, на початку 1930-х років основна увага в будівництві почала приділятися декоруванню. Повернулися класичні архітектурні форми, такі як ордер, колона, пілон, арка, карниз та цоколь (Шушківський, Селиванова, 2019).

Протягом 1932–1936 рр. тривав період постконструктивізму, в який використовувався «заокруглений стиль». У Києві у цьому стилі було збудовано декілька будинків: «Будинок лікаря» (1928 р.), дитячий садок «Арсеналу» на вул. Інститутській, 28 (1929–1930 рр.), клуб «Металіст» (1931–1934 рр.), «Будинок ІТП» (1934–1935 рр.), головний корпус Інституту клінічної фізіології (1936 р.), «Будинок комітету резервів» на вул. Ярославів Вал, 20 (1934 р.) та ін. (Конструктивізм в архітектурі Києва).

Загалом за 1920–1930-ті роки в Києві з'явилося близько 150 будинків у стилі конструктивізму та постконструктивізму. Окрім уже згаданих, можна зазначити такі:

– *залізничний вокзал*, в якому архітектор Олександр Вербицький поєднав модернізовані форми українського бароко з елементами конструктивізму. Вокзал почав працювати 23 лютого 1932 р. (Широчін та ін., 1999: 387; Ковалинский, 2012: 273);

– *пожежне депо окркомгоспу* (вул. Рибалка, 11), що було зведено у 1926–1927 рр. за проєктом архітектора Михайла Анічкіна; це був перший будинок у Києві, збудований у стилі конструктивізму, його було зруйновано в 1988 р. (Ернст, 1930: 671; Мойсеєнко, 2003: 915–916);

– *кінофабрика ВУФКУ*, комплекс якої було введено в експлуатацію в 1929 р.; автором проєкту став архітектор Валеріан Риков (Ернст, 1930: 677–681; Мокроусова, 2009: 229);

– *кінотеатр «Жовтень»*, проєкт якого у 1928 р. розробив архітектор Ной Троцький, а згодом його доопрацював Валеріан Риков; будівля кінотеатру стала одним із рідкісних зразків чистого конструктивізму в місті (Ернст, 1930: 638; Холостенко, 1934: 12); його відкриття відбулося 8 листопада 1930 р. в день святкування 13-ї річниці Жовтневої революції; під час будівництва кінотеатру було знесено один двоповерховий і два одноповерхові дерев'яні житлові будинки (Ковалинский, 2012: 263);

– *«Будинок державних установ»* (вул. Хрещатик, 5), збудований у 1929–1931 рр. за проєктом архітектора Миколи Шехоніна (Малаков);

– *ресторан «Динамо»*, збудований за проєктом архітекторів Йосипа Каракіса та Павла Савичева і введений в експлуатацію в 1934 р. (Компан, Лобода, 1937: 15);

– *Київська районна електростанція*, збудована на Рибальському півострові у 1926–1930 рр., котра стала однією з перших промислових споруд у Києві в стилі конструктивізму (Ернст, 1930: 632–635);

– *будинок «Сяйво»* (вул. Костьольна, 6), збудований у 1927 р. за проєктом архітектора Миколи Холостенка; він став одним із перших житлових кооперативів у стилі конструктивізму (Мокроусова, 2009: 230);

– *«Будинок спеціалістів»* (проспект Перемоги, 30), збудований за проєктом архітекторів М. Холостенка та Ю. Шафрана, який вони розробили у «Промбудпроекті»; будинок є яскравим прикладом взаємозв'язку архітектури так званого модернізованого конструктивізму та архітектури класицизму; він увійшов до числа кращих пам'яток культурної спадщини України 1930-х років (Шамраєва, 2016: 53, 59).

У цей час у Києві почали відбуватися не лише адміністративні зміни, а й промислові. Так, промисловість міста почала стрімко зростати. У 1925 р. обсяг продукції всіх діючих підприємств перевищив рівень 1913 р., а в 1939 р. валова промислова продукція підприємств Києва перевищила рівень 1913 р. у 16 разів, у тому числі й машинобудівних – у 30 разів, легкої промисловості – у 200 разів (Энциклопедический справочник, 1985: 20).

Протягом 1930-х років були реконструйовані такі фабрики й заводи: «Більшовик», «Ленінська кузня», «Укркабель», кондитерська фабрика ім. К. Маркса, трамвайний завод ім. Дзержинського та багато інших. Також було збудовано завод станків-автоматів ім. М. Горького, трикотажну фабрику ім. Рози Люксембург, Дарницький вагоноремонтний завод, 4-ту взуттєву фабрику, кінофабрику та інші промислові заклади (Энциклопедический справочник, 1985: 20–21).

При цьому паралельно з активною забудовою міста здійснювалося руйнування давніх архітектурних та культурних пам'яток. Зокрема, протягом 1934–1937 рр. було знищено 69 київських храмів. Серед них: Трьохсвятительська, Георгіївська,

Стрітенська церкви, церква Успіння Пресвятої Богородиці (Десятинна), Михайлівський та Богоявленський собори, Іринінська церква, Межигірський Преображенський монастир, що знаходився недалеко від міста і був пам'яткою архітектури козацької доби, Межигірський монастир та багато інших споруд і комплексів (Білокінь).

У звіті Київської міської ради за 1928–1930 рр., у розділі «Робота Інспектури культів», зазначалося: «За звітний час закрито спеціальних молитовних будинків: церков – 24 (Лавра – 5), каплиць – 2, кірх – 2, синагог – 5. Ці молитовні будинки передано під культурні заклади, крім Феофанії (4 молитовні будинки), які передано для поширення господарства Соробкоопу. Крім того, закрито 34 молитовні будинки, що містилися у приміщеннях житлоопів та приватників. Згадані приміщення передано частково під житло, а частково під різні майстерні. Виселено ченців із Лаври, Флорівського, Іонівського, Видубицького, Георгіївського, Феофанівського та Китаївського монастирів. Знято дзвони із дзвіниць церков. Проведено перереєстрацію релігійних громад і служників культу» (Ковалинський, 2011: 5).

Щоб зберегти хоча б частину пам'яток, науковці, дослідники, історики писали різні скарги в керівні органи, створювали музеї у церквах та монастирях, а також публікували наукові праці, в яких наголошували на важливості збереження культурної спадщини міста. Зокрема, 17 лютого 1930 р. Ф. Л. Ернст у листі, надісланому до Президії ВУАН, виступав проти влаштування механічної лабораторії в Мазепиному корпусі Київської академії. Натомість він пропонував влаштувати там Музей старого Києва (Ковалинський, 2011: 155).

Нижче, для прикладу, наведемо процедури знищення Богоявленського та Михайлівського соборів у 1930-х роках. 22 серпня 1934 р. долю Богоявленського собору Київської академії вирішила постанова президії міськради, в якій зазначалося: «Богоявленський собор старослов'янської орієнтації по Червоній площі, № 2 закрити, а приміщення передати під знесення». Секретар ВУАН академік О. В. Палладін у своєму листі від 3 квітня 1935 р. просив міськраду передати в Богоявленський собор понад півтора мільйони томів літератури Державної Фундаментальної бібліотеки ВУАН, частина яких на той час зберігалася у Володимирському соборі, а частина – в інших приміщеннях, які не були для цього прилаштовані, та й самі книги в тому стані збереження було неможливо використовувати за призначенням (Ковалинський, 2011: 156, 158).

Це прохання було проігноровано. Натомість 26 березня 1936 р. Політбюро ЦК КП(б)У надало дозвіл Київській міськраді розібрати стіну навколо Братського монастиря для того, щоб можна було використовувати цеглу для потреб міського будівництва. 15 квітня того ж року було дозволено розібрати Братський монастир для потреб шкільного будівництва (Ковалинський, 2011: 160).

Подібна ситуація була і з Михайлівським Золотоверхим собором, проти знесення якого боролися до кінця. Ще в 1929 р. інспектор охорони пам'яток культури Ф. Ернст під час обговорення звіту Софійської комісії при ВУАН оголосив садибу Софійського монастиря заповідником, плануючи включити її до комплексу «Київський Акрополь». Експозиція музею мала знаходитися в Десятинній церкві. «Київський Акрополь» мав включити в себе пам'ятки Верхньої частини міста разом з Андріївською церквою, Михайлівським Золотоверхим монастирем, Трьохсвятительською церквою та декількома іншими храмами цієї історичної частини міста (Білокінь).

Проте цей проєкт не вдалося реалізувати. У 1934 р. у зв'язку з перенесенням столиці УРСР із Харкова до Києва почалися пошуки місця для будівництва урядового кварталу, про що йшлося вище. Таким місцем виявилася Михайлівська площа. Протягом 1934–1936 рр. було видано декілька постанов, якими передбачалося знесення Михайлівського собору та церков, що знаходилися біля нього, а на їх місці мав бути збудований Будинок Уряду і пам'ятник Леніну (Ковалинський, 2011: 316–323).

У серпні 1937 р. було знесено Михайлівський собор. А 29 вересня 1938 р. для будівництва Будинку Уряду київська міська рада своєю постановою змінила маршрут трамваю № 8, що починався на Солом'янці біля Артилерійського училища і закінчувався біля фунікулера. Після виходу цієї постанови маршрут трамваю мав закінчуватися на площі Червоних героїв (сучасній Софійській площі) (Ковалинський, 2011: 326).

Не всі храми та монастирі руйнувалися. Деякі вдалося зберегти і перетворити на культурні й освітні заклади, у тому числі й на музеї. Зокрема, ще в 1920-х роках завдяки роботі Комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини Києво-Печерська лавра була перетворена на «Музейне містечко», до якого ввійшли: Музей культу та побуту, Всеукраїнська реставраційна майстерня, Музей нумізматики, Музей старовинної будівельної техніки, Музей українських старожитностей, приватна колекційна збірка П. Потоцького, друкарня Всеукраїнської академії наук, Успенський собор, Троїцька надбрамна церква, церква Спаса на Берестові, Миколаївська,

Хрестовоздвиженська, Всіхсвятська, Аннозачатіївська церкви та церква Різдва Богородиці, Ближні й Дальні печери, дзвіниці, фортечні кам'яні стіни з баштами, архів Києво-Печерської лаври, а також старолаврська бібліотека та бібліотека митрополита Флавіана (Ковалинський, 2011: 62–63).

«Музейне містечко» очолив археолог, музейник і педагог Петро Курінний.

Музей культу та побуту складався із сімох відділів:

– шиття й тканини (керівниками були Марія Новицька та Михайло Рудинський);

– металу та каменю;

– письма і друку (керівником був Павло Попов; відділ знаходився у двох залах Флавіанівської бібліотеки);

– станкового малярства (керівником став Кость Мощенко; відділ знаходився у Михайлівській церкві);

– історії Лаври (керівником був Григорій Денисов);

– порівняльної історії релігій;

– нумізматичний (першим керівником був Василь Ляскоронський, а з 1928 р. – Валентин Шугаєвський) (Білокінь).

Музей староукраїнської будівельної техніки розміщувався за Трапезною церквою в будинку малярської школи. Його керівником був Іполит Моргилевський. Керівником Українського театрального музею УАН став Петро Рулін.

На території «Музейного містечка» знаходилися такі архіви:

– архівні фонди Старої Лаври;

– архівні фонди Центрального архівного управління;

– архіви культові й військові;

– архівні фонди Округового архівного управління (Білокінь).

7 лютого 1932 р. до колишньої Трапезної церкви було перенесено Київський крайовий сільськогосподарський музей, який до того часу знаходився в Маріїнському палаці (Ковалинський, 2011: 79).

Ще одним музеєм, заснованим у 1920-х роках, стала Картинна галерея, відкриття якої відбулося 12 листопада 1922 р. в колишньому будинку Федора Терещенка (на сучасній вул. Терещенківській, а тоді – вул. Чудновського), (сучасний Національний музей «Київська картинна галерея»). У колекції галереї знаходилися предмети із зібрання давніх речей та мистецтва Оскара Гансена. Декілька предметів було передано із Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка (сучасний Національний музей історії України) та з Музею мистецтв ВУАН (сучасний Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків). У 1932 р. в колекції Картинної галереї нараховувалося понад 3 тис творів російського живопису, стільки ж зразків художньої промисловості та 25 тис гравюр (Ковалинский, 2012: 265, 269).

Проте робота музею мала труднощі з приміщенням, адже в головному будинку не було вільних кімнат для співробітників, а флігель у 1931 р. займав автодорожній технікум, який використовував його під гуртожиток та майстерні. До технікуму там знаходилася будівельна контора з виконання кесонних робіт. Співробітники галереї неодноразово зверталися до Київської міської ради з проханням передати їм флігель будинку, але їм було відмовлено. Водночас у лютому 1932 р. флігель було передано Науково-дослідному інституту вугілля (Ковалинский, 2012: 269).

Навесні 1934 р. в приміщенні Картинної галереї було розміщено обласний Музей революції. У квітні 1935 р. Раднарком УРСР вирішив передати кімнати правого крила першого поверху Інституту історії партії ЦК КП(б)У. Раніше там знаходилися школа фабрично-заводського навчання та гуртожиток хлібопекарського тресту. Також там жили три сім'ї співробітників галереї (Ковалинский, 2012: 269–270).

Проблеми з приміщенням значною мірою були пов'язані з тим, що Картинна галерея не входила в систему республіканського підпорядкування, а була на бюджеті міського відділу народної освіти до перетворення її на Київський музей російського мистецтва у 1936 р. (Ковалинский, 2012: 270).

Висновки. Отже, як бачимо, в 1930-х роках зовнішній вигляд Києва, його культурний розвиток та життя людей зазнали значних змін порівняно з 1920-ми роками. Значною мірою цьому посприяло перетворення Києва на столицю УРСР у 1934 р. Відбувається активна забудова міста, поліпшуються міські зручності та благоустрій, будуються урядові будинки, але водночас знищуються давні культурні пам'ятки – храми та монастирі, частина з яких для уникнення руйнування перетворюється на музеї.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ернст Ф. Київ: провідник. Київ : НКО-УСРР – ВУАН, 1930. 816 с.
2. Білокінь С. 1930-ті роки: руйнування старого Києва. URL : https://www.s-bilokin.name/Culture/KyivRuined.html.

3. Білокінь С. Соціальна революція в СРСР і пам'ятки Золотоверхого Києва. URL : https://www.s-bilokin.name/Culture/GoldenDomedKyiv.html.
4. Борисенко М. Комунальне господарство Києва та умови життя киян в 1920–1930-х роках.
5. Денисенко Г., Мойсеєнко В. Залізничний вокзал. *Звід пам'яток історії та культури України*. Київ, 1999. Кн. 1. Ч. 1. С. 386–387.
6. Энциклопедический справочник «Киев» (на русском языке). Издание второе. Киев : Главная редакция Украинской советской энциклопедии. 1985. 759 с.
7. Ковалинский В. Киевские хроники. Книга II. Юбилеи 2012. Киев : Сидоренко В. Б., 2012. 320 с.
8. Ковалинський В. В. Київські мініатюри. Книга дев'ята. Долі київських храмів. Частина перша. Київ : Купола, 2011. 608 с.
9. Конструктивізм в архітектурі Києва. URL : wikiwand.com/uk/Конструктивізм в архітектурі Києва.
10. Компан С., Лобода В. Місто і автомобіль. *Соціалістичний Київ*. 1937. № 7–8. С. 15–17.
11. Малаков Д. Будинок держустанов. URL : nin-gen.livejournal.com.
12. Марковський А. І. Іван Фомін: реалізовані та нереалізовані проекти у Києві 1930-х років. *Теорія та історія архітектури*. С. 56–64.
13. Машкевич С. Київський міський електротранспорт у 1930-ті роки.
14. Мойсеєнко В. Пожежне депо окркомгоспу. *Звід пам'яток історії та культури України*: Київ. А–Л / П. Тронько та ін. Київ, 2003. Т. 1. Ч. 2. С. 915–916.
15. Мокроусова О. Стилістика конструктивізму в архітектурі Києва. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2009. № 9. С. 228–233.
16. Селиванова А. Н. Постконструктивизм. Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР. 2019. 320 с.
17. Енциклопедія історії України : Т. 4: Ка-Ком / П. П. Толочко та ін. ; редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2007. 528 с.
18. Холостенко М. Проти спрощеного схематизму – за радісну архітектуру будованого соціалізму. Практика міського будівництва та завдання радянських архітектів Києва. Нотатки з блокноту. *Соціялістичний Київ*. 1934. № 1–2. С. 12–14.
19. Шамраєва А. М. «Дім спеціалістів» початку 1930-х років на проспекті Перемоги, 30 у Києві. *Праці Центру пам'яткознавства.* 2016. Вип. 29. С. 53–60.
20. Широчін С. Яким міг стати київський вокзал. URL : nin-gen.livejournal.com.
21. Шушківський А. І. Конструктивізм в архітектурі ; Інститут енциклопедичних досліджень НАН України.

REFERENCES

1. Kyiv: providnyk / F. Ernst. [Kyiv: guide]. K.: NKO-USSR – AUAS, 1930, 816 p. [in Ukrainian].
2. Bilokin S. 1930-i roky: ruinuvannia staroho Kyeva [1930-s: destruction of old Kyiv]. // Access mode: https://www.s-bilokin.name/Culture/KyivRuined.html [in Ukrainian].
3. Bilokin S. Socialna revolucia in USSR i pamiyatky Zolotoverkhoho Kyeva [Social revolution in USSR and monuments of the Golden-domed Kyiv]. // Access mode: https://www.s-bilokin.name/Culture/GoldenDomedKyiv.html [in Ukrainian].
4. Borysenko M. Komunalne hospodarstvo Kyeva ta umovy zhyttia kyian v 1920–1930-h rokakh [Commune household of Kyiv and livin conditions of Kyivans in 1920–1930-s]. [in Ukrainian].
5. Denysenko H., Moiseenko V. Zaliznychny vokzal [Railway station]. // Collection of monuments of history and culture of Ukraine, Kyiv, b. 1, p. 1. A–L / P. Tronko and others, K., 1999, pp. 386–387 [in Ukrainian].
6. Entsyklopedicheskiy spravochnik «Kiev» (na russkom yazyke). [Encyclopedic reference book], 2-nd edition, K., The main edition of Ukrainian Soviet Encyclopedia, 1985, 759 p. [in Russian].
7. Kievskie khroniki. [Kyiv chronicles]. Book II. Anniversaries of 2012 / Vitaliy Kovalinskiy/ K.: Sidorenko V. B., 2012, 320 p., il. [in Russian].
8. Kovalynsky V. V. Kyivski miniatiury. Knyha deviata. Doli kyivskykh khramiv. Chastyna persha. [Kyiv miniatures. Book nine. Fate of Kyiv temples. Part I]. K., Kupola, 2011, 608 p., il. [in Ukrainian].
9. Konstruktyvizm v arkhitekturi Kyeva. [Constructivism in architecture of Kyiv]. Access mode:: wikiwand.com/uk/Конструктивізм в архітектурі Києва [in Ukrainian].
10. Kompan S., Loboda V. Misto i avtomobil [City and car] // Socialist Kyiv, 1937, Nr 7–8, pp. 15–17 [in Ukrainian].
11. Malakov D. Budynok derzhustanov. [House of government agencies]. Access mode: nin-gen.livejournal.com [in Ukrainian].
12. Markovsky A. I. Ivan Fomin: realizovani i nerealizovani proekty u Kyevi 1930-kh rokiv. [Ivan Fomin: implemented and unrealized projects in Kyiv in 1930-s], pp. 56–64 // Theory and history of architecture [in Ukrainian].
13. Mashkevych S. Kyivsky misky elektrotransport u 1930-ti roky. [Kyiv city electric transport in 1930-s]. [in Ukrainian].
14. Moiseenko V. Pozhezhne depo okrkomhospu [Fire station of the district commune household] // Collection of monuments of history and culture of Ukraine: Kyiv. A–L / P. Tronko and others, K., 2003, b. 1, part. 2, pp. 915–916 [in Ukrainian].
15. Mokrousova O. Stylistyka konstruktyvizmu v arkhitekturi Kyeva [Stylistics of constructivism in Kyiv architecture] // Ukrainian art history: materials, researches, reviews: Collection of scientific works, 2009, Nr 9, pp. 228–233 [in Ukrainian].
16. Selivanova A. N. Postkonstruktivizm. Vlast i architectura v 1930-e gody v SSSR. [Posconstructivism. Power and architecture in 1930-s in USSR]. 2019, p. 320 [in Russian].

17. Tolochko P. P., Ivakin H. Y., Vermenych Ya. V. Kyiv [Elektronnyi resurs]. [Kyiv]. // Encyclopedia of the history of Ukraine: B. 4: Ka-Kom / Editional board.: V. A. Smoliy (head) and others. NAS of Ukraine. Institute of history of Ukraine. K., Publishing house «Naukova dumka», 2007, 528 p., il. [in Ukrainian].

18. Kholostenko M. Proty sproshchenoho skhematuzmy, – za radisnu architectury budovanoho socializmy. Praktyka miskoho budivnytstva ta zavdannia radianskykh architectiv Kyeva. Notatky z bloknotu. [Against simplified schematism, – for the joyful architecture of built socialism. Practice of the city building and tasks of Soviet Kyiv architects] // Social Kyiv, 1934, Nr. 1 –2, pp. 12–14 [in Ukrainian].

19. Shamraeva A. M. «Dim specialistiv» pochatku 1930-kh rokiv na prospekti Peremohy, 30 u Kyevi. [«House of specialists» of the early 1930-s on the Permohy prospect, 30 in Kyiv], pp. 53–60 // Works of the monument science, edition 29, K., 2016 [in Ukrainian].

20. Shyrochin Semen. Yakym mih staty kyivsky vokzal. [How could the old Kyiv train station look like]. Access mode: nin-gen.livejournal.com [in Ukrainian].

21. Shushkivsky A. I. Konstruktyvizm v arkhitekturi. [Constructivism in architecture]. // Institute of encyclopedic research NAS of Ukraine [in Ukrainian].

УДК 279 (477)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213439

Валентина КУРИЛЯК,
orcid.org/0000-0001-5245-9700
докторантка кафедри культурології та філософії
Національного університету «Острозька академія»
(Острог, Рівненська область, Україна) valentina.kuryliak@gmail.com

НАПРЯМИ МЕДИКО-САНІТАРНОЇ РОБОТИ ЦЕРКВИ АДВЕНТИСТІВ СЬОМОГО ДНЯ В УКРАЇНІ

У статті досліджено напрями медико-санітарної роботи Церкви адвентистів сьомого дня в Україні. Розглянуто корпус офіційних заяв, рекомендацій та документів, які декларують та регулюють медичну й оздоровчу діяльність Церкви, зокрема й низку заяв, які є відповіддю на виклики у сфері світової охорони здоров'я. Проаналізовано заяви Церкви, які стосуються таких захворювань, як СНІД і COVID-19, та заклики щодо утримання від уживання алкоголю, тютюну та наркотичних речовин. Проаналізовано навчальну програму медико-місіонерських програм, за якими на базі адвентистських санаторіїв в Україні навчаються студенти медико-місіонери, основним завданням яких є практичне впровадження принципів здорового способу життя у громадськість та подальша робота в адвентистських оздоровчих закладах. Основні напрями медико-санітарної роботи Церкви в Україні такі: допомога в позбавленні від залежностей (ігрова та психологічна), корекція раціону харчування, допомога тим, хто бажає кинути курити, уживати алкоголь та наркотики, здоровий спосіб життя, планування сім'ї, робота медичних закладів, санаторіїв тощо. Встановлено, що рекомендації адвентистам включають такі способи служіння суспільству у сфері здоров'я, як: участь у зусиллях зі скорочення ризику захворюваності на СНІД, турботу про тих, у чиїх сім'ях є хворі, призначення на регіональних рівнях Церкви відповідальних осіб, які співпрацюють з іншими (нецерковними) організаціями на місцевому або національному рівні, розроблення і проведення освітніх програм у боротьбі зі СНІДом тощо. У дослідженні звернено увагу, що батьки-адвентисти культивують у дітей християнські цінності й усвідомлення того, що недотримання принципів здорового способу життя призводить до негативних наслідків. Доведено, що через різноманітні оздоровчі заклади Церква адвентистів сьомого дня в Україні намагається привернути увагу громадськості до збереження фізичного та духовного здоров'я людини.

Ключові слова: *Церква адвентистів сьомого дня, офіційні заяви, медико-санітарна робота, Україна.*

Valentina KURYLIAK,
orcid.org/0000-0001-5245-9700
Doctoral Student at the Department of Cultural Studies and Philosophy
National University of "Ostroh Academy"
(Ostroh, Rivne region, Ukraine) valentina.kuryliak@gmail.com

DIRECTIONS OF MEDICAL AND SANITARY WORK OF THE SEVENTH-DAY ADVENTIST CHURCH IN UKRAINE

The article examines the areas of medical and sanitary work of the Seventh-day Adventist Church in Ukraine. A body of official statements, recommendations and documents that declare and regulate the medical and health activities of the Church, including a number of statements that respond to the challenges in the field of global health. The Church's statements on diseases such as AIDS and David-19 and calls for abstinence from alcohol, tobacco and drugs were analyzed. The curriculum of medical missionary programs is analyzed, according to which medical missionary students study on the basis of Adventist sanatoriums in Ukraine, the main task of which is the practical implementation of the principles of a healthy lifestyle in the public and further work in Adventist health facilities. The main areas of health work of the Church of the SDA in Ukraine are as follows: help in getting rid of addictions (gaming and psychological), dietary adjustment, assistance to those who want to quit smoking, alcohol and drugs, healthy lifestyle, family planning, work of medical institutions, sanatoriums, etc. Recommendations for Adventists include ways to serve society in the field of health: participation in efforts to reduce the risk of AIDS, care for those whose families have patients, appointment at the regional levels of the Church of responsible persons who cooperate with other (non-church) organizations at the local or national level, development and implementation of educational programs in the fight against AIDS, etc. The study notes that Adventist parents cultivate Christian values in children and the realization that failure to follow the principles of a healthy lifestyle entails negative consequences. It has been proven that the Church of the Seventh-day Adventists in Ukraine is trying to draw public attention to the preservation of physical and spiritual health through various health facilities.

Key words: *Seventh-day Adventist Church, official statements, health work, Ukraine.*

Постановка проблеми. Формування принципів здорового способу життя є актуальною темою для кожної людини. Це пов'язано з тим, що сучасний ритм життя потребує від людини значного вкладу праці, часу та власного здоров'я. Навіть більше, дослідження проблемних аспектів, які стосуються здорового способу життя, набуває нині особливої актуальності у зв'язку зі світовою загрозою від пандемії COVID-19. Застерігаючи громадян від зараження, «Національна служба здоров'я України» неодноразово наголошувала, що більше шансів перенести хворобу без трагічних наслідків мають люди віком до 65 років, або ті, хто не хворіють «хронічними захворюваннями легень, астмою, серцевими захворюваннями, діабетом, нирковою недостатністю» тощо (Національна служба здоров'я, 2020). Інакше кажучи, чим здоровіша людина, тим більше в неї можливостей справитися із захворюваннями, які виникають у процесі життя. Зокрема, низка досліджень, проведених шведськими вченими, переконливо показала, що «здоровий спосіб життя є одним із найважливіших факторів, які обумовлюють довголіття <…> знижують у жінок ризик отримання інсульту наполовину <…> скорочують ризик мікроінсульту на 86%» (Семенова, 2015).

У розрізі вищенаведеного однією з показових представниць та захисниць способу здорового способу життя у світі та Україні є Церква адвентистів сьомого дня (далі – Церква АСД), яка від під початку свого існування пропагує нерозривний зв'язок між духовним та фізичним здоров'ям людини. В Україні Церква АСД налічує 47 642 осіб (станом на 2017 р.) (Балаклицький, 2011). Значна кількість санаторіїв, оздоровчих центрів, клубів здоров'я тощо привертають увагу дослідників не лише з медичного погляду, але й з істориків, які досліджують дану конфесію.

Аналіз досліджень. Побіжно теми медико-санітарної роботи та здорового способу життя в дослідженні конфесії адвентизму в Україні порушували І. Чернушка в дисертаційній роботі «Сучасний стан та основні тенденції розвитку адвентизму в Україні», М. Жукалюк та В. Любащенко у праці «Історія Церкви адвентистів сьомого дня в Україні», зазначимо сумісне дослідження В. Докаша й І. Ченушки у статті «Інституалізація адвентизму в Україні». Однак у згаданих та інших дослідженнях адвентизму в період суверенності України детально не досліджувалася тема медико-санітарної роботи Церкви АСД в Україні, особливо в контексті офіційних заяв, які містять задекларовані наміри, що мають значні практичні наслідки, про які ми зазначимо нижче.

Мета статті. Отже, цікавим буде дослідити діяльність Церкви АСД в Україні у сфері медико-санітарної роботи, це й визначаємо як основну мету нашого дослідження. Для досягнення мети визначаємо низку завдань, а саме: аналіз змісту офіційних заяв Церкви АСД, огляд напрямів діяльності санаторних закладів та програм навчання адвентистів у розрізі теми здорового способу життя. Для вирішення поставлених завдань ми скористаємося корпусом документів, що складаються із корпусу опублікованих офіційних заяв, рекомендацій та інших документів Церкви адвентистів сьомого дня.

Виклад основного матеріалу. Церква АСД обстоює ідею нерозривності зв'язку між способом життя і його впливом на духовний стан людини, демонструє зацікавленість у здоров'ї суспільства на практиці. Це яскраво видно на прикладі реакції Церкви АСД на суспільні проблеми, пов'язані зі здоров'ям людей у всьому світі, а також на прикладі тих дій або засобів, якими адвентисти досягають кращого стану здоров'я – як власного, так і своїх ближніх. Зауважимо, що Церква АСД має свою власну систему загального медичного сервісу, частинами якої є заклади охорони здоров'я (лікарні, поліклініки, стоматологічні клініки, санаторії, будинки для людей похилого віку, реабілітаційні центри тощо). Ця система діє відповідно до принципів, прописаних у церковних документах, які будуть основною теоретичною базою нашого дослідження.

Як Всесвітня організація Церкви АСД (Генеральна конференція), так і її регіональні представництва (дивізіони, уніони) періодично висловлюються на теми, що стосуються здоров'я людей і цілих націй, розкривають механізми взаємовпливу фізичної і духовної сфер. Так, у заяві Церкви АСД про *«принципи організації роботи установ системи охорони здоров'я»* (1988 р.) підкреслюється, що «Христос служив людині як цілісній особистості. За прикладом служіння Христа в місію Церкви АСД входить служіння зцілення людини як цілісної особистості – зцілення їх тіла, розуму і духу». Таке служіння передбачає лікування та догляд за хворими, надання допомоги тим, хто страждає, профілактику. «Невід'ємним елементом цього служіння є просвітницька робота, що роз'яснює закони здоров'я, взаємозв'язок духовного начала і природних законів, відповідальність людини перед цими законами і вплив благодаті Божої, яка є гарантією здорового і щасливого життя», – наголошується в документі.

Медико-санітарна робота лікувальних адвентистських закладів, як зазначено в документі,

«повинна відображати турботу про людину, дуже високу оцінку людського життя в цілому і повагу гідності кожної особистості». Адже ці заклади призначені «для служіння суспільству». Не тільки лікування, але й «первинна профілактика і просвіта в галузі охорони здоров'я» є важливою частиною роботи цих закладів.

Адвентистські медпрацівники та члени Церкви, що виконують служіння, пов'язане зі здоров'ям, керуючись цінністю гідності людини, повинні створювати безпечну і дружню атмосферу, «що сприяє фізичному, психологічному та духовному зціленню пацієнта і здобуттю ним знань про здоровий спосіб життя». Догляд і турбота про тих, хто вмирає, і підтримка їхніх сімей, як стверджується, засновані на цьому ж принципі.

Робота адвентистських установ передбачає навчання перспективних працівників, зокрема проведення клінічної практики студентів. Загалом діяльність висококваліфікованого медперсоналу «повинна свідчити про втілення в життя високих моральних принципів та ідеалів Церкви адвентистів сьомого дня».

Частина документа розповідає про принципи взаємодії адвентистських лікувальних установ та відділу здоров'я Церкви на всіх рівнях структури церковної організації. Зокрема, «керівництво роботою закладів охорони здоров'я має здійснюватися на основі постійних консультацій із Відділом служіння здоров'я Генеральної конференції. У міру необхідності місія / конференція, уніон, дивізіон і Відділ служіння здоров'я Генеральної конференції повинні працювати в тісній співпраці» (Официальные заявления Церкви, 2010). Також Заява пропонує адвентистам під час відкриття лікувальних установ враховувати «потреби охорони здоров'я на даній території» (Официальные заявления Церкви, 2010: 82–85).

Від початку свого існування Церква АСД приділяла увагу боротьбі із залежностями від вживання речовин, як-от тютюн, алкоголь та наркотики. Так, у заяві *«про наркотики»* (1985 р.) міститься посилання на п. 22 Основних положень віровчення Церкви, підкреслюється зв'язок здоров'я духовного і фізичного: «Нам треба прагнути тільки до того, що допоможе нам привести наші думки і все наше єство на послух Христові, Який бажає, щоб ми були здорові, радісні і щасливі. Щоб наше існування було наповнене радістю, адвентисти сьомого дня спонукають кожну людину вести спосіб життя, що виключає вживання тютюнових виробів, алкогольних напоїв, наркотиків і зловживання ліками» (Официальные заявления Церкви, 2010: 68). Про те саме йдеться і в більш пізній заяві *«щодо вживання алкоголю, тютюну, наркотичних речовин і щодо наркотичної залежності»* (1990 р.).

Адвентисти у всьому світі засуджують уживання речовин, що руйнують життя, сім'ю і духовність. «Позиція Церкви щодо вживання алкоголю та тютюну незмінна. За останні десятиліття Церква активно підтримувала антиалкогольну й антинаркотичну просвіту віруючих, об'єднуючи свої зусилля з іншими організаціями з метою просвіти всього суспільства з питань профілактики алкоголізму та наркотичної залежності», – констатується в заяві. Документ згадує програму «Як кинути курити», що була розроблена Церквою на початку 1960-х рр., охопила весь світ і допомогла тисячам курців відмовитися від своєї залежності. Сьогодні адвентисти подвоюють свої зусилля із профілактики наркотичної залежності, розробляють нові програми (Официальные заявления Церкви, 2010: 49–50).

Навіть більше, у *Заяві Церкви АСД про куріння і етичні та правові аспекти його профілактики* (1996 р.) віряни пропонують такі кроки, пов'язані з державною обмежувальною політикою щодо куріння: «однакову заборону реклами будь-яких тютюнових виробів; встановлення норм, що регламентують захист дітей та молоді, на яких націлені зусилля тютюнових компаній; посилення законів, що забороняють куріння у громадських місцях; більш активне і систематичне використання засобів масової інформації для освіти молоді про небезпеку, пов'язану з курінням; значне підвищення акцизів на тютюнові вироби; введення норм, що вимагають від тютюнових компаній виплати коштів на потреби охорони здоров'я, пов'язані зі споживанням людьми, для яких випускається продукція». Мета таких пропозицій від Церкви – порятунок життя мільйонів людей щорічно (Заявление Церкви, 2012).

Однією з найактуальніших проблем у суспільстві у сфері здоров'я, на яку реагує Церква АСД, є так звана «чума XX сторіччя» – СНІД. Так, у *«Рекомендаціях <...> у зв'язку з розповсюдженням епідемії СНІДу»* (1996 р.) констатується, що ця епідемія масштабується з такою швидкістю, що цілком може зачепити кожну сім'ю, через це проблема згаданої хвороби «має глибокий вплив на всесвітню євангельську місію Церкви адвентистів сьомого дня (Официальные заявления Церкви, 2010: 186–189).

У документі *«Відгук Церкви АСД на проблему СНІДу»* (1990 р.) Церква мотивує своїх вірян: «Ми зобов'язані володіти достатньою інформацією про небезпеки цієї хвороби і шляхи її поширення. Нам

необхідно використовувати ці знання, щоб захистити себе від СНІДу, а також розповісти іншим людям про способи його попередження. Керівники всіх адвентистських установ і місцевих громад повинні активно просвіщати людей у питаннях профілактики ВІЛ-інфекції» (Официальные заявления Церкви, 2010). Документ містить рекомендації про внутрішньоцерковні структури, створені з метою протидії хворобі. «У 1987 р. Генеральною конференцією був створений спеціальний комітет із питань СНІДу, до складу якого входять фахівці в області медицини, охорони здоров'я, догляду за хворими, члени церковного керівництва, представники із захисту інтересів меншостей, фахівці в області етики, богослов'я й освіти. Рекомендації цього збірного комітету після утвердження стають основою для рішень виконавчих комітетів і рад церковних організацій, що дозволяє Церкві АСД застосовувати збалансований, усебічний і своєчасний підхід до проблеми СНІДу» (Официальные заявления Церкви, 2010).

Текст «Відгуку» закликає пропагувати і просвіщати населення щодо профілактики поширення ВІЛ-інфекції. У такому служінні повинні бути задіяні як пастори та капелани, працівники адвентистських медичних установ, так і рядові члени Церкви. Відгук передбачає співчуття і турботливе ставлення: «Християнський обов'язок членів і працівників Церкви адвентистів сьомого дня – відгукуватися на потреби і ставитися до людей, що страждають на СНІД, так, як наш Спаситель Ісус ставився до хворих і знедолених. Лікарні та клініки <…> повинні забезпечити таку обстановку, в якій хворі на СНІД отримають співчутливий і якісний медичний догляд» (Официальные заявления Церкви, 2010). Серед основних рекомендацій для всіх людей щодо запобігання СНІДу адвентисти виділяють такі: утримання від дошлюбного сексу, моногамний шлюб, шанування цінності сім'ї; контроль над медичними інструментами (стерилізація медичних голок або шприців), перевірка крові перед її переливанням (Официальные заявления Церкви, 2010: 232–239).

Інший документ, присвячений цій же темі, *«Рекомендації Церкви адвентистів сьомого дня у зв'язку з розповсюдженням епідемії СНІДу»* (1996 р.), спонукає керівників Церкви реагувати на поширення епідемії хвороби, «виробленням ініціатив в галузі освіти, профілактики захворюваності і соціального служіння <…> Керівникам Церкви належить забезпечувати віруючих достовірною інформацією їхньою рідною мовою і в рамках особливостей їхньої культури» (Официальные заявления Церкви, 2010).

Загалом рекомендації адвентистам включають такі способи служіння суспільству у сфері здоров'я, як:

– участь у зусиллях зі скорочення ризику захворюваності на СНІД; турботу про тих, у чиїх сім'ях є хворі; призначення в кожному дивізіоні (регіональне об'єднання Церкви) відповідальних осіб, що повинні реагувати на проблему; співпраця з іншими (нецерковними) організаціями на місцевому або національному рівнях;

– розроблення і проведення освітніх програм з боротьби зі СНІДом;

– виховання в молоді навичок успішно долати сексуальні спокуси; служіння з догляду за хворими (за наявності досвіду);

– культивування батьками і взагалі дорослими прихильності «такому способу життя, який стверджує християнські цінності, і усвідомлення ними того факту, що невірність у шлюбі і вживання алкоголю або інших наркотичних речовин безпосередньо негативно впливає на формування уявлень про секс і сексуальну поведінку їхніх дітей».

У будь-якому з методів служіння, спрямованого на просвіту, профілактику або догляд за хворими на СНІД, «Рекомендації» радять адвентистам наслідувати приклад Христа, який прийшов на землю, щоб дати зцілення духа і тіла тим, хто страждає, підкреслюють єдність законів фізичних і духовних (Официальные заявления Церкви, 2010, 186–189).

Відзначилася Церква адвентистів сьомого дня в захисті жіночого здоров'я, про що йдеться в підготовленій у 1995 р. заяві *«Про мутиляцію жіночих статевих органів»* (яка практикується в деяких країнах). У документі зазначено, що ця практика є неприйнятною, оскільки «ставить під загрозу фізичне й емоційне здоров'я людей, а також їхніх родичів». «Хоча Церква адвентистів сьомого дня є рішучим захисником релігійної свободи, вона вважає, що право сповідувати ту чи іншу релігію не виправдовує завдання шкоди іншим людям» (Официальные заявления Церкви, 2010, 291–296).

Знаючи, що серед християн останнім часом ширяться погляди про шкідливість щеплень, Церква АСД у 2015 р. висловила свою позицію *щодо імунізації:* «Ми вітаємо відповідальну імунізацію / вакцинацію і не володіємо будь-якими релігійними або заснованими на вірі причинами не спонукати наших прихильників до відповідальної участі у профілактичних програмах з імунізації» (Позиция, 2015). Також не лише Всесвітня організація Церкви адвентистів сьомого дня висловлюється щодо актуальних проблем, пов'язаних

зі здоров'ям, але й її представництва на місцях, а також окремі адвентистські лідери, служителі, медичні працівники, де українські адвентисти не є винятком.

Так, у 2020 р. з початком пандемії коронавірусу Адвентистська церква в Україні (а саме відділ здоров'я Української уніонної конференції, клініка «Ангелія», на прохання Міністерства охорони здоров'я України) закликала ставитися до кожної людини як до пріоритету держави, не маніпулювати свідомістю громадян через страх пандемії. Приводом для такої реакції став випадок у Санжарах, коли деякі жителі протестували проти повернення з Китаю до України своїх співвітчизників. Адвентисти наголошували, що українцям треба підтримувати співгромадян, що перебувають на обсервації, не допускати проявів ненависті до них.

Медики Церкви закликали не вірити неправдивій інформації про методи поширення хвороби (зокрема, нагадали, що вірус не циркулює в повітрі за умов далекої відстані) і водночас попереджали громадян, щоб ті трималися на відстані один від одного для «переривання епідемічного ланцюга». Окремим пунктом можна відзначити турботу не тільки про фізичний, але й про «психоемоційний стан евакуйованих» (Звернення, 2020).

Наступними кроками від клініки «Ангелія» стало періодичне інформування суспільства щодо інфекції COVID-19. Лікарі пояснювали, якими є симптоми COVID-19, хто є групою ризику, як себе захистити від коронавірусної й інших інфекцій. Наголошувалося, що особливе місце серед заходів щодо захисту посідає «зміцнення імунітету через здоровий спосіб життя» (Информация о короновирусе, 2020).

Розглядаючи Адвентистську церкву в Україні, варто звернути увагу на діяльність її відділу здоров'я, який входить у структуру відділів Церкви в усьому світі. Відділ здоров'я Церкви адвентистів сьомого дня в Україні був створений у 1993 р. За роки свого існування він став ініціатором і організатором багатьох подій, серед яких: медичні конференції, тренінги для членів церкви і пасторів, лекції на євангельських програмах, дні здоров'я, виставки здоров'я, табірні зібрання. Представники відділу періодично проводять в Україні такі програми, як «Дихайте вільно» (як кинути курити), «Ходіть легко», «Живіть радісно», «Контроль стресу», «Грудне вигодовування» тощо. Так, у 1997 р. українські адвентисти провели першу медико-місіонерську школу в місті Буча в Київській області за підтримки ОСІ, з її представником Чарльзом Кливлендом.

Якщо говорити про напрями, за якими діє відділ здоров'я Церкви АСД в Україні, то узагальнено вони виглядають так: позбавлення від залежностей – від алкогольної та наркотичної до емоційних; корекція харчування – поширеною проблемою є високий рівень серцево-судинних захворювань – високий рівень холестерину і жиру в дієті, гіподинамія, надмірне вживання солі тощо; допомога тим, хто бажає кинути курити; здоровий спосіб життя; планування сім'ї (викликом у наш час є високий рівень абортів); робота медичних закладів, санаторіїв.

У рамках відділу здоров'я в Україні створені і діють кілька адвентистських центрів здорового способу життя («пансіонати», або «санаторії»): «Наш дім» (із 2002 р.), пансіонат «Десна» (із 2013 р.), «Буковинська черешенька» (із 2009 р.). «Гармонія» (із 2011 р.), «Айдар» (із 2014 р.), «Барвінок» (із 2010 р.). До послуг покупців – 45 крамниць здорового харчування. Діяльність таких центрів зосереджена на намаганні під час десятиденного відпочинку зацікавити гостей санаторію інтегрувати принципи здорового способу у своє життя. Для цього протягом усього відпочинку гостей харчують рослинною (вегетаріанською) їжею, приготовленою без зажарювання. Кожного дня проводять лекції щодо восьми принципів життя, навчають відвідувачів готувати здорову їжу під час кулінарного класу та намагаються на практиці показати за допомогою порівняння фізіологічних показників (тиск, вага, жирова маса тощо) на початку та в кінці заїзду, що за десять днів можна істотно покращити своє здоров'я та скинути зайву вагу. Завдяки заняттям у спортзалі, басейні та скандинавській ході на свіжому повітрі відвідувачів знайомлять із важливістю фізичних навантажень у повсякденному житті та їхнім корисним впливом на здоров'я люди. А завдяки різноманітним типам обгортувань, масажів, відвідуванню соляної кімнати, прийняттю трав'яних ванн тощо відвідувачам забезпечується косметичний компонент відпочинку. Звісно, на територіях санаторіїв АСД не має магазинів чи місць, де продаються алкоголь, тютюн чи, наприклад, м'ясні вироби, які теж уважаються шкідливими для здоров'я продуктами. Поєднанням трьох складників: способу харчування, фізичних навантажень і практики духовних принципів життя у санаторіях, адвентисти намагаються пропагувати принципи здорового способу життя.

Невід'ємною складовою частиною процвітання реформи здорового способу життя є організація та проведення медико-місіонерських шкіл, які зазвичай функціонують на базах санаторіїв та медичних

центрів АСД в Україні. Наприклад, у листі-зверненні працівників навчально-методичного центру «Нашого дому» до членів Церкви АСД щодо організації медико-місіонерських шкіл (2007 р.) збереження здоров'я визнається однією з найголовніших потреб як людини, так і суспільства загалом, якому християни повинні служити за прикладом Христа: «<…> У нашій Церкві сформувалася важлива галузь служіння – медична місіонерська робота. Дана концепція заснована на біблійному вченні про служіння Церкви методами медичного євангелізму» (Письмо обращение, 2007).

Лист-звернення містить цитати з авторитетної для адвентистів письменниці Еллен Уайт, що багато писала про важливість вістки про здоров'я, наприклад: «Протягом кількох років Господь звертає увагу Свого народу на Реформу здоров'я, яка є важливою ланкою у справі приготування до Пришестя Сина Людського» (Уайт, 2010); «<…> медична місіонерська робота – готувати шлях для Євангелія. Це втілення благої вістки, прояв Христового співчуття. Люди так сильно цього потребують, і світ готовий прийняти таке благовістя» (Уайт, 1996).

Щоби втілити на практиці служіння суспільству у сфері здоров'я, центр «Наш дім» регулярно організовує мобільні медико-місіонерські школи з метою навчаннях рядових членів церкви основам медичного євангелізму. Передбачається, що випускники будуть здатні допомагати людям, які страждають на фізичні та духовні недуги. Медико-місіонерська школа пропонує два варіанти навчання: інтенсивний курс (протягом місяця), який передбачає одномісячну програму навчання. Ця програма дає можливість знайти своє місце у практичному служінні Церкви АСД.

Студенти, які успішно закінчили інтенсивний курс, можуть продовжити своє навчання на повному курсі, який передбачає шестимісячну програму навчання. Запропоновані для вивчення предмети розширять горизонти в розумінні принципів місіонерського служіння та готують випускників школи допомагати людям, які страждають фізичними та духовними недугами. Зокрема, предмети інтенсивного та повного курсів спрямовані на розуміння свого покликання у служінні, дослідження зв'язку між фізичним зціленням та істиною про спасіння людини загалом. Вивчення основних причин захворювань та критеріїв ефективних методів лікування відбувається під час викладання нижчезазначених дисциплін.

«Містична медицина» – включає пояснення того, що в сучасному світі існують сотні способів і методів зцілення. Деякі, що спершу здаються безпечними, але насправді небезпечні для фізичного та духовного здоров'я, методики зцілення проникли у християнство. Дослідженню основних напрямів лженауки присвячений даний предмет.

«Харчування» – вивчаються основні принципи харчування й існуюча наукова інформація, скомпоновані із надихаючим керівництвом. Особливу увагу приділяють поступовому переходу від традиційного до лакто-овоче-вегетаріанського харчування. Тоді як предмет «Кулінарний клас» є практичною частиною предмета «Харчування». Студенти вчяться готувати вегетаріанські блюда, складати меню та проводити заняття кулінарного класу для всіх, хто цього бажає.

Навчальний курс «Анатомія і масаж» пропонує вивчення теоретичних і практичних основ мистецтва масажу. Студенти вивчають різні методи проведення масажу. Паралельно цьому йде детальне вивчення основ анатомії. У цьому ж розрізі вивчається предмет «Перша медична допомога». Предмети «Лекції про здоров'я», «Догляд за хворим» включають вивчення принципів підготовки курсу простих лекцій про здоровий спосіб життя та семінари. Створюються всі умови для того, щоб студенти змогли набути досвід, проводячи лекції для широкої аудиторії слухачів.

Варто звернути увагу на предмет «Клас праці», під час якого студенти мають можливість розвиватися фізично та духовно для виховання в собі «хрестоподібних» рис характеру, як-от милосердя, любов до ближнього, доброта тощо. А на предметі «Біблійна гігієна стриманості» студентів вчать застосовувати біблійні принципи стриманості та гігієни, як особистої, так і громадської.

Однією з незвичних академічних практик є умова проведення виставки здоров'я. «Виставка здоров'я», на думку організаторів медико-місіонерської школи, є сучасним засобом для привернення уваги громадськості до здорового способу життя та духовності. Студенти ознайомлюються із принципам проведення виставки, а також безпосередню беруть участь в її організації та проведенні. Для закріплення теоретичних навичок студенти проводять лекції для широкої аудиторії і відточують практичні навички в кулінарних класах, на курсах з анатомії і масажу, моделювання першої медичної допомоги тощо.

Студенти, які успішно закінчили інтенсивний курс, можуть продовжити своє навчання на повному курсі. Перед ними відкривається можливість стати викладачами інтенсивного курсу на базі Навчально-методичного центру «Наш дім», а також в інших містах України, Росії, Білорусі, у республіках Середньої Азії. Віряни-

медпрацівники об'єднані в Адвентистську медичну асоціацію України (далі – АМАУ). Ця Асоціація об'єднує лікарів-адвентистів із метою спрямування їхніх професійних знань і високої християнської моралі на відродження здорового способу життя, духовності та милосердя, сприяння гармонійному розвитку духовних і фізичних сил народу. Члени Асоціації розробляють програми щодо поліпшення екологічного стану навколишнього середовища, боротьби із залежностями (паління, уживання алкоголю та наркотиків), підвищення і зміцнення загальнолюдських ідеалів.

У 1997 р. Адвентистська церква придбала в Києві незавершену будівлю за адресою: вул. Лариси Руденко, 3, під медичний центр. Зараз він відомий під назвою «Ангелія». Із 2008 по 2013 рр. тривало будівництво, у 2014 р. відбулася посвята будівлі та реєстрація клініки медичного центру. У 2016 р. отримали ліцензію на медичну діяльність, у 2017 р. відбулось посвячення команди медичного центру. Сьогодні «Ангелія» працює за трьома основними напрямами: лікування (сімейна медицина, психіатрія, невралгія, стоматологія, фізіотерапія, реабілітація); профілактика (мобільні клініки, оздоровчі програми); навчання (школа консультації із залежностей). За роки існування в стаціонарі й амбулаторно через медичний центр пройшли приблизно 10 тис. пацієнтів. У команді «Ангелії» – 35 співпрацівників. Директором МЦ та головним лікарем є Юрій Бондаренко.

Також адвентисти за допомогою щомісячних вечірніх лекцій із здоров'я в кожній із церков АСД в Україні розкривають детально принципи здорового способу життя. Зазвичай лекторами є особи, які мають державну медичну освіту і працюють за фахом. Таким чином члени церкви АСД отримують детальнішу інформацію про те, як збалансовано підходити до впровадження в життя принципів здоров'я. Також у великих церквах іноді практикують щотижневу «Хвилинку здоров'я», де зазвичай зачитують матеріал, який стосується користі від вживання деяких продуктів, чистої води, фізичних вправ тощо. Тобто Церква АСД як у середині, так і зовні намагається різними методами переконати людей у важливості принципів здорового способу життя.

Звісно, між задекларованими офіційними заявами, листами-зверненнями та значною теоретичною базою щодо виконання принципів здорового способу життя членами Церкви АСД існує незначний розрив. Тобто теоретичні принципи не завжди збігаються з їхнім практичним втіленням адвентистами в життя. Цей розрив зумовлений тим, що адвентистська спільнота складається з людей, які в різний час стали членами Церкви, дехто із членів є принциповим у дотриманні системи здорового способу життя, а дехто вибірково підходить до принципів цього вчення. Однак принципові та менш принципові в досліджуваному питанні єдині в таких аспектах, як категорична відмова від вживання: алкоголю, тютюну, наркотичних засобів та нечистої їжі (перелік наведений у книзі Левит). Різниця зазвичай полягає в цілковитій відмові від уживання продуктів тваринного походження, повному або неповному виконанні восьми принципів здоров'я. Тобто в тих аспектах, які не виходять за рамки доктринального вчення Церкви адвентистів сьомого дня.

Висновки. Отже, у результаті проведеного дослідження структури Церкви адвентистів сьомого дня, дії її відділів та установ (зокрема, відділу здоров'я та церковних лікувальних закладів), публічних висловлювань, заяв, рекомендацій та звернень Церкви на різних рівнях (від усесвітнього до регіонального) можемо зробити висновок, що медико-санітарна робота адвентистів в Україні не лише задекларована в офіційних заявах та документах Церкви, але й практично реалізується через різноманітні громадські заходи, через навчання на медико-місіонерських програмах на базах адвентистських санаторіїв та центрів здоров'я, інші внутрішньоцерковні заходи, ціллю яких є профілактика і закріплення принципів здорового способу життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Національна служба здоров'я України: коронавірус COVID-19 – групи ризику. *Управління охорони здоров'я Миколаївської облдержадміністрації.* 2020. URL: http://oblzdrav.mk.gov.ua/index.php/golovna/novini/8687-natsionalna-sluzhba-zdorov-ya-ukrajini-koronavirus-covid-19-grupi-riziku (дата звернення: 14.04.2020).

2. Здоровый образ жизни молодежи (от абитуриента медицинского вуза до специалиста) / Н. Семенова и др. *Современные проблемы науки и образования.* 2015. № 1. URL: https://www.science–education.ru/pdf/2015/1/859.pdf (дата звернення 24.04.2020).

3. Балаклицький М. Медіатизація протестантизму в Україні 1991–2010 рр. Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2011. 379 с.

4. Официальные заявления, рекомендации и другие документы Церкви адвентистов седьмого дня. Заокский : Источник жизни, 2010. 384 с.

5. Заявление Церкви АСД по вопросу о курении и этических аспектах его профилактики. *The General Conference of the Seventh-day Adventist Church.* 2012. URL: https://esd.adventist.org/2012/03/02/zayavlenie-tserkvi-asd-po-voprosu-o-kurenii-i-eticheskih-aspektah-ego-profilaktiki/ (дата звернення: 16.04.2020).

6. Позиция Церкви АСД об иммунизации. *The General Conference of the Seventh-day Adventist Church.* 2015. URL: https://esd.adventist.org/2015/05/28/pozitsiya-tserkvi-asd-ob-immunizatsii/ (дата звернення: 10.04.2020).

7. Звернення Адвентистської церкви та МОЗ України щодо ситуації навколо коронавірусу. *Цекрва Адвентстистів сьомого дня в Україні.* 2020. URL: https://adventist.ua/news/ukraine/zvernennya-adventistskoyi-cerkvi-ta-moz-ukrayini-shodo-situaciyi-navkolo-koronavirusu/?fbclid=IwAR2iRgWmDr1OBmKtP7dKCMOZPh7lAyRKswHz9nwJas4E5nfrcggO1o3Sduc (дата звернення: 14.04.2020).

8. Информация о коронавирусной инфекции COVID-19. 2020. *Офіційний сайт клініки «Ангелія».* URL: https://angelia.ua/ru/contacts/ (дата звернення: 14.04.2020).

9. Уайт Э. Медицинское служение. Заокский : Источник жизни, 2010. 335 с.

10. Уайт Э. Свидетельства для церкви. Заокский : Источник жизни, 1996. Т. 5. 754 с.

11. Письмо-обращение к членам Церкви адвентистов седьмого дня об организации медико-миссионерских школ от 11 марта 2007 г. (Особистий архів В. Куриляк).

REFERENCES

1. Nacional'na sluzhba zdorov'ya Ukrayiny': koronavirus COVID-19 – grupy' ry'zy'ku. [National Health Service of Ukraine: coronavirus COVID-19 – risk groups]. Upravlinnya oxorony' zdorov'ya My'kolayivs'koyi oblderzhadministraciyi, 2020. URL: http://oblzdrav.mk.gov.ua/index.php/golovna/novini/8687-natsionalna-sluzhba-zdorov-ya-ukrajini-koronavirus-covid-19-grupi-riziku [in Ukrainian].

2. Semenova N. V., Vasy'levskaya E. S., Deny'sov Yu. P., Avdeev D. B. Zdorovij obraz zhy'zny' molodezhy' (ot aby'tury'enta medy'cy'nskogo vuza do specy'aly'sta). [A healthy lifestyle for young people (from an applicant to a medical university to a specialist)]. Sovremennыe problemy nauky' y obrazovany'ya, 2015. № 1. URL: https://www.science–education.ru/pdf/2015/1/859.pdf [in Russian].

3. Balakly'cz'ky'j M. A. Mediaty'zaciya protestanty'zmu v Ukrayini 1991–2010 rokiv. [Mediation of Protestantism in Ukraine 1991–2010]. H.: Harkivs'ke istory'ko-filologichne tovary'stvo, 2011. 379 s. [in Ukrainian].

4. Ofy'cy'al'nyye zayavleny'ya, rekomendacy'y' y' drugy'ye dokumenty Cerkvy' adventy'stov sed'mogo dnya. [Seventh-day Adventist Church official statements, recommendations, and other documents]. Z.: Y'stochny'k zhy'zny', 2010. 384 s. [in Russian].

5. Zayavleny'ye Cerkvy' ASD po Voprosu o Kureny'y' y' Ety'chesky'h Aspektah Ego Profy'lakty'ky'. [Statement by the SDA Church on the Question of Smoking and the Ethical Aspects of Its Prevention]. The General Conference of the Seventh-day Adventist Church, 2012. URL: https://esd.adventist.org/2012/03/02/zayavlenie-tserkvi-asd-po-voprosu-o-kurenii-i-eticheskih-aspektah-ego-profilaktiki/ [in Russian].

6. Pozy'cy'ya Cerkvy' ASD ob Y'mmuny'zacy'y'. [SDA Church Position on Immunization]. The General Conference of the Seventh-day Adventist Church, 2015. URL: https://esd.adventist.org/2015/05/28/pozitsiya-tserkvi-asd-ob-immunizatsii/ [in Russian].

7. Zvernennya Adventy'sts'koyi cerkvy' ta MOZ Ukrayiny' shhodo sy'tuaciyi navkolo koronavirusu. [Appeal of the Adventist Church and the Ministry of Health of Ukraine regarding the situation around the coronavirus]. Cerkva Adventsty'stiv s'omogo dnya v Ukrayini, 2020. URL: https://adventist.ua/news/ukraine/zvernennya-adventistskoyi-cerkvi-ta-moz-ukrayini-shodo-situaciyi-navkolo-koronavirusu/?fbclid=IwAR2iRgWmDr1OBmKtP7dKCMOZPh7lAyRKswHz9nwJas4E5nfrcggO1o3Sduc [in Ukrainian].

8. Y'nformacy'ya o koronavy'rusnoj y'nfekcy'y' COVID-19. [Information about coronavirus infection COVID-19]. Oficijny'j sajt kliniky' "Angeliya", 2020. URL: https://angelia.ua/ru/contacts/ [in Russian].

9. Uajt E. Medy'cy'nskoe sluzheny'e. [Medical ministry]. Z.: Y'stochny'k zhy'zny', 2010. 335 s. [in Russian].

10. Uajt E. Svy'detel'stva dlya cerkvy'. [Church Testimonies]. Tom 5. Z.: Y'stochny'k zhy'zny', 1996. 754 s. [in Russian].

11. Py's'mo obrashheny'e k chlenam Cerkvy'Adventy'stov sed'mogo dnya ob organy'zacy'y' medy'ko-my'ssy'onersky'h shkol ot 11 marta 2007 goda. [A letter to the members of the Seventh-day Adventist Church on the organization of medical mission schools of March 11, 2007]. (Osoby'sty'j arhiv Kury'lyak V. V.) [in Russian].

UDC 364.6:177.72|(091)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213442

Natalia MALYNOVSKA,
orcid.org/0000-0003-0861-603X
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Social Work, Management and Pedagogy
Petro Mohyla Black Sea National University
(Mykolaiv, Ukraine) Natalia.Malynovska@chmnu.edu.ua

Dmytro SAY,
orcid.org/0000-0002-0459-7030
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department of Social Work, Management and Pedagogy
Petro Mohyla Black Sea National University
(Mykolaiv, Ukraine) dmytro.say@chmnu.edu.ua

CHARITY AS A HISTORICAL AND SPIRITUAL-MORAL BASIS FOR THE DEVELOPMENT OF SOCIAL WORK

Charity is a special type of social interaction which differs from the other types due to its optional institutional ties. On the one hand, charity is determined by an objective social factor, namely – the existence of those who need assistance – the needy and the objectively existing need for help from one party, and on the other hand – the subjective desire of the other party to provide such assistance. The phenomenon of charity is a stable concept. Its essence remains unchangeable under various social conditions and time periods, however, its forms of manifestation change and adapt to the specific socio-cultural conditions.

This is confirmed by the fact that charity has transformed from a purely subjective private phenomenon and a traditional approach within Christianity, to the functional direction of public policy and later public activity in the functioning of public organizations. This transformation was also reflected in the forms of manifestation of the moral and value component, which was part of interpersonal relations and charity. It has partly lost its significance and partly shifted to the professional requirements for the profession of a social worker and other persons who provide assistance or services to others.

Charitable activities very often help to find effective ways to solve problems in the social sphere, which the state cannot, due to certain circumstances, promptly solve, covering both specific individuals and entire levels of society. A study of the local history of charitable and social work provides a real-life context and concrete examples for shaping the professional identity of future social workers. The local aspect of social work is revealed, first of all, through the work of charitable organizations and individuals who created or funded these institutions, or took an active part in their activities. It is noted that charitable activities contribute to the psychological changes in the consciousness of students. In particular, such changes in the minds of students are characterized by changes in the level of their social responsibility, status, role positions and values.

Understanding charity as a historical and spiritual-moral basis of social work can help increase its effectiveness, expedite recovery from difficult life circumstances, and at broader levels – to prevent and preclude the emergence of difficult life circumstances as a mass phenomenon.

Key words: *charity, social work, social institutions, difficult life circumstances, moral, values.*

Наталя МАЛИНОВСЬКА,
orcid.org/0000-0003-0861-603X
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри соціальної роботи, управління і педагогіки
Чорноморського національного університету імені Петра Могили
(Миколаїв, Україна) Natalia.Malynovska@chmnu.edu.ua

Дмитро САЙ,
orcid.org/0000-0002-0459-7030
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри соціальної роботи, управління і педагогіки
Чорноморського національного університету імені Петра Могили
(Миколаїв, Україна) dmytro.say@chmnu.edu.ua

БЛАГОДІЙНІСТЬ ЯК ІСТОРИЧНА ТА ДУХОВНО-МОРАЛЬНА ОСНОВА РОЗВИТКУ СОЦІАЛЬНОЇ РОБОТИ

У статті розглянуто питання благодійності як особливого виду соціальної взаємодії, який відрізняється від інших, зумовлених інституційними зв'язками. Благодійність визначається об'єктивним соціальним чинником, а саме існуванням малозабезпечених, нужденних, тобто, об'єктивно існуючою потребою в допомозі однієї зі сторін, і суб'єктивним бажанням іншої сторони таку допомогу надати.

З часом змінюються тільки форми вияву цього феномена в конкретних соціокультурних умовах, проте сутність залишається незмінною. Підтвердженням є той факт, що благодійність трансформувалася від суто суб'єктивного приватного феномену та традиційного підходу в межах християнства до функціонального напряму державної політики і громадської діяльності в якості функціонування громадських організацій.

Зазначена трансформація засновувалася і на формах вияву морального та ціннісного складників, які були частиною міжособистісних відносин і благодійності. Вона частково втратила значення, а частково перейшла до вимог до професії соціального працівника та інших осіб, які надають допомогу або соціальні послуги іншим. Благодійна діяльність дуже часто допомагає знайти ефективні способи вирішення проблем у соціальній сфері, які держава не може через певні обставини оперативно вирішити, охоплюючи як конкретні особистості, так і різні прошарки суспільства загалом.

Дослідження місцевої історії благодійної та соціальної роботи надає контекст реального життя та конкретні приклади для формування професійної ідентичності майбутніх соціальних працівників. Місцевий аспект соціальної роботи розкривається насамперед через роботу благодійних організацій та осіб, які створили або фінансували ці установи або брали активну участь у їх діяльності. Зазначається, що благодійна діяльність сприяє психологічним змінам свідомості студентів. Зокрема, такі зміни у свідомості студентів характеризуються зміною рівня їх соціальної відповідальності, статусу, рольових позицій і цінностей.

Розуміння благодійності як історичної та духовно-моральної основи соціальної роботи може сприяти підвищенню її ефективності, скорішому виходу людини зі складних життєвих обставин, а на більш високому рівні – запобіганню та недопущенню виникнення складних життєвих обставин як масового явища.

Ключові слова: *історично-соціальний аспект, благодійність, благодійна допомога, складні життєві обставини, соціальна робота.*

Problem statement. The existence of categories of people who need and will need external help has been evident for centuries. This situation does not depend on the development of technology or any other factors. Depending on the time period the categories may change but there are always those who are maladapted to certain living conditions, impacted by environmental issues, industrial catastrophes or wars, etc.

However, the humanization of historical and social reality reduces negative manifestations associated with help and suggests effective tools for preventing social challenges and social crises. On the one hand, over the years the theory and practice of social work have been enriched with new knowledge, methods and technologies for solving social problems, but on the other hand, new categories of the needy are emerging (internally displaced persons, combatants and their families, etc).

Therefore, it is necessary to reassess existing resources and capabilities to effectively solve ongoing and emerging challenges. That is why charity as a special type of social interaction, which is fundamentally different from the ones connected and caused by institutional ties, is one of the possible resources that could be further utilized. The essence of charity remains unchanged under various social conditions and time periods. However, the forms of its manifestation change and adapt to the specific socio-cultural conditions.

Literature review. Charity and the issues connected with it are viewed by the scholars through the prism of different approaches: moral, value, historical, legal, financial and so on. The classical thinkers of philosophical and sociological thought such as G. W. F. Hegel, P. Lafarge, K. Marx and J. Mill as well as contemporary scholars A. Gulevska-Chernysh, D. Nepochatova, D. Murashko, M. Dmitrienko, O. Bezpalko, S. Shenderovsky devoted a lot of attention to general theoretical and methodological essence and principles of charity.

Various aspects of charity and patronage were studied by V. Bozhkova, Y. Butynets, O. Yesina, A. Zinchenko. T. Nikolaeva, M. Ometsinskaya, V. Chepurnov and other scholars analyzed the revival of charity after the Soviet period. O. Litvina carried out a comprehensive study of the legal status of charitable organizations in Ukraine.

At the same time O. Vinnikova and M. Latsyba analyzed the reforming system of taxation of charitable activities in Ukraine. Currently there is an increasing interest of researchers in the processes of forming an effective state policy in the field of charity. Namely, the researchers are interested in the processes and conditions necessary for the state structures to create and sustain favorable legal, economic and organizational conditions for the formation and development of charity. By defining charity as a voluntary selfless activity aimed at helping the needy, we will try to look at it through the prism of social interaction in the context of the relationship with universal values and social work.

The article aims to explore the historical and social aspect of charity in the spiritual and moral domain and highlight possibilities of an effective use of charitable assistance in social work with different categories of clients.

Discussion. The topic of charity and charitable assistance is increasingly becoming the subject of scientific research. In recent decades charitable activities have become an almost integral attribute of public life. However, the specific feature of this activity is that it is based solely on the good will of the subject and always involves a situation

of choice. Therefore, it may always contain some ambiguity.

In ancient societies charity was not seen as a form of humanism, its existence was preconditioned by the traditions formed at that time. Only with the adoption of Christianity did charity become a social virtue. The encyclopedia of F. Brockhaus and A. Efron defines charity as "a manifestation of pity for one's neighbor and a moral duty of the one who has to hurry to help the poor" (Брокгауз, Ефрон, 1891).

In the Ukrainian charity has been an important component of public life context for many centuries. In the XI century Grand Prince Volodymyr Monomakh of Kiev Rus ordered that every poor who comes to the prince's court should receive everything that he or she necessitates: clothes, drinks, money. Those who were unable to come for alms, the Grand Prince ordered to deliver them bread, fish, various vegetables, honey and kvass. In addition, the Prince redeemed debtors, freed slaves, helped widows and travelers. In his teaching Volodymyr Monomakh placed mercy above all moral requirements: "Most of all, do not forget the poor, but feed them as much as you can, take care of the orphan, justify the widow" (Володимир Мономах, 1881: 64–74).

However, the origin of charity as a separate concept, its forms, the relationship between such concepts as "charity" and "patronship" (philanthropy) still remains controversial. As early as 1891, the Russian historian V. Klyuchevsky in a pro bono lecture given to the victims of the crop failure in the Volga region, noted the ambiguity of this problem in the following way: "Charity is a word with a rather contradictory and rather simple meaning. Many people interpret it differently, and everyone understands it equally. Ask what it means to do good to your neighbor, and perhaps you will get as many answers as you have companions. But place them right in a situation with an accident, in front of a suffering person asking them the question of what to do – and everyone will be ready to help with what they can. Compassion is so simple and direct that you want to help even when the disadvantaged person does not ask for help, even when the help is harmful or dangerous, when he can abuse it" (Ключевский, 1891).

Most researchers derive the motivational forces of charity from a person's spirituality, one's need to love. The correlation of charity with love is almost beyond doubt. The essential side of love, as noted by M. Lossky, is that "the object of love is attracted by me to the composition of my essence, becomes ontologically related to my "I" and my life". If "I" is a person (ecce homo!), then who am I in relation to other people – "friend, comrade and brother», or an individual who defines oneself by the formula "homo homini lupus est" (a man is a wolf to another man), and can there be an embodiment of the "golden mean" between these two positions. The answers to these ontological questions lead to the moral principles, which in the Christian world are traditionally defined by the well-known commandments "love your neighbor as yourself", "be a friend and brother for another person", "help the needy" (Лосський, 2016).

Charity is traditionally associated with a special type of love, such as love for one's neighbor. In this regard the biblical parable of the Good Samaritan, who, unlike the priest and the Levite, helped the traveler at the hands of the robbers is very didactic. The parable says that love of neighbor as a general commandment of Christian morality gives rise to a specific moral obligation for a person to come to the rescue of another person if he or she needs such help.

However, there is a question: who is entrusted with this moral duty to help and in relation to whom can it be justified? The first possible answer is that each person is entrusted with this duty and in relation to every person. Many religious thinkers consider it the only correct answer. If so, then the Christian commandment would have been written differently "love everyone as yourself". However, it is not true, Christianity emphasizes love for one's neighbor.

Jesus Christ asked the lawyer: "Which of the three seemed to be a neighbor to him who fell among the robbers?" and this very question indicates that Christian love, like love in general, is selective. The love to which Jesus Christ appealed means the closeness of people, which is expressed by the concept of "neighbor". Theologians are unanimous that intimacy is established through God and faith in Him. However, the moral value of this parable is much greater: The Good Samaritan was of a different faith than the victim. Thus, moral responsibilities based on the principle of charity are outside the common faith, race, nation, family, tribal or communal ties. They are universal in nature. One's neighbor is not just a member of my close people, family, nation or faith. My neighbor is everyone with whom I am connected by human solidarity based on compassion (Слобідський, 2004: 251–252).

Christianity has combined love, a feeling that needs maximum unity, with an action, a creation of good, and has placed the duty of helping one's neighbor on everyone who is able to provide such help. For many centuries, the majestic pathos of Christian morality was maintained by all segments of the population without exception. The situation changed significantly after the eighteenth century, although the foundations of these changes were laid much

earlier – during the religious reforms in continental Europe and England (XVI – XVII centuries). With the development of urbanization and weakened social ties the state undertook much of the responsibility for ensuring the necessary standard of living.

Thus, charity ceased to be just a fact of faith and compassion and became a function of the state. This function has been enshrined in law. In the middle of the twentieth century the legal systems of Western countries developed and adopted a new generation of rights – economic and social. They gained international recognition and were established at first in the Universal Declaration of Human Rights (Articles 22-27) and later in the International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights.

The "legal foundation" was provided for the entire social security system. Such changes can be considered crucial for the existence of a society: unreliable moral obligations were replaced by firm legal norms. The right to be protected by the state instilled more optimism than hope for alms. In addition, it was to evoke a sense of dignity in the poor and disadvantaged. In this regard K. Popper states: "No one should live at the expense of the mercy of others, everyone should have the right to protection by the state" (Поппер, 1994).

However, linking the Christian commandment to the real life of modern man has proved quite problematic. Even today, no one denies the high morality and generosity of the Samaritan's deed, but many say that this is a sacrificial behavior and it cannot be demanded from everyone. Such actions are in the domain of abstract morality. However, relative morality prevails in real life, which is based on the struggle of conflicting motives and interests and is associated with human capabilities, one's daily worries, goals and plans.

It is more common for people to empathize with each other, but this does not imply their willingness to sacrifice for the sake of another person. It is also quite difficult to deduce something positive for the law from such sacrificial love, and the law itself cannot give anything to such an ideal. Moreover, if a biblical situation were considered in a modern court, the shrewd mind of a lawyer defending a priest or a Levite would find many arguments in their favor. Modern lawyers tend to believe that most crimes are the fault of the victim itself: he or she has shown recklessness, carelessness, overconfidence, and so on.

In the Soviet period the researchers note that charity virtually disappears in its traditional essential sense (selfless help to those who need that comes from public organizations, government institutions, church and society) (Дмирієнко, 1994: 38–39; Савицький, 2007; Хілецький, 1998). The very existence of the social institution of charity ceases to exist, and the task of caring for the needy was completely transferred to the state, encompassing the sphere of state social protection. Charity was seen as a way of masking the exploitative nature of the bourgeoisie, denying its social need under socialism. It was believed that since there was no poverty in Soviet society, there was no reason for the phenomenon of charity. In this regard, research of the phenomenon of charity in the Soviet science was practically nonexistent.

After Ukraine became independent the attitude to charity changes and since then it has been one of the focal point of scientific community. Numerous scholars (Y. Buzdugan, M. Bytunec, Y. Guzenko, O. Yesina, R. Serbin, et al.) analyzed the concept of charity, its development, connections and functioning on a regional levels in Ukraine including network of public institutions, church activities, regional charity initiatives, state guardianship orders in the XIX century and early XX century, as well as during the First World War (Буздуган, 2011: 7–10; Бутинець, 2010; Гузенко, 2006; Єсіна, 2009: 114–118; Сербин, 2014: 36–42).

Today Ukrainian public policy is characterized by an attempt to promote building a socially oriented state and secure an effective system of social assistance to the population. Social work encompasses a comprehensive set of measures based on the professional knowledge of social workers, abilities to reduce social risks, effective support of people in need and thus performs a socially stabilizing function. This provides grounds to talk about social work as a factor in promoting social development, preventing social tensions and conflicts. However, social work is not devoid of certain limitations imposed by the state.

Recognition of socio-economic rights was a significant achievement of the twentieth century, at the same time one has to state that the mechanisms of their implementation are often imperfect, and from the moral perspective, might be even humiliating for many groups of people. This applies to many countries, including Ukraine. One of the possible reasons, according to N. Grishchenko, resides in the formalism of state charity (Грищенко, 2016: 46–50).

After accepting the mission of a general benefactor, the state did not inherit two very important components of this activity – moral and psychological. In most cases, charity was accompanied by such feelings and emotions as compassion, mercy, goodwill and love for a person, even with elements of pity. However, the state system of social protection defines and conditions all charitable activities though law,

instructions, guidelines, making moral judgements and emotions inappropriate.

Legal relations in the field of social security have become standard, purely formal and manifest themselves in writing a statement, collecting necessary signatures and providing information, etc. That is why in practice, the implementation of social rights has proved too difficult. This led to the emergence of private and non-governmental charities (Безпалько, 2008; Галустян, 2008; Гулевська-Черниш, 2008; Маціbох, 2009; Мурашко, 2009; Култаєва, 2012; Микитюк, 2012).

In Ukrainian society charity has existed for a long time, gradually overgrowing established centuries-old traditions that have been passed down from generation to generation. However, current Ukrainian statehood perceives the phenomenon of charity as quite new and being in a process of formation. In the Soviet period the implementation of social programs was seen solely as a state function of as a function of "nationalized" non-governmental organizations. Only with independence real non-governmental activities in this area in Ukraine begin to develop more intensively.

The term "charity" signifies not only the collection, accumulation and redistribution of financial, technological, material resources received by the philanthropists, but also one's own efforts and philanthropists' personal time spent to solve a range of social problems. However, researchers also emphasize the pragmatic motives of charity. Considering charity in terms of historical and social progress, it should be noted that as a civilizational phenomenon, it has deep socio-cultural and spiritual-moral roots and is aimed at achieving public good (Житник, 2015: 43–49).

At the social level, charity in general is associated with the processes of formation and development of human society, with the assertion in it of the principles of mutual assistance and humanism as a life practice. As a socio-cultural phenomenon, charity resembles a set of widespread cultural and ethical concepts and categories of social knowledge. As a form of social manifestation, charity is an expression of the humanistic orientation of society to create good in relation to a person. From the point of view of structural functionalism, charity as a social phenomenon can be considered as an integral part of society, because it (as a phenomenon) performs the functions necessary to save its structural integrity. O. Yesina notes that with the help of charitable activities, which are the material manifestation of the phenomenon of charity, the main social functions of preservation, renewal and development of society are realized (Єсіна, 2009: 111–118).

The universality of charity as a social phenomenon is determined by its inherent aspects of social life, which exist regardless of the specific historical conditions of a given society, as well as regardless of the forms of organization of the phenomenon itself. O. Yesina states that the universal nature of the phenomenon of charity is determined by the fact that in terms of social space and time there is always room for the material manifestation of this phenomenon in society (Єсіна, 2009: 114–118). Charity is a stable concept. Its essence remains unchanged under various social conditions and time periods. However, the forms of its manifestation change and adapt to the specific socio-cultural conditions.

Charity as a socio-psychological phenomenon possesses the form of a moral and value-based social norm pertaining to interpersonal relations, which determines the prosocial nature of the "helping" behavior of an individual in society according to G. Birhoff, L. Orban-Lembrik and L. Pochebut (Бирхофф, 2011: 398–417; Орбан-Лембрик, 2013; Почебут, 2010). In this context, charity at the personal level acts as an integrative psychological idea, which consolidates in the minds of people the system of values and attitudes about the need to provide selfless help to the needy.

As noted by many researchers (N. Savranskaya, L. Tyuptya, M. Firsov, T. Shanin and others), charity has always been present in various forms in the history of human civilization as a manifestation of prosocial behavior of society's members. Without charity and consequently charitable activities promoting the benefit of another person and society as a whole, it is impossible to imagine the historical reality of human existence and the progress of human society.

As a social phenomenon, charitable activity helps to find effective ways to solve social problems in the social sphere. At the same time, the phenomenon of charity, which has historically been the basis of social work, in itself characterizes social activity aimed at the positive change both at the level of an individual and at the level of society. The activity itself, in terms of activity theory approach in psychology (K. Abulkhanova-Slavska, B. Ananiev, A. Leontiev, S. Rubinstein, et. al.), acts as a specific form of human activity, the content of which is an expedient change of the surrounding world, its positive and progressive transformation.

Even though social work is part of a state policy and practices and hence inherits some of its limitations and disadvantages, it is still based on and shares the same founding principles and values with charity and charitable activities. Charitable activity

as a component of social work is characterized by a larger number of forms of personal initiative. Within the social domain of society, charity acts as a certain part of it with the aim of finding a socially just solution for the pressing social problems based on the principles of humanism and voluntary unselfish help to those in need. The range of problems that social work actively tries to find a solution to using the principles of charity include: overcoming the consequences of natural disasters, social crises, combating poverty, helping to solve crises of individual socialization, support and assistance to the needy and many others (Човган, 2015: 232–244).

Charity, as a socio-psychological phenomenon, being in the system of social relations and based on the moral content of helping the needy, is characterized by altruistic social behavior and the corresponding humanistic values of the helper. The phenomenon of charity in the scientific community is determined by the markers of its interdisciplinary approach (depends on the branch of science that studies it – history, social work, pedagogy, sociology, philosophy, psychology, etc.); its relativity (ethical and cultural features of the implementation of charity in a certain historical stage); its multilevel structure (individual act of charity, collective, state), as well as depending on the methodology of the scientific tools of the research (Човган, 2015: 232–244).

The phenomenon of charity can be considered as an element of social and personal components of the structure of individual experience and can be characterized by two functions – social adaptation and personal self-development (M. Gulina, M. Levkivsky). The nature of the manifestation of motivational characteristics of a charitable activity makes it possible to talk about a compensatory function of the charity's subject in relation to the object of a charitable activity (A. Maslow) (Маслоу, 1997). The relative independence of the manifestation of charity's factors at the levels of personality and behavior is manifested in the phenomenon of selectivity. It means that the effectiveness of the social worker performing its professional activities may depend on the social worker's individual perception of charitable activities and its components (V. Bocharova, M. Firsov, etc.).

Analyzing a professional training of future social workers in institutions of higher education, N. Seiko states that charitable activities promote psychological changes of consciousness in students. In particular, such changes in the consciousness of the students are characterized by the changes in the level of their social responsibility, status and role positions, values and regulations. At the same time, charity acts as a regulator of the individual socialization and is rooted in social justice and responsibility. It is also important to state that one's individual values and qualities, as well as the formation of personal «Self-concept» at the socio-professional level determines behavior of an individual in society. Quality professional training of future social workers requires the development of basic social work values.

Charity as a social (socio-cultural) phenomenon is two-sided. It can be considered as a phenomenon (socio-psychological, ethical and moral characteristics of an individual), and as an activity (socially-oriented process of human interaction in society). This phenomenon has an individual-social, moral-spiritual nature at its core, which psychologically directs an individual or group of people united by common principles and values to the implementation of charitable activities in society, in particular – in the field of social work.

Mainly in social work, as in a systematic and organized professional work, "pure" charity is seen as the main source of this activity, as a direct form of realization of the values of humanism and assistance. In social work charity, as a psychological readiness to selflessly help "others", is rooted in the principle of continuity of societal humanistic prosocial forms. Such psychological rooting is manifested at the basic level of value-based humanistic orientation in the professional and personal "I-Position" and behavioral forms of social worker, based on the concept of unconditional assistance to the needy (Сай, 2014: 79–84).

At any stage of societal development the concept of helping other people always acts at the fundamental level of the laws of life as a method of maintaining human sociality. In a humanistic context, the content of aid determines positivity of attitude to other people and the potential of helping "others" (help acts as a general humanistic value of human society, aimed at goodwill for others, according to S. Banks). The principle of assistance psychologically determines certain forms of practical altruistic behavior of the individual as "I-Position".

Such practical altruism underlies the phenomenon of charity as the creation of good in the form of selfless help to others in society (N. Savranska, N. Seiko) (Савранська, 2008: 114–119; Сейко, 2012: 187–195). In this case, the phenomenon of charity, based on the content of altruistic assistance to "others", is considered by science as a socio-cultural and socio-psychological phenomenon, which is the humanistic basis of social work and reflects social orientation of a social worker.

A number of scholars (S. Banks, M. Doel, S. Shardlow, M. Gulina, D. Lucas, S.-E. Jungholm)

stress, that values and ethical principles of social work form a certain kind of professional and ethical system. The system defines the norms and limits of practical interaction of the client and the expert (i.e. the social worker). The basis of this ethical system includes a set of individual and professional founding principles and social ideals (norms) of charity concerning the person in need – charitable values.

These values and ethical principles are the psychological justification of specific actions of a social worker, the requirements for one's individual professional qualities and characteristics, as well as denotement of one's responsibility to clients, colleagues and profession. In this context A. Konokov states that charity as a socio-psychological phenomenon psychologically encourages an individual or group of people united by common interests to implement charitable activities in society, including the field of social work.

In the educational domain, the students (future social workers) may benefit from perceiving well-known historical events through the prism of social work and charity. Local history of charity and social work activities provide real life context and concrete examples. The local aspect of social work is revealed, first of all, through the work of charitable organizations and persons, who created or financed these institutions, or took an active part in their activities (Малиновська, 2015: 70–72).

The second half of the XIX – early XX century has much in common with the processes taking place at the present stage of the social development. The charitable activities in Mykolaiv included creation and development of various organizations that helped different categories of people: "Charitable Society" (1845), "Society for the Aid of the Poor Seeking Education" (1874-1884), "Society for Providing Night Shelters" (1875-1900), "Society of Clerks – Christians" (1894-1914), "Society of Labor Assistance" (1900), "Society of Aid to Poor Jews of Mykolaiv" (1901), "Society of Aid to the Unemployed Workers of Mykolaiv and Their Families" (1906) and others.

There is a number of authentic historical documents that describe the situation with charity in Mykolaiv region: "Report of the Nikolaev Charitable Society as for 1900" (1901), "Report of the Society of the Aid to Children of Needy Workers of Nikolaev as for 1908/9 Academic Year" (1909), "Report of the Board of the Nikolaev Society of the Labor Assistance as for 1903" (1904), "Digest of the Activities of the Nikolaev Society of Night Shelters During 25 Years of its Existence (1886-1911)" (1912), etc.

There is also a number of academic scholars who researched this topic as well: Y. Guzenko "Activities of the Society of Mutual Assistance of Clerks-Christians of the City of Nikolaev in 1894-1914", "Nikolaev Society of Mutual Aid to Those who are Engaged in Handicraft Work (1904-1913)", "Charitable Societies of Nikolaev Region in the End of XIX – Beginning of XX Centuries"; M. Kazmirchuk "Social Activity of the Nikolaev City Pawnshop in the End of the XIX – the Beginning of the XX Century"; I. Krykalova "History of Activities of the Nikolaev Society "Friends of Children" (the 85th anniversary from the date of its creation)", etc.

Recent events in Ukraine have created new challenges for society and exacerbated the crisis in all spheres of life of our state. However, at the same time they caused unprecedented changes in attitudes to charity, became the basis for national identity, formed Ukrainians' sense of national dignity and provided invaluable practical experience for activities and charitable assistance. All of this has profound impact on the understanding and effectiveness of social work in Ukraine.

Conclusions. Charity is a powerful societal resource based on moral and professional values, especially in the domain of social work. Charitable activities strive to secure social justice in the society and solve pressing social problems despite being either a private initiative or a state policy. The use of various forms and tools of charitable activities as well as the introduction of a comprehensive system of planning, monitoring and evaluation will promote the development of effective charity initiatives.

The dynamic development of Ukrainian society gives grounds to assert that charity is becoming an important aspect of country's life and relations between the state and civil society thus requiring further substantial research. Venture charity is a new trend which needs special consideration as well. Its purpose is not to solve current social problems, but to develop the beneficiary, strengthen its infrastructure, create social mechanisms that can develop themselves.

BIBLIOGRAPHY

1. Безпалько О. В., Галустян Ю. М., Гулевська-Черниш А. В. Благодійні інституції України: сучасний стан та перспективи розвитку (за результатами соціологічного дослідження). К. : Книга плюс, 2008. 120 с.
2. Бирхофф Г. У. Просоциальное поведение. М. : Эксмо-Пресс, 2011. С. 398–417.

3. Буздуган Я. М. Правова характеристика благодійності, благодійництва та благодійної діяльності. *Віче.* 2011. № 4. С. 7–10.

4. Бутинець М. В. Залучення бізнес-структур до надання соціальних послуг. К., 2010. 94 с.

5. Володимира Мономаха Поученіє дітям: хрестоматія староруська для висших кляс гимназіяльних. Львів : Накладом фонду краєвого, 1881. С. 64–74.

6. Грищенко Н. В. Благодійність як соціальний феномен. *Realita a perspektívy vývoja spoločnosti: sociálne, psychologické a politické aspekty.* Zbornik prispevkov z medzinárodná vedecko-praktická konferencia (28-29 októbra 2016). Vysoká škola Danubius, Sládkovičovo, Slovenská republika. 2016. S. 46–50.

7. Гузенко Ю. І. Становлення і діяльність громадських благодійних об'єднань на Півдні України в другій половині XIX – на початку XX ст. (на матеріалах Херсонської губернії). Миколаїв : Вид-во «Іліон», 2006. 232 с.

8. Гулевська-Черниш А., Мацібох О., Мурашко Д. Благодійність бізнесу: корисно для себе, ефективно для інших. К. : Книга плюс, 2009. 152 с.

9. Дмирієнко М. Благодійність як атрибут громадянського суспільства: історія і сучасність. *Розбудова держави.* 1994. № 6. С. 37–44.

10. Єсіна О. О. Доброчинність як соціальне явище: теоретичний аспект аналізу. *Український соціум.* 2009. № 3(30). С. 114–118.

11. Житник М. М. Благодійність у соціально-філософській ретроспективі та перспективі. *Вісник Нац. техн. ун-ту України «КПІ». Серія: Філософія. Психологія. Педагогіка.* 2015. № 2. С. 43–49.

12. Ключевский В. О. Добрые люди Древней Руси (Публичная лекция, читанная в 1891 году в пользу пострадавших от неурожая). [Електрон. ресурс]. Режим доступу: http://dugward.ru/library/kluchevskiy_dobrye.

13. Култаєва М. Д., Микитюк О. М, Радіонова Н. В. *Альтруїзм, благодійність і демократія в сучасних соціокультурних контекстах* : зб. наук. ст. за матеріалами Міжнар. наук.-практ. конф. Харків : Цифр. друк. № 1, 2012. 215 с.

14. Лосський М. Обґрунтування інтуїтивізму; Світ як органічне ціле. Харків : Савчук О. О., 2016. 338 с.

15. Малиновська Н. Л. Краєзнавчий аспект у вивченні курсу «Історія соціальної роботи». *Всеукраїнська науково-методична конференція «Могилянські читання – 2015: досвід та тенденції розвитку суспільства в Україні: глобальний, національний і регіональний аспекти»* : [збірник тез]. Миколаїв : Вид-во ЧДУ імені Петра Могили. 2015. С. 70–72.

16. Маслоу А. Дальние пределы человеческой психики. С.-Пб. : Издат. группа «Евразия», 1997. 430 с.

17. Орбан-Лембрик Л. Е. Соціальна психологія. К. : Академвидав, 2013. 448 с.

18. Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги. К. : Основа, 1994. Т. 2. 494 с.

19. Почебут Л. Г., Мейжис И. А. Социальная психология. СПб : Питер, 2010. 672 с.

20. Прот. Серафим Слобідський Притча про доброго самарянина. «Закон Божий» : підручник для сім'ї та школи. Київ : УПЦ КП, 2004. С. 251–252.

21. Савицький В. І. Генеза благодійності в Україні (Методологія історії соц. роботи в Україні). К. : НТУУ «КПІ», 2007. 136 с.

22. Савранська Н. О. Благодійність: реальне милосердя та діяльнісна любов. *Практична філософія : Науковий журнал.* 2008. № 2(28). С. 114–119.

23. Сай Д. В. Моральні аспекти волонтерської діяльності майбутніх соціальних працівників. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія: Педагогіка.* 2014. Т. 245, Вип. 233. С. 79–83.

24. Сейко Н. А. Головні характеристики джерельної бази дослідження історії доброчинності у сфері освіти України (XIX – початку XX століття). *Вісн. Луган. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Пед. науки.* 2012. № 22. Ч. 9. С. 187–195.

25. Сербин Р. А. Історично-правова характеристика благодійництва в Україні. *Науковий вісник Академії муніципального управління. Серія: «Право».* 2014. Вип. 1. С. 36–42.

26. Хілецький Г. Доброчинність в Україні: минуле, сучасне майбутнє. К. : Гурт, 1998. 44 с.

27. Човган О. О. Благодійність як психологічна основа соціальної роботи: теоретико-концептуальний аналіз. *Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Серія: Соціально-педагогічна.* 2015. Вип. 24. С. 232–244.

28. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. [Електронный ресурс]. Режим доступа: https://slovar.cc/enc/brokhauz-efron/1583948.html.

REFERENCES

1. Bezpalko O. V., Halustyan Yu. M., Hulevska-Chernysh A. V. (2008). Blahodiyni instytutsiyi Ukrayiny: suchasnyy stan ta perspektyvy rozvytku [Charitable institutions of Ukraine: current status and prospects for development. K. : Knyha plyus [in Ukrainian].

2. Birkhoff G. U. (2011). Prosotsialnoe povedenie [Prosocial behavior]. M. : Eksmo-Press [in Russian].

3. Buzduhan Y. M. (2011). Pravova kharakterystyka blahodiynosti, blahodiynytstva ta blahodiynoyi diyalnosti [Legal characteristics of charity, philanthropy and charitable activities]. *Viche*, 4, 7–10 [in Ukrainian].

4. Butynets M. V. (2010). Zaluchennya biznes-struktur do nadannya sotsialnykh posluh [Involvement of business structures in the provision of social services]. K. [in Ukrainian].

5. Volodymyra Monomakha Poucheniye dityam (1881). [Instruction of Volodymyr Monomakh to his children]. Lviv : Printing of the Regional Fund [in Ukrainian].

6. Hryshchenko N. V. (2016). Blahodiynist yak sotsialnyy fenomen [Charity as a social phenomenon]. *Realita a perspektívy vývoja spoločnosti: sociálne, psychologické a politické aspekty. Zbornik prispevkov z medzinárodná vedecko-*

praktická konferencia (28-29 októbra 2016) (P. 46–50). Vysoká škola Danubius, Sládkovičovo, Slovenská republika [in Ukrainian].

7. Huzenko Y. I. (2006). *Stanovlennya i diyalnist hromadskykh blahodiynykh obyednan na Pivdni Ukrayinyv druhiy polovyni XIX – na pochatku XX st. (na materialakh Khersonskoyi huberniyi)* [Formation and activity of public charitable associations in the South of Ukraine in the second half of the XIX – beginning of the XX century (on the materials of the Kherson province)]. Mykolayiv : Ilion [in Ukrainian].

8. Hulevska-Chernysh A., Matsibokh O., Murashko D. (2009). Blahodiynist biznesu: korysno dlya sebe, efektyvno dlya inshykh [Charity business: useful for yourself, effective for others]. K. : Knyha plyus [in Ukrainian].

9. Dmyriyenko M. (1994). Blahodiynist yak atrybut hromadyanskoho suspilstva: istoriya i suchasnist [Charity as an attribute of civil society: history and modernity]. *Development of the state*, 6, 37–44 [in Ukrainian].

10. Yesina O. O. (2009). Dobrochynnist yak sotsialne yavyshche: teoretychnyy aspekt analizu [Charity as a social phenomenon: a theoretical aspect of analysis]. *Ukrainian society*, 3(30), 114–118 [in Ukrainian].

11. Zhytnyk M. M. (2015). Blahodiynist u sotsialno-filosofskiy retrospektyvi ta perspektyvi [Charity in socio-philosophical retrospective and perspective]. *Digest of the National Technical University of Ukraine "KPI". Series: Philosophy. Psychology. Pedagogics*, 2, 43–49 [in Ukrainian].

12. Klyuchevskiy V. O. (1891). Dobrye lyudi Drevney Rusi (Publichnaya lektsiya, chitannaya v 1891 godu v pol'zu postradavshikh ot neurozhaya). [Good people of Ancient Russia (Public lecture given in 1891 in favor of the victims of the crop failure)]. Available at: http://dugward.ru/library/kluchevskiy_ dobrye [in Russian].

13. Kultayeva M. D., Mykytyuk O. M., Radionova N. V. (2012). Altruyizm, blahodiynist i demokratiya v suchasnykh sotsiokulturnykh kontekstakh [Altruism, charity and democracy in modern socio-cultural contexts]. *Zb. nauk. st. za meterialamy mizhnar. nauk.-prakt. konf*. Kharkiv : Tsyfr. druk, 1, 215–216 [in Ukrainian].

14. Losskyy M. (2016). Obgruntuvannya intuyityvizmu; Svit yak orhanichne tsile [Substantiation of intuitionism; the world as an organic whole]. Kharkiv : Savchuk O. O. [in Ukrainian].

15. Malynovska N. L. (2015). Krayeznavchyy aspekt u vyvchenni kursu "Istoriya sotsialnoyi roboty" [Local culture aspect in the study of the course "History of social work"] / N. L. Malynovska // *Vseukrayinska naukovo-metodychna konferentsiya "Mohylyanski chytannya – 2015: dosvid ta tendentsiyi rozvytku suspilstva v Ukrayini: hlobalnyy, natsionalnyy ta rehionalnyy aspekty" : [zbirnyk tez]*. T. 3. Mykolayiv : Vyd-vo CHDU imeni Petra Mohyly, 70–72 [in Ukrainian].

16. Maslou A. (1997). Dalnie predely chelovecheskoy psikhiki [Far limits of the human psyche]. S.-Pb : Izdat. Gruppa "Evraziya" [in Russian].

17. Orban-Lembryk L. E. (2013). Sotsialna psykholohiya [Social psychology]. K. : Akademvydav [in Ukrainian].

18. Popper K. (1994). Vidkryte suspilstvo ta yoho vorohy [Open society and its enemies]. K. : Osnovy [in Ukrainian].

19. Pochebut L. G., Meyzhis I. A. (2010). Sotsialnaya psikhologiya [Social psychologie]. SPb : Piter [in Russian].

20. Prot. Serafym Slobidskyy Prytcha pro dobroho samaryanyna. (2004). [The Parable of the Good Samaritan]. "Zakon Bozhyy", Kyiv : UPTS KP [in Ukrainian].

21. Savytskyy V. I. (2007). Heneza blahodiynosti v Ukrayini (Metodolohiya istoriyi sots. roboty v Ukrayini) [Genesis of charity in Ukraine (Methodology of the history of social work in Ukraine)]. K. : NTUU "KPI" [in Ukrainian].

22. Savranska N. O. (2008). Blahodiynist: realne myloserdya ta diyalnisna lyubov [Charity: real charity and activity love]. *Practical Philosophy: Scientific Journal*. K. : Instytut filosofiyi im H.S. Skovorody NAN Ukrayiny, Tsentr praktychnoyi filosofiyi, 2(28), 114–119 [in Ukrainian].

23. Say D. V. (2014). Moralni aspekty volonterskoi diyalnosti maybutnikh sotsialnykh pratsivnykiv. [Moral aspects of volunteer activity of future social workers]. *Scientific works Petro Mohyla Black Sea State University in consortium with Kyiv-Mohyla Academy. Series: Pedagogics*, 245(233), 79–83.

24. Seyko N. A. (2012). Holovni kharakterystyky dzherelnoyi bazy doslidzhennya istoriyi dobrochynnosti u sferi osvity Ukrayiny (XIX – pochatku XX stolittya). [The main characteristics of the source base of the study of the history of charity in the field of education of Ukraine (XIX – early XX century)]. *Digest of Luhansk National University of T. Shevchenka. Pedagogical Sciences*, 22(9), 187–195 [in Ukrainian].

25. Serbyn R. A. (2014). Istorychno-pravova kharakterystyka blahodiynytstva v Ukrayini [Historical and legal characteristics of philanthropy in Ukraine]. *Scientific Bulletin of the Academy of Municipal Administration. Law series,* 1, 36–42 [in Ukrainian].

26. Khiletskyy H., Semashko O., Duma L. (1998). Dobrochynnist v Ukrayini: mynule, suchasne, maybutnye [Charity in Ukraine: past, present future]. K. : Hurt [in Ukrainian].

27. Chovhan O. O. (2015). Blahodiynist yak psykholohichna osnova sotsialnoyi roboty: teoretyko-kontseptualnyy analiz [Charity as a psychological basis of social work: theoretical and conceptual analysis]. *Collection of scientific works of Kamyanets-Podilsky National University named after Ivan Ogienko. Socio-pedagogical Series*, 24, 232–244 [in Ukrainian].

28. Entsiklopedicheskiy slovar F. A. Brokgauza i I. A. Efrona [Encyclopedic dictionary of F. Brokgauza and I. Efrona]. Available at: https: //slovar.cc/enc/brokhauz-efron/1583948.html [in Russian].

УДК 008:940.2«18/19»(477)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213445

Володимир МАСЛАК,
orcid.org/0000-0002-2898-2400
доктор історичних наук, професор,
завідувач кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського
(Кременчук, Полтавська область, Україна) vimaslak2017@gmail.com

Лариса БУТКО,
orcid.org/0000-0002-8817-3381
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського
(Кременчук, Полтавська область, Україна) larysabutko@gmail.com

Дар'я ВАСИЛЕНКО,
orcid.org/0000-0001-9052-8287
старший викладач кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського
(Кременчук, Полтавська область, Україна) dvoloshka05@gmail.com

ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ПУБЛІЦИСТИЦІ МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО

Метою статті є аналіз окремих публіцистичних праць Михайла Грушевського в галузі української культури, присвячених різноманітним проблемам українського суспільства початку XX століття.

Добір фактичного матеріалу ґрунтувався на основі загальнонаукових методів аналізу і синтезу, порівняння та узагальнення; методів всебічності, об'єктивності та ретроспективи. У процесі викладу основних положень статті використовувалися системно-структурний і статистично-аналітичний, порівняльний та описовий методи, які були використані саме під час порівняльного аналізу історичної дійсності та культурних процесів, висвітлених Михайлом Грушевським.

У статті висвітлено творчий доробок Михайла Грушевського в галузі культурології крізь призму його публікацій про буття українського народу на початку XX століття. Репрезентовано етапи публікаційної активності Михайла Грушевського в галузі культурології: харківський і київський. Аналіз досліджень, присвячених Михайлу Грушевському, свідчить, що у вивченні його публіцистичної спадщини в культурологічному напрямі маємо певні напрацювання, але загалом ця проблема досліджена не досить.

Харківський період розвитку української культури, на думку Михайла Грушевського, був досить слабким, незважаючи на появу в цьому місті першої української літературної школи. Київський етап 40-х років, на переконання вченого, мав великий вплив в історії українців тим, що його представляли такі корифеї нашої культури як Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров. Хронологічні межі публіцистичної активності Михайла Грушевського охоплювали середину 90-х років XIX і тривали до першої чверті XX століття.

Визначено, що Михайло Грушевський нерозривно пов'язував процес становлення української нації з творенням її культури, якій надавав вирішальне значення. Територіально розвиток української культури протягом XIX століття перейшов із Наддніпрянщини в Галичину.

Ключові слова: *Михайло Грушевський, культура, культурологія, історія, нація, Україна, публіцистика.*

Volodymyr MASLAK,
orcid.org/0000-0002-2898-2400
Doctor of Historical Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Humanities, Culture and Arts
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
(Kremenchuk, Poltava region, Ukraine) vimaslak2017@gmail.com

Larysa BUTKO,
orcid.org/0000-0002-8817-3381
Candidate of Philology,
Associate Professor at the Department of Humanities, Culture and Arts
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
(Kremenchuk, Poltava region, Ukraine) larysabutko@gmail.com

Daria VASYLENKO,
orcid.org/0000-0001-9052-8287
Teacher at the Department of Humanities, Culture and Arts
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
(Kremenchuk, Poltava region, Ukraine) dvoloshka05@gmail.com

PROBLEMS OF UKRAINIAN CULTURE IN PUBLICISTS OF MYKHAYLO HRUSHEVS'KYY

The purpose of the article is to analyze some journalistic works of Mykhaylo Hrushevs'kyy in the field of the Ukrainian culture, which are devoted to the various problems of Ukrainian society of the early XX century.

The selection of the material was based on common scientific methods of analysis and synthesis, comparison and generalization; methods of comprehensiveness, objectivity, and retrospect were used precisely to examine respondents' level of dual interest in learning. In the process of presenting the main provisions of the article, system-structural and statistical-analytical, comparative and descriptive methods were used, they were used during the comparative analysis of historical reality and cultural processes, which were highlighted by M. Hrushevs'kyy.

The given article highlights the creative achievements of M. Hrushevs'kyy in the field of the cultural studies, through the lens of his publications about the existence of the Ukrainian people in the early twentieth century. Research analysis devoted to Mykhailo Hrushevsky shows, that while learning his publicistic heritage in its culturological direction, own some groundwork, but in general this problem is investigated insufficiently. The stages of M. Hrushevs'kyy's publishing activity in the field of cultural studies are represented: Kharkiv and Kyiv one.

The Kharkiv period of ukrainian culture development, in the opinion of Mykhailo Hrushevsky was rather weak, in spite of appearance in our town first ukrainian literary school. The Kyiv period of forties, according to scientist's conviction had a great influence on Ukrainian history, because it was represented by such great authorities as Taras Shevchenko, Panteleimon Kulish, Mykola Kostomarov. According to chronology the publicistic activity of M. Hrushevsky covered the middle nineties XIX century and continued till first quarter of XX century.

It is determined that M. Hrushevs'kyy inextricably linked the process of becoming the Ukrainian nation with the creation of its culture, and gave it the great importance. The territorial development of the Ukrainian culture during the nineteenth century passed from the Naddnipryanshchyna region to Halychyna region.

Key words: *Mykhaylo Hrushevs'kyy, culture, cultural studies, history, nation, Ukraine, journalism.*

Постановка проблеми. Михайло Грушевський прославився в багатьох ділянках української культури. Він відомий як автор монументальної «Історії України-Руси», в якій значна увага приділена різноманітним аспектам життя нашого народу від найдавніших часів і до середини XVII століття. В інших науково-популярних працях, зокрема «Ілюстрованій історії України», «Про старі часи на Україні», він подав своє бачення минулого рідного народу до початку XX століття.

Одне зі своїх завдань вченого і громадського діяча Михайло Грушевський вбачав у популяризації історичних знань, а також тих проблем, які стояли перед українським суспільством вкінці XIX – на початку XX століття. Виняткову роль у їх вирішенні відігравала преса, яка на своїх шпальтах могла донести актуальну інформацію до читачів. Тому перед істориком у цьому напрямі стояло два найбільших завдання:

1) створення друкованих органів, через які можна впливати на читацьку аудиторію;

2) публікація на сторінках часописів інформації, яка формувала проукраїнські погляди в її споживачів.

Отже, наприкінці XIX – на початку XX століть одним із напрямів діяльності Михайла Грушевського стала культурологія. Досвід історика в роботі закладів масової комунікації може стати в пригоді і нині, коли проти України ведеться гібрида війна з боку Росії. Важливу роль у ній відіграє культура, адже через фільми, друковану продукцію держава-агресор намагається вплинути на свідомість українців.

Аналіз досліджень. Публіцистичну спадщину історика досліджували чимало науковців. Одним із перших її вивчав на початку XX століття С. Єфремов, який зауважив, що «питання українського життя автор (Михайло Грушевський) завжди ставить із національного штандпункту. Ці прикмети публіцистичних праць Грушевського ставлять його на чільне місце в нашій новішій публіцистиці і в багатьох питаннях роблять із нього духовного привідця сучасного українства».

Дійсно, практично всі його твори в тій чи іншій мірі торкалися України та умов перебування її в обох імперіях (Єфремов, 1995: 412). На початку 2000 років в Україні розпочалося повне видання 50 томів праць історика. Перші чотири його книжки включають публіцистику. До кожної з них написані вступні статті авторів І. Гирича (Гирич, Панькова, 2002), С. Панькової (Гирич, Панькова, 2002), Є. Верстюка (Верстюк, 2007), де подана

оцінка його праць різних періодів. Автори в своїх оглядах торкалися праць із проблем української культури. Вони виокремили їх в окремий культурологічний блок (Гирич, Панькова, 2002: 12).

Мета дослідження – проаналізувати окремі публіцистичні праці Михайла Грушевського в галузі української культури, написані ним на початку XX століття, присвячені різноманітним проблемам, з якими стикалося тоді українське суспільство. Вони актуальні і нині, незважаючи на те, що минуло від тих часів більше ста років, а з 1991 року Україна – незалежна держава. Основним джерелом для написання статті слугували перевидані твори вченого, зокрема його 50-томне зібрання, більша частина якого вже побачила світ.

Репрезентовано харківський і київський етапи публікаційної активності Михайла Грушевського в галузі культурології крізь призму публікацій про буття українського народу на початку XX століття.

Виклад основного матеріалу. Хронологічні межі публіцистичної активності Михайла Грушевського охоплювали середину 90-х років XIX і тривали до першої чверті XX століття. Переїзд вченого з Києва до Львова в 1894 році спонукав його до активної роботи, бо Галичина, на відміну від Російської імперії, мала значно більше можливостей для гуманітарного розвитку. Тут вільно діяли культурні товариства, більшою свободою характеризувалася преса, а українську мову тут ніхто не забороняв.

Наприкінці XIX століття країну охопили паради різних ювілеїв, які відзначали поляки, чехи та інші народи імперії. Українці теж включилися в цей рух. Особливо багатим став на них 1898 рік, оскільки саме на нього припали низка знаменних дат, зокрема 100-річчя виходу в світ «Енеїди» І. П. Котляревського, 350-річчя від дня народження Б. Хмельницького, 50 річниця скасування панщини в Галичині.

Михайло Грушевський взяв активну участь у відзначенні цих пам'ятних подій. Він виступав на урочистих зібраннях, їм присвятив низку своїх публікацій у пресі. Значення подій минулого він пов'язував із сучасністю. Вартий уваги виступ історика з нагоди 100-річчя з дня виходу «Енеїди» І. Котляревського, опублікований згодом на шпальтах «ЛНВ», де він акцентував увагу на українському слові, яке, на його думку, дало поштовх національному відродженню, що розпочалося наприкінці XVIII століття і вплинуло на наступні етапи української історії. З цього приводу Михайло Грушевський писав: «Історія нашого літературного відродження є заразом історією нашого відродження – національного і культурного; на його переконання «слово вирятувало українсько-руський народ від загибелі!» (Гирич, Панькова, 2002: 112). Інтенсивний розвиток української культури, особливо в Галичині, пробудив у історика оптимізм щодо подальших її перспектив.

Огляд історії української культури XIX століття подав вчений у статті «На порозі століття. (Присвячено перемиській українсько-руській громаді)». У ній Михайло Грушевський висвітлив власне бачення історичних процесів минулого століття. Він вважав, що початки українського руху окреслилися в Харкові, саме це місто стало центром українського культурного відродження 20-30 років XIX століття. Вчений вказував на прогресивну роль місцевої інтелігенції.

Однак далі Михайло Грушевський зауважив, що «й університет, і інститут, і театр були російські; національний, або бодай і локальний елемент, в них нічим виразніше не було задокументовано; культура, культурне життя, яке розвивається в сім українськім центрі, розмірно дуже сильно – російське, навіть з дуже слабою місцевою закраскою, але попри нього струмочком слабким і бідним тече той український літературний рух у виді кількох українських книжок і брошур, розділених значними перервами в виді поезій і видань (Гирич, Панькова, 2002: 211).

Отже, в так званий харківський період розвиток української культури був досить слабким, незважаючи на появу в цьому місті першої української літературної школи.

Київський етап 40-х років, на переконання вченого, мав великий вплив в історії українців тим, що його представляли такі корифеї нашої культури як Тарас Шевченко, Павло Куліш, Микола Костомаров. Саме вони сформували політичні доктрини українського руху: ліквідація кріпацтва, всеслов'янська федерація, антиклерикалізм. Короткий період існування Кирило-Мефодіївського товариства не дав змоги розвинути його діяльність на повну силу. Після десяти років вимушеної перерви для них «ідея культурної самостійності українсько-руського народу представлялася дуже неясно», – зазначав Михайло Грушевський.

«Основа», нічим не провокована, голосила, що українці не мають виробляти свою наукову мову, бо для наукової праці повинні використовувати мову російську, і взагалі кирило-методіївські братчики показують значну неясність у поглядах на граничну межу української й російської культури», – вказував історик. Далі він наводив приклад Миколи Костомарова, який залишав українську мову тільки для селянського вжитку. Дещо подібне вбачав історик і у Пантелеймона Куліша

і навіть у Тараса Шевченка, який у щоденнику, веденому російською мовою, висловлював неясні погляди в питанні національної культури (Гирич, Панькова, 2002: 212).

Другий київський період культурного розвитку 70-х років XIX століття Михайло Грушевський охарактеризував як час роздвоєності серед української інтелігенції, коли одна її частина боялася привабливості загальноросійського руху і впадала у націоналізм, а інша горнулася до російської літератури і культури, легковажила національні питання українців. Обидві крайнощі вчений вважав шкідливими.

Подібні погляди стали досить популярними серед більшості малоросів. Характеризуючи так званих «україно філів», Михайло Грушевський констатував, що більшість із них «стоять обома ногами на грунті російської культури, часом дуже діяльно їй спомагаючи» (Гирич, Панькова, 2002: 213). До причин слабкості українського руху вчений зараховував не тільки репресії проти його діячів, але й відсутність національного інстинкту й історичної традиції, добровільне зросійщення. На його переконання, вказані чинники призвели до того, що культурний центр перейшов у 80-х роках XIX століття з Києва до Львова, хоча до цього першою Наддніпрянська Україна.

На думку Михайла Грушевського, власне галицький рух активізувався в 60-х роках XIX століття і переріс у націоналізм у 80-х XIX століття. Спочатку його характеризували як романтичне народолюбство та козакофільство, а далі він перейшов до практичних справ, зокрема до формування просвіт, а з ними і до налагодження роботи кооперативних організацій. Історик дійшов висновку, що наприкінці століття «Львів стає в остатніх часах всеукраїнським духовним центром, в котрім розвивається національна робота спільними силами всіх частин України-Русі» (Гирич, Панькова, 2002: 210–214).

Аналізуючи розвиток української культури протягом XIX століття, Михайло Грушевський дійшов таких узагальнень: 1) український національно-культурний рух виник на території Російської імперії, характеризувався внутрішньою слабкістю, відсутністю певних цілей і такий його стан залишався до 80-х років; 2) у Галичині він став розвиватися пізніше, значний вплив на нього мала творчість Тараса Шевченка, він вийшов на лідерські позиції наприкінці XIX століття. Історик вказував, що це стало можливим завдяки його орієнтації на практичні справи та сповідування ним ідеології націоналізму. Далі вчений сформулював його найближчі перспективи.

Успіхи культурного розвитку рідного народу, досягнуті ним у Галичині, вчений намагався закріпити в подальшому по всій Україні. Великого значення він надавав активності громадян, які виступали і творцями, і її споживачами. Великого значення історик надавав творінню, якісному культурному продукту в різних його галузях. На прикладі «Історії України-Руси» М. Аркаса він гостро критикував названий твір, виступив проти його поширення серед народних мас.

Досить жорстку реакцію Михайла Грушевського на твір М. Аркаса можна пояснити тим, що на початку XX століття українці з етнічної маси, якими вони були раніше, мали перетворитися в націю. У цьому процесі культура відігравала вирішальну роль у ставленні до неї з боку суспільства. Михайло Грушевський розумів ті виклики, які постали перед українцями.

Він наголошував, що повнота національного життя не приходить сама, її треба здобути. «Щоб стати нацією, мало мати національну фізіономію, етнографічну територію, певну числову демографічну масу. Необхідно хотіти бути нацією, слід у цьому напрямі працювати, рушити всі суспільні засоби і перетворити потенціальну енергію етнографічного існування в динаміку національного розвою. Етнографічна окремішність – це статика, національне життя – продукт волі, динамічної енергії народу. Треба хотіти, треба робити, треба дерзати» [4, с. 82–83].

Подальші погляди на роль культури в житті суспільства висловив історик у статті «З нашого культурного життя» Вона була опублікована в «Літературно-науковому віснику» на початку 1911 року. У ній Михайло Грушевський ще раз торкнувся питання культури в процесі становлення так званих «малих народів», до яких він відносив і українців. Він вказав на прописні істини, що велич народу вимірюється не його кількістю та територією, яку він заселив, а його ставленням до власної культурної спадщини. «Питання нашої культури – се взагалі питання дрібних культур малих націй, їх культурної і духовної самостійності і способів захования сеї самостійності» [4, с. 307].

На початку XX століття в Галичині спостерігався значний прогрес у розвитку економічних організацій, тобто кооперативних організацій, сільськогосподарських спілок, страхових товариств. Історик із сумом констатував ігнорування громадянами потреб національної культури. У галузі купівлі книжок і поширення друкованої продукції українці залишалися далеко позаду чехів, словаків, тобто народів набагато чисельно менших від нас. З цього приводу він писав:

«Хочемо самостійності економічної – се тепер стало модним кличем. Але не треба забувати, що не менше, а ще більше важно і не минуче потрібно стати на власні ноги в сфері культурній» [4, с. 308].

Він констатував, що меркантилізм опанував галицьким громадянством, а вся культурна робота пішла на «люксову декорацію». На його переконання, «важно не тільки те, чого варта об'єктивно ця культура, але і те, настільки вона служить міцним плодющим грунтом для позитивного народного життя, де самопочуття громадянства має велику вагу» [4, с. 310].

Аналіз наведених цитат свідчить, що Михайло Грушевський закликав українське громадянство на стояти осторонь процесів, які відбувалися в його культурі. Всі вони тісно пов'язані один з одним. Головні завдання, які стояли перед українцями, і як їх бачив історик, – перетворити їх із етнографічної маси в націю. І тут велику роль відігравали культурні цінності, економічна діяльність і політичні обставини.

З цього приводу, виступаючи в 1913 році на полтавському святі з нагоди 75-річчя смерті І. Котляревського, історик зазначав, про «наші більшменш відокремлені успіхи на полі письменства, мистецтва, науки, популяризації. Нашу пресу, нашу економіку, нашу політичну діяльність мусимо об'єднати в одну живу органічну цілість національного життя. Се завдання нинішнього моменту, се заповіт нам від попередніх поколінь» (Гушевський, 2002: 467).

Через рік ситуація у світі кардинально змінилася – розпочалася Перша світова війна, яка призвела до розпаду двох імперій – Російської та Австро-Угорської. Власне бачення ролі української культури в часи національно-визвольних змагань 1917-1921 років виклав історик у збірнику «На порозі нової України. Гадки і мрії», який він створив на початку 1918 року під впливом захоплення більшовиками Києва. Окрему увагу в ньому автор звернув на розвиток матеріальної культури. Михайло Грушевський зазначав, що «у нас занадто гарна література, музика, мистецтво порівняно з нашим убожеством у громадській і політичній роботі» (Верстюк, 2007: 245).

В умовах творення української державності на перше місце виходили практичні справи. Історик проголошував: «Покоління, яких жде Україна тепер. Це повинні бути люди діла реального, практичного – спеціалісти, адміністратори, фінансисти, економісти, знавці військового і морського діла, техніки різних категорій: технологи, механіки, електротехніки, гірники, гідротехніки, агрономи. Треба відкинути погляд, що сі спеціальності практично менш цінні, менш благородні, ніж заняття гуманітарні. Треба в сей бік якраз обернути всі здібності, всі таланти нинішніх і найближчих поколінь» (Верстюк, 2007: 245).

Підготувати фахівців вказаних напрямів могли спеціальні школи. Михайло Грушевський вказав на необхідність їх належного фінансування і створення в кожній землі «принаймні однієї вищої спеціальної школи» (Верстюк, 2007: 245). Звертаючи більше уваги в бік практичних наук (матеріальної культури), Михайло Грушевський добре розумів вплив гуманітарних дисциплін «культури духу» в його розумінні науки мистецтва. «Без «високої» чи «чистої» науки ні освіта, ні школа, ні популярна література, ні навіть публіцистика не можуть держатися на відповідній висоті – се той фундамент, той рівень, по котрому рівняється все» (Верстюк, 2007: 246).

На його переконання, Україна повинна мати академію наук, через яку забезпечити можливість людям займатися чистою наукою людям, які мають до неї хист. Поруч із нею мають бути створені національна і народні бібліотеки, архіви, музеї, які «повинні густою сіттю покрити всю територію, стати невідмінним атрибутом кожної землі і її центру, а й кожного міста (Верстюк, 2007: 249).

Розвиток культури в розумінні Михайла Грушевського мав відбуватися паралельно з поліпшенням життя народних мас. «Повинен бути піднятий загальний матеріальний рівень життя, а не тільки духовна його культура. Люди мусять і набрати охоту жити по людськи, і мати до того змогу не тільки в сфері духу, але і в сфері звичайного, буденного – певні вимоги комфорту, порядку, достатності і обезпеченості свого життя» (Верстюк, 2007: 250). Збірник «На порозі нової України» і висловлені в ньому думки трактувалися як політичний заповіт історика, його бачення майбутньої Української держави.

Висновки. Отже, огляд бачення Михайлом Грушевським проблем розвитку української культури дає змогу зробити такі висновки: вчений нерозривно пов'язував процес становлення української нації з творенням її культури, якій він надавав вирішальне значення. Він констатував, що протягом минулого століття в розвитку української культури відбувся значний прогрес, центр громадсько-політичної активності перейшов із Наддніпрянщини в Галичину. На його переконання, Львів може бути лише тимчасовим центром України, а її доля вирішуватиметься в Києві.

В узагальнюючих працях з питань культури історик закликав громадянство активно підтримувати просвітницькі заходи інтелігенції, якій варто творити для народу якісний культурний продукт, а не халтуру. Михайло Грушевський пропагував ідею, що вся українська культура повинна бути національною за змістом і відображати в собі кращі риси культури світової.

В умовах нинішнього сьогодення праці історика надзвичайно актуальні. Україна стала незалежною державою, вона творить власну культуру. У цій непростій ситуації надзвичайно важливі рекомендації Михайла Грушевського. Ми маємо до них прислухатися, сприяти вивченню та дослідженню його творчої спадщини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ : Femina, 1995, 540 с.
2. Гирич І., Панькова С. Публіцистика М. Грушевського на сторінках «Літературно-наукового вісника». Грушевський М. С. Твори у 50 т. Т. 1 / гол. ред. П. Сохань. Львів, 2002. С. 12, 112, 210–216.
3. Верстюк В. Доба Центральної ради в публіцистичній спадщині Михайла Грушевского. Грушевський М. С. Твори у 50 т. Т. 4. Кн. 1 / гол. ред. П. Сохань. Львів, 2007. С. 245–250.
4. Грушевський М. С. Ще про культуру і критику. Грушевський М. С. Твори у 50 т. Т. 1 / гол. ред. П. Сохань. Львів, 2002. С. 82–83, 307–310.

REFRENCES

1. Jefremov S. (1995). Istorija ukrajinsjkogho pysjmenstva [History of Ukrainian writing]. Kyiv : Femina, 540 p. [in Ukrainian].
2. Ghyrych I., Panjkova S. (2002). Publicystyka M. Ghrushevsjkogho na storinkakh "Literaturno-naukovogho visnyka" [M. Hrushevsky's journalism on the pages of the "Literary and Scientific Bulletin"]. In P. Sokhanj (Ed.), Ghrushevsjkyj M. S. Tvory (Vol. 1, P. 12, 112, 210–216). Lviv [in Ukrainian].
3. Verstjuk V. (2007). Doba Centraljnoji rady v publicystychnij spadshhyni Mykhajla Ghrushevskogho [The period of the Tsentralna Rada in the journalistic heritage of Mikhail Hrushevsky]. In P. Sokhanj (Ed.), Hrushevsjkyj M. S. Tvory (Vol. 4, B. 1, P. 245–250). Lviv [in Ukrainian].
4. Hrushevsjkyj M. S. (2002). Shhe pro kuljturu i krytyku [More about culture and criticism]. In P. Sokhanj (Ed.), Hrushevsjkyj M. S. Tvory (Vol. 1, P. 12, 82–83, 267, 307–310). Lviv [in Ukrainian].

УДК 008:940.2«18/19»(477)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.214424

Володимир МАСЛАК,
orcid.org/0000-0002-2898-2400
доктор історичних наук, професор,
завідувач кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського
(Кременчук, Полтавська область, Україна) naukaseminar@gmail.com

Віктор САРАНЧА,
orcid.org/0000-0001-9435-0615
доктор історичних наук, професор,
завідувач кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського
(Кременчук, Полтавська область, Україна) visar73@mail.ru

Вікторія ШАБУНІНА,
orcid.org/0000-0001-7957-3378
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського
(Кременчук, Полтавська область, Україна) shabuninaviktoria@gmail.com

ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО В ГАЛУЗІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НАПРИКІНЦІ XIX – НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано діяльність Михайла Грушевського в напрямі розбудови національно-культурних установ, насамперед Наукового товариства у Львові, а згодом Українського наукового товариства в Києві, організацію видання часописів, співпрацю з іншими українськими установами протягом кінця XIX – на початку XX століть.

Добір фактичного матеріалу ґрунтувався на основі загальнонаукових методів аналізу і синтезу, порівняння та узагальнення; методів всебічності, об'єктивності та ретроспективи. У процесі викладу основних положень статті використовувалися системно-структурний і статистично-аналітичний, порівняльний та описовий методи, які були використані саме під час порівняльного аналізу історичної дійсності та культурних процесів, висвітлених Михайлом Грушевським.

У статті висвітлена виняткова роль Михайла Грушевського в піднесенні української культури другої половини XIX – першої третини XX століть. Хронологічні межі статті охоплюють так званий львівський, або галицький період життя науковця, який розпочався в 1894 році з його приїздом на Західну Україну, де він обійняв кафедру в львівському університеті, і завершився в 1914 році з початком Першої світової війни.

Одне з основних місць у справі пробудження національної свідомості серед українців мали популярні книжки з історії рідного народу. Характерною відмінністю науково-популярних творів Михайла Грушевського було те, що він, подаючи в доступній формі історичні події, життя і діяльність видатних людей України, уважно ставився до історичних фактів, не допускав ніяких перекручувань, не використовував ніяких легенд, далеких від істини.

Стратегія Михайла Грушевського, яка передбачала поширення просвіти, національної самосвідомості, була правильною, оскільки без освіти і високої національної свідомості інтелігенції, насамперед народних мас, не можливий політичний розвиток українського народу.

Ключові слова: *Михайло Грушевський, культура, культурологія, історія, нація, Україна, публіцистика.*

Volodymyr MASLAK,
orcid.org/0000-0002-2898-2400
Doctor of Historical Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Humanities, Culture and Arts
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
(Kremenchuk, Poltava region, Ukraine) vimaslak2017@gmail.com

Viktor SARANCHA,
orcid.org/0000-0001-9435-0615
Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor at the Department of Humanities, Culture and Arts
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
(Kremenchuk, Poltava region, Ukraine) visar73@mail.ru

Viktoria SHABUNINA,
orcid.org/0000-0001-7957-3378
Candidate of Philology,
Associate Professor at the Department of Humanities, Culture and Arts
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
(Kremenchuk, Poltava region, Ukraine) shabuninaviktoria@gmail.com

MYKHAILO HRUSHEVSKY ACTIVITY IN THE AREA OF UKRAINIAN CULTURE AT THE END OF XIX, AT THE BEGINNING OF XX CENTURY

It is analyzed in this article the M. Hrushevsky activity towards formation of nationally-cultural establishments, especially Scientific Community in Lviv, later the Ukrainian Scientific Community in Kyiv, the creation of magazines publishing, his cooperation with other Ukrainian institutions during the end of XIX and the beginning of XX th centuries.

The selection of the material was based on common scientific methods of analysis and synthesis, comparison and generalization; methods of comprehensiveness, objectivity, and retrospect were used precisely to examine respondents' level of dual interest in learning. In the process of presenting the main provisions of the article, system-structural and statistical-analytical, comparative and descriptive methods were used, they were used during the comparative analysis of historical reality and cultural processes, which were highlighted by M. Hrushevsky.

In the proposed article described Mykhailo Hrushevsky special role in the eminence of Ukrainian culture in the second half of XIX th, third of XX th centuries. The article chronological borders include so called Lviv or Galitsky life period of scientist, which started in 1894 with his arrival to Western Ukraine, where he assumed the university faculty in Lviv University, and ended in 1914 with the beginning of the war.

Mykhailo Hrushevsky laid the foundation of independent Ukrainian historical science. His role in the creation of Ukrainian cultural establishments was not studied enough. Mykhailo Hrushevsky activity was marked by wide range of engagements. He published weeklies, though its existence was not long but played a positive role in education of Ukrainian villagers and workers. Simultaneously with publishing Mykhailo Hrushevsky supported close contacts with Ukrainian institutions.

Mykhailo Hrushevsky strategy, which stipulated the expansion of education, national self consciousness, was proper, as without education and great national intellectuals conciousness, and first of all the folk, was impossible the political development of Ukrainian people.

Key words: *Mykhaylo Hrushevs'kyy, culture, cultural studies, history, nation, Ukraine, journalism.*

Постановка проблеми. Виняткова роль у піднесенні української культури другої половини XIX – першої третини XX століть належить Михайлу Грушевському. Саме його поруч із Тарасом Шевченком зараховують до творців української нації. Якщо перший був фундатором української літератури, то другий заклав основи самостійної української історичної науки. Нині ми знаємо значно більше про нього як історика та політичного діяча, проте не досить оцінений внесок вченого у розбудову українських культурних установ. Наше суспільство не повністю розуміє важливість культурного чинника в процесі творення української нації.

Аналіз досліджень. Проблема культурно-освітньої діяльності Михайла Грушевського не належить до пріоритетних у нашій історичній науці, хоча її торкалися чимало вчених. Методологічні основи дослідження життя і творчості історика заклав в американській діаспорі Л. Винар всередині XX століття. Згодом його назвуть засновником міждисциплінарної науки – грушевськознавства. Протягом свого життя Л. Винар вивчав життя і творчість Великого Українця.

У праці «Вступ до грушевськознавства» він окреслив схему, в якій виокремив три основні напрями, за якими рекомендувалося вивчати життєдіяльність Михайла Грушевського:1) науково-академічна; 2) політична і суспільно-громадська; 3) культурно-освітня, яка «охоплює працю історика в педагогічних товариствах, розбудову шкільництва, організацію музеїв, бібліотек, архівів і інші ділянки» (Винар, 1995: 43**)**. Він був автором важливої монографії «Михайло Грушевський і наукове товариство ім. Шевченка у Львові: 1892-1934» (Винар, 2006**)**. У цій праці вчений проаналізував всі періоди діяльності історика в НТШ у контексті розвитку української науки і культури.

Починаючи з 1991 року, українські вчені різних поколінь досліджують спадщину Михайла Грушевського. В. Кухар, авторка кандидатської дисертації «Громадсько-політична діяльність М. Грушевського», розкрила співпрацю вченого з різними установами Галичини, зокрема з товариством «Просвіта» (Кухар, 1997). Саме його відносинам із названою установою вона присвятила свою статтю, в якій наголосила на труднощах, що перешкоджали активній співпраці львівського професора з наймасовішою в Галичині культурно-просвітньою організацією.

В. Тельвак досліджував оцінки діяльності вченого з боку зарубіжних науковців, насамперед польських і російських. Внеску вченого в галузь культури присвячена його стаття «Культурна політика Михайла Грушевського як редактора селянських газет». У ній автор проаналізував діяльність Михайла Грушевського як редактора й дописувача газет «Село» та «Засів».

Він наголосив, що Михайло Грушевський багато сил спрямовував на формування політичної культури свого читача. Автор зазначив, що найвагомішим виміром культурної політики для Михайла Грушевського був її історичний складник (Тельвак, 2018). Отже, аналіз літератури з названої проблеми переконує нас, що значно краще досліджена робота Михайла Грушевського з галицькими культурними товариствами, але не досить – його культурно-освітня діяльність на Наддніпрянщині в цей же період. Тому ми вирішили більше уваги приділити саме цьому регіону.

Мета дослідження полягає у вивченні діяльності Михайла Грушевського в напрямі розбудови національно-культурних установ, насамперед Наукового товариства у Львові, а згодом УНТ в Києві, організацію видання часописів, його співпраця з іншими українськими установами протягом кінця XIX – початку XX століть.

Хронологічні межі статті охоплюють так званий львівський, або галицький період життя науковця, який розпочався в 1894 році з його приїздом на Західну Україну, де він обійняв кафедру у львівському університеті, і завершився в 1914 році з початком Першої світової війни.

Виклад основного матеріалу. Галицький період життя історика був, мабуть, найбільш успішним у житті Михайла Грушевського. Він розпочався після його прибуття у вересні 1894 року до Львова, де професор очолив кафедру «всесвітньої історії зі спеціальним поглядом на історію Східної Європи». Фактично, це була кафедра історії України. Її створення стало можливим у результаті компромісу між польськими та українськими політиками Галичини, який назвали згодом «новою ерою» у відносинах між двома народами. Молодий амбіційний професор прибув із Києва до Львова для розбудови українських культурних і наукових установ.

У XIX столітті українські землі перебували у складі двох імперій: Російської та Австро-Угорської. Умови для культурного розвитку українців на той час були кращими в «клаптиковій імперії», яка мала конституцію і формально декларувала рівні права для народів, які її населяли. Михайло Грушевський прибув до Галичини як посланець київської громади. Саме з цього краю мала поширюватися на решту України національна культура і освіта.

Отже, М. Грушевський приїхав на нове місце з певною історичною місією – допомогти братам-галичанам у формуванні культурних і наукових установ, а згодом при зміні політичної ситуації в Російській імперії поширити їх на всю Україну. З перших днів перебування там він почав її втілювати в життя. Основним пріоритетом для Михайла Грушевського стали розбудова і організація наукових і культурних установ.

Аналізуючи його зусилля в галузі української культури, можна виокремити в ній кілька напрямів: 1) подальша розбудова НТШ і створення при ній наукових установ; 2) видавнича діяльність; 3) освітні установи; 4) публіцистика історика, його зосередженість на актуальних питаннях життя суспільства. Їх ми спробуємо коротко проаналізувати.

Спочатку Михайло Грушевський очолив історико-філологічну секцію названої установи, а з 1897 року – все товариство. За його ініціативою відбулося реформування організації, яка перетворилася фактично в неофіційну українську академію наук. Михайлу Грушевському вдалося прийняти новий устав товариства, який послабив політичні чвари, що дало змогу залучити до НТШ нових людей, зокрема Івана Франка.

Організаторські здібності історика виявилися в залученні коштів до установи. Йому вдалося добитися збільшення фінансування НТШ з боку галицького сейму та австрійського уряду. Хоча вони були невеликими, адже значно більше місцева і імперська влади виділяли на польські установи, зокрема на академію наук, шкільництво. Вихід Михайло Грушевський вбачав у залученні пожертвувань меценатів із Наддніпрянщини та створенні приватних навчальних закладів з українською мовою навчання. Вказані кошти надавалися саме під вченого, який своєю активною діяльністю в Галичині переконав меценатів

у необхідності підтримки тут загальноукраїнської справи. Серед них варто назвати Євгена Чикаленко, Василя Симиренко, Володимира Леонтовича та багатьох інших, які підтримали історика в його діяльності. Найбільшим поборником українського культурного розвитку виступав поміщик із Херсонщини Євген Чикаленко. Саме на його кошти постав Академічний дім у Львові, де могли мешкати українські студенти, які навчалися в Галичині. Тільки на цей захід він виділив 25 тисяч карбованців зі свого капіталу. За кошти інших постала друкарня товариства, розвивалася видавнича справа.

Отже, завдяки енергійним заходам Михайла Грушевського та його однодумців як з Австрійської, так і з Російської України НТШ перетворилося на важливий осередок української науки. З цього приводу історик зазначив: «Незважаючи на сі тяжкі перешкоди, Товариство, як ми бачили, встигло протягом яких п'яти літ зорганізувати дуже солідну й різносторонню наукову роботу, розвинуло цілу серію наукових публікацій, що обіймають широкий круг наук і в декотрих галузях, як, наприклад, в історії, філології, етнографії й історії літератури України-Русі, стали неминуче потрібним джерелом для всяких студій; воно згромадило коло себе значне число наукових працівників з усіх частин України-Руси» (Грушевський, 2002: 199).

Найбільша заслуга Михайла Грушевського та очолюваного ним товариства полягала в тому, що українська мова стала мовою науки і навчання. Українські вчені отримали можливість викладати свої погляди рідної мовою. Завдяки діяльності цієї інституції був вироблений український правопис, яким сприйняли освітні заклади, починаючи віл нижчих до вищих, що функціонували в Австро-Угорській імперії. Українською мовою почали користуватися представники різних верств населення Галичини. Вона увійшла в суди та урядові установи краю, що мало загально історичне значення в збереженні українців як етносу і формуванні їх як нації. Саме в цьому полягала заслуга Михайла Грушевського перед українською культурою. Недаремно його діяльність викликала лють у прихильників «єдино-неділимої імперії», які в пресі називали українську мову «мовою Грушевського», творцем якої він ніби-то був.

Поряд із розбудовою НТШ вчений приділив значну увагу створенню загальноукраїнського друкованого органу. З 1898 року він разом з Іваном Франком розпочав видання «Літературно-наукового вісника», який об'єднав літературні сили Галичини і Наддніпрянщини. Дуже добре про його роль написав Д. Дорошенко в своїх спогадах: «Зоря», а потім «Літературно-науковий вісник стали для мене, так би мовити, за школу української національної свідомості. Вони відкрили для мене новий світ» (Дорошенко, 2007: 41). Історик зізнався, що Іван Франко та Михайло Грушевський стали властителями його дум. Отже, культурно-освітня діяльність вченого мала вплив на формування світогляду багатьох українців, особливо тих, які були російськими підданими.

До 1905 року діяльність Михайла Грушевського була зосереджена виключно в Галичині, де він займався розбудовою національних осередків. Своєрідним підсумком його діяльності в тому краї став «Науковий збірник, присвячений професорові М. Грушевському учениками й прихильниками з нагоди його десятилітньої праці в Галичині 1894-1904 рр». В ньому взяли участь 24 особи, які дали до нього 26 праць. Серед них були такі впливові діячі як Б. Грінченко, М. Зубрицький, А. Кримський, С. Єфремов та інші.

Його аналіз засвідчив, що галицьке громадянство високо оцінювало діяльність вченого на благо України. Рецензуючи збірник у часописі «Нова громада», В. Доманицький зазначав: «Значення професора М. Грушевського для історії українського культурного руху взагалі, а для галицького його відділу особливо, безперечно, велике, яке тільки будучина зуміє як слід з'ясувати і належну оцінку йому дати. Нам, сучасним людям, так чи інакше зачепленим тим самим рухом, якому шановний професор надав поважної інтенсивності та який поставив на тривкий грунт, давши йому напрям до сполучення з європейською культурою і тим самим значно посунувши справу прилучення української нації до сім'ї інших культурних народів, нам тяжко зараз говорити про великі заслуги його присуд свій скласти» (Доманицький, 1906: 143).

Коли внаслідок революційних подій у 1905 році відбулися політичні зміни в Російській імперії, то подальшим кроком історика стало перенесення культурних установ на Велику Україну. Маніфест імператора Миколи Другого формально надав політичні свободи російським громадянам. З'явилися легальні можливості для розбудови там українських культурних установ і національної преси.

Першим його кроком у цьому напрямі стало перенесення в 1907 році видання «ЛНВ» до Києва. Це був досить ризикований захід з боку вченого, його з різних причин не схвалювали ні наддніпрянці, ні галичани. У Львові перенесенням часопису був незадоволений його близький друг.

«Дуже мене розстроїла апатія і пасивність Франка до «ЛНВ», – зазначав Михайло Сергійович з цього приводу (Грушевський, 1995: 19).

Намагання Михайла Грушевського перевести центр своєї культурно-політичної діяльності зі Львова до Києва призвели до напруження відносин між цими великими людьми, хоча перед цим їх пов'язувала багаторічна дружба. У Києві проти активної присутності Михайла Грушевського виступали такі громадівці як В. Науменко, Б. Грінченко, С. Єфремов, Є. Чикаленко. Незважаючи на їх протидію, в січні 1907 року вийшов перший номер «ЛНВ» у Києві.

На переконання історика, оновлений часопис мав бути «всеукраїнським літературним органом, де б живим словом озивався буковинець до слобожанина, кубанець до галичанина, де б піддержувалася духовна зв'язь різних частин нашої землі» (Грушевський, 1995: 19**)**. Журнал ставив завдання вчити українську інтелігенцію рідної мови, вводити її в коло всеукраїнських інтересів, зміцнювати в ній національну свідомість.

Російська влада з самого початку усвідомила небезпеку видання «ЛНВ» у Києві, і переслідування нового часопису не забарилися. Вже після виходу його першого номера царат під приводом запровадження військового стану зробив спробу заборонити його. «Що стосується згаданого вище журналу «ЛНВ», то генерал-губернатор визнав за необхідне призупинити це шкідливе видання на весь час дії в Києві і Київській губернії військового стану», – було зазначено в жандарському звіті (ЦДІАК. Ф. 274. Оп. 1. Спр. 3320. Арк. 143).

Наступним кроком вченого в цьому напрямі стало заснування в Києві Українського наукового товариства на зразок львівського НТШ. Клопоти з його утворення вчений розпочав у кінці 1905 року після виходу «Временных правил о печати», які дозволяли наукові публікації українською мовою. В останній місяць 1906 року влада затвердила статут УНТ, а у квітні 1907 відбулося перше засідання товариства. До нього записалася спочатку 21 особа. Серед них були О. Левицький, В. Науменко, В. Щербина, М. Біляшевський, Я. Шульгин, О. Грушевський. З принципових питань на засіданні УНТ вирішили підтримувати тісний зв'язок із Львівським НТШ в особі Михайла Грушевського, який був головою НТШ і УНТ. Другим важливим рішенням стало визнання української мови як основної в діяльності товариства. Хоча проти цього заперечували деякі вчені, пропонуючи дозволити спочатку публікації російською мовою.

Головним напрямом у діяльності УНТ стали гуманітарні науки. Михайло Грушевський бачив завдання товариства «в організації публічних викладів, поодиноких лекцій і їх серій, особливо з сфери українознавства; приготування підручних наукових курсів як історії українського письменства, географії і статистики України». Члени УНТ ставили за мету популяризувати знання серед народних мас України (Грушевський, 1908: 8).

У листопаді 1907 року Михайло Грушевський виступив із першою публічною лекцією в Києві на тему «Культурно-національний рух в Україні у другій половині XVI століття». Про зацікавленість громадськості виступом вченого писала газета «Рада»: «Давно вже нам не доводилося бачити такого великого натовпу народу, який зійшовся минулої суботи 10 листопада на першу лекцію голови київського Українського наукового товариства професора М. С. Грушевського. Слухачі заповнили всі крісла, стояли стіною поза стільцями та обсіли сходи біля кафедри. Чути розмови не тільки українською, а й російською та польською мовами. При дружніх оплесках лектор вийшов на естраду» (Грушевський, 1908: 19).

Робота УНТ в Києві поряд із великим науковим значенням мала і чималу політичну вагу. Адже завдяки його діяльності українська мова стала науковою не тільки в Галичині, але й на Наддніпрянщині. Чимало вчених, які раніше публікували свої наукові праці виключно російською мовою, почали користуватися українською. Це підносило її престиж і авторитет, сприяло підняттю національної свідомості серед української інтелігенції.

Не без підстав історик Д. Дорошенко назвав заснування УНТ «другою визначною подією всеукраїнського значення». «Треба віддати честь Грушевському, – писав він, – з властивою собі енергією він зразу пустив машину в рух, об'єднав біля товариства десятки членів, старших і молодших наукових діячів, серед них кілька визначних російських членів, які своєю участю не тільки піднесли авторитет нового товариства, але й містили в його видання свої праці українською мовою. Такі були професори В. Перетц, О. Шахматов, Ф. Корш – усі члени Російської Академії наук. Грушевський тепер ділив свій час між Києвом і Львовом» (Дорошенко, 2007: 101).

Отже, засноване Михайлом Грушевським УНТ в Києві стало не тільки науковим, але й громадським центром, який проповідував українську ідею серед інтелігенції. «Київське УНТ має велику вагу в культурному житті соборної України, а російської особливо», – наголошу-

вала газета «Рада». Поряд із чисто науковою діяльністю його члени проводили роботу «у всяких найбільш пекучих сферах (преса, освіта і усвідомлення мас)», – зазначав у звітній доповіді Михайло Грушевський. Він був головою УНТ і найбільш активним його членом.

Д. Дорошенко, оцінюючи діяльність голови УНТ, зазначав: «Грушевський вмів не тільки згуртувати людей біля праці, він вмів також притягти кошти. Придивляючись тоді до праці Грушевського зблизька, я дивувався його невпинній енергії, його широкій ініціативі і сміливим планам» (Дорошенко, 2007: 101).

Під егідою УНТ був заснований новий часопис «Україна». Його завдання полягало в служінні історичній правді, ознайомленні широкого кола громадськості з найновішими дослідженнями в галузі українознавства. Головним редактором нового часопису став Михайло Грушевський. Перший номер «України» приурочувався знаменній події в житті нашого народу – 100-річчю з дня народження Тараса Шевченка.

Важливим напрямом у діяльності вченого стало налагодження зв'язків із селянством. Він підтримував співпрацю з осередками «Просвіти» та іншими українськими професійними й кооперативними об'єднаннями. В особистому архіві історика знайдено чимало звернень, прохань від різних громадських організацій з усієї України.

Так, від імені Чернігівської «Просвіти» до Михайла Сергійовича не раз звертався відомий письменник Михайло Коцюбинський. «Рада Товариства» «Просвіти» в Чернігові, – писав він у листі від 8 січня 1907 року, – дбаючи з одного боку про розбудження самосвідомості місцевої інтелігенції, а з другого – про збільшення матеріальних засобів для тільки що заснованого товариства, поклала організувати насамперед публічні лекції, які й відповідали показаній вище меті. Відповідно тій постанові Ради звертаюся до Вас, Високоповажний добродію, з уклінним проханням не одмовитися прочитати в Чернігові на прохання товариства, коли се для Вас можливо, ще в січні сього року хоч одну лекцію по історії Україні на тему, яку самі знайдете відповідну. Рада має надію, що Ваше ім'я, відоме широким кругам суспільности, забезпечить як моральний, так і матеріальний успіх лекції» (Грушевський, 2005: 379).

В іншому листі до вченого Михайло Коцюбинський прохав вислати для чернігівців його цінну «Історію України-Руси» та інші твори» (ЦДІАК. Ф. 1235. Оп. 1. Спр. 85. Арк. 23). Аналіз епістолярної спадщини двох видатних діячів українського національного відродження свідчить, що Михайла Коцюбинського і Михайла Грушевського пов'язувала щира дружба.

Михайло Грушевський налагодив співробітництво із селянськими товариствами. Наприклад, Яцинівська община сільських господарів, що на Полтавщині, зверталася до нього «з щирим проханням, чи не допомогли б книжечками та журналами» (ЦДІАК. Ф. 1235. Оп. 1. Спр. 85. Арк. 32). Аналогічну просьбу висловлювало Лучанське товариство сільських господарів Лохвицького повіту (ЦДІАК. Ф. 1235. Оп. 1. Спр. 85. Арк. 36). Михайло Грушевський, який добре розумів роль української книжки у формуванні національної свідомості серед селян, не відмовляв їм у допомозі.

Сприяти просвітительській роботі серед трудового народу прагнула заснована Михайлом Грушевським газета «Село», яка вийшла у світ у вересні 1909 року. Новостворений друкований орган склав конкуренцію «Раді», яку видавав Євген Чикаленко. У 1908 році стосунки між ним і Михайлом Грушевським перестали бути щирими, що стало причиною відходу історика від співробітництва в його газеті.

Характерною особливістю новоствореного часопису було те, що на його сторінках розміщувались цікаві і корисні для селян науково-популярні публікації з української та світової історії, з мистецтва, природничих наук, медицини, сільського господарства, кооперації, техніки, а також вірші, оповідання відомих українських письменників і поетів.

Вихід у світ першого номера «Села» високо оцінив видатний письменник Михайло Коцюбинський. У листі до Михайла Грушевського він писав: «Тільки що прочитав перше число «Села» і спішу поділитися з Вами своїми враженнями, а вони якнайкращі. Число складене дуже цікаво, статті, особливо деякі, написані не тільки просто, але й талановито і читаються з великим інтересом. Зовнішній вигляд і ілюстрації – все це робить найкорисніші враження. Такої селянської часописи у нас досі ще не було (підкреслення Михайла Коцюбинського). Взагалі ж можна поздоровити вас і всіх, кому дорога народна справа, з великим придбанням, бо те, що досі було тільки мрією (гарна селянська газета), нарешті зреалізувалося» (Грушевський, 2005: 389).

Виняткову увагу на сторінках «Села» надавав Михайло Грушевський проблемі народної школи. «Серед усіх потреб нашого національного життя потреба рідної школи найголовніша, – зазначав він, – бо народ, який не має своєї школи, може бути лише пасербком чужих народів, ніколи

не виб'ється на самостійну дорогу існування. Боротьбі за рідну мову і рідну школу мусимо присвячувати найбільшу увагу».

Проіснувала газета «Село» з великими труднощами до лютого 1911 року. «Рівно рік і шість місяців скінчилося тепер, як стали ми видавати отсю газету, бажаючи по силам нашим послужити освіті й освідомленню нашого трудящого народу, – писав у заключному номері до читачів Михайло Грушевський. Пильнували ми по совісті нашій, але се ставало тяжче. Тяжко видавати тепер справедливий часопис взагалі, а ще тяжче український, а ще гірше селянський український». У цих заключних рядках вчений в узагальнюючій формі виклав свій біль за переслідувану українську пресу.

Не менше значення в справі пробудження національної свідомості серед українців мали популярні книжки з історії рідного народу. Про величезну увагу, яку надавав Михайло Грушевський українській книзі, свідчить його надзвичайно емоційна стаття в «Раді». Не дивно, що вона потрапила в поле зору поліції.

В ній Грушевський писав: «Російську книгу, якщо вона тебе цікавить, позич для прочитання, а українську – купи. Купи, хоча б в дійсності не маєш ніякої надії прочитати її, купи і поклади на стіл як доказ твоєї щирої прихильності культурному українському життю, як доказ самого існування такого життя. Українська книжка потрібна не тільки для того, щоб з неї могли отримати користь, але й просто для того, щоб вона існувала як колючка, як доказ живого культурного українського життя. Книга, особливо наукова, – це страшний документ і нездоланий доказ. У нас цього мабуть не розуміють, книговидання не зустрічає заохочення» (ЦДІАК. Ф. 274. Оп. 1. Спр. 3322. Арк. 1).

Тому Михайло Грушевський продовжує випускати науково-популярні твори для народу. У 1907 році з'явилася його книжка «Про давні часи на Україні», в якій історик у доступній формі виклав минуле нашої Батьківщини. Через два роки Михайло Сергійович видав нову працю «Про батька козацького Богдана Хмельницького». Характерною відмінністю науково-популярних творів Михайла Грушевського є його представлення в доступній формі історичних подій, про життя та діяльність видатних людей України. Він уважно ставився до історичних фактів, не допускав перекручувань, не використовував легенд, далеких від істини.

Діяльність Михайла Грушевського в так званий львівський період його життя характеризувалася широким діапазоном. Якщо до 1905 року вона зосереджувалася здебільшого в Галичині, то в наступні роки – активізувалася на Наддніпрянщині. Як згадував про нього його учень Іван Крип'якевич: «Увесь той час він був немов перелітною пташкою, перебуваючи то в Галичині, то над Дніпром. І весь той час одне було в нього на умі – невсипуща праця для всіх частин української землі (Демиденко, 1992: 468).

Висновки. Отже, в умовах нищення царизмом самобутності українського народу вчений продовжував боротьбу за його окреме існування. Завдяки невсипущій енергії Михайло Грушевський продовжував видавати часопис «ЛНВ», який об'єднував творчу інтелігенцію розірваних між двома імперіями українських земель. Спеціально для трудящих Михайло Грушевський видавав тижневик «Село», а потім – «Засів». Хоча їхнє існування було не довгим, але свою позитивну роль у просвітительстві українського селянства і робітництва вони відіграли. У 1914 році зусиллями історика було започатковано видання часопису «Україна», який на всіх етапах свого існування знайомив читачів з новітніми досягненнями українознавства.

Паралельно з видавничою справою Михайло Грушевський підтримував тісні контакти з українськими товариствами. Очолюване ним УНТ стало не тільки науковим, але й важливим культурним вогнищем, яке продовжувало свою тяжку роботу на ниві народної просвіти.

Не всім задумам Михайла Грушевського вдалося збутися. Невдачею закінчилися його плани створити Інститут українознавства, але в цьому його вини немає. Слід наголосити, що стратегія Михайла Грушевського, яка передбачала поширення просвіти, національної самосвідомості, булла правильною, бо без освіти і високої національної свідомості інтелігенції не можливий політичний розвиток українського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Винар Л. Значення Михайла Грушевського в українській і світовій історії. *Михайло Грушевський – історик і будівничий нації. Статті і матеріали*. 1995. С. 23–60.

2. Винар Л. Михайло Грушевський і наукове товариство ім. Шевченко 1892-1934. Нью-Йорк-Дрогобич-Львів : Українське історичне товариство, 2006. 384 с.

3. Кухар В. М. Громадсько-політична діяльність М. Грушевського (1894-1914 рр.) : дис. канд. іст. наук: 07.00.01. Львів, 1997. 214 с.
4. Тельвак В. Культурна політика М. Грушевського як редактора селянських газет. *Український селянин*. 2018. Вип. 19. С. 127–134.
5. Грушевський М. Наукове товариство імені Шевченка у Львові. Твори в 50 томах. Т. 1. / гол. ред. П. Сохань. Львів, 2002. С. 188–201.
6. Дорошенко Д. Мої спомини про давнє минуле (1901-1914). К. : Темпора, 2007. 272 с.
7. Доманицький В. Науковий збірник, присвячений професорові М. Грушевському. *Нова громада*. 1906. № 3. С. 143–144.
8. Грушевський М. С. Щоденник. *Київська старовина*. 1995. № 1. С. 19.
9. Центральний державний архів України м. Київ. Ф. 274. Оп. 1. Спр. 3320. Арк. 143.
10. Грушевський М. С. Київське наукове товариство. *Записки УНТ*. 1908. № 7. С. 5–15.
11. Центральний державний архів України м. Київ. Ф. 1235. Оп. 1. Спр. 85. Арк. 23, 32, 36.
12. Грушевський М. С. Про українську мову і українську школу. Твори у 50 т. Т. 3 / гол. ред. П. Сохань. Львів, 2005. С. 379–412.
13. Центральний державний архів України м. Київ. Ф. 274. Оп. 1. Спр. 3322. Довідка про діяльність українського буржуазного націоналіста М. Грушевського. Арк. 1.
14. Великий Українець : Матеріали з життя і діяльності Грушевського / Упоряд. А. П. Демиденка. Київ : Веселка, 1992. 552 с.

REFRENCES

1. Vynar L. (1995). Znachennja Mykhajla Ghrushevsjkogho v ukrajinsjkij i svitovij istoriji [The significance of Mykhailo Hrushevsky in Ukrainian and world history]. Mykhailo Hrushevsky is a historian and builder of the nation. Articles and materials. P. 23–60 [in Ukrainian].
2. Vynar L. (2006). Mykhajlo Ghrushevsjkyj i naukove tovarystvo im. Shevchenko 1892-1934 [Mykhailo Hrushevsky and the Shevchenko Scientific Society after 1892-1934]. Njju-Jork-Droghobych-Ljviv : Ukrajinsjke istorychne tovarystvo. 384 p.
3. Kukhar V. M. (1997). Ghromadsjko-politychna dijaljnistj M. Ghrushevsjkogho (1894-1914 rr.) [Socio-political activity of M. Hrushevsky (1894-1914)]. (Candidate's thesis). Lviv [in Ukrainian].
4. Teljvak V. (2018). Kuljturna polityka M. Ghrushevsjkogho jak redaktora seljansjkykh ghazet [M. Hrushevsky's cultural policy as an editor of peasant newspapers]. Ukrajinsjkyj seljanyn. 19. P. 127–134 [in Ukrainian].
5. Ghrushevsjkyj M. (2002). Naukove tovarystvo imeni Shevchenka u Lvovi [The Shevchenko Scientific Society in Lviv]. In P. Sokhanj (Ed.), Hrushevsjkyj M. S. Tvory (Vol. 1, P. 188–201). Lviv [in Ukrainian].
6. Doroshenko D. (2007). Moji spomyny pro davnje mynule (1901-1914). [My memories of the ancient past (1901-1914)]. K. : Tempora. 272 p. [in Ukrainian].
7. Domanycjkyj V. (1906). Naukovyj zbirnyk, prysvjachenyj profesorovi M. Ghrushevsjkomu. [Scientific collection dedicated to Professor M. Hrushevsky]. New ghromada, 3. P. 143–144 [in Ukrainian].
8. Ghrushevsjkyj M. S. (1995). Shhodennyk [Diary]. Kyiv starovyna. 1. P. 19 [in Ukrainian].
9. Central State Archive of Ukraine, Kyiv. F. 274. R. 1. F. 3320. P. 143 [in Ukrainian].
10. Ghrushevsjkyj M. S. (1908). Kyjivsjke naukove tovarystvo [Scientific Society of Kiyv]. Note of the USS. 7. P. 5–15 [in Ukrainian].
11. Central State Archive of Ukraine, Kyiv. F. 1235. R. 1. F. 85. P. 23, 32, 36 [in Ukrainian].
12. Ghrushevsjkyj M. S. (2005). Pro ukrajinsjku movu i ukrajinsjku shkolu [About ukrainian language and Ukrainian school]. In P. Sokhanj (Ed.), Hrushevsjkyj M. S. Tvory (Vol. 3. P. 379–412) [in Ukrainian].
13. Central State Archive of Ukraine, Kyiv. F. 274. R. 1. F. 3322. Information about the activities of the Ukrainian bourgeois nationalist M. Hrushevsky. P. 1 [in Ukrainian].
14. (1992). Velykyj Ukrajinecj: Materialy z zhyttja i dijaljnosti Ghrushevsjkogho. [The great Ukrainian : Materials on the life and work of Hrushevsky] / In A. P. Demydenka (Ed.). Kiyv : Veselka, 1992. 552 p. [in Ukrainian].

UDC 82'06(430:477)(091):7.079
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213557

Olha MELNYCHUK,
orcid.org/0000-0001-5852-6433
Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor at the Department of Scientific Discipline of Documentation and Information Technologies
of Private Higher Education Institution "Academy of Recreational Technologies and Law"
(Lutsk, Ukraine) olga_melnychuk@ukr.net

GERMAN-UKRAINIAN DIALOGUE: THE INFLUENCE OF THE INTERNATIONAL FESTIVALS ON THE DEVELOPMENT OF THE GERMAN-UKRAINIAN LITERARY CONTACTS (1990S – EARLY 21ST CENTURY)

The article deals with the relations of Germany and Ukraine in the field of literature during the 1990s of the 20th century and the beginning of the 21st century. The main forms of the interrelation of the artists of both countries in this field are studied. The interaction of both countries in the literary sphere is realized in different forms: participation in the international and book exhibitions, art events, reading, poetic evenings and so on. The role of the international book forums and some figures in the improvement of the literary contacts is defined. The presentations of the joint publishing and translation projects are held at the international literary fairs. Nowadays literature art platforms are the ways of unity of Ukraine separated by the Russian-Ukrainian war. An outstanding phenomenon is organization of literary evenings and meetings of writers within different culture and art events (Days of Ukrainian literature, Ukrainian-German Year of Languages an so on). Every year more and more Ukrainian and German figures and organizations join them. The urgent literature problems are discussed there. A range of institutions and programs make the German-language literature popular. Mainly some figures represent the Ukrainian literature heritage. The activity of certain artists has become an example of the way how to build bridges between the countries, overcome the boundaries and change stereotypes. It was determined that the collaboration with Germany promotes the active joining of Ukrainian literature to the pan-European literary process. The author studied the main problems preventing the effective collaboration of Germany and Ukraine in literature at the present stage. Their decision also can have a positive impact on the development of modern Ukrainian literature and Ukrainian publishing in particular.

Key words: *Germany, Ukraine, literature, international contacts, book fairs, publishing.*

Ольга МЕЛЬНИЧУК,
orcid.org/0000-0001-5852-6433
кандидат історичних наук,
доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності
Приватного вищого навчального закладу «Академія рекреаційних технологій і права»
(Луцьк, Україна) olga_melnychuk@ukr.net

НІМЕЦЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ ДІАЛОГ: ВПЛИВ МІЖНАРОДНИХ ФЕСТИВАЛІВ НА РОЗВИТОК ЛІТЕРАТУРНИХ КОНТАКТІВ (1990-ті рр. – ПОЧАТОК XXI ст.)

У статті висвітлюються взаємини Німеччини та України в царині літератури впродовж 90-х рр. XX ст. та на початку XXI ст. Розглянуто основні форми взаємодії митців обох країн у цій галузі. Взаємодія обох країн у літературній сфері реалізується в різних формах: участь у міжнародних і книжкових виставках, мистецьких заходах, читаннях, поетичних вечорах тощо. Визначено роль міжнародних книжкових форумів й окремих діячів у поглибленні літературних контактів. На літературних ярмарках міжнародного рівня проходять презентації спільних проєктів у видавничій і перекладацькій галузях, щороку долучаються дедалі більше українських і німецьких діячів й організацій, відбуваються обговорення актуальних літературних питань. Нині мистецькі літературні майданчики – це шляхи до єдності України, яка розділена російсько-українською війною. Особливу увагу приділено таким явищам, як організація літературних вечорів і зустрічей письменників у межах різних культурно-мистецьких заходів (Дні української літератури, Українсько-німецький рік мов тощо). Німецькомовну літературу популяризує ряд інституцій і програм підтримки. Українські літературні здобутки здебільшого репрезентують окремі діячі. Діяльність певних митців стала прикладом «наведення мостів» між країнами, подолання рубежів і стереотипів. Завдяки їхнім зусиллям у цей період відбулося обопільне зростання інтересу

до творчості українських і німецьких письменників. Українські автори та перекладачі з обох країн отримують міжнародне визнання та власною популяризаторською працею й літературними здобутками роблять неоціненний внесок у поширення інформації про українську культуру у світі. Визначено, що співпраця з Федеративною Республікою Німеччиною сприяє активному долученню українського письменства до загальноєвропейського літературного процесу. Автором окреслено основне коло проблем, які перешкоджають ефективній співпраці Німеччини й України в літературній сфері на сучасному етапі.

Ключові слова: *Німеччина, Україна, література, міжнародні контакти, книжкові ярмарки, видавництво.*

Defining the problem and argumentation of the topicality of its consideration. The interrelations of the Ukrainian and German people have long traditions in literature and they continue and last nowadays. The fate of many German writers was connected with Ukraine and the Ukrainian writers' fate was connected with Germany. Nowadays Ukraine should improve the relations with Germany because it is still the leader in publishing. Germany conducts large-scale literature events, for example, annual book fairs in Frankfurt and Leipzig. Germany makes German culture, language and literature in Ukraine popular. The emergence of independent Ukraine on the political map promoted the spread of the best heritage of Ukrainian culture in the European literature. In our opinion the research of the German-Ukrainian relations in this field will help us study the content and problems of their development and define the ways of the improvement of their collaboration. At the same time the Ukrainian-German literary contacts have not still been the subject of thorough study. That's why it is topical.

Research analysis. The German-Ukrainian literary contacts were studied as the components of the cultural relations of the countries in the works of O. Opanasenko (Опанасенко, 2008), N. Sovinska (Совінська, 2002), M. Yatsyshyn (Яцишин, 1999). The works of A.-H. Horbach (Горбач, 1996) are devoted to studying a range of literature problems. P. Rykhlo (Рихло, 1997) studied the contribution of some famous artists to the world literature treasury. M. Tkachivska (Ткачівська, 2013) investigated the peculiarities of the Ukrainian-German translation of the citations of Yu. Andrukhovych. M. Ivanytska (Іваницька, 2015) was the first to study the history of the Ukrainian-German literary translation fully (mid-19th century to the middle of the second decade of the 21st century). The author devoted her monograph to the famous person A.-H. Horbach and showed the meaning of the personality of a translator in popularizing, publishing and translating activities.

The sources of the research are the archives and published documents: the official information materials of the state bodies of Ukraine, diplomatic representations, interviews of public men, the materials of the serial publications and data on the websites of mass media, organizations and festivals of both countries. The literary relations were not featured fully in the modern domestic and foreign works despite a great amount of the scientific literature revealing different aspects of the German-Ukrainian relations. That's why the **main aim of the scientific research** is revealing the content and peculiarities of the Ukrainian-German literary collaboration during the 1990s and early 21st century and influence of the international book events on its development.

Presenting main material. The international cultural forums, fairs and festivals are an important way of popularization of literature. The national stands at the international book fairs became one of the ways of informing the world about our country.

The Ukrainian publishers began to take part in the international book fairs just in the mid-1990s. The literature forums in Germany attracted the attention of Ukrainians. We should mention that nowadays German is the second most popular foreign language in Ukraine and a lot of Ukrainian writers speak German. In addition Germany is an important market for the Ukrainian authors who have their own readers in this country (Saalfelf, 2015).

One of the main fairs in the world is Frankfurt Book Fair (*Frankfurter Buchmesse*). The fair confirmed its status by a great amount of the annual public events. Even the organizers can't count their amount. As opposed to the Ukrainian book forums, Frankfurt events are held both at the special grounds in the halls and at the national stands.

Ukraine hasn't been represented at Frankfurt Book Fair for a long time. Since the late 1990s some publishers from Ukraine have organized little expositions on their own initiative (ГДА МЗСУ, 1997: 91). The first attempts to present Ukraine there were not very successful. It was caused by the economic and humanitarian situation in the country and by the problems in the Ukrainian book market (publishing of the books in the conditions of the total deficit of paper, poor post-Soviet printing quality and so on). The organizers stated that the first experience of the presentation of the Ukrainian stand was turned to "book trade and getting catalogues and souvenirs" (Коваль, 2013).

The organizers of Frankfurt Book Fair supported the projects connected with the promotion of German literature in Ukraine. In particular, in autumn

1998 a great collection of "2000 German Books" was presented with the support of Frankfurt Book Fair in Ukraine (in Kyiv, Lviv and Kharkiv). The representatives of the forum attended important literary events in Ukraine more than once, organized joint events and presented the results of the joint work at the Ukrainian book exhibitions (Пташник, 1998: 33).

The Ukrainian national exposition (more than 500 editions) was presented in Frankfurt in 2004 for the first time. Individual Ukrainian publishing houses *Kalvariia (Calvaria), Folio (Folio), Mystetstvo (Art), Ranok (Morning)* organized their own expositions. The Day of Ukrainian book was held within the exhibition more than once (Рьослєр-Грайхен, 2002: 36–37; Українські письменники, 2018).

The appearance of Ukrainian books in the collection "The best book design from all over the world" from the German fund "The Art of the Book" in 2016 became an important heritage. This fund collaborates with the specialized design contests and art institutions from different countries, in particular *Art Arsenal* and *Goethe-Institute in Ukraine*. Mentioned organizations conducted a contest within the festival *Knyzhkovyi Arsenal* (*Book Arsenal,* Ukraine) together for the first time. Since that time Ukrainian books have been presented at individual shelves at Frankfurt Book Fair yearly, published in the international catalogue of the mentioned fund, got more opportunities to sell the right to publish books by foreign partners (Сучасна українська, 2017: 13).

In 2018 Ukraine managed to show its literary face creatively at Frankfurt Book Fair under the slogan *VidChuty Ukrainu (Senses of Ukraine)*. 16 publishing houses were represented at the Ukrainian stand. Some of them presented just books on the individual shelf, other publishers and authors presented their works personally. In 2018 on the occasion of the 70th anniversary of the Declaration of Human Rights the theme of Frankfurt Book Fair was human rights. That's why the representatives of Ukraine (A. Kurkov, V. Amelina, S. Plokhii and others) devoted literary readings to the Ukrainian director O. Sentsov imprisoned in RF (with the participation of the leader of Crimean Tartar people M. Dzhemiliev, the book about him was presented at the forum) (Українські письменники, 2018). The presentation of the joint project *Knyha-podorozh pro Ukrainu (Travel book about Ukraine)* and bilingual Ukrainian-German magazine *Zhovto-Blakytnyi (Yellow-Blue)* that appeared on the initiative of Ukrainians K. Anufriieva and I. Ushenina (Weise, 2018).

Ukraine didn't represent its heritage at Leipzig Book Fair (*Leipziger Buchmesse*). The first joint attempt of German and Ukrainian artists and scientists within this forum in 2003 was the exhibition of 300 works of Ukrainian ex-libris of the early 20th – early 21st centuries (ГДА МЗСУ, 2004: 67).

The Ukrainian stand was presented in Leipzig just in 2006 for the first time. The initiator of the exposition was Germany: the organizers provided Ukraine with the showroom free of charge and invited Ukrainian authors. In fact only books were presented at the stand. Ukrainian authors didn't take part in the fair. The problem was their inability to pay for their ticket to Germany (Ганжа, 2006: 6). Ukrainian stands "lost" in comparison with other countries for that same reason and because of the absence of state support. But every year Ukrainian stand improves, the newest multimedia elements and video forums are used (Мігачова, 2013).

The organizers of Leipzig Book Fair try to develop their fair and attract the attention of new literatures. That's why in 2012–2014 the program *Transit: Poland, Ukraine, Belorus* was introduced, the task of which was the discovery of new names in the eastern European literature in Germany. The participation of Ukraine in this program was successful. The result of this participation was the general amount of the representatives in it and books translated into German (Коваль, 2013). The results of the study of the translation market show that German language takes the third place among other languages into which Ukrainian literature is translated. In 2013 80 titles of Ukrainian books by 16 authors were translated in Germany (Панченко, 2013: 51).

Due to the participation in the European literature exhibitions the cultural interrelation between Ukraine and Germany had positive results. The main result of these specialized events was increase of the presence of Ukrainians at the German-language literary market. The interest in Ukraine among the participants of Frankfurt and Leipzig fairs has grown for the last years in connection with the inner political events and Russian-Ukrainian conflict (ГДА МЗСУ, 2004: 68). In spite of the critical moments in the history of our country and considerable humanitarian problems the familiarity of foreign audience with Ukrainian literature increases. At the same time the amount of German participants in the book events in Ukraine increased (Українські письменники, 2018). It shows the mutual increase of interest in literature heritage of Ukraine and Germany.

Since the early 2000s the European Science Fiction Society *Eurocon* has been interested in Ukrainian literature. For the first time it was Ukraine among all the countries in CIS that has got a right to host the festival in 2006. The aim was "to host Europe". In con-

trast to that, in 2013 the slogan of *Eurocon* in Kyiv was "to show Ukraine to Europe" (Москвичова, 2013). In 2018 within the festival at the annual competition Ukrainians were awarded in two categories: "the best science fiction publisher" (*Zhupansky Publisher*) and "the best young author" (Ya. Katorozh) (Українські наукові фантасти, 2018). *The Berlin International Literature Festival* and *Donaufest* in Germany were also interested in the works of Ukrainian authors (Вовк, 2010).

The participation in the European exhibitions makes Ukrainian books in the international society more popular, improves the international collaboration in publishing. Since the early 2000s the interest of the world society and German organizations in the works of Ukrainian writers has been increasing.

Since Ukraine became an independent country, conducting international literary festivals has become a tradition. It should be noticed that the organizers and guests of the festivals are the same writers. Ukrainian forums don't have such financial and marketing opportunities as German do, but they receive German writers hospitably. Home festival movement is growing at the current stage. Just some forums managed to get a high international status and obtain the recognition supported by German partners.

One of the centers of the festival movement became the city of Lviv and a world-known *Book Forum Lviv* (1994). Since 2006 within the festival the Lviv international literature festival has been founded. It is one of the largest festivals in Central and Eastern Europe. In 2006–2007 more than 1200 representatives of literature from Ukraine and 48 countries of the world were the participants of the festival. The festival proper summarizes the literature year in Ukraine and constructs a dialogue between the representatives of Ukrainian and foreign literature (Lviv, 2018).

Lviv was approved as UNESCO's City of Literature by the program *Creative Cities* (2004). It was an outstanding event in Ukrainian and world literature. In the late 2015th 47 cities joined this network. The Ukrainian city is among them. Lviv is included in the literature tourist routes in the network. Visiting the city the foreigners can get acquainted with more than a hundred writers whose life and creative work are connected with Lviv (Сучасна українська, 2017: 3).

The festival *Meridian Czernowitz* in Chernivtsi (2010) is prominent and can be compared with other European festivals. The forum collaborates with the German-speaking world and is characterized by the active publishing activity. One of the emphases of the festival is German-language literature. Within the festival 5-7 fiction texts by modern authors in Ukrainian or Russian and bilingual German-Ukrainian editions are published annually. So in 2018 *Meridian Czernowitz* together with *Freie Ukraine Braunschweig e.V.* realized the project *Paul Tselan 100. Merydian Velykoho maistra nimetskoii movy: Chernivtsi-Paryzh-Vichnist 2018 (Paul Tselan 100. Meridian of a Great Artist of the German Language: Chernivtsi-Paris-Eternity 2018)*. The discussions and readings devoted to the life and creative work of the poet P. Tselan were conducted in Ukraine and Germany. The aim of the event was to show that this poet is relevant in Ukraine and Europe. His fate intersected with the tragedies in Europe in the last century and at present time (war, search of self-identification, language problem, etc.). The organizers are going to finish thematic events in 2020 on the occasion of the 100th anniversary of the poet's birthday. The reason is that the festival is devoted not only to the presentation of classical and modern poetry but to the poet P. Tselan who managed to combine "cultural meridians" in his works (Meridian, 2018).

Since 2011 the international book festival *Knyzhkovyi Arsenal* has been conducted in Ukraine. More than 150 Ukrainian publishers present their editions here yearly. The consistent partners of *Knyzhkovyi Arsenal* have been Goethe-Institut in Ukraine, the German Embassy in Ukraine, Frankfurt Book Fair, Buchkunst Foundation, "Rosa Luxemburg Stiftung" (Germany), etc. About 500 famous Ukrainian and foreign international authors from more than 50 countries have attended the festival since its existence.

The fifth *Knyzhkovyi Arsenal* (2015) presented a rich German program. Thanks to the support of Goethe-Institut in Ukraine and the German Embassy in Ukraine the famous historian and writer K. Schloegel, writers U. A. Zandih and E. Kinski attended the festival. Workshops, literature readings, a theatrical presentation of the collection by A. Schmidt were conducted at the festival. Yu. Andrukhovych presented two German books about Ukraine (Швыдкова, 2015: 8–9).

Since 2016 *Knyzhkovyi Arsenal* jointly with Goethe-Institut in Ukraine, Frankfurt Book Fair and Buchkunst Foundation have conducted a contest for the best book design among Ukrainian culture institutions. The approved editions are presented within the collection "The best book design" at Frankfurt and Leipzig Book Fairs annually (Сучасна українська, 2017: 13).

Since the early 2010s due to the support of German partners a range of international literary forums was founded in other Ukrainian cities and towns: International Literature Festival in Odessa

(2015; its organizers were Berlin culture manager U. Shreiber and Swiss culture figure H. Ruprecht thanks to the support of MFA Germany) (The program, 2018); in Lutsk ("Meridian Lutsk", 2017; "Frontera", 2018); in Dnipro ("Book Space", 2018) etc. The experts state that the system of the promotion of foreign writers is well developed in Ukraine as publishers focus both on foreign classics in translation and on the works of modern writers. Foreign authors take part in the international book forums and fairs conducted on the territory of our country. The reverse effect would be logical as there are talented authors and works in Ukrainian culture. Nevertheless experts in literature and readers abroad are acquainted with the works of few writers (Сучасна українська, 2017: 1). Despite several home international forums, nowadays Ukraine lacks cultural, information and translation programs that could open Ukraine to the world.

The Ukrainians' interest in Germany have always been high. German proper present their own culture heritage on any occasion in Ukraine, organize exhibitions, recitals and so on. The interest of Germany in Ukraine grew noticeably in the early 21st century in connection with the revolutionary and military operations in the East of the country. This resulted in the increase of sale of Ukrainian literature in Germany and interest of German publishers in Ukrainian authors. During the 1990s – early 2010s the publishing of German writers in the Ukrainian language has increased (Веснянка, 2012).

Certain figures play a significant role in the popularization of Ukrainian and German literature masterpieces including international festivals. At the current stage German-Ukrainian translations have been done by a few experts (Ye. Popovych, O. Lohvynenko, P. Tarashchuk, T. Havryliv, Yu. Prokhasko, N. Sniadanko, O. Sydor, I. Andrushchenko, V. Kamianets, I. Mehela, N. Ivanychuk, L. Tsybenko, N. Vakhovska, P. Rykhlo) (Веснянка, 2012; Іваницька, 2012: 460). The translators got in contact with book information centers and literary workshops gradually.

A.-H. Horbach (1924–2011) made a great contribution into the popularization of Ukrainian works in Germany. In 1995 she founded a publishing house of Ukrainian literature *Brodyna* in Reichelsheim (Germany). It had a special Ukrainian-language program in the German-language space, published A.-H. Horbach's translations and literary researches. The works of the authors of the 1960s – 1980s and modern writers were published in the bilingual series "German-Ukrainian Editions". A.-H. Horbach played an important role of a mediator in Ukrainian and German literature as a publisher and writer. The creative works of one of the most famous scholars of Ukrainian studies in Germany include about 50 translated editions and publications about Ukrainian-German relations (Видавництво, 1996: 40; Совінська, 2002: 130).

Not only expatriate Ukrainians but foreigners popularize Ukrainian literature in the world. So the founder of the organization *Kulturallmende* (Munich) Verena Nolte is an active popularizer of Ukrainian literature in Germany. Nowadays she is working at the creation of the network of literary "bridges" between Germany and Ukraine particularly meetings of Ukrainian and German writers, art events. V. Nolte is sure that "…Ukraine will be stronger and holds out against the threats of the East due to culture».

The German writer K. Schloegel helps Ukrainians return to the European mental map actively. His edition *Ukrainskyi vyklyk. Vidkryttia yevropeiskoi krainy (Ukrainian challenge. Opening of European country)* is featured among other works. The author tries to show Europeans different aspects of life of Ukrainian cities: their history, landscape, toponymy, names of famous people. The author considers Ukraine as European region which needs the world's sympathy to hold out imperialist revanchism, military and information aggression now (Сучасна українська, 2017: 12).

Translators-enthusiasts translate Ukrainian literature in foreign languages and promote it in publishing houses. Mentioned above people showed that the achievements and efforts of even one translator can make Ukraine closer and more understandable for foreign readers. A lot of culture managers, authors, publishers, designers and painters contributed to the popularization of books (Сучасна українська, 2017: 15). Due to their efforts Ukrainian writers manage to get foreign literature awards and win the international recognition.

It should be pointed out that there is neither state nor private scholarship for translators of Ukrainian literature in Ukraine. That's why some people from both countries carried out the translation even when there was the absence of specialized programs. I. Slavinska considered that foreign translators are the greatest "engines" of the promotion of our literature (Мігачова, 2013). They proper are the only mediators between Ukrainian literature and German publishers who focus on the references of expert groups making publishing program.

The activity of certain figures (especially German translators working from Ukrainian) has been unnoticeable for a long time. That's why in 2010 in Berlin German and Ukrainian figures founded the first international public organization of literary transla-

tions *Translit*. The project *Perekladatska maisternia (Translation workshop)* preceded that organization (Веснянка, 2012). The organization *Translit* translated and published, conducted readings and other public events, collaborated with publishers, foundations, etc. Due to the activity of the translators S. Onufriv, K. Brunner, K. Date and others the financing of the program of translations of Ukrainian children's literature by R. Bosch Foundation (2013) was received. Thanks to the collaboration of *Translit* with Ukrainian publishers children's literature becomes available to German-language publishers. The association translated the works of many Ukrainian authors (S. Zhadan, O. Zabuzhko, T. Maliarchuk, N. Sniadanko, etc.) (Коваль, 2013).

A joint literature project of Ukrainian and German artists *Mist z paperu (Paper bridge)* has been realized since 2015. The aim is not only to observe the processes in Ukraine during the Russian aggressive actions but to join separated Ukraine by means of literature and art. That's why the center of the project is Ukraine during *Euromaidan* and military conflict in the East of the country. The participation forms are different – lectures, discussions, streaming, film demonstration and other means that can show Ukraine as a diversified country. German-Ukrainian literature meetings take place in different cities (Lviv, Dnipro, Kharkiv, Mariupol) every year creating cultural "bridges" between them. Writers, musicians, painters, translators, historians, literature and culture figures, publishers, galleries take part in them supported by the partners from both countries (Goethe-Institut in Ukraine, the German Embassy in Donetsk, "Kultura medialna" (Dnipro), German MFA, Bavarian State Ministry of Education, Science and the Art, etc.) (Viertes, 2018).

The centers of promotion of modern German literature in Ukraine are specially organized German culture institutions supporting the translating programs. Kyiv Goethe-Institut played an important role in this activity. The institution spread actively information about German literature in Ukraine (Гете, 1999: 36). During the mid- 2000s – mid- 2010s Goethe-Institut jointly with *Vidrodzhennia (Revival) Foundation* supported the translation of more than a hundred German works into the Ukrainian language (Іваницька, 2012: 463). A lot of German culture and literature communities ("Neue Gesellschaft für Literatur" (Berlin), "Neue literaturische Gesellschaft" (Marburg) and so on are interested in German-Ukrainian relations (Горбач, 1996: 159).

Publishing houses play an important role in the popularization of translated literature. The activity of the above mentioned *Brodyna* as well as *Suhrkamp*, *Fliatsius* and others to publish German-Ukrainian literature was creative (ГДА МЗСУ, 2000: 110). However, just a few publishers are interested in Ukraine as there is an immaterial amount of translators of literature working from Ukrainian into German (Крамар, 2012). In Ukraine proper there are several publishing houses that promote their products abroad (for example, *Kalvaria (Calvary), Nora-Druk (Nora Publisher), Teza (Thesis), Hlovberi-buks (Glowberry Books), Maister-klas (Masterstroke)*, etc.). So *"A-ba-ba-ha-la-ma-ha", Vydavnytstvo Staroho Leva (Old Lion Publishing House), Hrani-T (T-Sides)* and *Bohdan* are honored with prestige international awards and they are known among foreign publishers (Коваль, 2013). Recently the attempts of Ukrainian publishers to enter the foreign market have been unsuccessful. Nowadays the popularity of Ukrainian authors abroad is growing, they are welcome visitors of German literary festivals and publishers sell actively the rights to publish their books to foreign colleagues (Сучасна українська, 2017: 4).

There are a lot of examples of the translated Ukrainian authors into foreign languages. Ukraine didn't invest capital in them. But there are no reliable statistics on the amount of Ukrainian books published in Germany. German readers are interested in classic and modern literature. Since 1990s in both countries certain original and translated works and collections of works of diaspore and banned authors have been published (Яцишин, 1999: 106).

The popularity of Ukrainian authors in Germany is assessed not only with a high circulation of sold books but with repeated awards at the international competitions. So, the creative works by the writer N. Vodin honored the awards in Germany (the Adelbert von Chamisso Prize for the contribution to the development of German literature, 1998 (Наташа Водін, 1998: 31); the novel *Vona rodom z Mariupolia (She Was Born in Mariupol)* won the Leipzig Book Fair Prize in fiction, 2017) (Natascha Wodin, 2017).

In 2013 the writer M. Haponenko of Ukrainian origin won the Adelbert von Chamisso Prize for the novel *Hto taka Marta? (Who Is Marta?)* (Остапчук, 2013). K. Petrovska won the Ingeborg Bachmann Prize for the novel *Mozhlyvo Ester (Vielleicht Esther, Maybe Esther)* during the Festival of German-Language Literature (2013) (Грабська, 2013) and literary award of the German TV channel "ZDF" for "confrontation to ignorance and oblivion" (Письменниці, 2014: 10). In 2018 the writer T. Maliarchuk won the above mentioned Ingeborg Bachmann Prize for her work *Zhaba v mori (A frog in the sea)* (Tanja Maljartschuk, 2018).

One of the most popular modern Ukrainian authors in Germany is S. Zhadan. The main subject of his

works is post-Soviet reality in Ukraine. His collection of poems *Istoriia kultury pochatku stolittia (The History of Culture of the Beginning of the Century)*, the novel *Depesh mod (Depeche Mode), Anarkhiia v Ukraini (Anarchy in Ukraine), Vidsotok samohubstv (Range of suicides), Himn demokratychnoi molodi (Hymn of Democratic Youth), Big Mac (Big Mac)* were translated into German.

The author and translators of his works S. Shter and Yu. Durkot were honored with the Prestige German awards several times. In particular, in 2014 the work *Voroshylovhrad* (German-language edition "Die Erfindung des Jazz im Donbass") received the Brücke Berlin Literary Award (Завгородня, 2014). In 2017 the novel *Internat ("Boarding school")* received the first prize at Leipzig Book Fair as the best translation and there were a lot of reviews in the foreign printed media (notably in the largest daily German (*Süddeutsche Zeitung*), Austrian (*Wiener Zeitung*), Swiss (*Neue Zürcher Zeitung*) papers and on the website of the German broadcasting company "NDR") (Stephan, 2018; Esther, 2018).

The famous Ukrainian translator, literary critic, popularizer of German-language literature, essayist and lecturer P. Rykhlo was decorated with German Order of Merit (2012). In 2015 he won Georg Dehio Cultural Prize (Georg, 2015). K. Raabe made a great contribution to fostering the purity of the German language who won the prize of Henning-Kaufmann-Foundation. The author translated a lot of unknown literary texts that became available for German audience (Deutscher, 2015).

Ukraine was also one of the winners of awards and book ratings at Frankfurt Book Fair. So, for the first time creative workshop "Ahrafka" was honored with "Global Illustration Award" (2016) (the best illustrations and covers) for the cover of the book *Dzhordzh and taiemnyi kliuch do Vsesvitu (George's Secret Key to the Universe)* by Lucy and Stephen Hawking. Six Ukrainian editions received the prize from *Stiftung Buchkunst* (Best Book Design from all over the World). The works *Khto roste u parku (Who Grows in the Park)* by K. Mikhalitsyna and *Viter z-pid sontsia (The Wind from the Sun)* by O. Lushchevska were honored in the catalogue *The White Ravens* (the best international children's and youth literature). It should be pointed out that the language experts select the best releases out of nine thousand books for the international catalogue which then come up in the International Youth Library in Munich (Knyhy, 2016).

Yu. Andrukhovych was awarded numerous prizes. Some of his awards are the Herder Prize (Hamburg, 2000), the Erich Maria Remarque Peace Prize (Osnabruck, 2005), the Leipzig Book Fair Prize for European Understanding (2006), the literary Angelus Award of Central Europe (Wroclaw, Poland, 2006), the Hannah Arendt Prize for "the confrontation to the totalitarianism" (2014). In 2016 he was awarded with the Goethe Medal "for the merits in popularization of the German language and international cultural exchange" (Юрія Андруховича, 2016).

Nowadays the following awards are popular in Ukraine: "BBC Book of the Year", "Book of the Year", "Coronation of the Word", "The Shevchenko Prize". At present there are no international literature prizes in Ukraine in comparison with Germany. One of the reasons is lack of events connected with the popularization of literary process and readings among the population of the country in general (Славінська, 2011).

Literary prizes proper are one of the possible orientation points among thousands of releases for a modern reader. There is no doubt that they aren't the only criterion of the quality of a book but receiving international awards shows the main trends in modern literary process. As well foreign readers get acquainted with a lot of Ukrainian writers first of all due to the international prizes. That's why winning international prizes has a lot of consequences: increase of the author's popularity, creative and publishing activity, cash prizes and so forth.

Certain events diversify literary relations between the countries. For example, 95 authors from 41 countries took part in the creative project "Literature Express Europe 2000". The literature tour was conducted under the patronage of the Council of Europe, UNESCO, international union of railways, the head of German Bundestag and partner organizations from 11 countries that the train crossed (ГДА МЗСУ, 2000: 27). Conducting literature tours renewed in the early 2010s initiated by literary corporation *Meridian Czernowitz*. In 2013 poetry tour took place in the special salon car in the train Kyiv-Chernivtsi-Lviv-Berlin-Bremen holding literary events at each stop. The peculiarity of the tour is its multilinguality, poets read their works both in their native language and in Ukrainian (Ha Meridian Chernowitz, 2013). In 2014–2015 artists, journalists and audience took part in the poetic tours *Meridian Czernowitz* crossing Ukraine, Germany and other countries every year (Löser, 2015: 25).

An outstanding phenomenon is organization of literary evenings and meetings of writers within different culture and art events. The newest form of the relations became Days of Ukrainian literature which were conducted in Berlin on 27–28 May, 2002 for the first time. Ukrainian writers Yu. Andrukhovych, A. Bondar, L. Deresh and S. Zhadan took part in them (ГДА МЗСУ, 2004: 63).

On the occasion of the 25th anniversary of establishing diplomatic contacts Ministers for Foreign Affairs of both countries initiated to hold Ukrainian-German Year of Languages in 2017–2018. During this period people got acquainted with modern Ukrainian and German culture studying language and literature. The programs of Ukrainian-German Year of Languages divided into three themes: one of them was a dialogue about the place of Ukraine in the European literature space. Accordingly numerous literature readings and the meetings with the writers were organized. A joint stand at *Knyzhkovyi Arsenal* in Kyiv (2018) was presented. More than 15 thousand people attended it. In general, Ukrainian-German Year of Languages comprised about 100 culture and literature events in Ukraine and Germany (Deutsch, 2018).

Nowadays the popularization of literature product is realized by means of creating hybrid forms of its presentation. Combination of literature with the other kinds of art has become a positive phenomenon because more audience is involved in it. The International festival *SOUNDOUT!* (Berlin) is such an example. Its aim was the demonstration of new ways of the interaction of literature and art and media. According to *SOUNDOUT!* in 2014 Ukrainian multimedia project *AmnesiA project*: *open platform* was included in seven best literary events in the world. The project presents a great amount of interpretations of fiction in different dimensions: literature, music and visual art on the website («АмнезіЯ project», 2014). Nowadays literature readings at festivals and fairs are harmoniously amplified with audio performances, art exhibitions based on certain literature works, musical accompaniment, video demonstrations, electro and break poetry (reciting poems to which people dance) and other creative forms of presentation and audience is encouraged by them.

Network Internet, Internet pages of the organizers, authors and translators became a popular way of spreading information about literary events. The writers' blogs, literature websites and e-books are rather popular nowadays. The sales of books greatly depend on the popularity of the author among German readers. That's why Ukrainian authors figure their PR themselves in the Internet, they post extracts from their new texts or reviews of certain works, take part in the discussion with their readers. These platforms are not still an influential phenomenon in literature. But the experts consider that in future publishers will look for new authors on the websites. The above-mentioned factors will influence on further development and popularization of literature, especially Ukrainian one in future (Славінська, 2011).

Certain facts state that Ukrainian writers can't afford just to be engaged in literary activities. Nevertheless, every author and translator, above all, looks for financing to publish a book. The reason is that literature work in general and work connected with the ordering the finished text is unpaid (Вертіль, 2017).

The subject matter of the modern Ukrainian writers being raised and discussed by our countrymen at international book forums is connected with the events in Ukraine. The majority of Ukrainian writers are opposed to the Russian policy and it is represented in their creative work. For example, popular in Ukraine and abroad Yu. Andrukhovych and S. Zhadan partly touch political problems, Russian-Ukrainian conflict, refugees, violation of human rights on the occupied territories, *Euromaidan* ideas, etc. in their works. Russian aggression in the East of the country has become one of the factors that made a lot of authors change their outlooks on the history and modernity of Ukraine and, as the experts point out, dissociate from post-Soviet legacy (Weise, 2018). Nowadays the writers describe the war in the East of Ukraine in their works. It has become a protest against aggressor and even "arm" in the information war to some extent (Saalfelf, 2015). During the discussions at international forums the questions of freedom of speech and propaganda, passivity and "silence" in society of writers concerning certain events, toxicity of propaganda literature and the necessity of popularization of reading among population and so on are raised.

Nowadays literature art platforms are the ways of unity of Ukraine separated by the war. The activity of certain artists has become an example of the way how to build bridges between the countries, overcome the boundaries and change stereotypes (Kellermann, 2015). Thanks to literature in general and translated into German books in particular world community can know about turning points in the history of Ukraine. The active promotion of modern works by Ukrainian publishers, translators and authors proper caused the increase of interest not only in Ukrainian literature but Ukrainian culture in general. The mutual understanding by means of literature exchange will help find the optimal decision on the way to the integration of Ukraine to Europe in the political and economic spheres.

We should pay attention to a range of problems in literature which prevent German-Ukrainian collaboration. Their decision can have a positive impact on the development of modern Ukrainian literature and Ukrainian publishing in particular. Considerable obstacles in this sphere appear because of a difficult situation on the Ukrainian book market which is still separated: in the mid-2010s only 20 Ukrainian pub-

lishers out of 350 are published in the Ukrainian language (Wüllenkemper, 2015). Absolute indifference of the authorities to the problems of book publishing in Ukraine and absence of the programs of popularization of modern Ukrainian literature are among the main trends (Славінська, 2011). Ukrainian participants of the international events are not always supported by their country. At Frankfurt, Leipzig and other fairs national stand is often ”lost” among large presentable expositions of other countries. Not only the promotion of the names of Ukrainian artists is still topical for publishers but also educative work abroad the aim of which is to spread information about our country.

The problem of translation of Ukrainian works is still critical. Ukraine doesn't have a state program of translating foreign publishers in Ukrainian. Just the famous names of classic and modern literature attract the translators' attention (only under the support of sponsors). The search of qualified translators working from Ukrainian into German is problematic. Unfortunately, in Germany there are a few centers where Ukrainian language is studied. That's why the translation of not only fiction but specialized scientific and children's literature is problematic. There is a tendency in the book market when the foreigners worry about Ukrainian literature more than Ukrainians themselves. We just hope that foreign translators won't stop popularizing Ukrainian literature in their country.

To popularize Ukrainian book it's necessary to introduce programs for reading, to have proper financing and to create the net of book retail trade (Мігачова, 2013). The activity of such an institution in Ukraine as Joint Committee in problems of patronage of home publishing and book distribution (founded in 2006) is limited with the working out special programs in Ukraine. As foreign experts pointed out, the foundation of the Ukrainian Book Institute was positive for publishing (2016). This institution is responsible for making programs of support for translations of modern Ukrainian literature, coordination of the work with publishers and partners preparing national presentations abroad (Сучасна українська, 2017: 3). Nowadays Ukrainian Government has some ideas about the popularization of Ukrainian books and limitations of import these products from Russia (Wüllenkemper, 2015). However, the state programs are realized slowly and they are insufficiently effective.

Till now the books in Ukrainian have been published sporadically and the production has been of bad quality. Now this situation is changing because Ukrainian language begins to gain music, literature and cinematographic space in Ukraine. In the information war and Russian aggression Ukrainian language is a key weapon to protect Ukrainian people and it is the main component of its self-identification. Now Ukrainian publishing is entering the international market and every year this process is becoming more organized.

To solve the above mentioned problems we should take into account the experience of other countries (for example, Germany), join the efforts of volunteers and the state. It's necessary to increase the participation of Ukrainian publishers in the international events. Translation of not only famous works but of little-known authors should be livened to popularize Ukrainian literature. Mass media and Internet should be used to spread information about exhibition events as much as possible.

Conclusions. Thus, German-Ukrainian relations in the field of literature developed dynamically during the 90s in the 20th century – in the early 21st century. The relations with Germany promote the active joining of Ukrainian literature all-European literary process. The interaction of both countries in the literary sphere is realized in different forms: participation in the international and book exhibitions, art events, reading, poetic evenings and so on. Recently new forms of collaboration and more intensive cooperation in this field have appeared. International exhibition forums help spread information about Ukrainian and German literature. At the international literature fairs presentations of joint publishing and translation projects are held, more and more Ukrainian figures and organizations take part in them, the discussions of the problems are conducted not only in literature but in political and culture spheres. German-language literature popularizes a range of institutions and support programs. Certain people present Ukrainian culture achievements. Thanks to the efforts of Ukrainian and German writers there was a mutual increase of interest in creative work of Ukrainian and German writers. Ukrainian authors and translators from both countries obtain the international recognition and their work in popularization and their literature heritage contribute to spreading information about Ukrainian culture in the world.

BIBLIOGRAPHY

1. «АмнезіЯ project» увійшов до сімки найкращих літературних проєктів світу. *Українська літературна газета.* 2014. 15 травня. URL: http://litgazeta.com.ua/news/amneziya-project-uvijshov-do-simky-najkrashhyh.

2. Вертіль О. Письменник Олександр Гордон: «Класична література має бути доступною щонайменше у десятках варіантів перекладів». *Урядовий кур'єр*. 2017. 30 листопада. URL: https://ukurier.gov.ua/uk/articles/pismennik-oleksandr-gordon-klasichna-literatura-ma/.

3. Веснянка О. «100 німецьких книг» для українського читача. *Deutsche Welle*. 2012. 2 квітня. URL: www.dw.com/p/14WG7.
4. Видавництво української літератури. *Deutschland*. 1996. № 3. С. 40–41.
5. Вовк А. Берлінський літературний фестиваль відкрили Жаданом, а закриють Забужко. *Deutsche Welle*. 2010. 17 вересня. URL: www.dw.com/p/PDhy.
6. Ганжа Л. Двері в Європу. *Дзеркало тижня.* 2006. 8–14 квітня. С. 6.
7. Питання культурних зв'язків з закордоном (21 січня – 17 липня 1997 р.) // Галузевий державний архів Міністерства закордонних справ України (ГДА МЗСУ). Ф. 8. О. 198. Індекс 800. Т. 1. 140 арк.
8. Питання культурних зв'язків з закордоном (12 січня – 27 липня 2000 р.) // Галузевий державний архів Міністерства закордонних справ України (ГДА МЗСУ). Ф. 8. О. 198. Індекс 800. Т. 1. 138 арк.
9. Питання культурних зв'язків з закордоном (2 вересня – 24 грудня 2004 р.) // Галузевий державний архів Міністерства закордонних справ України (ГДА МЗСУ). Ф. 8. О. 198. Індекс 800. Т. 2. 144 арк.
10. «Гете та Україна» : багатогранність і внутрішня єдність. *Deutschland.* 1999. № 5. С. 36.
11. Горбач А.-Г. Україна на 47-му Міжнародному ярмарку книжки у Франкфурті. *Сучасність.* 1996. № 1. С. 158–160.
12. Грабська А. Письменниця з України отримала премію імені Інґеборґ Бахманн. *Deutsche Welle*. 2013. 7 липня. URL : www.dw.com/p/193PZ.
13. Завгородня І. Сергієві Жадану присудили німецьку літературну й перекладацьку премію. *Deutsche Welle*. 2014. 14 липня. URL: www.dw.com/p/1CcaK.
14. Іваницька М. Л. Німецько-український художній переклад за останні 30 років. *Мова і культура.* 2012. № 15. С. 458–464.
15. Іваницька М. Л. Особистість перекладача в українсько-німецьких літературних взаєминах. Чернівці : Книги XXI, 2015. 604 с.
16. Книги «Видавництва Старого Лева» відзначили у Франкфурті. *Укрінформ.* 2016. 21 жовтня. URL: www.ukrinform.ua/rubric-culture/2106101-knigi-vidavnictva-starogo-leva-vidznacili-u-frankfurti.html.
17. Коваль О. Кордони поширення української книги – у наших головах. *Zaxid.net.* 2013. 8 квітня. URL: www.zaxid.net/kordoni_poshirennya_ukrayinskoyi.
18. Крамар В. Українська література у Німеччині. *Радіо Свобода*. 2012. 5 квітня. URL: www.radiosvoboda.mobi/a/24537916.html.
19. Мігачова О. Ірина Славінська : «Проблеми із читанням вирішаться, якщо ми вирішимо освітні питання». *Буквоїд*. 2013. 3 березня. URL: http://bukvoid.com.ua/events/interview/2013/03/03/182232.html.
20. Москвичова А. У Києві відкривається «Єврокон-2013». *Радіо Свобода*. 2013. 11 квітня. URL: www.radiosvoboda.mobi/a/24954280.html.
21. На «Meridian Czernowitz» відбудуться поетичні читання у потягах. *Zaxid.net.* 2013. 26 серпня. URL: www.zaxid.net/na_meridian_czernowitz_1254.
22. Наташа Водін – лауреат премії Шаміссо. *Deutschland*. 1998. № 3. С. 31.
23. Опанасенко О. І. Українсько-німецькі зв'язки в культурній сфері (кінець 1980-х – початок 2000-х рр.). *Гілея*. 2008. Вип. 11. С. 98–105.
24. Остапчук М. Німецька літературна премія – письменниці з України. *Deutsche Welle.* 2013. 28 лютого. URL: www.dw.com/p/17mEd.
25. Панченко Є. Орієнтація на німецькомовного читача. *Вісник Книжкової палати*. 2013. № 6. С. 51–52.
26. Письменниці з України присудили німецьку літературну премію. *День*. 2014. № 184–185. 3–4 жовтня. С. 10.
27. Пташник С. «2000 німецьких книг» в Україні. *Deutschland*. 1998. № 4. С. 33.
28. Рихло П. «Струни трагічної ліри» : німецька поезія з Чернівців. *Deutschland*. 1997. № 5. С. 38.
29. Рьослєр-Грайхен М. Світ слів. *Deutschland*. 2002. № 5. С. 36–37.
30. Славінська І. 20 років незалежної української літератури. Підсумки. *Українська правда*. 2011. 22 серпня. URL: www.life.pravda.com.ua/culture/2011/ 08/22/84325/.
31. Славінська І. Літературні премії: кому вірити? *Українська правда*. 2011. 26 жовтня. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2011/10/26/88359/.
32. Совінська Н. В. Внесок української діаспори країн Західної Європи в розвиток економіки та культури незалежної України (1991–2001 рр.) : дис. … канд. іст. наук : 07.00.01. Тернопіль, 2002. 225 с.
33. Сучасна українська література на книжковому ринку Європи (оглядова довідка за матеріалами преси та Інтернету за 2016–2017 рр.). *Національна бібліотека України ім. Я. Мудрого.* 2017. Вип. 5/4. 20 с. URL: https://bit.ly/2RV34R2.
34. Ткачівська М. Р. Цитати доби української незалежності в німецькомовних перекладах творів Ю. Андруховича. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2013. № 9 (268). Ч. І. С. 100–105.
35. Українські наукові фантасти привезли дві перемоги з «Єврокону-2018». *Український інтерес*. 2018. 22 липня. URL: https://uain.press/culture/ukrayinski-naukovi-fantasty-pryvezly-dvi-peremogy.
36. Українські письменники розкрили Senses of Ukraine на Франкфуртському книжковому ярмарку. *Буквоїд.* 2018. 16 жовтня. URL: http://bukvoid.com.ua/column//2018/10/16/170629.html.
37. Швыдкова Д. Немецкая частичка «Книжного Арсенала». *Информационный вестник Совета немцев Украины*. 2015. № 3. С. 8–9.
38. Юрія Андруховича нагородили німецькою медаллю Ґете. *Українська правда*. 2016. 15 червня. URL: http://life.pravda.com.ua/culture/2016/06/15/214007/.

39. Яцишин М. М. Українсько-німецькі культурні зв'язки кінця 80-х – у 90-х рр. XX ст. Луцьк : Вежа, 1999. 204 с.
40. Deutscher Sprachpreis 2015 für Katharina Raabe. *Suhrkamp Verlag.* 02.06.2015. URL: www.suhrkamp.de/news/deutscher_sprachpreis_2015_fur_k.raabe.
41. Deutsch-ukrainisches Sprachenjahr 2017/2018: Über das Projekt. *Goethe-Institut Ukraine*. URL: http://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/sup/dus/prb.html.
42. Esther Kinsky gewinnt Literaturpreis. *Spiegel Online*. 2018. March 15. URL: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/preis-der-leipziger-buchmesse-fuer-esther-kinsky-a-1198308.
43. Frontera International Cultural Festival. *AnydayGuide.* URL: https://anydayguide.com/festival/2733-frontera-international-cultural-festival.
44. Georg Dehio-Kulturpreis 2015. *Pressemitteilung Deutsches Kulturforum östliches Europa*. 2015. September 10. URL: www.kulturforum.info/attachments/article/6970/PM_20150924_Dehio_Verleihung.
45. Kellermann Fl. Wie die ukrainische Literatur zu sich selbst findet. *Deutschlandfunk Kultur*. 2015. 29 July. URL: www.deutschlandfunkkultur.de/abgrenzung-von-russland-wie-die-ukrainische.
46. Löser C. Von Czernowitz nach Tscherniwzi und zurück. *Berliner Zeitung*. 2015. 17. September. S. 25.
47. Lviv International Literature Festival. *AnydayGuide*. 1.12.2018. URL: https://anydayguide.com/festival/1573-liftest.
48. MERIDIAN CZERNOWITZ проведе низку заходів про творчість Пауля Целана у Європі. *Буквоїд*. 2018. 11 жовтня. URL: http://bukvoid.com.ua/events/meetings/2018/10/11/182650.html.
49. Natascha Wodin gewinnt Buchpreis. *Bild*. 2017. March 23. URL: https://www.bild.de/lifestyle/2017/leipziger-buchmesse/buchpreis-leipziger-buchms.
50. Saalfelf von L. Im Angesicht des Krieges. *Deutschlandfunk Kultur*. 18.12. 2015. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/literatur-in-der-ukraine-im-angesicht-des-krieges.
51. Stephan F. Die Verstrickten. *Suddeutsche Zeitung*. 2018. 12. März. URL: https://www.sueddeutsche.de/kultur/ukrainische-literatur-die-verstrickten-1.3896853.
52. Tanja Maljartschuk gewinnt Bachmannpreis 2018. *Bachmannpreis.* 2018. 8 July. URL: https://bachmannpreis.orf.at/stories/2923278.
53. The program of the International literature festival Odessa 2018. *Litfestodessa*. 2018. 10 Oktober. URL: http://litfestodessa.com/ilo18_pro_web-2.
54. Viertes Deutsch-Ukrainisches Schriftstellertreffen in der Ukraine. *Literatur portal Bayern.* 2018. July 30. URL: https://www.literaturportal-bayern.de/journal?task=lpbblog.default&id=1726.
55. Weise C. Ukraine auf der 70. Frankfurter Buchmesse – Ein Blick von der Seite. *Ukraine-Nachrichten*. 2018. October 20. URL: https://ukraine-nachrichten.de/ukraine-70-frankfurter-buchmesse-blick-seite_4847.
56. Wüllenkemper C. Wie der Bürgerkrieg das Lesen beeinflusst. *Deutschlandfunk Kultur*. 2015. October 27. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/ukraine-wie-der-buergerkrieg-das-lesen-bee.

REFERENCES

1. 'Amnezia project' uviishov do simky naikraschyh literaturnych proektiv svitu ['AmnesiA Project' Was Shortlisted for Seven Best World Literary Projects]. *Ukrainska literaturna hazeta – Ukrainian literary newspaper.* 2014. May 15. URL: http://litgazeta.com.ua/news/amneziya-project-uvijshov-do-simky-najkrashhyh [in Ukrainian].
2. Vertil O. Klasychna literatura maie buty dostupnou schonaimenshe u desiatkah variantiv perekladiv. Interview by Oleksander Hordon [The Writer Oleksandr Hordon: "Classic Literature Should Be Accessible At Least in Ten Variants of Translation"]. *Uriadovyi kurier - Government courier.* 2017. November 30. URL: https://ukurier.gov.ua/uk/articles/pismennik-oleksandr-gordon-klasichna-literatura-ma [in Ukrainian].
3. Vesnyanka O. "100 nimetskyh knyh" dlya ukrainskoho chytacha ['100 German Books' for Ukrainian Reader]. *Deutsche Welle.* 2012. April 2. URL: https://dw.com/p/14WG7 [in Ukrainian].
4. Vydavnytstvo ukrainskoi literatury [Publishing of Ukrainian Literature]. *Deutschland*. 1996. Nr 3. pp. 40–41 [in Ukrainian].
5. Vovk A. Berlinskyi literaturnyi festyval vidkryly Zhadanom, a zakryut Zabuzhko [Berlin Literature Festival Was Opened by Zhadan and Will Be Closed by Zabuzhko]. *Deutsche Welle*. 2010. September 17. URL: www.dw.com/p/PDhy [in Ukrainian].
6. Hanzha L. Dveri v Yevropu [Doors to Europe]. *Dzerkalo tyzhnja – Mirror of the week*. 2006. April 8–14. p. 6 [in Ukrainian].
7. Haluzevii derzhavnyi archiv Ministerstva zakordonnyh sprav Ukrainy (dali – HDA MZSU) [State Archive of Ministry of Foreign Affairs of Ukraine, Kyiv]. F. 8. O. 198. Nr 800. Pytannia kulturnykh zviazkiv z zakordonom [The Issue of International Cultural Relations]. January 21 – July 17, 1997. part I. 140 p. [Manuscript] [in Ukrainian].
8. HDA MZSU. F. 8. O. 198. Nr 800. Pytannia kulturnykh zviazkiv z zakordonom [The Issue of International Cultural Relations]. January 12 – July 27, 2000. part I. 138 p. [Manuscript] [in Ukrainian].
9. HDA MZSU. F. 8. O. 198. Nr 800. Pytannia kulturnykh zviazkiv z zakordonom [The Issue of International Cultural Relations]. September 2 – December 24, 2004. part II. 144 p. [Manuscript] [in Ukrainian].
10. "Gete ta Ukraina": bahatohrannist ta vnutrishnia yednist ['Goethe and Ukraine': Diversity and Inner Unity]. *Deutschland.* 1999. Nr 5. P. 39 [in Ukrainian].
11. Horbach A.-H. Ukraina na 47-u Mizhnarodnomu yarmarku knyzhky u Frankfurti [Ukraine at the 47th International Frankfurt Book Fair]. *Suchasnist – Modernity.* 1996. Nr 1. pp. 158–160 [in Ukrainian].
12. Hrabska A. Pysmennytsa z Ukrainy otrymala premiu imeni Ingeborg Bahmann [The Writer from Europe Received the Ingeborg Bachmann Prize]. *Deutsche Welle*. 2013. July 7. URL : www.dw.com/p/193PZ [in Ukrainian].

13. Zavhorodnia I. Serhievi Zhadanu prysudyly nimetsku literaturnu i perekladatsku premiu [Sehii Zhadan Received German Literature and Translation Prize]. *Deutsche Welle.* 2014. July 14. URL: www.dw.com/p/1CcaK [in Ukrainian].

14. Ivanytska M. Nimetsko-ukrainskyi hudozhnii pereklad za ostanni 30 rokiv [German-Ukrainian Literary Translation for the Last Thirty Years]. *Mova i kultura.* 2012. Nr 15. pp. 458–464 [in Ukrainian].

15. Ivanytska M. Osobystist perekladacha v ukrainsko-nimetskykh literaturnykh vzaiemynakh [The Personality of a Translator in the German-Ukrainian Relations]. Chernivtci: Knyhy XXI, 2015. 604 p. [in Ukrainian].

16. Knyhy "Vydavnytstva Starogo leva" vidznachyly u Frankfurti [The Books Published by 'Old Lion Publishing House' Were Honored in Frankfurt]. *Ukrinform.* 2016. October 21. URL: www.ukrinform.ua/rubric-culture/2106101-knigi-vidavnictva-starogo-leva-vidznacili-u-frankfurti.html [in Ukrainian].

17. Koval O. Kordony poshyrennia ukrainskoi knygy – u nashyh holovah [The Borders of Spreading of Ukrainian Book Are in Our Minds]. *Zaxid.net.* 2013. April. 8. URL: www.zaxid.net/kordoni_poshirennya_ukrayinskoyi_knigi_u_nashih_golovah [in Ukrainian].

18. Kramar V. Ukrainska literatura u Nimechchyni [Ukrainian Literature in Germany]. *Radio Svoboda*. 2012. April 5. URL: www.radiosvoboda.mobi/a/24537916.html [in Ukrainian].

19. Mihachova O. Problemy iz chytanniam vyrishatcia, yakscho my vyrishymo osvitni pytannia. Interview by Iryna Slavinska [Iryna Slavinska: "Reading Problems Will Be Solved if We Solve Educational Problems"]. *Bukvoid.* 2013. March 3. URL: http://bukvoid.com.ua/events/interview/2013/03/03/182232.html [in Ukrainian].

20. Moskvichova A. U Kyievi vidkryvaietsia "Yevrokon-2013" ["Eurocon – 2013" Is Opened in Kyiv]. *Radio Svoboda.* 2013. April 11. http://www.radiosvoboda.mobi/a/24954280.html [in Ukrainian].

21. Na "Meridian Czernowitz" vidbudutsia poetychni chytannia u potiahakh [Poetical Readings in Trains Will Be Held at "Meridian Czernowitz"]. *Zaxid.net.* 2013. August 26. URL: https://zaxid.net/na_meridian_czernowitz_vidbudutsya_poetichni_chitannya_u_potyagah [in Ukrainian].

22. Natasha Wodin – laureat premii Shamisso [Natasha Wodin Is a Chamisso Prizewinner]. *Deutschland*. 1998. Nr 3. P. 31 [in Ukrainian].

23. Opanasenko O. Ukrainsko-nimetski zviazky v kulturnii spheri (kinets 1980-h – pochatok 2000-h rr.) [Ukrainian-German Relations in the Cultural Sphere (the End of the 1990s – the Beginning of the 2000s)]. *Gileya.* 2008. Nr 11. pp. 98–105 [in Ukrainian].

24. Ostapchuk M. Nimetska literaturna premiya – pysmennytsi z Ukrainy [The German Literature Prize of the Writer from Ukraine]. *Deutsche Welle.* 2013. February 28. URL: https://www.dw.com/p/17mEd [in Ukrainian].

25. Panchenko Ye. Orientatsia na nimetskomovnoho chytacha [Orientation to the German-Speaking Reader]. *Visnyk Knyzhkovoi palaty – Bulletin of the Book Chamber.* 2013. Nr 6. pp. 51–52 [in Ukrainian].

26. Pysmennytsi z Ukrainy prysudyly nimetsku literaturnu premiu [The Writer from Ukraine Received German Literature Prize]. *Den – Day.* 2014. Nr 184–185. p. 10 [in Ukrainian].

27. Ptashnyk S. "2000 nimetskyh knyg" v Ukraini ["2000 German Books" in Ukraine]. *Deutschland*. 1998. Nr 4. p. 33 [in Ukrainian].

28. Rykhlo P. "Struny tragichnoi liry": nimetska poesia z Chernivtsiv ["Strings of Tragic Lyre" : German Poetry from Chernivtsi]. *Deutschland*. 1997. Nr 5. p. 38 [in Ukrainian].

29. Rosler-Graihen M. Svit sliv [The World of Words]. *Deutschland.* 2002. Nr 5. pp. 36–37 [in Ukrainian].

30. Slavinska I. 20 rokiv nezalezhnoi ukrainskoi literatury. Pidsumky [20 Years of Independent Ukrainian Literature. Conclusions]. *Ukrainska Pravda – Ukrainian Pravda.* 2011. August 22. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2011/08/22/84325/ [in Ukrainian].

31. Slavinska I. Literaturni premii: komu viryty? [Literature Prizes: Whom Should We Believe?]. *Ukrainska Pravda – Ukrainian Pravda.* 2011. October 26. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2011/10/26/88359/ [in Ukrainian].

32. Sovinska N. Vnesok ukrainskoi diaspory krain Zahidnoi Yevropy v rozvytok ekonomiky ta kultury nezalezhnoi Ukrainy (1991–2001 rr.) [Contribution of the Ukrainian Diaspora from Western Europe Countries to Economic and Cultural Development of Independent Ukraine (years 1991–2001). PhD diss. Chernivtsi, 2002. 225 p. [in Ukrainian].

33. Suchasna ukrainska literatura na knyzhkovomu rynku Yevropy (ohlyadova dovidka za materialamy presy ta Internetu za 2016-2017 rr.) [Modern Ukrainian Literature at the European Book Market (Information Sheet on the Materials of Press and Internet of 2016 – 2017]. *NBU im. Ya. Mudroho.* 2017. Nr 5/4. 20 p. URL: https://bit.ly/2RV34R2 [in Ukrainian].

34. Tkachivska M. Tsytaty doby ukrainskoi nezalezhnosti v nimetskomovnykh perekladakh tvoriv Yu. Andrukhovycha [The Quotations of the Ukrainian Independency Period in the German Translations of Yu. Andrukhovych's Works]. *Visnyk LNU im. T.Shevchenka.* 2013. Nr 9 (268). part I. pp. 100–105 [in Ukrainian].

35. Ukrainski naukovi fantasty pryvezly dvi peremohy z "Yevrokonu-2018" [Ukrainian Science Fiction Writers Received Two Prizes at "Eurocon – 2018"]. *Ukrainskii interes – Ukrainian interest.* 2018. July 22. URL: https://uain.press/culture/ukrayinski-naukovi-fantasty-pryvezly-dvi-peremogy [in Ukrainian].

36. Ukrainski pysmennyky rozkryly "Senses of Ukraine" na Frankfurtskomu knyzhkovomu yarmarku [Ukrainian Writers Showed "Senses of Ukraine" at Frankfurt Book Fair]. *Bukvoid.* 2018. October 16. URL: http://bukvoid.com.ua/column//2018/10/16/170629.html [in Ukrainian].

37. Shvydkova D. Nemetskaia chastichka "Knizhnogo Arsenala" [German Piece of "Book Arsenal"]. *Informatsyonnyi vestnik Ukrainy - Information bulletin of Ukraine.* 2015. Nr 3. pp. 8–9 [in Russian].

38. Yuria Andrukhovycha nagorodyly nimetskou medallu Gete [Yurii Andrukhovych Was Awarded a Goethe Medal]. *Ukrainska Pravda – Ukrainian Pravda.* 2016. June 15. URL: http://life.pravda.com.ua/culture/2016/06/15/214007 [in Ukrainian].

39. Yatsyshyn M. *Ukrainsko-nimetski kulturni zviazky kintsa 80-h – u 90-h rr. XX st. [Ukrainian-German Culture Relations in the End of the 80s – 90s of the 20th Century].* Lutsk: Vezha, 1999. 204 p. [in Ukrainian].

40. Deutscher Sprachpreis 2015 für Katharina Raabe. *Suhrkamp Verlag.* 02.06.2015. URL: www.suhrkamp.de/news/deutscher_sprachpreis_2015_fur_k.raabe.

41. Deutsch-ukrainisches Sprachenjahr 2017/2018: Über das Projekt. *Goethe-Institut Ukraine*. URL: http://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/sup/dus/prb.html.

42. Esther Kinsky gewinnt Literaturpreis. *Spiegel Online*. 2018. March 15. URL: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/preis-der-leipziger-buchmesse-fuer-esther-kinsky-a-1198308.

43. Frontera International Cultural Festival. *AnydayGuide.* URL: https://anydayguide.com/festival/2733-frontera-international-cultural-festival.

44. Georg Dehio-Kulturpreis 2015. *Pressemitteilung Deutsches Kulturforum östliches Europa*. 2015. September 10. URL: www.kulturforum.info/attachments/article/6970/PM_20150924_Dehio_Verleihung.

45. Kellermann Fl. Wie die ukrainische Literatur zu sich selbst findet. *Deutschlandfunk Kultur*. 2015. 29 July. URL: www.deutschlandfunkkultur.de/abgrenzung-von-russland-wie-die-ukrainische.

46. Löser C. Von Czernowitz nach Tscherniwzi und zurück. *Berliner Zeitung*. 2015. 17. September. S. 25.

47. Lviv International Literature Festival. *AnydayGuide*. 1.12.2018. URL: https://anydayguide.com/festival/1573-liftest.

48. MERIDIAN CZERNOWITZ provede nyzku zahodiv pro tvorchist Paulia Tselana u Yevropi ["Meridian Czernowitz" is Going to Conduct a Lot of Events About Paul Celan's Creative Work in Europe]. *Bukvoid.* 2018. October 11. URL: http://bukvoid.com.ua/events/meetings/2018/10/11/182650.html.

49. Natascha Wodin gewinnt Buchpreis. *Bild*. 2017. March 23. URL: https://www.bild.de/lifestyle/2017/leipziger-buchmesse/buchpreis-leipziger-buchms.

50. Saalfelf von L. Im Angesicht des Krieges. *Deutschlandfunk Kultur*. 18.12. 2015. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/literatur-in-der-ukraine-im-angesicht-des-krieges.

51. Stephan F. Die Verstrickten. *Suddeutsche Zeitung*. 2018. 12. März. URL: https://www.sueddeutsche.de/kultur/ukrainische-literatur-die-verstrickten-1.3896853.

52. Tanja Maljartschuk gewinnt Bachmannpreis 2018. *Bachmannpreis.* 2018. 8 July. URL: https://bachmannpreis.orf.at/stories/2923278.

53. The program of the International literature festival Odessa 2018. *Litfestodessa*. 2018. 10 Oktober. URL: http://litfestodessa.com/ilo18_pro_web-2.

54. Viertes Deutsch-Ukrainisches Schriftstellertreffen in der Ukraine. *Literatur portal Bayern.* 2018. July 30. URL: https://www.literaturportal-bayern.de/journal?task=lpbblog.default&id=1726.

55. Weise C. Ukraine auf der 70. Frankfurter Buchmesse – Ein Blick von der Seite. *Ukraine-Nachrichten*. 2018. October 20. URL: https://ukraine-nachrichten.de/ukraine-70-frankfurter-buchmesse-blick-seite_4847.

56. Wüllenkemper C. Wie der Bürgerkrieg das Lesen beeinflusst. *Deutschlandfunk Kultur*. 2015. October 27. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/ukraine-wie-der-buergerkrieg-das-lesen-bee.

УДК 321.64(477.61/.62)«2014»:323.2(477):32.019.52
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213691

Сергій ПІДШИБЯКІН,
orcid.org/ 0000-0001-9163-9886
ад'юнкт кафедри гуманітарних наук
Інституту морально-психологічного забезпечення
Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного
(Львів, Україна) pidshibyakin1989@ukr.net

ПРОРОСІЙСЬКІ ВИСТУПИ НА СХОДІ УКРАЇНИ НАВЕСНІ 2014 р. ТА ПРОГОЛОШЕННЯ ТАК ЗВАНИХ «ДНР» І «ЛНР» У БАЧЕННІ УКРАЇНСЬКОГО ПОЛІТИКУМУ

Досліджено бачення українським політикумом проросійських виступів на Сході України навесні 2014 р. та проголошення так званих «ДНР» та «ЛНР». Стверджено, що початку проведення Антитерористичної операції (АТО) в окремих частинах Донецької та Луганської областей передувала серія проросійських мітингів на Сході та Півдні України, організованих, зокрема, російськими кураторами зі спецслужб у контексті реалізації так званої «русской весны» упродовж березня-квітня 2014 р., учасники яких проголошували гасла відокремлення відповідних регіонів від України та приєднання до Російської Федерації (РФ), проведення місцевих референдумів щодо федерального устрою України, надання російській мові статусу другої державної та проти нової української влади, яка очолила державу після перемоги Євромайдану, ідеї якого проросійські активісти не підтримали. Початок так званої «русской весны» на Донбасі різні сегменти українського політикуму сприйняли неоднаково. Для представників влади, які сформувалась після перемоги Євромайдану ,початок подій на Сході України, зокрема проголошення, були наслідком діяльності російських диверсантів, котрі, використовуючи місцеві сепаратистські середовища, та підтримуючи їх фінансово й забезпечуючи озброєнням та екіпіруванням, мали на меті дестабілізацію ситуації на Півдні та Сході України, а то – і її ліквідацію як держави. Натомість проросійські середовища наголошували, що ситуація навколо виникнення так званих «ДНР» та «ЛНР» було просто відповіддю на «неефективні дії» офіційного Києва, який не бажав комунікувати з мешканцями Східної України, не давав можливості регіонам самостійно розпоряджатись власними фінансовими надходженнями, ігнорував питання надання російській мові статусу державної, а то – і взагалі нав'язував Донбасу непопулярну тут ідею євроінтеграції, та, за визначенням радикальних лівих кіл, – «неонацистську» ідеологію».

Ключові слова: *проросійські виступи на Сході України навесні 2014 р., проголошення ДНР та ЛНР, псевдореферендуми, український соціум, політикум.*

Serhii PIDSHYBIAKIN
orcid.org/ 0000-0001-9163-9886
Adjunct at the Department of Humanities
Institute of Moral and Psychological Support
of Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy
(Lviv, Ukraine) pidshibyakin1989@ukr.net

PRO-RUSSIAN PROTESTS IN EASTERN UKRAINE IN THE SPRING OF 2014 AND THE PROCLAMATION OF THE SO-CALLED «DPR» AND «LPR» IN THE VISION OF UKRAINIAN POLITICUM

The vision of pro-Russian protests in Eastern Ukraine in the spring of 2014 and the proclamation of the so-called "DPR" and "LPR" by the Ukrainian politicians is researched. It is alleged that the beginning of the Anti-Terrorist Operation (ATO) in some parts of Donetsk and Luhansk regions was preceded by a series of pro-Russian rallies in Eastern and Southern Ukraine, organized by Russian special services curators in the context of the so-called "Russian Spring" during March-April 2014, whose participants proclaimed the slogans of separation of the regions from Ukraine and accession to the Russian Federation (RF), holding local referendums on the federal system of Ukraine, giving Russian the status of second state and against the new Ukrainian government, who headed the state after the victory of Euromaidan, the ideas of which pro-Russian activists did not support. The beginning of the so-called "Russian Spring" in Donbas was perceived differently by various segments of Ukrainian politicum. For the authorities formed after the Euromaidan victory, the beginning of events in Eastern Ukraine, in particular the proclamation of pseudo-republics, was the result of Russian saboteurs who, using local separatist circles and supporting them financially and providing weapons and equipment. aims to destabilize the situation in the South and East of Ukraine, and even – to eliminate it as a state. Instead, pro-Russian circles stressed that the situation around the emergence of the so-called "DPR" and "LPR"

was simply a response to the "ineffective actions" of official Kyiv, which did not want to communicate with residents of Eastern Ukraine, did not allow regions to manage their own finances, ignored the issue of giving Russian the status of state in general, and even in general imposed on Donbass the unpopular idea of European integration, and, according to the definition of radical left circles, "neo-Nazi" ideology.

Key words: *Pro-Russian protests in Eastern Ukraine in the spring of 2014, proclamation of the so-called "DPR" and "LPR", pseudo-referendums, Ukrainian society, politicum.*

Постановка проблеми. Сучасна російська агресія проти України, втілена в анексії українського Криму навесні 2014 р. та подальшій окупації частини українського Донбасу, ставить перед вітчизняними дослідниками завдання з дослідження передумов, витоків, перебігу та надання можливих сценаріїв подальшого розвитку російсько-української війни. Важливе місце в цьому контексті належить розгляду дискусій, які виникали всередині українських політикуму та ЗМІ довкола розгортання проросійських виступів на Сході України навесні 2014 р., проголошення на цьому тлі у квітні 2014 р. так званої «Донецької народної республіки» (ДНР) та «Луганської народної республіки» (ЛНР) та проведення 11 травня 2014 р. під дулами російських автоматів «референдумів» щодо питання створення згаданих сепаратистських псевдореспублік.

Аналіз досліджень. Історіографія досліджуваної теми перебуває лише на стадії становлення. Законодавчі та правові аспекти проблематики розглядали М. Веселов (Веселов, 2017), С. Дрьомов та О. Резнікова (Дрьомов, Резнікова, 2016), Т. Котормус (Котормус, 2017); соціально-економічні – О. Балуєва та О. Келембет (Балуєва, Келембет, 2016), К. Мойсеєнко (Мойсеєнко, 2018), А. Черкасов (Черкасов, 2016); геополітичні та безпекові – С. Бульбенюк (Бульбенюк, 2017), А. Гольцов (Гольцов, 2017), В. Горбулін та загалом колектив Національного інституту стратегічних досліджень (Світова гібридна війна, 2017), П. Гай-Нижник та Л. Чупрій (Гай-Нижник, Чупрій, 2016), Г. Перепелиця (Перепелиця, 2015). Однак досі немає дослідження, в якому комплексно та цілісно розглядали б питання щодо проросійських виступів на Сході України, котрі відбувались навесні 2014 р., та проголошення так званих «ДНР» та «ЛНР» крізь призму візій українського суспільства, й подана стаття є однією з перших спроб у цьому напрямі.

Мета статті – проаналізувати українську суспільно-політичну думку щодо проросійських виступів на Сході України, які відбувались навесні 2014 р., та проголошення так званих «ДНР» та «ЛНР», опираючись на погляди, що поширювались у політичних та медійних середовищах України у 2014 р.

Виклад основного матеріалу. Початку проведення Антитерористичної операції (АТО) в окремих частинах Донецької та Луганської областей передувала серія проросійських мітингів на Сході та Півдні України, організованих зокрема російськими кураторами зі спецслужб у контексті реалізації так званої «русской весны» упродовж березня–квітня 2014 р., учасники яких проголошували гасла відокремлення відповідних регіонів від України та приєднання до Російської Федерації (РФ), проведення місцевих референдумів щодо федерального устрою України, надання російській мові статусу другої державної та проти нової української влади, яка очолила державу після перемоги Євромайдану, ідеї котрого проросійські активісти не підтримали.

Найбільше в контексті теми дослідження цікавлять події, які відбулись навесні 2014 р. в Донецькій та Луганській областях, головно в їх обласних центрах. Так, у Донецьку проросійські акції протесту розпочалися ще 28 лютого, а 7 квітня в залі засідань облради за участі близько 120 «народних депутатів» (точної кількості не оголошували), які прибули з міст Донецької області, проголосили Декларацію про утворення так званої «Донецької народної республіки» («ДНР») на території всієї Донецької області. Крім того, самопроголошені депутати ухвалили рішення про проведення 11 травня референдуму щодо питання створення так званої «ДНР» (Збори міста, URL).

За схожим сценарієм відбувались події і в окупованих РФ Луганську та частині Луганської області. Розпочалось із того, що 1 березня 2014 р. біля пам'ятника Тарасові Шевченку в Луганську пройшов мітинг проросійських організацій під триколірними прапорами РФ та Російської імперії. Упродовж 6–10 квітня 2014 р. в Луганську проросійськими сепаратистами було захоплено основні державні установи, зокрема будівля управління Служби безпеки України в Луганській області, обласне управління Національного банку України, 27 квітня ними ж було «проголошено» про створення так званої «Луганської народної республіки» («ЛНР»), а 29 квітня близько 3 тисяч проросійських демонстрантів захопили будівлю Луганської ОДА, згодом – обласне телебачення й обласну прокуратуру та будівлю Луганської

міської ради (Луганськ «під контролем», URL). 11 травня 2014 р., як і в частині Донеччини, на окупованих Росією теренах Луганської області включно з Луганськом відбулись так звані «референдуми» щодо державної самостійності так званих «ДНР» і «ЛНР», проведений усупереч міжнародним нормам та Конституції України, його результати ані українською стороною (Референдум «Донецької республіки», URL), ані ЄС та США (ЄС каже, URL; США не визнають, URL) не були визнані.

Зазначені події були по-різному оцінені серед української державної та політичної верхівки.

Виконувач обов'язків президента України та голова ВРУ Олександр Турчинов уважав проведення проросійських акцій на Донбасі в березні–квітні 2014 р. та проголошення так званих «ДНР» та «ЛНР» наслідком провокативної діяльності «агентури Кремля» «другою (після Криму) хвилею спецоперації Росії з дестабілізації ситуації в Україні, мета якої – повалити владу, зірвати вибори й розірвати країну на шматки <…> розвернути кримський сценарій на Донбасі» (Чепурко, 2014). У відповідь 13 квітня Олександр Турчинов підписав указ про заходи щодо забезпечення консолідації громадян України і припинення громадянського протистояння в Донецькій і Луганській областях. Документ передбачав проведення реформ, пов'язаних із децентралізацією влади, формуванням виконавчих органів місцевими радами, істотним розширенням повноважень територіальних громад та матеріальної й фінансової основи місцевого самоврядування, дієвими механізмами участі громадськості у прийнятті органами місцевого самоврядування рішень тощо (Указ Президента України, URL).

Прем'єр-міністр України Арсеній Яценюк наголосив, що у східних областях реалізують план із вторгнення іноземних військ (Збори міста, URL). Він висловив упевненість, що мешканці Донецької, Луганської та Харківської області, де найбільш активними були заворушення, прагнуть жити в унітарній країні, хоч і не заперечував, що в державі постала нагальна потреба з реформи децентралізації (Чепурко, 2014).

Надійшла офіційна реакція й зі сторони українських правоохоронців. Так, голова МВС Арсен Аваков рішуче засудив як «антидержавні» події в Донецьку та Луганську, анонсував застосування жорстких методів щодо тих, хто безпосередньо напав на державні будівлі, правоохоронні органи та просто мирних громадян, але акцентував на тому, що «ситуація буде унормовуватись без крові» (Чепурко, 2014).

Відрізнялись позиції й українських парламентарів.

Народний депутат України, лідер націоналістичного ВО «Свобода» Олег Тягнибок ще в середині березня 2014 р. вбачав у подіях на Сході України слід «московської агентури та бойовиків», які сплановано прибули на Донбас із РФ із метою дестабілізації ситуації в регіоні та в Україні загалом (Виступ Тягнибока, URLa). Водночас нардеп відкидав будь-які пропозиції колег із парламенту щодо федералізації України, стверджуючи, що за необхідності здійснення реформи децентралізації, «за державним устроєм Україна має бути унітарною державою, ніяких федерацій і навіть ніяких автономій» (Виступ Тягнибока, URLb).

Тодішній народний депутат України, лідер фракції «УДАР» Віталій Кличко 11 березня 2014 р. в залі Верховної Ради України (ВРУ) зазначив, що проросійські провокації на Донбасі здійснювали «політичні гастролери», в яких на меті було внесення «на українську землю безладу та хаосу», однак оскільки, на його думку, наприклад, у Донецьку, «десятки тисяч людей <…> виходять на демонстрації, на мітинги в підтримку єдності проти агресії <…> які прагнуть захисту та безпеки, жити в мирі та спокої», а тому, за прогнозами Кличка, була можливість вирішити ситуацію на Донбасі якнайшвидше (Виступ Кличка, URLa). Однак уже 25 березня його бачення шляхів вирішення «донбаського питання» було радикальнішим: він виступав за закриття українсько-російського кордону, «припинення пропаганди ненависті російськими каналами засобів масової інформації та телебачення» через заборону та блокування трансляції відповідних інформаційних ресурсів РФ в Україні та притягнення до відповідальності всіх осіб, причетних до «розгойдування» проросійських мітингів на Донбасі (Виступ Кличка, URLb).

Парламентар із фракції «Батьківщина» В'ячеслав Кириленко пояснював кризові явища, які охопили Донецьк та Луганськ навесні 2014 р., реалізацією спроб російського президента Володимира Путіна «розколоти, роз'єднати українців за будь-якою ознакою <…> поневолити Україну через внутрішню окупацію чи зовнішню агресію» (Виступ Кириленка, URL).

Ще один представник «Батьківщини» Микола Томенко називав антиурядові акції в Донецьку та Луганську «путінською різнею» та «бійнею», учасники якої, представлені неонацистськими та проросійськими організаціями, мали на меті сформувати «пояс підтримки російської війни й Путіна на сході й півдні України» (Виступ

Томенка, URL). А Сергій Соболєв 8 квітня 2014 р, після самопроголошення так званої «ДНР», закликав нардепів терміново підготувати внесення змін до Постанови 740-VII «Про засудження застосування насильства, що призвело до загибелі людей» (прийнятого після масових убивств на Євромайдані 18–20 лютого 2014 р) щодо незастосування сили до мирних протестів, оскільки на Донбасі РФ через свої спецслужби ініціювала під прикриттям мирних протестів проведення справжніх антидержавних та антиурядових сепаратистських провокацій (Виступ Соболєва, URLa).

Певною пасивністю української сторони щодо ситуації на Сході України був обурений і нардеп із групи «Суверенна європейська Україна» Олесь Доній, який вимагав якомога швидшого закриття українських кодонів із РФ, посилення виконавчої вертикалі влади, створення штабу з виходу України із кризи, активізації контрпропаганди проти проведення місцевих референдумів на Донбасі та у Криму, тамтешніх дій російських спецслужб та їхніх поплічників (Виступ Донія, URLa, b).

Лідер «Радикальної партії» Олег Ляшко одним із найбільш очевидних аргументів щодо безпосереднього впливу РФ на події на Харківщині, Донеччині та Луганщині вважав «синхронність дій терористів-сепаратистів у Луганську, Донецьку й Харкові <…> одночасне захоплення будівель обласних адміністрацій, одночасне захоплення підрозділів Служби безпеки, спроби захоплення телевізійних центрів» (Виступ Ляшка, URL).

Один із керівників «ПР» Борис Колесніков висловив переконання, що початок протестів на Сході України означив необхідність передачі регіонам більше повноважень та зменшення на них упливу центральної влади, надання російській мові поруч з українською статусу державної, однак, як не дивно, рішуче виступив проти ідеї федеративного устрою України (Білоусова, URL).

Натомість інший представник «ПР» Нестор Шуфрич, не надавши якихось конкретних оцінок подіям на Донбасі, лише зазначав, що українські можновладці мали б у таких умовах «зробити все, щоби на вулицях було неможливо бачити людей зі зброєю, щоби акції, якщо на те є воля людей, носили виключно мирний характер, і держава гарантувала їм це право» (Виступ Шуфрича, URL).

Подібні тези висловлював ще один «регіонал» Сергій Тігіпко, який указував на необхідність амністії для проросійських активістів на Донбасі, початку боротьби з озброєними особами, відповідальність за появу яких нардеп поклав на нову українську владу, а також розширення повноважень регіонів (Виступ Тігіпка, URL).

Зрештою 8 квітня 2014 р. ще один представник «ПР» Владислав Лук'янов зазначав, що Україна навесні 2014 р. опинилась на межі громадянської війни, причому в цьому нардеп звинувачував не дії РФ та проросійських активістів, а, власне, українську владу, яка, мовляв, незаконно почала застосовувати на Донеччині, Луганщині та Харківщині зброю проти «людей, які вийшли зі своїми вимогами» (Виступ Лук'янова, URL).

Лідер Комуністичної партії України Петро Симоненко запевняв, що в «умовах загострення суспільно-політичної ситуації» (так він характеризував події у Криму та на Донбасі) настав оптимальний час для надання регіонам самостійно розпоряджатись власними фінансовими надходженнями й забезпечити найактивнішу участь пересічних громадян у вирішенні своєї долі та країни загалом (Петр Симоненко: «Будущее Украины», 2014). До того ж навіть після проголошення так званої «ДНР» на початку 2014 р. та подальшої активізації сепаратистських тенденцій в частині Луганської області, Петро Симоненко основну провину за такий стан справ покладав саме на українську владу, яка, мовляв, ще, починаючи від 1991 р., ігнорувала вимоги громадян на Сході та Півдні України, зокрема щодо «визначення державної позиції у справі статусу російської мови; необхідності проведення місцевих референдумів для того, щоб захистити свої права та інтереси на те, як вони оцінюють культуру, історії, події; федералізації країни». Натомість, на думку лідера КПУ, офіційний Київ надалі зволікав із такими заходами, не йшов на діалог із мітингарями в Донецьку та Луганську, й навіть більше – звинуватив їх у сепаратизмі, почав погрожувати «силовиками та озброєними особами, арештами», тоді, коли «безкарними залишились «націоналісти, які під час Майдану в Києві захоплювали СБУ, міліцію, арсенали», а з початком подій у Криму та на Донбасі ще й «утворили бандформування», розпочавши «розбої» в Україні, таким чином реалізовуючи не лише «американський», але й «російський» сценарії «зі знищення Незалежності України, її розколу та розграбування» (Виступ Симоненка, URL).

Відповідно до вищезазначених установок поділились думки і щодо так званих «референдумів» про питання створення так званих «ДНР» та «ЛНР», які відбулись 11 травня 2014 р.

Так, на переконання спікера ВРУ та виконувача обов'язків Президента України О. Турчинова, проведення псевдореферендумів було «фарсом», котрий мав на меті прикрити «злочинні антилюдські дії проросійських терорис-

тичних угрупувань», однак, як запевняв лідер українського парламенту, «наслідок цього процесу тільки один – кримінальна відповідальність тих, хто організовував його проведення» (Виступ Турчинова, URL). Для лідера ВО «Свобода» О. Тягнибока це була спроба легітимізації на Донбасі нав'язаного Кремлем режиму «озброєних терористів під сепаратистськими гаслами за підтримки окупанта – Москви, які проводять тотальне переслідування й фізичне знищення української нації <…> етнічні чистки, мародерство <…> людей убивають за гасло «Слава Україні!», людей убивають за те, що вони розмовляють українською мовою, людей убивають за те, що вони ходять у вишиванках» (Виступ Тягнибока, URLc). С. Соболєв із «Батьківщини» вважав так зване «волевиявлення» мешканців частини Донецької та Луганської областей псевдореферендумами, проведеними в неконституційний спосіб, та такими, що загрожували федералізацією, якщо не розколом України та від'єднання від неї низки регіонів на сході, а отже – трагедією для тих простих українців, яких утягують у ці протистояння та використовують політичні авантюристи, що намагаються саме мільйони громадян використати як гарматне м'ясо у вирішенні своїх політичних протистоянь» (Виступ Соболєва, URLb).

Як псевдореферендум трактував події 11 травня 2014 р. в частині Донбасу й народний депутат України від депутатської групи «Суверенна європейська Україна» О. Доній (Виступ Донія, URLc). Анатолій Кінах з «Економічного розвитку» вважав такі незаконні дії довкола донбаських «референдумів» наслідком «безпрецедентного політичного, економічного, військового тиску Російської Федерації», спрямованого на «розкол українського суспільства <…> поглиблення громадянських конфліктів з елементами громадянської війни, спроби створення ще більш глибокої системної соціально-економічної кризи». З іншого боку, нардеп усе ж звертав увагу на нагальність відновлення владою діалогу із суспільством та запровадження практики загальнонаціональних круглих столів, у яких брали б участь представники всіх регіонів України (Виступ Кінаха, URL).

Натомість серед частини представників «ПР» та КПУ думки були суттєво іншими. Наприклад, «регіонал» М. Левченко зазначав, що хоч так звані «референдуми» на Донбасій мали сумнівний характер легітимності, але вони насамперед мали велике політичне значення, адже, на його переконання, продемонстрували волю близько 2,5 млн громадян, які взяли участь у «плебісцитах», висловивши своє небажання «жити в одній державі з бандою націоналістів, <…> які відправляються на каральні експедиції на схід». М. Левченко виступив із вимогою до українського державного керівництва «почути та дослухатись до цих людей», оскільки чисельно, мовляв, їх було значно більше, аніж «десятки тисяч протестувальників на Майдані, до яких прислухалась свого часу тодішня опозиція», не називати їх «сепаратистами», а навпаки сісти з ними за стіл переговорів, в іншому разі можливими ставали громадянське збройне протистояння та розпад України (Виступ Левченка, URL).

Зі свого боку, лідер українських комуністів П. Симоненко, не надаючи юридично-правових оцінок «референдумам» у частині Донеччини та Луганщини, запевняв, що це не було проявом сепаратизму, а лише відповіддю населення Донбасу на політику «постмайданної» влади в Україні, висловленням своєї незгоди з «каральними» заходами офіційного Києва на Донбасі та «вбивствами та розстрілами ним мирного населення», недовіри до нього, відмови співпрацювати з новою державної верхівкою. На противагу цьому мешканці регіону, за словами П. Симоненка, вирішили самі «встановити свої відносини всередині вже незалежних проголошених держав для того, щоб уже самостійно розпоряджатись своєю долею» (П. Симоненко (КПУ) о референдуме, URL).

Висновки. Отже, початок так званої «русской весны» на Донбасі різні сегменти українського політикуму сприйняли неоднаково. Для представників влади, яка сформувалась після перемоги Євромайдану, початок подій на Сході України, зокрема проголошення псевдореспублік, були наслідком діяльності російських диверсантів, котрі, використовуючи місцеві сепаратистські середовища, та підтримуючи їх фінансово й забезпечуючи озброєнням та екіпіруванням, і мали на меті дестабілізувати ситуацію на Півдні та на Сході України, а то й ліквідувати її як державу. Натомість проросійські середовища наголошували, що ситуація навколо виникнення так званих «ДНР» та «ЛНР» було просто відповіддю на «неефективні дії» офіційного Києва, який не бажав спілкуватись із мешканцями Східної України, не давав можливості регіонам самостійно розпоряджатись своїми фінансовими надходженнями, ігнорував питання надання російській мові статусу державної, а то і взагалі нав'язував Донбасу непопулярну тут ідею євроінтеграції, та, за визначенням радикальних лівих кіл, «неонацистську» ідеологію».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балуєва О., Келембет О. Методичні принципи відновлення деокупованих територій. *Причорноморські економічні студії*. Чернігів, 2016. № 8. С. 41–44.
2. Білоусова Н. Борис Колесніков: «Партія не допустить федералізації України». *День (Київ).* 2014. 3 квітня. № 60. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/podrobici/boris-kolesnikov-partiya-ne-dopustit-federalizaciyi-ukrayini (дата звернення 01.05.2020).
3. Бульбенюк С. Інформаційні виклики гібридної війни: що може протиставити Україна? *Українське суспільство в умовах війни: виклики сьогодення та перспективи миротворення: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Маріуполь, 9 червня 2017 р.* Маріуполь: ДонДУУ, 2017. С. 245–249.
4. Веселов М. Правове регулювання інформаційних відносин в умовах особливих (надзвичайних та «гібридних») адміністративно-правових режимів. *Вісник Луганського державного університету внутрішніх справ імені Е. О. Дідоренка.* 2017. Вип. 4. С. 141–150.
5. Виступ Донія О. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 14 березня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5198.html (дата звернення 01.05.2020).
6. Виступ Донія О. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 15 березня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5201.html (дата звернення 01.05.2020).
7. Виступ Донія О. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 13 травня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5262.html (дата звернення 01.05.2020).
8. Виступ Кириленка В. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 28 березня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5221.html (дата звернення 01.05.2020).
9. Виступ Кличка В. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 11 березня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5190.html (дата звернення 01.05.2020).
10. Виступ Кличка В. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 25 березня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5209.html (дата звернення 01.05.2020).
11. Виступ Левченка М. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 13 травня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5262.html (дата звернення 01.05.2020).
12. Виступ Лук'янова В. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 8 квітня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5227.html (дата звернення 01.05.2020).
13. Виступ Ляшка О. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 8 квітня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5227.html (дата звернення 01.05.2020).
14. Виступ Симоненка П. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 8 квітня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5227.html (дата звернення 01.05.2020).
15. Виступ Соболєва С. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 8 квітня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5227.html (дата звернення 01.05.2020).
16. Виступ Соболєва С. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 13 травня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5262.html (дата звернення 01.05.2020).
17. Виступ Тігіпка С. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 15 березня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5201.html (дата звернення 01.05.2020).
18. Виступ Томенка М. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 14 березня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5198.html (дата звернення 01.05.2020).
19. Виступ Турчинова О. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 13 травня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5262.html (дата звернення 01.05.2020).
20. Виступ Тягнибока О. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 14 березня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5198.html (дата звернення 01.05.2020).
21. Виступ Тягнибока О. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 29 квітня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5257.html (дата звернення 01.05.2020).
22. Виступ Тягнибока О. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 13 травня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5262.html (дата звернення 01.05.2020).
23. Виступ Шуфрича Н. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 15 березня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5201.html (дата звернення 01.05.2020).
24. Виступ Кінаха А. Стенограма пленарного засідання Верховної Ради України, 13 травня 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5262.html (дата звернення 01.05.2020).
25. Гай-Нижник П., Чупрій Л. Російсько-українська війна: особливості розв'язання військово-політичного конфлікту на Сході і Півдні України за сучасних геополітичних умов. *Українознавство*. 2016. № 4. С. 103–121.
26. Гольцов А. Російська геостратегія щодо України: сценарії та варіанти. *Стратегічні пріоритети*. 2017. № 4. С. 155–159.
27. Донецькі сепаратисти погрожують, що попросять Путіна ввести війська. Українська правда. 2014. 7 квітня. URL: https://www.pravda.com.ua/news/2014/04/7/7021602/ (дата звернення 01.05.2020).
28. Дрьомов С., Резнікова О. Деякі законодавчі аспекти протидії сепаратизму в Україні. *Стратегічні пріоритети*. 2016. № 3. С. 18–25.
29. ЄС каже, що не визнає результатів «референдуму» на сході України. *BBC.com.* 2014. 11 травня. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/news_in_brief/2014/05/140511_dt_eu_reax.shtml (дата звернення 01.05.2020).

30. Збори міста та громадських організацій оголосили в Донецьку народну республіку. *BBC.com.* 2014. 7 квітня. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/news_in_brief/2014/04/140407_dk_donetsk_sovereignty.shtml (дата звернення 01.05.2020).

31. Котормус Т. Нормативно-правові гарантії адміністративно-правового захисту права власності громадян України в районах проведення антитерористичної операції. *Наше право*. 2017. № 4. С. 82–89.

32. Луганськ «під контролем»: Сепаратисти взяли УМВС та міськраду. *Українська правда.* 2014. 29 квітня. URL: https://www.pravda.com.ua/news/2014/04/29/7024000/ (дата звернення 29.05.2020).

33. Мойсеєнко К. Аналіз соціально-економічного стану постконфліктних територій Донецької та Луганської областей в Україні. *Ефективна економіка*. 2018. № 8. URL: http://www.economy.nayka.com.ua/index.php?op=1&z=7018 (дата звернення 29.05.2020).

34. Симоненко П. (КПУ) о референдуме на Донбассе 12/05/2014. Youtube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=hhAF7pCuiKA (дата звернення 01.05.2020).

35. Перепелиця Г. *Україна – Росія: війна в умовах співіснування*. Монографія. Київ : Стилос, 2015. 879 с.

36. Петр Симоненко: «Будущее Украины должен определять ее народ». *Комсомольская правда в Украине (Киев*). 2014. 9 апреля. № 77. С. 6.

37. Референдум «Донецької республіки» є нелегітимним, – ЦВК. *I-Press.* 2014. 30 квітня. URL: https://ipress.ua/news/referendum_donetskoi_respubliky_ie_nelegitymnym__tsvk_62288.html (дата звернення 01.05.2020).

38. Світова гібридна війна: український фронт / за заг. ред. В. Горбуліна. Київ : Національний інститут стратегічних досліджень, 2017. 496 с.

39. США не визнають влаштований сепаратистами «референдум». *Українська правда.* 2014. 11 травня. URL: https://www.pravda.com.ua/news/2014/05/11/7024971/ (дата звернення 29.05.2020).

40. Указ Президента України «Про заходи щодо забезпечення консолідації громадян України та припинення громадянського протистояння в Донецькій та Луганській областях». Законодавство України. URL: https://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/399/2014 (дата звернення 29.05.2020).

41. Чепурко В. «Антитеррористические мероприятия позволяют самые жесткие меры». *Комсомольская правда в Украине (Киев)*. 2014. 8 апреля. № 76. С. 4.

42. Черкасов А. Соціально-економічний розвиток окремих районів Донецької та Луганської областей України: сучасний стан, загрози, перспективи. *Економіка та держава*. 2016. № 7. С. 16–22.

REFERENCES

1. Baluieva O., Kelembet O. Metodychni pryntsypy vidnovlennia deokupovanykh terytorij [The methodical principles of the reconstruction of the deoccupated territories]. *Black sea economic studies*. Chernihiv, 2016, Nr 8, pp. 41–44. [in Ukrainian].

2. Bilousova N. Borys Kolesnikov: «Partiia ne dopustyt' federalizatsii Ukrainy» [Borys Kolesnikov: «The party will not allow the federalization of Ukraine»]. *Day*. 2014. 3 kvitnia. Nr 60. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/podrobici/boris-kolesnikov-partiya-ne-dopustit-federalizaciyi-ukrayini (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

3. Bul'beniuk S. Informatsijni vyklyky hibrydnoi vijny: scho mozhe protystavyty Ukraina? [Information Challenges of Hybrid Warfare: What Can Ukraine Oppose?]. *Ukrainian society in conditions of war: current challenges and prospects for peacekeeping*, m. Mariupol', 9 chervnia 2017 r. Mariupol': DonDUU, 2017, pp. 245–249. [in Ukrainian].

4. Veselov M. Pravove rehuliuvannia informatsijnykh vidnosyn v umovakh osoblyvykh (nadzvychajnykh ta «hibrydnykh») administratyvno-pravovykh rezhymiv [Legal regulation of information relations in the conditions of special (emergency and «hybrid») administrative-legal regimes]. *Bulletin of Luhansk State University of Internal Affairs named after E. Didorenko*, 2017, Nr. 4, pp. 141–150. [in Ukrainian].

5. Vystup Doniia O. S. [Speech of Doniy O. S.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 14 bereznia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5198.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

6. Vystup Doniia O. S. [Speech of Doniy O. S.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 15 bereznia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5201.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

7. Vystup Doniia O. S. [Speech of Doniy O. S.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 13 travnia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5262.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

8. Vystup Kyrylenka V. A. [Speech of Kyrylenko V. A.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 28 bereznia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5221.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

9. Vystup Klychka V. V. [Speech of Klychko V. V.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 11 bereznia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5190.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

10. Vystup Klychka V. V. [Speech of Klychko V. V.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 25 bereznia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5209.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

11. Vystup Levchenka M. O. [Speech of Levchenko M. O.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 13 travnia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5262.html (last accessed data 01.05.2020) [in Russian].

12. Vystup Luk'ianova V. V. [Speech of Lukianov V. V.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 8 kvitnia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5227.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

13. Vystup Liashka O. V. [Speech of Liashko O. V.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 8 kvitnia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5227.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

14. Vystup Symonenka P. M. [Speech of Symonenko P. M.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 8 kvitnia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5227.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

15. Vystup Sobolieva S. V. [Speech of Soboliev S. V.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 8 kvitnia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5227.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

16. Vystup Sobolieva S. V. [Speech of Soboliev S. V.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 13 travnia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5262.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

17. Vystup Tihipka S. L. [Speech of Tihipko S. L.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 15 bereznia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5201.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

18. Vystup Tomenka M. V. [Speech of Tomenko M. V.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 14 bereznia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5198.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

19. Vystup Turchynova O. V. [Speech of Turchynov O. V.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 13 travnia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5262.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

20. Vystup Tiahnyboka O. Ya. [Speech of Tiahnybok O. Ya.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 14 bereznia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5198.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

21. Vystup Tiahnyboka O. Ya. [Speech of Tiahnybok O. Ya.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 29 kvitnia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5257.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

22. Vystup Tiahnyboka O. Ya. [Speech of Tiahnybok O. Ya.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 13 travnia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5262.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

23. Vystup Shufrycha N. I. [Speech of Shufrych N. I.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 15 bereznia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5201.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

24. Vystup Kinakha A. K. [Speech of Shufrych N. I.]. *Transcript of the plenary session of the Verkhovna Rada of Ukraine*, 13 travnia 2014. URL: https://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/5262.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

25. Haj-Nyzhnyk P., Chuprij L. Rosijs'ko-ukrains'ka vijna: osoblyvosti rozv'iazannia vijs'kovo-politychnoho konfliktu na Skhodi i Pivdni Ukpainy za suchasnykh heopolitychnykh umov. [Russian-Ukrainian war: specifics of solving the military and political conflict in Eastern and Southern Ukraine under current geopolitical conditions]. *Ukrainian Studies*, 2016, Nr 4, pp. 103–121 [in Ukrainian].

26. Hol'tsov A. Rosijs'ka heostratehiia schodo Ukrainy: stsenarii ta variant [Russian geostrategy on Ukraine: scenarios and options]. *Strategic priorities*. 2017, Nr 4, pp. 155–159 [in Ukrainian].

27. Donets'ki separatysty pohrozhuiut', scho poprosiat' Putina vvesty vijs'ka [Donetsk separatists threaten to ask Putin to deploy troops]. *Ukrains'ka pravda*. 2014. 7 kvitnia. URL: https://www.pravda.com.ua/news/2014/04/7/7021602/ (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

28. Dr'omov S., Reznikova O. Deiaki zakonodavchi aspekty protydii separatyzmu v Ukraini [Some legislative aspects of combating separatism in Ukraine]. *Strategic priorities*. 2016, Nr 3, pp. 18–25 [in Ukrainian].

29. YeS kazhe, scho ne vyznaie rezul'tativ «referendum» na skhodi Ukrainy [The EU says it does not recognize the results of the «referendum» in eastern Ukraine]. BBC.com. 2014. 11 travnia. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/news_in_brief/2014/05/140511_dt_eu_reax.shtml (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

30. Zbory mista ta hromads'kykh orhanizatsij oholosyly v Donets'ku narodnu respubliku [Meetings of the city and public organizations in Donetsk declared a people's republic]. BBC.com. 2014. 7 kvitnia. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/news_in_brief/2014/04/140407_dk_donetsk_sovereignty.shtml (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

31. Kotormus T. Normatyvno-pravovi harantii administratyvno-pravovoho zakhystu prava vlasnosti hromadian Ukrainy v rajonakh provedennia antyterorystychnoi operatsii [Regulatory and legal guarantees of administrative and legal protection of property rights of citizens of Ukraine in areas of anti-terrorist operation]. Our law. 2017, Nr 4, pp. 82–89 [in Ukrainian].

32. Luhans'k «pid kontrolem»: Separatysty vzialy UMVS ta mis'kradu [Luhansk «under control»: The separatists took the Ministry of Internal Affairs and the City Council]. *Ukrains'ka pravda*. 2014. 29 kvitnia. URL: https://www.pravda.com.ua/news/2014/04/29/7024000/ (last accessed data 29.05.2020) [in Ukrainian].

33. Mojseienko K.Ye. Analiz sotsial'no-ekonomichnoho stanu postkonfliktnykh terytorij Donets'koi ta Luhans'koi oblastej v Ukraini [Analysis of socio-economic status of post-conflict territories of Donetsk and Lugansk region in Ukraine].

Efektyvna ekonomika. 2018, Nr 8. URL: http://www.economy.nayka.com.ua/index.php?op=1&z=7018 (last accessed data 29.05.2020) [in Ukrainian].

34. P. Symonenko (KPU) o referendume na Donbasse 12/05/2014 [P. Symonenko (CPU) on the referendum in Donbas 12/05/2014]. *Youtube.com*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=hhAF7pCuiKA (last accessed data 01.05.2020) [in Russian].

35. Perepelytsia H. Ukraina – Rosiia: vijna v umovakh spivisnuvannia [Ukraine-Russia: war in the conditions of coexistence]. Kyiv: Stylos, 2015. 879 p. [in Ukrainian].

36. Petr Symonenko: «Buduschee Ukrayny dolzhen opredeliat' ee narod» [Petro Symonenko: «The future of Ukraine must be determined by its people»]. *Komsomol'skaia pravda v Ukrayne (Kyev)*. 2014. 9 aprelia. Nr 77. P. 6. [in Russian].

37. Referendum «Donets'koi respubliky» ie nelehitymnym, – TsVK [The referendum of the «Donetsk Republic» is illegitimate, – the CEC]. *I-Press*. 2014. 30 kvitnia. URL: https://ipress.ua/news/referendum_donetskoi_respubliky_ie_nelegitymnym__tsvk_62288.html (last accessed data 01.05.2020) [in Ukrainian].

38. Svitova hibrydna vijna: ukrains'kyj front [The World Hybrid War: Ukrainian Forefront] / Za zah. Red. V. P. Horbulina. Natsional'nyj instytut stratehichnykh doslidzhen'. Kyiv: NISD, 2017. 496 p. [in Ukrainian].

39. SShA ne vyznaiut' vlashtovanyj separatystamy «referendum» [The United States does not recognize the «referendum» staged by the separatists]. *Ukrains'ka pravda*. 2014. 11 travnia. URL: https://www.pravda.com.ua/news/2014/05/11/7024971/ (last accessed data 29.05.2020) [in Ukrainian].

40. Ukaz Prezydenta Ukrainy «Pro zakhody schodo zabezpechennia konsolidatsii hromadian Ukrainy ta prypynennia hromadians'koho protystoiannia v Donets'kij ta Luhans'kij oblastiakh» [Decree of the President of Ukraine «On measures to ensure the consolidation of citizens of Ukraine and the cessation of civil strife in Donetsk and Luhansk regions»]. *Legislation of Ukraine*. Url: https://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/399/2014 (last accessed data 29.05.2020) [in Ukrainian].

41. Chepurko V. «Antyterrostycheskye meropryiatyia pozvoliaiut samye zhestkye mery» [Anti-terrorism measures allow for the toughest measures]. *Komsomol'skaia pravda v Ukrayne (Kyev)*. 2014, 8 aprelia, Nr 76. P. 4. [in Russian].

42. Cherkasov A. Sotsial'no-ekonomichnyj rozvytok okremykh rajoniv Donets'koi ta Luhans'koi oblastej Ukrainy: suchasnyj stan, zahrozy, perspektyvy [Socio-economic development of some districts of Donetsk and Luhansk regions of Ukraine: current status, threats and prospects]. *Economics and state*, 2016, Nr 7, P. 16–22 [in Ukrainian].

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 781.63+781.62 (470) Шостакович
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213739

Павло БОЙКО,
orcid.org/0000-0002-4784-1363
аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) basscl92@gmail.com

РОЛЬ КЛАРНЕТА В ОРКЕСТРОВОМУ МИСЛЕННІ ДМИТРА ШОСТАКОВИЧА (НА ПРИКЛАДІ ПАРТИТУРИ ОПЕРИ «НІС»)

У статті розглянуто художньо-акустичні особливості кларнетів у партитурі ранньої опери Д. Шостаковича «Ніс». Виявлено, що оркестровому мисленню композитора властива особлива увага до інструментального тембру – базової категорії в розкритті ідеї твору. Досліджено художні аспекти й функціональне навантаження тембру кларнета в партитурі опери «Ніс» відповідно до особливостей оркестрового мислення Д. Шостаковича. Здійснено розгляд сольних, ансамблевих і тутійних побудов за участю кларнета в усіх сценах опери «Ніс». Розкрито значення тембру кларнета у відображенні художнього змісту опери, окреслено явище лінеарності фактури як основної риси оркестрового мислення композитора раннього періоду творчості. Специфіка кларнета в оперних партитурах Д. Шостаковича вивчається згідно з науковими надбаннями музикознавців С. Волошко та С. Бородавкіна щодо принципів композиційного й оркестрового мислення, а також теоретичних трактатів тих композиторів, у яких тембр кларнета розглянуто в єдиному комплексі його фонічних, колористичних, фактурних, тематичних, композиційних, драматургічних, змістових компонентів. Розкрито визначальну роль тембру кларнета у створенні картини абсурдного світу в оперній партитурі. Розглянуто трактування дерев'яних духових інструментів в аспекті особливостей оркестрового мислення раннього періоду творчості Д. Шостаковича. Відзначено гротескну функцію сольних кантиленних мотивів у партії кларнета, вивчено виражальні особливості моторних тематичних побудов. Виявлено домінування тембрів кларнетів in A, in B, in Es у лінеарних конструкціях тутійних розділів оркестрової партитури. Охарактеризовано пуантилістичні та сонорні оркестрові комплекси за участю кларнета, які маркують особливі психологічні стани реальних і фантасмагоричних героїв опери «Ніс».

Ключові слова: *кларнет, тембр, оркестрове мислення, оперна партитура, соло, ансамбль, оркестр.*

Pavlo BOYKO,
orcid.org/0000-0002-4784-1363
Graduate Student at the Department of Theory and History of Musical Performance
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) basscl92@gmail.com

THE ROLE OF THE CLARNET IN THE ORCHESTRA THINKING OF DMITRY SHOSTAKOVYCH (ON THE EXAMPLE OF THE SCORE OF THE OPERA "NOSE")

The artistic and acoustic features of clarinets in the score of D. Shostakovich's early opera "Nose" are considered. It is revealed that the composer's orchestral thinking is characterized by special attention to the instrumental timbre – the basic category in revealing the idea of the work. According to the purpose, the article investigates the artistic aspects and functional load of the clarinet timbre in the score of the opera "Nose" in accordance with the peculiarities of D. Shostakovich's orchestral thinking. Consideration of solo, ensemble and tutti with the participation of the clarinet in all scenes of the opera "Nose". The significance of the clarinet timbre in the reflection of the artistic content of the opera is revealed, the phenomenon of linearity of texture as the main feature of the orchestral thinking of the composer of the early period of creativity is outlined. The specificity of the clarinet timbre in D. Shostakovich's opera scores is studied according to the scientific achievements of musicologists S. Voloshko and S. Borodavkin on the principles of compositional and orchestral thinking, as well as theoretical treatises of those composers in which the clarinet timbre is considered in a synthetic complex textural, thematic, compositional, dramatic, semantic components. The decisive role of the clarinet in creating a picture of the absurd world in the opera score is revealed. D. Shostakovich's interpretation of wooden wind instruments in the aspect of peculiarities of orchestral thinking of the early period of creativity is considered. The grotesque function of solo cantilena motifs in the clarinet part is noted, the expressive features of motor thematic constructions are studied. The dominance of clarinet timbres in A, in B, in Es in the linear constructions of tutt sections of the orchestral score is revealed. Pointillist and sonorous orchestral complexes with the participation of the clarinet are characterized, which mark the special psychological states of the real and phantasmagoric heroes of the opera "Nose".

Key words: *clarinet, timbre, orchestral thinking, opera's score, solo, ensemble, orchestra.*

Постановка проблеми. Видатний майстер оркестровки, симфоніст та оперний композитор радянської доби Дмитро Шостакович – усесвітньо відомий музикант трагічної творчої долі. На наш погляд, оркестровому мисленню Д. Шостаковича властива особлива композиторська філософія, яка базується на уявленні про тембр інструмента в партитурі як базової категорії в розкритті ідеї твору. Е. Денисов влучно відмічав: «Одна з найсильніших рис оркестровки Д. Шостаковича – скоординована взаємодія з формою» (Денисов, 1986: 46). У цьому сенсі, на наш погляд, категорія тембру стає окремою одиницею композиційного мислення Д. Шостаковича, а, власне, тембр кларнета відіграє значну роль у його партитурах. Важливим для нас є твердження французького вченого Марка-Андре Дальбав'є [Marc-Andrè Dalbavie]: «Тембр є потенційно синтетичним явищем, тому що організований такими складниками, як ритм, висота звуку, його артикуляція тощо, що робить його своєрідним феноменом» (Dalbavie, 1991: 303). Саме цей принцип ми й застосовуємо до аналізу партитур Д. Шостаковича, звертаючи увагу на жанрово-інтонаційний аналіз тематизму кларнетових *solo* та ансамблів, мелодійної лінії, ритму, фактури, акордового або мелодичного наповнення партій у тутійних оркестрових розділах. Ці параметри в оркестровому шарі його першого твору музично-театрального жанру сьогодні є найбільш малодослідженими. Ексцентричну партитуру опери «Ніс» відрізняють сміливі темброві експерименти, яскраво виявлені в групах ударних і дерев'яних духових інструментів, а також бездоганна логіка побудови, яка парадоксально демонструє відповідність абсурдистської *ідеї* твору його *формі*. Важливим видається й аналіз партитури цієї опери для розкриття особливостей оркестрового мислення Д. Шостаковича крізь призму використання тембру кларнета, оскільки твір є єдиним прикладом аутентичного театрального *opus'a*, притаманного композиторському стилю та природному обдаруванню Д. Шостаковича, іще не трансформованому під тиском офіційної критики. Свого часу оркестрові принципи опери «Ніс» сучасниками розглядалися переважно з критичних позицій (Богданов-Березовський, 1928: 54). Ці погляди потребують суттєвого корегування. У другій половині XX сторіччя партитура знову потрапляє в оптику науковців-композиторів (Шнітке, 1967; Денисов, 1986), але важлива роль кларнета, оригінальність його застосування в цьому творі видатного композитора лише констатована ними, але не досліджена. Отже, роль кларнета в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича в контексті раннього періоду творчості на прикладі опери «Ніс» ще й досі не окреслена.

Аналіз досліджень. Відмітимо дві праці, що порушують розв'язання широкого кола спорідненої проблематики. Перша пов'язана з розглядом двох структурних констант мислення Д. Шостаковича, які центруються навколо монологічного або діалогічного типів оркестрового висловлювання (Волошко, 1996). Друга праця виявляє конкретні принципи оркестрового мислення композитора іншої епохи (Бородавкін, 1998). Незважаючи на часостильову віддаленість об'єктів дослідження (С. Бородавкін розглядає принципи оркестрового мислення Й. С. Баха), уважаємо таке визначення дослідника найбільш оптимальним для розкриття вектору нашої роботи: «Оркестровим мисленням ми вважаємо сукупність психічних актів, спрямованих на інтонаційно-художнє втілення художнього задуму композитора інструментально-тембровими засобами, що призначені для об'єднань виконавців. Оркестрове мислення спирається на типи оркестрових фактур, які складалися історично. Вони творчо формуються мисленням композитора, організуючись як наслідок у його оркестровий стиль» (Бородавкін, 1998: 2–3).

Тісний зв'язок типу оркестрової фактури з композиційними принципами, усвідомлення інструментального тембру як синтетичного явища, утіленого суто музичними складниками, такими як ритм, висота звуку та його артикуляція, здатні вивести розуміння засобів виразності партії кларнета в партитурі опери Д. Шостаковича на рівень осмислення принципів оркестрового мислення композитора. Також перспективним, на наш погляд, видається застосування комплексного теоретичного поняття «*тембріка*» (темброва структура музичної матерії), яке запроваджено в музикознавчу практику в роботах Ю. Холопова ще в 1988 році та системно розкрито в сучасній аналітичній розробці К. Караєва (Караев, 2005: 235).

Корисними для роботи виявилися дослідження принципів оркестрової динаміки та прийомів колорування окремих груп інструментів у працях музикознавців і теоретиків оркестру 60-х років XX сторіччя (М. Бера, Л. Раппопорта, А. Шнітке), які переважно розглядали симфонічну музику Д. Шостаковича. Відмітимо, що тембр кларнета в партитурі опери Д. Шостаковича «Ніс» у комплексі його фонічних, колористичних, фактурних, тематичних, композиційних, драматургічних, змістових компонентів у науковій літературі ще й досі не розглядався.

Мета статті – визначити функціональне та художнє навантаження тембру кларнета

в партитурі опери «Ніс» в аспекті особливостей оркестрового мислення Д. Шостаковича.

Виклад основного матеріалу. Едісон Денисов стверджував: «Д. Шостакович – композитор із високо розвинутою оркестровою манерою мислення, інструментування є однією з найбільш вагомих характеристик його творчого почерку. Шостакович мислив оркестрово вже на самому початковому етапі створення твору, і можна стверджувати, що всі музичні ідеї в нього народжувалися вже в тембровому вигляді. У багатьох випадках виразність тембру має для нього набагато більше значення, ніж інші компоненти (інтонація, ритміка, динаміка тощо)» (Денисов, 1986: 46).

Саме кларнет стає маркером творчої індивідуальності Д, Шостаковича в ранніх творах (операх «Ніс», «Катерина Ізмайлова» й у перших трьох симфоніях). Мисленню композитора в цих партитурах притаманна особлива цільність формотворення за рахунок не тільки тематичної єдності основних тем (розкрито в науковій літературі), а і їх навмисної тембрової спорідненості (на що нами вказано вперше). Критика докоряла Д. Шостаковичу за те, що він не змінював тембри в репризних розділах симфоній (порівняно з експозиційними) після напруженої розробки тематизму. Але тембр кларнета був для молодого композитора носієм ідеї, фактором не тільки ментальної єдності внутрішнього простору образа, а й функціонально-структурної рівноваги твору.

Опера «Ніс» *opus* 15 написана молодим композитором у 1928 році, раніше за оперу «Катерина Ізмайлова/Леді Макбет Мценського повіту». Масштабна партитура цього музичного твору відображає зухвалі пошуки нової оркестрової виразності в галузі експериментального театру, які кристалізуються у творчій діяльності Дмитра Шостаковича того часу під впливом ідей Всеволода Мейєрхольда. Ідея опери зароджується в композитора в ході спілкування з Б. Асаф'євим, а видатна когорта лібретистів, серед яких – Є. Замятін, Г. Іонін, О. Прейс і сам композитор, не обмежується лише текстом однойменної гоголівської повісті. Автори лібрето зробили справжній колаж із текстів інших творів М. Гоголя, серед яких – «Майська ніч», «Тарас Бульба», «Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем», «Старосвітські поміщики», «Одруження», «Сорочинський ярмарок», «Записки божевільного», «Мертві душі». У підсумку світ гоголівської фантастики, містичності й абсурду неймовірно підсилюється та, відповідно, відображається в музиці Д. Шостаковича (Tumanov, 1993).

Концертне виконання опери відбулося в Ленінграді 16 липня 1929 року, а театрально-сценічне – у 1930 році, 18 січня, у Малому театрі опери та балету. Першими інтерпретаторами оркестрової партитури були диригенти М. Малько (25 листопада 1928 року – оперна сюїта «Ніс» *opus* 15-а) та С. Самосуд (концертне й театральне виконання: 1929, 1930 роки). У сталінській період оперний шедевр Д. Шостаковича засуджено критиками й заборонено. Пізніше тонкий знавець оркестрового стилю – Д. Р. Рогаль-Левицький – висловлює незгоду з інструментальним радикалізмом партитури Дмитра Шостаковича. У 1961 році науковець писав: «Прикрому, хоча й цілком закономірному «ударному гріхопадінню» піддав себе одного разу й Шостакович у ті дні юності, коли його творче світовідчуття не було ще стійким і виявлялося досить бурхливо. Цей випадок зустрічається в нього в «Антракті» до першої частини його «Носа» – твору невдалого, дивного і справедливо забутого» (Рогаль-Левицький, 1961: 189). Це висловлення відображає типове ставлення до цієї оперної партитури прихильників традиційних норм оперних оркестрів. Незважаючи на супротив радянської ідеології, що підтримувала офіційну критику, опера «Ніс» набуває світового резонансу: у 1962 році партитура надрукована віденською фірмою «Universal Edition» і твір поставлено у відомих зарубіжних театрах.

Оркестр опери «Ніс» складається з таких груп: дерев'яні та мідні духові; розширена група ударних; народні інструменти; струнний квінтет; додаткові інструменти (дві арфи, фортепіано). Подібний відбір інструментів відображає прагнення композитора до незвичних радикальних та екстравагантних звукових новацій. У партитурних знахідках опери яскраво змальовано звукову модель абсурдного та какофонічного світу гоголівського Петербургу. Не остання роль у реалізації оригінального творчого задуму відводиться Д. Шостаковичем саме тембрам сімейства кларнетів. У партитурі активно задіяні *solo* та *soli* кларнетів *in A* та *in B*, кларнета-пікколо *in Es*, бас-кларнета *in B*. Особливо яскравими видаються сцени опери «Ніс» за їх участю.

Розлоге соло бас-кларнета з другої картини – цифри 47–49 партитури (Шостакович, 1981: 36), звучить у надшвидкому темпі *presto*. Метушіння Івана Яковича, який має намір таємно викинути знайдений у хлібині ніс, зображується комічним поліфонічним двоголосним інструментальним епізодом бас-кларнета й англійського ріжка *in F*. Примхлива нервова мелодія басового кларнета, що навмисно різко зіставляє контрастні

штрихи, дводольні і тридольні метри, звучить на фоні засурдинених остинатних акордів низьких струнних. Напруження загострюється за рахунок використання звучання бас-кларнету у високому регістрі на *forte;* у партитурі: цифра 59 (Шостакович, 1981: 45).

У сцені з квартальним наглядачем розгубленість цирульника змальовується майже пуантилістичним епізодом, де в крайніх регістрах звучать окремі, але дуже виразні ноти кларнета-пікколо *in Es* і бас-кларнета *in B;* партитура цифри 59–65 (Шостакович, 1981: 45–46). У п'ятому номері опери, у третій картині (Спальня Ковальова), сцена, коли Платон Кузьмич прокидається й виявляє пропажу носа, супроводжується розлогою музичною реплікою кларнета-пікколо, яка в ламаних інтонаціях широкого діапазону теми музично ілюструє потворно викривлений портрет безносого майора Ковальова в дзеркалі. У партитурі цей момент починається за два такти до цифри 100 (Шостакович, 1981: 75). Подібне саркастичне трактування тембру, але в партії звичайного кларнета властиво сцені в газетній експедиції з П'ятої картини, де чиновник нюхає тютюн: партитура – цифра 220 (Шостакович, 1981: 136).

Шостий номер опери – Галоп із третьої картини в цифрі 106 – використовує виразність акустично гармонійної, збалансованої «суміші тембрів» двох *soli* кларнета-пікколо і труби із сурдиною (Шостакович, 1981: 80). Подібний тембровий мікст у поєднанні з орнаментальним декором мелодії форшлагами кларнета-пікколо яскраво підкреслює гротеск блазнівської ситуації пошуків захисту в обер-поліцмейстера.

Відкрите *solo* кларнета в Четвертій картині звучить на *pianissimo* в сцені молитви в Казанському соборі: цифра 135 (Шостакович, 1981: 101). Цей епізод – вдалий приклад використання кантиленної виразності цього інструменту в опері. Але й тут відбувається раптова образно-драматургічна підміна, оскільки це – тембр-перевертень. Благородне, дещо позачасове звучання цього кларнетового *solo* готує появу в Казанському соборі інфернального фантасмагоричного персонажа опери Носа в костюмі статського радника. Відкрите *solo* бас-кларнета сприймається як реакція на цю сцену, як внутрішній монолог ображеного безносого майора Ковальова, який, тим не менше, із шанобливістю наближається до свого візаві – Носа в образі високого державного чину: цифра 139 партитури (Шостакович, 1981: 102). Цей прийом інструментального театру (перегукування кларнета й теми бас-кларнета) не менш виразний за вокальні сцени, в опері він повторюється в дев'ятому номері (Сцена ображання чиновником майора в газетній експедиції).

Розлога кантиленна партія кларнета подається композитором і в пародійному значенні в іншій сцені опери, коли в інструментальній площині оркестрових барв вдало ілюструється інтрига жіночих персонажів опери – Подточиної та її доньки. Ліричні арпеджіо кларнета відтворюють стилістику псевдоліричної сцени кохання: супроводжують сцену гадання на картах і написання листа у Восьмій картині.

Solo кларнета-пікколо в Дев'ятій картині опери, партитура: цифри 507–509 (Шостакович, 1981: 336), засновано на пародіюванні танцювальної мелодії в темпі *Andante*, який не відповідає жанру пласового наспіву. Ця сцена пов'язана з поверненням майорові носа й поступовим ствердженням у музиці грайливого настрою головного героя. Партія кларнета в Десятій картині: партитура, цифра 537 (Шостакович, 1981: 469), будується на інтонаціях «Камаринської». Вона перегукується з танком Ковальова з Дев'ятої картини, коли герой танцює та співає сороміцький текст: «Такій та едакий камаринський мужик!» під мелодію-*solo* кларнета-пікколо (цифра 510 у партитурі опери).

Висновки. У підсумку аналізу партії кларнетів у партитурі ранньої, але високомайстерної опери Д. Шостаковича видається цілком правильним твердження Едісона Денисова: «[у подальшому] зазнає значних змін і загальна манера оркестрового мислення: якщо для ранніх творів більш характерна темброва фрагментарність, яка найяскравіше проявилася в «Носі», але притаманна й Першій симфонії, й іншим творам, то в більш пізній період манера мислення довгими й однорідними за тембром розділами стає основною» (Денисов, 1986: 66). Наголошений С. Бородавкіним тісний зв'язок особливостей оркестрового мислення з типом фактури також підтверджується прикладом аналізованої нами опери. У її партитурі переважає лінеарність голосоведення не поліфонічного типу, у такому типі фактури фрагментарні тематичні побудови кларнетових мотивів досить численні. Вони реалізуються в яскравих і контрастних темброві репліках, причому однорідний за тембром мотив, як правило, різко контрастує за регістром, штрихами та динамікою з наступним мотивом. Саме так вибудовується контрастний колаж реплік кларнета-пікколо з басовим кларнетом, а в партії кларнетів *in A* та *in B* мотиви радикально контрастують за діапазоном, штрихами й динамікою. Тому й образ сюрреалістичного розшарованого світу опери вибудовується досить ясно. Відсутність яскравого мелодизму

надзвичайно актуалізує тембровий параметр, який призводить до особливих оркестрових ефектів, наприклад, сонорності, що утворюється нашаруванням лінеарних мотивів, вільних тембрових побудов багатоголосої оркестрової фактури. «У музиці опери «Ніс» темброва розчленованість оркестру настільки велика, що партитура часом стає пуантилістичною», – указує Е. Денисов і вбачає тут вплив оркестрових, фактурних і тембрових принципів композиторів ново віденської школи (Денисов, 1986: 78). У подальшій еволюції принципів оркестрового мислення Д. Шостаковича відбувається різкий злам саме після Четвертої симфонії: лінеарність має поліфонічну ґенезу, кількість голосів не перевищує чотирьох. Велике місце починають займати розгорнуті *soli.* Так підтверджуються висновки С. Волошко щодо типів композиторського мислення, які ми можемо доповнити. У ранній період творчості Дмитра Шостаковича переважає монологічний тип висловлювання особливого стильового ґатунку: імперативного, декларативного. Саме так стверджується молодий композитор, декларативно розриваючи зв'язки з традицією петербурзької композиторської школи, зокрема, в інструментовці.

Подальшими перспективами розроблення зазначеної теми є розгляд принципів тембрової виразності партій кларнетів у виконавській процесуальності (диригентів, кларнетистів тощо). Дослідницька увага до інструментального тембру й такого його параметру, як темброва експресія, є надзавданням, вирішення якого привело б до іще більш глибинного розуміння ролі кларнета в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича. Борис Асаф'єв уводить цей параметр у дослідженні «Музична форма як процес». Він зазначає, що темброва експресія – це «модифікація тембру в процесі гри: шляхом визначення аплікатури, міри динамічних, штрихових, теситурних, фактурних засобів і регістровки…» (Асаф'єв, 1971: 139). Це – процесуальний параметр звучання, який виходить за межі нотного тексту партитур композитора.

Вищевказані темброво-інструментальні особливості опери «Ніс» є наслідками радикальних екстравагантних інструментальних знахідок молодого композитора, у подальшій долі якого – жорна нищівної критики, які назавжди змінять творчу волю та вільність внутрішньої композиційної свободи геніального автора радянської доби.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Москва : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 373 с.
2. Денисов Э. Заметки об оркестровке Д. Шостаковича. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники.* Москва : Советский композитор, 1986. С. 46–90.
3. Богданов-Березовский В. «Нос» – опера Шостаковича. *Музыка и революция.* 1928. № 7–8. С. 54.
4. Бородавкин С. Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 1998. 24 с.
5. Волошко С. Монологическая и диалогическая речь в структуре музыкального мышления Д. Д. Шостаковича : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 1996. 19 с.
6. Караев Ф. Тембрика. *Теория современной композиции :* учебное пособие для вузов. Москва : Музыка, 2005. С. 235–265.
7. Рогаль-Левицкий Д. Р. Беседы об оркестре. Москва : Музгиз, 1961. 288 с.
8. Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича. *Дмитрий Шостакович :* сборник статей. Москва : Советский композитор, 1967. С. 499–532.
9. Шнитке А. Г. Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала. *Композиторы о современной композиции :* хрестоматия. Москва : Московская консерватория, 2009. С. 245–255.
10. Шостакович Д. Нос : Опера. Партитура. *Полное собрание сочинений :* в 42 т. Москва : Музыка, 1981. Том 18. Op. 15. 497 с.
11. Dalbavie Marc-Andrè. Pour sortir de l'avant-garde. *Le timbre, mètaphore pour la composition*. Éd. J. Harley & J. Barrière, Paris, 1991. P. 303–334.
12. Tumanov A. N. Correspondence of Literary Text and Musical Phraseology in Shostakovich's Opera the Nose and Gogol's Fantastic Tale. *Russian Review*. 1993. № 52 (3). P. 397.

REFERENCES

1. Asaf'yev B.V. (1974). Muzykal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]. Moscow: Muzyka, Leningradskoye otdeleniye. 373 p. [in Russian].
2. Denisov E. (1986). Zametki ob orkestrovke D. Shostakovicha [Notes on the orchestration of D. Shostakovich]. *Modern music and the problems of the evolution of composer technique.* Moscow: Sovetskiy kompozitor, p. 46–90 [in Russian].
3. Bogdanov-Berezovskiy V. (1928). «Nos» – opera Shostakovicha [«Nose» –Shostakovich's opera]. *Music and revolution.* No 7–8, p. 54 [in Russian].

4. Borodavkyn S. (1998). Pryntsypy orkestrovoho myslennya Y. S. Bakha [Principles of orchestral thinking of J. S. Bach]. Extended abstract of PhD dissertation (Musical art). Odessa: Odessa State Conservatory by Nezhdanova. 24 p. [In Ukrainian].

5. Voloshko S. (1996). Monologicheskaya i dialogicheskaya rech' v strukture muzykal'nogo myshleniya D. D. Shostakovicha [Monological and dialogical utterance in the structure of musical thinking of D. D. Shostakovich]. Extended abstract of PhD dissertation (Musical art). Rostov-on-Don: Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov.19 p. [in Russian].

6. Karayev F. (2005). Tembrika. [Tembrika]. *Theory of modern composition: a textbook for universities.* M .: Music, pp. 235–265 [in Russian].

7. Rogal'-Levitskiy D. R. (1961). Besedy ob orkestre. [Conversations about the orchestra]. M .: Muzgiz. 288 p. [in Russian].

8. Shnitke A. (1967). Nekotoryye osobennosti orkestrovogo golosovedeniya v simfonicheskikh proizvedeniyakh D. D. Shostakovicha. [Some features of orchestral voice guidance in D. D. Shostakovich's symphonic works.]. *Dmitry Shostakovich: Collection of articles.* Moscow: Soviet composer. pp. 499–532 [in Russian].

9. Shnitke A. G. (2009). Tembrovoye rodstvo i yego funktsional'noye ispol'zovaniye. Tembrovaya shkala. [Timbre affinity and its functional use. Timbre scale.]. *Composers about contemporary composition: anthology*. M.: Moscow Conservatory, pp. 245–255 [in Russian].

10. Shostakovich D. (1981). Nos : [Opera. Partitura]. Complete works in 42 volumes. Volume 18. Op. 15. Moscow: Music. 497 p. [in Russian].

11. Dalbavie Marc-Andrè. (1991). Pour sortir de l'avant-garde. *Le timbre, mètaphore pour la composition*. Éd. J. Harley & J. Barrière, Paris. pp. 303–334 [In French].

12. Tumanov A. N. (1993). Correspondence of Literary Text and Musical Phraseology in Shostakovich's Opera the Nose and Gogol's Fantastic Tale. *Russian Review*, 52(3), 397. doi:10.2307/130738 [in English].

УДК 78.071.1(477) Вериківський
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213741

Світлана БОРОВИК,
orcid.org/0000-0003-1170-4014
заслужена артистка України, доцент,
завідувач кафедри академічного співу та хорового диригування
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
(Київ, Україна) svborovik63@gmail.com

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНІ ОПЕРИ М. ВЕРИКІВСЬКОГО «СОТНИК»

У статті проаналізовано оперно-театральний доробок М. Вериківського. Систематизовано відомості щодо сценічної долі видатних оперних творів композитора. Розглянуто художньо-змістові аспекти різноманітних за жанрами оперних задумів М. Вериківського. Розкрито жанрово-стильові особливості камерної опери М. Вериківського та риси інтонаційної драматургії жіночої партії Настусі з опери «Сотник». Уперше розглянуто значення головного жіночого персонажа в галереї Архетипу Жінки шевченківської творчості, а також викрито ідейну особливість жіночої партії Настусі, яка виходить за рамки дискурсу архетипу Ославленої Мадонни. Уперше вивчено жанрово-стильові особливості сольних номерів Настусі: арії з першої картини та зі сцені-монологу з другої картини опери в контексті сюжетної колізії, фабули та цілісної драматургії твору. Комплексна гуманітарна методологія вітчизняних дослідників дає змогу розкрити зазначену проблематику досить різнобічно. Музикознавці 60-х років минулого століття, зокрема Н. Герасимова-Персидська, заклали підвалини для розуміння тих аспектів творчого мислення М. Вериківського, що співзвучні українському ментальному простору й особливо виявлені в його оперній шевченкіані. Питання жанрово-стильової унікальності вокальної музики композитора на матеріалі його камерних творів розв'язують Н. Шурова та М. Ржевська. Корисними видаються висновки В. Драганчук, яка вивчає Архетип Жінки у творчості Кобзаря в музичному дискурсі. Констатовано вплив народнопісенної стилістики на авторський мелос, а також ладових і метро-ритмічних структур на оперну музику композитора. Доведено символічність і драматургічну ємність як наскрізної вокальної сцени, так і замкнених номерних структур у камерній опері М. Вериківського. Аргументовано свідому національну спрямованість вокальної музичної мови композитора.

Ключові слова: *українська камерна опера, вокальна музика, стиль, жанр, архетип, національна ідея.*

Svitlana BOROVYK,
orcid.org/ 0000-0003-1170-4014
Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor,
Head of the Department of Academic Singing and Choral Conducting
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) svborovik63@gmail.com

GENRE AND STYLE FEATURES OF THE IMAGE OF MAIN HEROINE OF M. VERYKIVSKY'S OPERA "SOTNYK"

The opera and theatrical work of M. Verykivsky is analyzed. Information on the stage fate of the composer's outstanding operas is systematized. The artistic and substantive aspects of M. Verykivsky's various operatic ideas of various genres are considered. Purpose: the article reveals the genre and style features of M. Verykivsky's chamber opera and the features of the intonation drama of the female part of Nastusya from the opera "Sotnyk". For the first time, the significance of the main female character in the gallery of the Archetype of Women of Shevchenko's Creativity is considered, as well as the ideological feature of the female part of Nastusya, which goes beyond the discourse of the archetype of the Dishonored Madonna. For the first time, the genre and style features of Nastusi's solo numbers were studied: arias from the first picture and a monologue scene from the second picture of the opera in the context of the plot collision, plot and integral drama of the work. The complex humanitarian methodology of domestic researchers allows to reveal the specified problems in various ways. Musicologists of the 1960s, in particular, N. Gerasimova-Persidska, laid the foundations for understanding those aspects of M. Verykivsky's creative thinking that are in tune with the Ukrainian mental space and are especially evident in his opera Shevchenko. N. Shurova and M. Rzhevska solve the question of genre-style uniqueness of the composer's vocal music on the material of his chamber works. The conclusions of V. Draganchuk, who studies the Archetype of Woman in Kobzar's Works in Musical Discourse, seem useful. The influence of folk-song stylistics on the author's melody, as well as frets and metro-rhythmic structures on the opera music of the composer is stated. The symbolism and dramatic capacity of both the through vocal scene and the closed number structures in M. Verykivsky's chamber opera are proved. The conscious national orientation of the composer's vocal musical language is argued.

Key words: *Ukrainian chamber opera, vocal music, style, genre, archetype, national idea.*

Постановка проблеми. У когорті видатних творців національної музичної культури першої половини XX століття яскраво сяяло ім'я Михайла Вериківського. Донька композитора вказує: «У тогочасній пресі зазначалося: «Скрізь, де йде рух за українську музику, ми чуємо ім'я Вериківського, бо він найактивніший із сучасних композиторів» (Вериківська, 2008: б.с.). Творча спадщина митця охоплює майже всі жанри (окрім симфоній), але головний серед них – музично-театральний. Сюжети опер відбивають зацікавленість М. Вериківського українською історією, літературною творчістю вітчизняних геніїв Т. Шевченка, М. Гоголя. У наш час його музика виконується в концертах і впевнено торує дорогу до сердець аматорів і професіоналів: затребуваними є платівки та диски; у фортепіанних, диригентських і вокальних класах музичних академій звучать опуси М. Вериківського. Раритетні записи оперних сцен композитора у виконанні Зої Христич, Марії Литвиненко-Вольгемут, Зої Гайдай, Лариси Руденко є справжньою перлиною українського жіночого вокалу. Оперні шедеври М. Вериківського мають сталу виконавську традицію, і цей шар вітчизняної культури потребує нагального наукового осмислення.

Аналіз досліджень. Доробок композитора довгий час для українських музикознавців другої половини XX століття залишався «призабутим» (Ржевська, 2009). Цей факт спричинений офіційною забороною на ім'я та творчість «композитора-націоналіста, формаліста» радянських цензорів від культури. Відмітимо декілька аналітичних робіт 60-х років минулого століття, які вдало розкривають спорідненість мислення композитора українському ментальному простору, особливо в його оперній шевченкіані (Герасимова-Персидська, 1966; Шольп, 1968). Наприкінці XX століття розпочинається системне дослідження творчості М. Вериківського. Ім'я композитора з'являється в академічних енциклопедичних виданнях, проводяться наукові конференції на його пошану. Оприлюднені наукові й архівні матеріали свідчать про незвичайну зацікавленість М. Вериківського новими стильовими течіями, розкривають особливості ладових експериментів його творчості, привертають увагу до оперної спадщини (Бентя, 2012). Але сьогодні наявні лише дві праці, які порушують питання жанрово-стильової унікальності вокальної музики М. Вериківського, що розв'язуються лише на матеріалі його камерних творів (Шурова, 1969; Ржевська, 2000). Отже, у відомій автору науковій літературі відсутні аналітичні розвідки щодо музичних особливостей оперних партій жіночих персонажів.

Мета статті – викрити жанрово-стильові риси партії Насті – головного жіночого персонажа опери М. Вериківського «Сотник».

Виклад основного матеріалу. Український митець Михайло Вериківський – універсальна творча особистість вітчизняної музичної культури першої половини XX століття. Композитор отримав різнобічну освіту й реалізував себе як хормейстер, викладач, науковець (етномузиколог і теоретик музики), виконавець-інструменталіст (контрабасист). Михайло Вериківський майже в усіх музичних жанрах власної творчості демонстрував сміливі стилістичні новації, які не збігалися з тогочасним офіційним дискурсом простоти, народності й партійності мистецтва. Саме тому в радянські часи його доля склалася вкрай непросто, жорна партійної критики скалічили його творче життя: композиторові ставилися в провину націоналізм, захоплення сюжетами української історії, контрреволюційність ідей, навіть ліризм і краса його музики! Донька композитора згадує: «Особливо сатанів критик В. Костенко. Він, зокрема, звинувачував Вериківського «у захопленні абсолютною красою музики», а також у тому, що «занадто м'які риси його ліризму в хорових творах не відповідають революційному змістові та мало нагадують залізний характер нашого віку» (Вериківська, 2008: б.с.). Окрім того, музичний шар творів М. Вериківського 20-х років минулого століття особливо в камерно-вокальній ліриці, у хорових меморіальних реквіємах «Пам'яті Леонтовича» на вірші П. Тичини й «Пам'яті Лисенка» на вірші М. Вороного тяжіє до незвичних ладових фарб, до сучасної, часом радикальної музичної мови. Не випадково теоретики вважають М. Вериківського «українським Олів'є Месіаном» (Пясковський, 2014: 56). Тому значна частина його творчого доробку тоді не виконувалася. У цьому сенсі «постраждалою» виявилася саме вокально-хорова й оперна музика, які за правом вважаються в наш час перлинами творчості композитора.

Раціональність творчого процесу відображала цікавий напрям ладових пошуків композитора раннього періоду творчості. Ці експерименти були наслідком впливу «теорії ладового ритму» консерваторського теоретика Б. Яворського – викладача М. Вериківського. «В М. Вериківського самі назви його фортепіанних циклів спрямовують увагу на певні конструктивні засади: «Сім прелюдій у старогрецьких ладах»; «П'ятнадцять маленьких п'єс для фортепіано у 49-ступеневому діатонічному

До мажорі»; «Чотирнадцять маленьких прелюдій для фортепіано у гармонічній системі ладового ритму» (Пясковський, 2014: 55). Тож і у двадцяті роки особлива музична мова його камерно-вокальних творів була наслідком зазначених пошуків. Відповідно, тематика й образний складник його ранніх романсів були віддалені від вимог часу та тематики суспільних катаклізмів: у творах відсутні ідеї суспільної боротьби, плакатність висловлювання. Стилістика тогочасних творів М. Вериківського використовує вкрай індивідуалізовані нетипові гармонійні побудови, відображає ускладнені ладові та інтонаційні комплекси: саме такі висновки можна зробити за підсумками цілісного аналізу М. Ржевської, що розглядала музичні особливості деяких романсів кінця 10-х – початку 20-х років (Ржевська, 2000: 7).

На відміну від камерно-вокальних опусів – своєрідної творчої лабораторії композитора, оперна спадщина постає менш радикальною за стилістикою, але, без сумніву, оригінальною та самостійною особливо в контексті жанрових пошуків інших сучасників. Загалом музично-театральний жанр був улюбленим в М. Вериківського. Поява багатьох творів зумовлена особливою сферою творчої діяльності митця: як диригент М. Вериківський працював у видатних музичних і драматичних театрах того часу, назвемо «Березіль» під орудою Леся Курбаса, Харківський Театр революції, Червонозаводський театр м. Харкова, Театр-студію імені Г. Михайличенка.

М. Вериківський написав п'ять ліричних опер на сюжети українських письменників та одну сатиричну – гумористичний скетч «Діли небесні» за О. Вишнею, а також музику до театральних вистав «Жакерія», «Жандарм», «Сорочинський ярмарок», «Прокламація сезону», «Таланти без прихильників», «Пісня партизан», «Трест Д. Е.», «Ой не ходи, Грицю», «Чорні хлопці», «Універсальний некрополь» тощо. Усі видатні українські художні фільми з хрестоматійними сюжетами, а саме: «Тарас Шевченко», «Назар Стодоля», «Устим Кармелюк», «Київ» – озвучені кіномузикою М. Вериківського, а до екранізації опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» композитор створив вставні номери.

Митцю вдалося довести до завершення далеко не всі свої оперні проекти. Вдамося до їх стислого огляду. Перша з опер М. Вериківського завершена у клавірі за однойменною драмою Лесі Українки «Лісова пісня» в 1925 році, друга редакція – у воєнні часи (1943–1945). Протягом 30-х років завершено такі опери: «Діли небесні» на лібрето Остапа Вишні (1931); «Вій» на власне лібрето за інсценізацією однойменної повісті М. Гоголя, зробленою М. Кропивницьким (I редакція – 1936–1937; II редакція – 1945–1946); опера «Сотник» на власне лібрето за поемою Т. Г. Шевченка з умовною назвою «У Оглаві…» (1938). Також у цей період М. Вериківський розпочав роботу над оперою «Наймичка». Робота продовжувалася значний період, що охопив 1939–1959 роки.

За матеріалами архівів композитора Ю. Бентя наводить безцінні відомості щодо задумів різножанрових опер: як монументальних, так й опер малої форми (Бентя, 2012: 78–79). Так, у 40-х роках М. Вериківський переважно зосереджений на камерних оперних моделях, він пише музичну драму «Оргія» за Лесею Українкою та два оперні етюди «Байка про Будяка й Троянду» (на текст Л. Глібова) і «Втікачі» (за оповіданням М. Коцюбинського «Дорогою ціною»). Особливий жанровий стиль притаманний так званим *оперним етюдам*, його особливості пояснює І. Вериківська: «[тут] немає жодної арії, усе побудоване на речитативі. Вериківський зробив це спеціально, бо для нього важливий був синтез музики й розмовного тексту, коли співане слово за інтонацією схоже на розмовне» (Вериківська, 2008).

У 50-х роках автор повертається до композицій великої форми і працює над трьохактною оперою «Карнавал у Сент-Іштвані» за новелою «Ілонка» О. Гончара та оперою «Слава» на чотири дії на власне лібрето за однойменною п'єсою В. Гусєва. Залишилося декілька музичних фрагментів опер «Безіменна зірка» й «Тарас Бульба».

Особливе місце в оперній творчості М. Вериківського посідають сюжети Тараса Шевченка та Миколи Гоголя. Одноактна опера «Сотник» на лібрето композитора зосереджена навкруги лірико-побутового аспекту та своєрідного селянського «любовного трикутника»: старого сотника, його сина Петра й Насті. Згідно із сюжетом поеми Т. Шевченка «У Оглаві …», старий сотник, удівець, виховує прийомну дівчину Настусю. Мріям сотника побратися з нею заважає його рідний син, який повертається з навчання з Києва. Молоді люди покохали одне одного й утекли з дому старика-сотника.

Родзинкою опери є незвичайно яскрава характеристика Настусі та загалом акцентуація музики головного жіночого персонажа. Чоловічі ролі другорядні, їх музичні висловлювання переважно базуються на речитативах, тому провідною в опері є роль і вокальна партія Настусі. Вона має яскраву музичну характеристику, наближену до народно-пісенного мелосу. Музика оркестрового вступу до «Сотника» побудована на темі вокального номера Настусі з 1 картини. Так композитор вибудовує

лейтмотивну систему, цементуючи оперну драматургію, і розкриває поетику народної пісні, культивованої в опері, стверджує стихію вокального мелосу, що пов'язана з головним жіночим персонажем твору.

Аріозо Настусі «Якби мені крила» з першої картини виражає бажання героїні знайти своє кохання, особисте щастя. Воно сповнено внутрішньої сили, нерозкритого почуття любові. Аріозо – експозиція героїні, воно має тричастинну побудову. Повільний оркестровий вступ у дводольному метрі побудовано на яскравій гармонійній послідовності, у якої вільно зіставлені тризвуки та септакорди одноименно-паралельного міноро-мажору, які суттєво віддалені від основної тональності аріозо (*ре мінор)*. Так відбито стилістику пізнього романтизму. Основний розділ тричастинної форми повторної структури викладає тему в дусі народної протяжної пісні, майже сольно, з інструментальним скромним підголоском. Тема тридольна, ладово-перемінна. Середній розділ «Полетіла б у діброву, у зелений гай» розвивального характеру, інтонаційно нестійкій, особливо в оркестровій лінії. Супровід являє собою акорди рівної тривалості, де кожна лінія акордової фактури – самостійна та хроматизована, напружена. Вокальна тема середнього розділу – похідна від основної теми. Репризний розділ яскраво динамізований за рахунок штрихів, контрасту *forte* й *piano*, фактурних знахідок. Інтонаційна спорідненість тематизму цього номера опери значною мірою сприяє єдності цільності форми аріозо, музичної характеристики головної героїні та послідовному втіленню ідеї пошуків волі і свободи, оспівування кохання української жінки.

Більш розгорнуту характеристику Настусі містять друга та третя картини опери. Вони демонструють інші грані її образу: кокетство і грайливість у сцені з Петром (багатошарова за драматургією сцена любовної інтриги з вченням Божих заповідей) і драматичне напруження в сцені сварки сотника із сином. Ці номери переважно речитативні. Наступний вокальний епізод – сцена-монолог Насті «Не ждатиму» – міститься в другій картині. Розлога аріозна побудова втілює основний емоційний посил її вокального номеру «Якби мені крила» з першої картини. Героїня вже поблизу власної мрії – покинути садибу ненависного сотника, піти з Петром до Києва й обвінчатися у Броварах. Ідея руху вдало відображена в стрімкому акомпанементі оркестру, який підносить, підтримує вокальну кантилену Настусі. Разом із тим ця сцена відбиває всі тонкощі емоцій і психологічного стану героїні. Вступний епізод *Moderato* – урочистий, хоралоподібний, у дусі вердієвських «великих опер», неначе дівчина підкорилася долі. Акордовий супровід побудовано на досить насиченій модуляційній побудові, що «прокладає шлях» від *A-dur* до *fis-moll* через альтерації акордів субдомінантової групи. Перший розділ п'ятичастинної сцени-монологу звучить у стрімкому темпі *Allegro non troppo.* Він побудований у романтизованому стилі: тема невеличкого діапазону в дусі ліричних народних пісень зосереджена у квартовому амбітусі, поступово розкривається, набирає сили та відчутно драматизується. Ладові барви балансують між гармонійним *A-dur* і її паралельною тональністю. Вишукані хроматизми в супроводі надають партії оркестру колористичності. Н. Герасимова-Персидська також відмічає особливу виразність ладового колориту цього епізоду: «Типова для змісту народних пісень поступова драматизація, виразно відчутна в шевченківському тексті, підкреслена появою в кульмінації елементів гармонічного ладу, а також VI підвищеного ступеня, що «додає жалощів» (за висловом Остапа Вересая)» (Герасимова-Персидська, 1966: 67).

Зміна фактури та поява «пульсуючої тридольності» вдало передає зміну настрою героїні. Цей другий епізод сцени розвивального характеру ілюструє рішучість героїні досягти свого щастя, не чекати, коли доля сама зміниться: «У намисто уберуся, доганятиму Петруся». Тут зосереджено місцеву кульмінацію, яка збігається з мелодійною вершиною вокальної партії героїні та майже веристським прийомом дублювання вокальної мелодії струнної групи оркестру. М. Вериківський чуйно наслідує та ілюструє ключові моменти поетичного тексту сцени-монологу. Так, на словах Настусі «він казав, що у Броварах повінчаємось» в оркестрі використовується прийом стилізації монодійної фактури та «церковного хорального співу». Третій епізод сцени *Andante con espressione* звучить у тональності gis-moll «Ой, піду я не берегом – лугом» і стилізує українську протяжну пісню. Їй властиві ламентозні інтонації, романтизований «ноктюрноподібний» оркестровий супровід. Примхливість кантилени вокальної лінії Настусі підкреслено змінним метроритмом (4/4, 3/2, 3/4) та підголосковою поліфонією, лінії якої вибудовує «співаюча» струнна група оркестру. Молода дівчина не може сумувати довго: третій епізод завершуються грайливою мелодією, зміною динаміки, фактури та появою коротких мотивів у вокальній партії. Наступна побудова (четвертий епізод) – розвивального, активного характеру, де речитативна

вокальна лінія звучить майже без участі оркестру. П'ятий епізод *Andante con espressione* «Оставайтеся здорові, мої високії тополі» підкреслює поетичність Насті: вона прощається з етнопростором садиби сотника, з рідними місцями, оспівує та підносить красу рідного краю, української природи. Епізод звучить на тремолюючому фоні оркестру, декларативно, на *forte*. Оркестрова постлюдія сцени повторює ламентозну інтонацію вступу та стверджує вокальну народнопісенну тему Насті, яку проведено на тонічному органному пункті. Музика наскрізної сцени-монологу так набуває драматургічної стрункості, повторність тем у новій якості підносить на новий рівень зміст, узагальнює жіночий образ опери.

Висновки. Образ Настусі посідає центральне положення в опері. Це єдиний персонаж, який має розгорнуту вокальну партію, на відміну від речитативних висловлювань героїв-чоловіків. Окрім того, наповненість шевченкової поезії глибинною символікою спонукає композитора тонко втілювати її у власній музиці, що видається історично важливим у ракурсі дослідження жанру української оперної шевченкіани того часу. «Звернення Вериківського до «Сотника» Шевченка набуває подвійної актуальності: і щодо методу перекладення образів поета на мову опери, і як творча спроба подальшого розвитку жанру ліричної драматургії в радянській музиці» (Шольп, 1968: 104).

Образ Настусі сповнений глибинним драматургічним змістом: це – той персонаж, що емоційною силою своєї музичної характеристики та щирістю вокального висловлення протистоїть ганебній лінії Сотника, чим і ламає зумовленість трагічних колізій сюжетів про нещасну долю українських жінок, що оспівував Т. Шевченко. Музичне вирішення в опері М. Вериківського побутового конфлікту Сотника з Петром і Настусею підносить ідею до глибин етичного протистояння старого чоловіка та знедоленої молодої дівчини. Ця тематика органічно вписується в наскрізну лінію творчості видатного поета України, який в образі жінки та її трагічної долі бачить долю Батьківщини. У цьому сенсі видається цілком влучним згадати аспект музикознавчого дискурсу шевченкіани в дослідженні В. Драганчук, яка вивчає Архетип Жінки у творчості Кобзаря. Вона стверджує, що в поетичному доробку Т. Шевченка Архетип Жінки тлумачиться як архетип Ославленої Мадонни й такий ракурс властивий операм Вериківського, наприклад, опері «Наймичка»: «М. Вериківський уводить у музичний дискурс оперу-драму з розвиненою драматургією і пізньоромантичною стилістикою, а тим самим продовжує тему, розпочату М. Аркасом» (Драганчук, 2015: 70). Але в авторській драматургії образу Настусі з опери «Сотник» і народнопісенному шарі її вокальної партії криється значна психологічна й емоційна сила, що здатна до зламу негативного шляху розвитку сюжетної лінії твору. Унікальність жіночого образу опери «Сотник» М. Вериківського, на наш погляд, якраз і полягає в порушенні сталої традиції українських опер до музичного втілення архетипу Ославленої Мадонни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бентя Ю. В. Особовий фонд композитора Михайла Вериківського (з нових надходжень ЦДАМЛМ України). *Архіви України.* 2012. № 4 (280). С. 76–87.
2. Вериківська І. Я не знаю, чому «Наймичка» не йде в Національній опері України. *Українська газета.* 2008. № 45 (185). 18–31 груд.
3. Герасимова-Персидська Н. Образи Шевченка в оперній творчості М. Веріковського. *Шевченко і музика* : збірник статей. Київ, 1966. С. 65–77.
4. Драганчук В. М. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української не-долі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.* 2015. Вип. 7. С. 65–75.
5. Пясковський І. Б. Музично-теоретичні ідеї Михайла Вериківського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.* 2014. Вип. 112. С. 52–65.
6. Ржевська М. Михайло Вериківський: Призабута спадщина. *Музична україністика: сучасний вимір.* Вип. 4. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. С. 109–115.
7. Ржевська М. Камерна вокальна творчість Михайла Вериківського кінця 10-х – початку 20-х років. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія «Мистецтвознавство».* 2000. № 1 (4). С. 5–11.
8. Шольп О. Лірика Шевченка і «Сотник» М.І. Вериківського. *Українське музикознавство.* 1968. Вип. 3. С. 104–112.
9. Шурова Н. Три монологи для баса М. І. Вериківського (жанрово-стилістичні риси). *Українське музикознавство*. 1969. Вип. 4. С. 50–66.

REFERENCES

1. Bentya, Yu. V. (2012). Osobovyy fond kompozytora Mykhayla Verykivs′koho (z novykh nadkhodzhen′ TSDAMLM Ukrayiny). [Personal fund of composer Mykhailo Verykivsky (from new receipts of CDAMLM of Ukraine)]. *Archives of Ukraine,* № 4 (280), pp. 76–87 [in Ukrainian].

2. Verykivska, I.(2008). Ya ne znayu, chomu «Naimychka» ne ide v Natsionalnii operi Ukrainy. [I don't know why «Naimychka» doesn't go to the National Opera of Ukraine]. *Ukrainian newspaper,* № 45 (185). 18–31 December [in Ukrainian].

3. Herasymova-Persyds′ka, N. (1966). Obrazy Shevchenka v operniy tvorchosti M. Verikovs′koho. [Images of Shevchenko in the opera by M. Verykovsky]. *Shevchenko and music:* coll. art. K., 1966, pp. 65–77 [in Ukrainian].

4. Drahanchuk, V. M. (2015). Arkhetyp Oslavlenoyi Madonny u muzychnomu dyskursi: kordotsentryzm ukrayins′koyi ne-doli. [The archetype of the Dishonored Madonna in musical discourse: cordocentrism of Ukrainian non-destiny.]. *Actual problems of art practice and art history, vol. 7*, pp. 65–75 [in Ukrainian].

5. Pyaskovs′kyy, I. B. (2014). Muzychno-teoretychni ideyi Mykhayla Verykivs′koho. [Musical-theoretical ideas of Mykhailo Verykivsky]. *Scientific Bulletin of the P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*, vol. 112, pp. 52–65 [in Ukrainian].

6. Rzhevs′ka, M. (2009). Mykhaylo Verykivs′kyy: Pryzabuta spadshchyna. [Michael Verykivs'ky: the forgotten heritage]. *Musical Ukrainian Studies: Modern survey.* K.: IMFE by Rylsky, vol. 4, pp. 109–115 [in Ukrainian].

7. Rzhevs′ka, M. (2000). Kamerna vokal′na tvorchist′ Mykhayla Verykivs′koho kintsya 10-kh – pochatku 20-kh rokiv. [Chamber vocal work of Mykhailo Verykivsky in the late 10's - early 20' s years]. *Scientific notes of Ternopil' State Pedagogical University. Series: Art History,* № 1 (4), pp. 5–11 [in Ukrainian].

8. Shol′p, O. (1968). Liryka Shevchenka i «Sotnyk» M. I. Verykivs′koho. [Shevchenko's lyrics and MI Verykivsky's «Sotnyk»]. *Ukrainian musicology*, vol. 3. pp. 104–112 [in Ukrainian].

9. Shurova, N. (1969). Try monolohy dlya basa M. I. Verykivs′koho (zhanrovo-stylistychni rysy). [Three monologues for bass by M.I. Verykivsky (genre and stylistic features)]. *Ukrainian musicology*, vol. 4, pp. 50–66 [in Ukrainian].

УДК 75.036.7(477.83-25)”195/…”(043.5)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213746

Надія БРАТЮК,
orcid.org/0000-0002-4539-6438
аспірантка кафедри історії і теорії мистецтв
Львівської національної академії мистецтв
(Львів, Україна) mikulanadia@gmail.com

ПРОЯВИ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ЛЬВІВСЬКИХ МИТЦІВ ПЕРІОДУ 1950-Х РОКІВ

Мистецьке життя Львова 1950-х років пов’язане зі складними перетвореннями в політичній, економічній, художній сферах. У статті показано основні передумови й систему духовних координат, в якій опинилося львівське середовище. Радянська влада активно проводила політику русифікації, денаціоналізації, саме в таких умовах опинилися митці, розвивалася освіта. Львівську мистецьку школу часто розглядають у загальноукраїнському контексті, а не як самобутнє явище з власною концепцією, методикою викладання, характерними рисами творчості.

Аналіз радянської ситуації відбувається у хронологічній послідовності, що дозволяє побачити цілісну картину проникнення тоталітарної ідеології в життя суспільства. Мистецтво та його творці митці опинилися у складній ситуації духовного роздвоєння, так виникає паралельна, андеграундна, заборонена лінія в мистецтві – «формалізм».

*Художники, які безпосередньо були учасниками західноєвропейського авангарду і вільної творчості, стають організаторами «тихого спротиву», що виражений у живописі. Навчання у європейських освітніх закладах, любов до експерименту, переосмислення та трансформація набутих знань стали пріоритетними для формальних і духовних пошуків львівських митців. Зародження експресивних рис найяскравіше відбувається в численних живописних інваріантах композицій старшого покоління О. Шатківського, Р. Сельського, М. Сельської. Важливу роль у становленні експресіоністичної живописної домінанти творчості у Львові відіграє «мистецька школа О. Новаківського» і т. зв. «Нова живописна школа Р. Сельського». Обидві школи, що їх очолювали талановиті наставники, стали поштовхом до експресивних формально-мистецьких пошуків наступного покоління митців. Викладацька, освітня, станкова діяльність Р. Сельського є неоціненною, багатоманітною духовною творчістю. Цим, власно кажучи, і зумовлена **актуальність** статті. Її **метою** є аналіз декілька робіт О. Шатківського, Р. Сельського, М. Сельської 1950-х років, у яких яскраво простежується зародження експресивних рис. Порівнявши між собою роботи О. Шатківського, Р. Сельського, М. Сельської, можемо зробити висновок, що кожен із митців у своїй творчості пройшов період експресіонізму на шляху утвердження власної живописної мови. Митцям вдалося передати експресію і деформацію форми, барвистість кольорової палітри, площинну структуру.*

***Об’єктом** дослідження є живописні роботи О. Шатківського, Р. Сельського, М. Сельської 1950-х років. **Предметом** дослідження є прояви експресіонізму в полотнах митців зазначеного періоду.*

*У статті використовуються в основному такі **методи**: порівняльний метод, метод художнього аналізу творів, метод аналізу і синтезу, формальний аналіз стильових рис авторського живописного почерку.*

У статті проаналізовано роботи О. Шатківського «Озеро в Почаєві» (1953), Р. Сельського «Дівчата біля р. Рибниці» (1950-ті), «Натюрморт із рожевою скатертиною на круглому столику» (1950-ті), «Мотив з воринням» (1959), «Сіті і вітрила» (1950-х), Р. Сельської «Натюрморт-інтер’єр» (1950-ті), «Біля дзеркала» (1950-ті), «Натюрморт із жовтими квітами» (кін. 1950-х). У цих роботах присутні характерні риси, притаманні експресіонізму.

У творах О. Шатківського переважає тематика природи, краєвидів сільського життя, жіночих портретів, де присутній експресивний складник, який у порівнянні з іншими художниками слабше виражений. Для Р. Сельського важливими є цикли робіт «карпатський» і «кримський», в яких він розкриває силу композиції, посилює колористичну домінанту. Серед улюбленої тематики вирізняються соковиті барви в натюрмортах, за допомогою яких автор передає колір, інтерпретує реальність через призму власного бачення. На відміну від згаданих митців, роботи М. Сельської – це відображення власного світовідчуття. У полотнах відчувається пошук своєї живописної мови, яка виразніше проявиться в наступних роках.

На основі проведеного дослідження та мистецтвознавчого аналізу виявлені основні трансформації львівського мистецького середовища та зародження експресивних рис у доробку львівських митців у 1950-х роках. У статті виявлено експресіоністичні тенденції, які стали складовою частиною авторської стилістики О. Шатківського, Р. Сельського, М. Сельської в зазначений період творчості. Серед спільних рис простежується подібність тематики, що суттєво відобразилася на діапазоні художніх пошуків. На нашу думку, дослідження творчості старшої генерації львівських митців має особливе значення для розуміння становлення і розвитку експресіоністичної мови львівської живописної школи в контексті українського і загальноєвропейського художнього процесу. Художникам вдалося реалізувати в самостійних творчих пошуках свій потенціал, вистояти в умовах гонінь, переслідувань, що є неоціненним і незаперечним для нас фактом.

У статті вдалося проаналізувати та оглянути праці сучасних українських дослідників і науковців, які розглядають та охоплюють основні трансформації львівського мистецького середовища 1950-х років. Окреслено особливості спротиву тоталітарній системі, показаний альтернативний шлях розвитку живописної мови, простежено зародження експресіонізму в роботах 1950–59-х років зазначених художників.

Можемо стверджувати, що існування «мистецької школи О. Новаківського» та «Живописної школи Р. Сельського» є важливим фактором для утвердження експресіоністичного вектора як складового «львівської мистецької школи». Творчий доробок талановитих особистостей важливий для утвердження авангардних рис, необхідний у скрутний період радянського панування. Завдяки їм загальноукраїнському і львівському малярству вдалося вистояти, мистецька лінія залишилася безперервною, знання надалі передавалися від учителя до учня, але в підпіллі.

Ключові слова: *львівське мистецьке середовище 1950-х рр., львівське малярство, живопис, експресіонізм.*

Nadiia BRATIUK,
orcid.org/0000-0002-4539-6438
Postgraduate Student at the Department of History and Theory of Arts
Lviv National Academy of Arts
(Lviv, Ukraine) mikulanadia@gmail.com

MANIFESTATIONS OF EXPRESSIONISM IN THE WORKS BY LVIV ARTISTS OF THE 1950s

The artistic life of Lviv in the 1950s was associated with complex transformations in the political, economic, and artistic spheres. The article shows the main prerequisites and the system of spiritual coordinates of the Lviv environment. The Soviet government actively pursued a policy of Russification and denationalization. It was in such conditions that artists were working, and education was developing. Lviv Art School is often considered in the all-Ukrainian context, rather than as an original phenomenon with its own concept, teaching methods, and characteristic features.

Analysis of the Soviet situation is carried out in chronological order, which allows one to see a holistic picture of penetration of totalitarian ideology into the society. Art and artists found themselves in a difficult situation of spiritual dichotomy, which is how a parallel, underground, and forbidden line in art – "formalism" – occurred.

Artists who were directly involved in the Western European avant-garde and free creativity became the organizers of "silent resistance", expressed in painting. Education in European educational institutions, love of experiments, rethinking and transformation of acquired knowledge became a priority for the formal and spiritual search of Lviv artists. The origin of expressive features is most vivid in the numerous picture invariants of compositions of the older generation by O. Shatkivsky, R. Selsky, and M. Selska. An important role in the formation of the expressionist painting dominance in Lviv was played by the "Art School of O. Novakivsky" and the so-called "New painting school of R. Selsky". Both schools, led by talented leaders, gave impetus to the expressive formal and artistic pursuits of the next generation of artists. R. Selsky's teaching, educational, and creative activity in the field of easel painting is invaluable, diverse, and spiritual. This, in fact, determines the ***relevance*** *of the article. Its* ***purpose*** *is to analyze several works by O. Shatkivsky, R. Selsky, and M. Selska of the 1950s, in which formation of expressive features is clearly traced. When comparing the works by O. Shatkivsky, R. Selsky, and M. Selska, we can conclude that in their works each of the artists went through a period of expressionism on their way to establishing their own art language. The artists managed to convey the expression and deformation of forms, variety of the color palette, and planar structure.*

The object *of the study includes paintings by O. Shatkivsky, R. Selsky, and M. Selska of the 1950s.* ***The subject*** *of the study includes manifestations of expressionism in the paintings by artists of this period.*

The following ***methods*** *are mainly used in the article: comparative method, method of artistic analysis of works, method of analysis and synthesis, formal analysis of stylistic features of the author's painting style.*

In the article the works by O. Shatkivsky "Lake in Pochayiv" (1953), R. Selsky "Girls Near the River Rybnytsa" (1950s), "Still Life of a Pink Tablecloth on a Round Table" (1950s), "Wooden Fence Motif" (1959), "Nets and Sails" (1950s), R. Selska "Still Life-Interior" (1950s), "Near the Mirror" (1950s), "Still Life of Yellow Flowers" (late 1950s). In these works, there are characteristic features inherent in expressionism.

O. Shatkivsky's works are dominated by the themes of nature, rural life scenes, women's portraits, where there is an expressive component, which is less pronounced in comparison with other artists. For R. Selsky, the "Carpathian" and "Crimean" cycles are important, in which he revealed the power of composition and strengthened the color dominance. As for his favorite subjects, we can see juicy colors in still lives, with the help of which the author conveyed color and interpreted reality through the prism of his own vision. Unlike the aforementioned artists, M. Selska's works are the reflection of her own worldview. In her canvases one can feel the search for one's own art language, which will be more pronounced in the next years.

On the basis of the conducted study and analysis, the main transformations of the Lviv artistic environment and the emergence of expressive features in the works by Lviv artists in the 1950s were revealed. The article reveals expressionist tendencies that became a component of the author's style of O. Shatkivsky, R. Selsky, and M. Selska in the specified period. Common features include similarity of themes, which was reflected in the range of artistic pursuits. In our opinion, the study of the works by the older generation of Lviv artists is of particular importance for the understanding

of the formation and development of the expressionist language of the Lviv school of painting in the context of the Ukrainian and All-European artistic process. Artists managed to realize their potential in independent creative pursuits and to withstand persecution, which is an invaluable and indisputable fact for us.

In the article we managed to analyze and review works by contemporary Ukrainian researchers and scholars, who considered and covered the main transformations of the Lviv artistic environment of the 1950s. Peculiarities of resistance to the totalitarian system are outlined, an alternative way of development of art language is shown, formation of expressionism in the works by these artists, which were made in 1950–59, is traced.

We can say that the existence of the "Art School of O. Novakivsky" and the "Painting school of R. Selsky" is an important factor in the establishment of the expressionist vector as a component of the "Lviv Art School". The works by talented individuals were important for the establishment of avant-garde features, which were necessary in the difficult period of Soviet rule. Thanks to them, all-Ukrainian and Lviv artists managed to survive, the artistic line remained continuous, knowledge continued to pass from teacher to student, but this was done underground.

Key words: *Lviv art environment of the 1950s, Lviv paintings, painting, expressionism.*

Постановка проблеми. Культурно-мистецький процес Львова 1950-х років характеризується постійним контролем з боку владних структур. Впровадження «найпередовішого творчого методу» спричинило низку складних духовно-культурних перетворень, які безпосередньо вплинули на характер живописної мови 1950-х років. Шлях розвитку мистецької освіти у Львові суттєво загальмував ідеологічний тиск, який негативно вплинув на тогочасне мистецьке середовище та його безпосередніх учасників – митців. Об'єктивна оцінка ситуації та висвітлення хронології подій має за мету показати витоки існування паралельної, небажаної лінії мистецтва. Ця мистецька лінія розвивалася синхронно з «передовим» творчим методом – соцреалізмом і є визначальною в репрезентації національного складника неофіційного мистецтва у Львові.

Митці львівського середовища, які безпосередньо були учасниками західноєвропейського авангарду, стають організаторами «тихого спротиву», що виражений в малярстві. Отже, необхідним є дослідження умов, чинників, що безпосередньо впливали на становлення експресіоністичних рис. Зародження експресивних тенденцій відбувається в численних живописних інваріантах композицій Р. і М. Сельських. На основі теоретичного та практичного підґрунтя т. зв. «Нової живописної школи Р. Сельського» виховується молоде покоління митців. Важливо окреслити основні трансформації львівського мистецького середовища, які стали поштовхом до експресивних формально-мистецьких пошуків митців. Мистецтво постає як одна з форм спротиву особистості проти тоталітаризму.

Аналіз досліджень. На сучасному етапі мистецтвознавства недостатньо досліджений творчий доробок художніх персоналій і проблематика львівського мистецького середовища 1950-х років з позиції зародження експресіонізму, впливу норм соцреалізму на світогляд і творчість митців, яких звинуватили у «формалізмі». Цій тематиці присвятили свої мистецтвознавчі статті та монографії (Бадяк, 2007: 15), (Бадяк, 2016: 16), (Белічко, 1982: 14), (Голубець, 2012: 1) (Голубець, 2012: 8), (Горбачов, 2017: 29), (Кравич, Овсійчук, Черепанова, 2005: 22), (Сидоренко, 2008: 7), (Смирна, 2017: 35), (Шмагало, 2005: 36), (Нога, Яців, 1998: 5). Вагому роль відіграло дослідження О.М. Голубця «Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини XX століття» (2001) (Голудець, 2012: 8), в якому комплексно показано історичний, культурний та духовний наступ соцреалізму на свободу волевиявлення та творчості, намагання влади розчинити національну ідентичність українців, знищуючи вищу мистецьку школу. У праці Р. Шмагала «Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції» (2005) (Шмагало, 2005: 36) системно досліджено особливості розвитку мистецької освіти зазначеного періоду, проаналізовано значну кількість мистецьких закладів, виявлено зв'язок української мистецької освіти з європейським шляхом розвитку. У ґрунтовній праці «Українські художники першої третини XX століття» (Горбачов, 2017: 29) мистецтвознавець Д. Горбачов окреслює тогочасні художні смаки та основні мистецькі постаті, на творчість яких опиратиметься мистецтво XX століття.

Експресіоністичні тенденції з'явилися ще до приходу радянської влади у Львові й виражені у творчості талановитого живописця О. Новаківського. До висвітлення творчості О. Новаківського зверталися (Волошин, 2008: 45), (Голубовський, 2002: 43), (Овсійчук, 1998: 46), (Залозецький, 19-?: 50). Аналіз творчості М. і Р. Сельських частково здійснено у працях (Нестеренка, 1999: 42), (Павельчук, 2011: 40), (Ріпко, 1996: 49), (Овсійчук, 2004: 25), (Шимчук, 2001: 26), (Москалюк, 2014: 39), (Москалюк, 2013: 47), (Волинська, 2012: 27), (Гречко, 1992: 23). Досліджували творчість О. Шатківського науковці (Сидор, 1981: 34), (Яців, 2006: 52), (Островський, 1970: 32), (Островський, 1968: 18), (Терещак, 2008: 51), (Петрова, 2014: 21),

(Якель, 2008: 17). Також про О. Шатківського згадано в бібліографічному покажчику «Мистці Тернопільщини» (2015) (Дуда, 2015: 33), де висвітлено основні біографічні відомості та літературу про художника. Натепер відсутній матеріал, який би ґрунтовно охоплював і розкривав зазначену проблему.

Мета статті – проаналізувати та оглянути праці сучасних українських дослідників і науковців, які розглядають основні трансформації львівського мистецького середовища 1950-х років, окреслити особливості спротиву тоталітарній системі, показати альтернативний шлях розвитку живопису, прослідкувати зародження експресивних тенденцій у полотнах львів'ян 1950–59 рр., проаналізувати їхні особливості.

Виклад основного матеріалу. Мистецький простір Львова другої половини XX століття формувався під впливом авангардних експериментів Західної Європи, національних традицій та особливої суспільно-політичної ситуації. Для розуміння художнього досвіду львівської мистецької школи слід окреслити історичний контекст, в якому відбувалося становлення експресивної живописної мови. У мистецькому середовищі Львова спостерігаємо, окрім експресивного складника, також живописні тенденції сецесії, імпресіонізму, постімпресіонізму, футуризму, кубізму, абстракціонізму, декоративізму, примітивізму, реалізму.

Природній процес інтеграції львівської мистецької школи в загальноєвропейський художній простір був призупинений через трагічні події першої половини XX століття, а саме Першої та Другої світових воєн, масові більшовицькі репресії, нівелювання гуманістичних цінностей та свобод у радянський час. Важливо усвідомлювати, що у зв'язку з перебігом історичних подій періодизація українського мистецтва XX століття істотно відрізняється від західної моделі. Як зазначає О. Голубець: «Отже, отримуємо вражаючу відмінність: тоталітарне мистецтво у фашистській Німеччині та її сателітах існувало близько 12 років (1933–1945), а в Радянському Союзі – понад півстоліття (1932–1980-х років). Саме ця принципова відмінність визначила особливість «українського шляху» в мистецьких процесах XX століття» (Голубець, 2012: 178).

На початку XX століття значна частина східних українських земель перебувала в складі Російської імперії, а західноукраїнські землі, до складу яких входив Львів, аж до кінця 1930-х років входили до складу Польщі та Австро-Угорщини. Слід відзначити, що становлення радянської влади на Галичині, на відміну від східноукраїнських земель (1932 р.), відбулося з певним запізненням (1939 р.) та активно продовжилося після закінчення Другої світової війни. Зважаючи на ці обставини, авангардний дух на західних українських територіях вдалося зберегти набагато довше. Львівське малярство стало наступним важливим етапом, який продовжив шлях розвитку українського мистецтва на національному рівні в період панування радянської ідеології. Його активно розвивали митці-практики, завдяки зусиллям яких є багато яскравих творчих особистостей.

Довоєнне життя Львова на початку XX століття характеризувалося активним творчим піднесенням і розвитком. На початку XX століття серед панівних художніх напрямів був імпресіонізм і експресіонізм, які активно взаємодіяли та переплітались. Серед різних «ізмів» важливе місце у львівському мистецькому середовищі посідав експресіонізм, як модерністський напрям він активно розповсюдився на мистецтво, графіку, літературу, театр. Влучно окреслив експресіонізм 1921 року Іван Голль: «це стан духу, який, ніби епідемія, розповсюджується на всі види інтелектуальної діяльності: не тільки на поезію, а й на прозу, не тільки на живопис, але також на архітектуру і театр, музику і науку, університетську освіту і реформу середньої школи» (Лис, 2012: 247).

Для експресіонізму характерне перенесення акценту із зовнішніх чинників зображення об'єкта чи натури на внутрішню експресію. Термін запропонував чеський історик Антонін Матейчик, який таким чином хотів позначити протилежність до імпресіонізму. Експресіонізм виник у Німеччині як реакція на соціальні кризи (Першу світову війну, революційні зміни, соціальні контрасти) і став течією, що активно протестувала проти буржуазної цивілізації. Реалістично-натуралістичне зображення дійсності стало непотрібним через появу фотографії. На зміну ретельно продуманих, пірамідальних, здебільшого замкнутих композицій приходять вільні, розімкнуті композиції. Застосування відкритих кольорових барв збігається в часі з появою нових наукових підходів і концепцій у мистецтві. Філософське підґрунтя експресіонізму спробували обґрунтувати Ф. Шеллінг, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, В. Воррінгер, Г. Вельфлін у книзі «Основні поняття історії мистецтва» (1915), З. Фрейд, А. Бергсон.

Експресіоністичні вияви на львівських теренах порівняно з європейським варіантом експресіонізму початку XX століття будуються на імпресіоністичних, постімпресіоністичних і кубістичних тен-

денціях. На мистецьке життя Львова 1950-х років, безумовно, вплинули виставки початку XX століття, на яких експонуються вперше твори авангардистів, найвідомішою з яких є «Ланка» у Києві (1908), «Інтернаціональні виставки Салону В. Іздебського» в Одесі (1909–1911), де були представлені твори О. Екстер, братів Бурлюків, В. Кандінського, А. Явленського, М. де Вламінка, Ф. Марка, Г. Мюнтер та ін.» (Пугіна, 2010: 199). У «Салонах» експонувалися роботи німецьких, французьких митців, які творили в експресивному векторі розвитку. Такі експозиції мистецтва сприяли зміні застарілих смаків суспільства в бік мистецтва авангарду. Активне знайомство митців з художніми здобутками в малярстві П. Ґогена, В. Ван-Ґоґа, П. Сезана, А. Матісса, П. Пікассо вилилися в авангардно-експресивні пошуки у львівському мистецькому середовищі 1950-х років.

В одній зі статей подано інформацію про виставку, де експонувалися роботи експресіоністів. «У Львові 29 червня 1913 року в Художньо-промисловому музеї була відкрита виставка «Футуристів, кубістів та експресіоністів», де було представлено публіці 95 робіт. Велику об'їзну експозицію організував Х. Вальден, в якій Львів став останнім містом, що завершував експозиційне турне після Парижу, Лондона, Берліна, Амстердама та інших міст» (Нестерович, 2018). Серед учасників експресивні художники О. Кокошка, В. Кубішта, В. Кандінський. Така подія є значним підтвердженням того, що львівські митці активно брали участь в образотворчих пошуках, виставках. Львів, як й інші мистецькі столиці, був у епіцентрі подій. Відповідно до історичного розвитку експресіонізм, який був представлений у творчості німецької групи «Міст» (1905–1913) та об'єднання «Синій вершник» (1912–1914) до Першої світової війни, в той самий час був у Львові. Факт знайомства львівської публіки 1913 року з експресіонізмом через живописні полотна є важливою подією, яка, безумовно, вплинула на духовно-національний вектор пошуку художників. Можемо зробити висновок, що передові мистецькі ідеї активно проникали на західноукраїнські терени, спонукали до активної праці. Львівські митці долучалися до європейського авангардного процесу.

У Львові, який об'єднував художників Львова і Кракова (Збіґнєв і Анджей Пронашки, Т. Чижевський, Л. Хвістек, Я. Гриньковський, С. Віткевич, Г. Ґотліб, Я. Межеєвський, К. Вінклер та ін.), у 1912–1914 рр. діяла група експресіоністів, вплив якої на художні смаки був значним, як зазначають О. Нога, Р. Яців, (Нога, Яців, 1998).

У зв'язку з подіями Першої світової війни у 1915–1919 роках уповільнюються творчі пошуки. У роботах цих років виразно простежується національна відмінність українського мистецтва. У грудні 1917 року відбувається подія, що стала однією з найвизначніших в історії українського мистецтва – засновано Українську Академію Мистецтв у Києві, яка стає поштовхом для консолідації творчих сил. У 1920-х рр. у Львів приїжджають М. Бойчук, П. Холодний (молодший), О. Архипенко, П. Ковжун, В. Крижанівський, Р. Лісовський, П. Холодний (старший), В. Січинський (7, с. 52), творчість яких суттєво впливає на мистецьке середовище. Характеризуючи львівське мистецтво першої третини XX століття, С. Гординський зазначає, що авангардні ідеї «заторкнули подуви тодішнього західноєвропейського футуризму та експресіонізму, але що також поєднані зі старою українською образотворчою традицією» (Гординський, 1943: 11).

Львівське середовище наповнюється значною кількістю талановитих мистецьких особистостей, які створюють сприятливий ґрунт для нових ідей. Активна співпраця місцевих мистецьких об'єднань з українською еміграцією сприяла розвитку поліфонії образно-стильових особливостей національного варіанту в мистецтві. До таких організацій належать: ГДУМ – Гурток діячів українського мистецтва (1922–1933), АРМУ – Асоціація Революційних митців України (1925–1932), ОСМУ – Об'єднання сучасних митців України (1927–1933), УМО – Українське мистецьке об'єднання (1924), АНУМ – Асоціація незалежних українських митців (1931–1939), СПУОМ – Спілка праці українських образотворчих митців (1914–1944). Серед асоціацій особливе місце в організації та консолідації мистецьких сил еміграції та Галичини посідає АНУМ і «Артес», членами яких були Р. і М. Сельські. Активна виставкова та видавнича діяльність АНУМ, експонування творів української еміграції і європейських митців Р. Дюфі, М. Шагала, А. Дерена, П. Пікассо, активна організаційна діяльність, проведення низки персональних виставок О. Грищенка, В. Ласовського, О. Кульчицької, О. Архипенка, А. Андрієнка сприяли зростанню експресивного складника та різноманітних живописних засобів у творчості митців. Згуртованість, відданість інтересам українського народу, щоденна праця над кращим майбутнім підтримали художньо-мистецький процес.

З приходом радянської влади 1939 року починається наступ на всі сфери культурного життя. Соціалістичні перетворення активно впроваджу-

ються в життя і після вигнання німецьких військ 1944 року, що призводить до створення «залізної завіси», яка повністю перервала мистецькі контакти через напрямок Львів–Краків–Париж. Львівські митці втратили можливості навчання, поїздок, виставок і експонування своїх робіт за кордоном. Відбувається руйнація зв'язків зі світовим мистецьким процесом. Радянська влада вирішила підмінити європейську мистецьку магістраль на східну Львів–Київ–Москва–Петербург, змінити орієнтацію з прогресивних авангардних пошуків на заході на східні реалістично-консервативні, тобто повністю перервати природний шлях розвитку мистецтва, повернутися до реалізму XIX століття. Створений штучно «соціалістичний реалізм» мав за мету, окрім конкретного зображення дійсності, підкорити мистецьку сферу.

Метод соціалістичного реалізму повністю загальмував природний розвиток українського мистецтва, включаючи ідеологічний та політичний аспекти, відкидав будь-які інші мистецькі стилі. Вагомим було введення таких сюжетів, як прославлення колгоспів і колективної праці, образи спортсменів, матері-героїні, воїнів, народних мас, портретів вождя, червоних прапорів із партійною символікою в живописі, тематичні портрети вождя у скульптурі, графіці, архітектурі, тканстві, які відображали інтереси більшовизму. Живопис став агітаційною пропагандою соціалістичного ладу. Важливим фактором було те, що такий живопис не мав нічого спільного з буденністю життя.

Пройшовши західну мистецьку школу, українські митці не змогли сприймати метод «соціалістичного реалізму» серйозно. Незгода з нав'язаною, обмеженою свободою творчості вилилася в цілком логічне зародження опозиції до панівного режиму. На художника, який свідомо відмовлявся співпрацювати з режимом, чекало заслання або довгий шлях духовного «роздвоєння». Складність ситуації також полягала в різкій зміні панівних режимів від польського до німецького та радянського, кожний з яких був чужинцем у Львові. Політична нестабільність украй негативно вплинула на свободу творчості та розвиток українського мистецького вектора.

У такій ситуації слід відзначити заслугу старшого покоління художників, які навчалися в мистецьких закладах західного типу та завдяки самовідданості, сміливості протистояли потужній ідеологічній машині. Як зазначає у своїй монографії О. Голубець із цього приводу: «Таким чином, під час проникнення у львівське мистецьке середовище «найпередовішого творчого методу» його формували дві основні групи митців: ті, хто притримувався конкретно-зображальних фігуративних форм (до цього напряму зараховуємо авторів, які перебували під впливом традицій сецесії, імпресіонізму і постімпресіонізму), і ті, хто віддавав перевагу авангардному переосмисленню реальності, оригінальним спробам проникнення в її глибинну суть і підкреслено індивідуальній емоційній реакції, втіленій у найрізноманітніших мистецьких формах. Українські художники належали до обидвох напрямів, але переважна більшість із них дотримувалася єдиної думки: українське мистецтво мусить жити майбутнім, а не пройденими епохами і стилями. Отже, для всіх них у рівній мірі був неприйнятним алогічний і фальшивий у своїй основі метод «соціалістичного реалізму» (Голубець, 2001: 58).

Насадження у Львові тоталітарних порядків супроводжувалося деструкцією мистецького середовища та морально-психічними деформаціями. Знищення віри, духовності, волі були серед основних ідеологічних цілей. Повністю погоджуємося з твердженням О. Голубця: «Яскравим свідченням ставлення радянської влади до митців, які сміли думати і творити не так, як вимагалося, є варварське знищення у 1952 році величезної кількості цінних експонатів Національного музею у Львові. Серед них були твори всесвітньо відомих майстрів – О. Архипенка, М. Бойчука, С. Гординського, О. Грищенка, П. Ковжуна, О. Куриласа, М. Мороза, Я. Музики, О. Новаківського та ін.» (Голубець, 2001: 8). Знищення національної ідентичності в мистецькій сфері було основною політикою владних структур. Фізичне знищення здобутків попередніх поколінь митців було добре продуманим планом більшовицької системи, який втілили не тільки в мистецькій сфері.

Тісний зв'язок Західної України з європейськими художніми центрами відігравав значну роль у формуванні та навчанні молодих талановитих українців, які здобували там освіту. Краківська художня школа відігравала значну роль у формуванні митців. Зокрема, О. Новаківський і Р. Сельський здобули освіту в Краківській академії мистецтв, О. Шатківський – у Варшавській академії мистецтв, М. Сельська навчалася у Краківській та Віденській академіях Мистецтв і в Модерній академії в Парижі. Безумовно, до Першої світової війни найактивнішим центром був Париж, потім Дрезден, Мюнхен, Відень, Краків, де митців приваблювала можливість отримати ґрунтовні професійні знання. Атмосфера бурхливих європейських центрів, де вирували нові ідеї та модерністський дух, сприяли новим формотворчим пошукам.

Якщо звернутися до тогочасного розвитку мистецтва у світовому контексті, слід згадати Америку. Після Другої світової війни, на противагу соцреалізму, у 1950-х роках американський континент став новою домівкою для різнопланових художників-емігрантів. Саме там світову художню арену 1950–1960-х активно завойовує абстрактний експресіонізм. «Середина 1950-х – початок 1960-х на Заході були періодом переходу від абстрактного експресіонізму до поп-арту <…> тощо» (Чебикін, Федорук, Яковлєв, 2015: 106). У світовому мистецькому процесі спостерігається бурхливий розвиток нових форм мистецтва, тоді як Україна в цей час була під ковпаком тоталітарного режиму. Такий спосіб самовираження стає актуальним для американського мистецького ринку та активно впливає на світове мистецтво другої половини XX століття. У той час коли абстрактний експресіонізм вільно еволюціонує в нові пластичні виражальні засоби на американському континенті, на теренах СРСР продовжує існувати соцреалізм.

Повертаючись до українських реалій, слід згадати та проаналізувати творчість окремих мистецьких персоналій старшого покоління львівського мистецького середовища, для яких серед основних пріоритетів стала любов до експерименту, трансформація та переосмислення набутих знань, розвиток українського мистецтва поза рамками «передового творчого методу». Об'єднавчим фактором творчості став яскраво виражений експресіоністичний складник. Найяскравіше на початку XX століття експресивна домінанта простежується у творчості львівського митця О. Новаківського. Живопис – це намагання виразити національне світосприйняття через особисту емоційну рефлексію. У роботах відчувається любов до народних традицій. Його композиції – це варіації експресивних авторських вражень, що відображають емоційний стан митця. Буяння тепло-холодних відтінків створює гру світла і тіні. Львівський варіант експресіонізму репрезентований сукупністю світоглядної системи митця, яка ґрунтується на глибинних пластах та емоційній силі внутрішніх почуттів.

Здобувши мистецьку освіту в Одесі, а потім у Краківській академії красних мистецтв, О. Новаківський повернувся на батьківщину. У своїй творчості митець пройшов шлях від імпресіонізму, постімпресіонізму, символізму до експресіоністичної художньої мови. Його поетично-філософське занурення в екзистенцію душі та символізм образів у сукупності творять індивідуальність почерку мистця. У його роботах можна помітити віртуозне володіння нервовою лінією, яка вирізняється своєю пластичністю, багатством кольорових відтінків. Майстерне володіння кольором присутнє у роботах львівського маестро. «Найліпшим доказом цього є відношення барви до експресії в його експресіоністичній фазі. Новаківський і надалі стає кольористом. Тільки що колір тепер стає в нього засобом експресії. Переборщування кольорів – значить усування локальних тонів, свідомий антинатуральний кольорит, вібруючий рух фарб, розм'якшення контурів при помочі барв, жагучість пересиченої кольористики і умисне преінтенсифікування, а навіть переіначування природніх явищ, як дерев, гір, води, хмар при помочі «полум'яних хвилястих красок», – ось своєрідний індивідуальний експресіонізм Новаківського. Експресіонізм колірів та барв» (Яців, 2011: 242). Отже, О. Новаківський є вагомим представником експресіонізму у Львові, експерименти з кольоровою гамою, фактурою, лінією якого стали попередниками тих процесів, що відбулися у мистецькій сфері у 1950-х роках.

Важливу роль у формуванні експресивної домінанти у львівському живописі відіграє художня школа імені О. Новаківського (1923–1935). За підтримки мецената А. Шептицького це був перший заклад Галичини з виразним українським вектором у мистецькій освіті. Саме в цій школі навчалися майбутні класики львівської школи: Р. Сельський, Г. Смольський, С. Гординський, М. Мороз, М. Левицький, Л. Перфецький, І. Нижник-Винників. Багато з них потім емігрували за кордон, де здобули світове визнання. Як зазначив у своїй статті львівський дослідник Р. Яців: «У часовому відрізку між 1929 і 1931 роками у мистецькому житті Львова відбуваються складні організаційні трансформації, які мали помітні наслідки для майбутнього» (Яців, 2011: 25). Під цим майбутнім ми бачимо роботи сучасних львівських митців, образотворча школа яких ґрунтується на пошуках художників XX століття.

Відкриття у Львові Інституту прикладного і декоративного мистецтва 1946 року ознаменувало новий етап мистецького життя краю. Національне мистецьке бачення відобразилося на викладацькому складі інституту, куди входили визначні мистецькі постаті: Р. Сельський, Й. Бокшай, Є. Нагірний, М. Федюк, К. Звіринський, І. Севера. Саме вони виховали в кращих традиціях наступні покоління львівської мистецької школи. Їхній внесок у розвиток українського образотворчого мистецтва справді безцінний. Як описує Ю. Белічко: «Вся історія львівської школи, її сучасні досягнення свідчать

про постійне творче горіння, про постійні шукання» (Белічко, 1982: 22).

Важливий матеріал, що розкриває весь тиск владних структур на викладачів вищої школи, представлено у виданнях В. Бадяка «Фундатори» (15) і «У час відлиги» (16). Подані матеріали висвітлюють складний шлях становлення Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва, надають інформацію про перший випуск і професорсько-викладацький склад. Автор також охоплює історію формування вищих навчальних закладів у Львові від 1800-х років. Дослідник активно порівнює «австрійський» і «польський періоди», на основі яких відтворює основну періодизацію історичних подій, що стали передумовою та в майбутньому вплинули на мистецтво 1950-х років. У виданнях ураховано низку факторів радянської політичної ситуації, яка контролювала населення та втручалася в освітній процес. З приходом більшовиків різко змінюється мистецьке життя, всі організації митців ліквідовано та створено єдине об'єднання – Спілку радянських художників України з оргкомітетом у Львові. Такі дії більшовицького режиму створили всі умови для повного матеріального контролю та управління творчого життя на західноукраїнських землях.

Пошуки «формалізму» активно впроваджуються в життя, як описує В. Бадяк, за прояви вільної творчості часто практикувалося виключення студентів з інституту. Серед таких 1949 року опинилися В. Патик і К. Звіринський, які у своїх роботах застосовували активний колір, що не відповідав основним живописним принципам соціалістичного реалізму. У наказі зазначено: «за упорне та систематичне пропагування формалізму в живописі, за злісне супротивлення реалістичній радянській школі, що виражається в ігноруванні вказівок викладачів по живопису та рисунку» (Бадяк, 2007: 91). Такі кампанії були неодмінною рисою тоталітарної системи, яка намагалася у своїх лещатах тримати митців. Такої самої долі зазнав і студент Є. Лисик: «Ми виключили Лисика і будемо виключати таких студентів, які не хочуть виправляти своїх помилок….» (Бадяк, 2007: 105). Невідомо, як би склалося життя у В. Патика і К. Звіринського, і чи склалося б узагалі, якби їх не поновили у вузі.

Митець у сталінській системі поставав перед вибором: або бути знищеним, як М. Бойчук, Л. Курбас, М. Куліш, В. Седляр, І. Падалка, С. Нелепинська-Бойчук, або підтримувати політичні кампанії, співпрацювати, що гарантувало матеріальну забезпеченість і стабільне життя. Львівські художники вирішили боротися не відкрито, бути в підпіллі, роботи станкового характеру складалися у шафу, а на звітні виставки виставлялися полотна в манері соцреалізму. Пропагандистська політика партії підтримувалася значною кількістю рекламної продукції, монументальних пам'ятників, художніх промислів, ідеологічним контролем, які мали на підсвідомому рівні підтвердити гасло «все для народу» та переконати, що радянська влада прийшла дбати про людей. Радянська система приділяла виняткову увагу мистецтву та митцям, адже переконливі візуальні меседжі надавали ідеологічній та політичній пропаганді ваги та правдивості.

Для львівського мистецького середовища особливою є постать О. Шатківського. «Невисокий на зріст чоловік, із лагідним поглядом і цікавими розповідями про себе та інших, у пороховику та незмінно чорному береті» (Якель, 2008: 18) – саме таким запам'ятали талановитого художника, чия творчість має важливе значення для мистецького життя Львова. Художник родом із хутора Сміх поблизу м. Почаєва Кременецького району. З біографічних відомостей відомо, що освіту здобув у лаврській іконописній школі, де на обдарованість і талант молодого митця звернув увагу вчитель О. Якимчук, підтримавши талановитого учня. Важливим кроком є навчання у художній школі та Варшавській академії красних мистецтв, де зарекомендував себе як працьовитий та наполегливий студент. Переломним моментом у творчості є його участь у четвертій виставці Асоціації незалежних українських митців у Львові (1933). Активна виставкова діяльність приносить 14 нагород, як кращого студента його скеровують знайомитися зі здобутками європейського мистецтва в Німеччину, Францію, де митець відкриває для себе нові горизонти. Повернувшись на батьківщину, він переїжджає у 1946 році з рідного Почаєва до Львова. Викладацька діяльність у ЛДІПДМ, в Українському поліграфічному інституті ім. І. Федорова, в Училищі прикладного і декоративного мистецтва ім. І. Труша сприяла його творчому розвитку.

Художник активно працює та творчо зростає. Про зміни в манері О. Шатківського мистецтвознавець О. Островський зазначає таке: «Починаючи з 1950 р., різко змінюється характер живопису художника. Нагромаджений довголітній досвід дав можливість митцеві за допомогою світлішого, життєстверджуючого колориту та лаконічної форми вільніше висловлюватися мовою образотворчого мистецтва. Манера його письма стає сміливішою і красивішою, мазок – «експресивнішим»,

до певної міри «нервовим» <…> Колорит його творів стає зручнішим і соковитішим, форму художник трактує більш узагальнено в площинно-декоративному плані» (Островський, 1968: 16). До таких експресивних робіт дослідник зараховує твори 1950–60-х рр. «Пасіка», «Львівський пейзаж», «Ранком», «На пасовищі», «Портрет пасічника П. Прокоповича». Згадані роботи демонструють зростання експресіоністичних виявів у малярській майстерності художника, яка повною мірою проявиться в 1960–70-х рр. У живописі митця вдало поєднується багатий внутрішній світ із різноманітністю емоційних вражень, почуттів. Серед улюблених жанрів: портрет, пейзаж, натюрморт. Інформацію про виставкову діяльність 1950-х років надає буклет з персональної виставки художника в залах Кременецького музею (Шатківський О. Я., 1958). Виставка налічувала сто двадцять сім робіт від 1931-го по 1951 рр., серед яких олійні (59) та графічні (68) твори. Переважали пейзажі, натюрморти, квіти та жіночі образи. Ця виставка, безумовно, свідчить про професійне зростання і потяг до експериментів.

У цей період О. Шатківський малює «Портрет дружини» (1950), сільські мотиви. Творчу уяву хвилюють околиці Львівщини та рідного Почаєва, ліричні композиції, пейзаж, життя села. Краєвид «Озеро в Почаєві» (1953), що опублікований у вигляді чорно-білої репродукції в каталозі «Олекса Янович Шатківський (1908–1979) Виставка творів. Живопис. Графіка» (1981), вирізняється серед репродукованих робіт 50-х років експресивним мазком. Його манера поетична і водночас динамічна, композицію картини посилює зображення возів і дерев, що додає враження руху. Незважаючи на чорно-білий знимок, виразно простежується тональна напруга, переважання темних відтінків над світлими, що підкреслюють природу й красу рідного краю. У каталозі відзначено, що в другій половині 1950-х років художник віддає перевагу пейзажу, натюрморту і знаходить власну манеру: «Палітра Олекси Шатківського стає багатобарвною, колорит набуває мажорного сріблясто-сонячного звучання з переходом у ніжні пастельні співвідношення. Митець сміливо й енергійно володіє пензлем, подекуди експресивно, творячи живі, повнокровні, сповнені глибокої життєвої правди образи» (Шатківський, 1981: 4).

У статті «Імпульс пасіонарності як чинник художньої метафори (до проблем народності живопису Олекси Шатківського 1960–70 рр.)» І. Петрова зауважує співзвучність живописного настрою художника з роботами закарпатського колеги А. Коцки, згадує першу персональну виставку, що відбулася в залах Львівської картинної галереї (1969), де були представлені роботи періоду активної творчої праці (1931–1969). Авторка також аналізує роботи 1950-х років, підсумовуючи: «…найпопулярнішими в жанрі натюрморту були мотиви з образами квітів і фруктів: «Квіти і яблука» (1957), «Флокси» (1958), «Хризантеми» (1959)…» (Петрова, 2014: 72). Отже, у творчості О. Шатківського 1950-х спостерігаємо зародження і присутність експресіоністичних тенденцій, які в майбутньому будуть посилюватися.

Важливу роль у розвитку експресивного складника львівської мистецької школи відіграла творчість Р. Сельського. Саме його вважають продовжувачем традицій школи О. Новаківського. Початкові кроки в мистецтві підтримав перший вчитель малювання Леон Должицький, вихованець Краківської академії мистецтв. Відвідування у 1918–1922 рр. Вільної академії мистецтв, родинне оточення та мистецька освіта в Краківській академії мистецтв, безперечно, стали тими факторами, які позитивно вплинули на творче зростання майбутнього митця. Навчання у К. Сіхульського, Ю. Мегофера, Ю. Панькевича, поїздка до Парижа та знайомство з французьким мистецтвом виставили високий рівень у мистецькому світогляді та світовідчутті. Від 1947-го по 1976 роки очолював кафедру живопису ЛДІПДМ. Його багаторічна педагогічна та станкова діяльність була спрямована передусім на розвиток львівської малярської школи. Саме ґрунтовна художня освіта, активна творча діяльність і відданість національній ідеї стали запорукою фахової підготовки молодшого покоління художників.

Творчість Романа Сельського зараховують до імпресіонізму, постімпресіонізму та радянського андеґраунду – «нонконформізму», одним з елементів якого є експресіонізм. Вихованець школи О. Новаківського, художник продовжує власні пошуки живописної мистецької мови. Про нього згадують як про одного з «класиків» львівського мистецького середовища, який «визначив колористичні принципи львівського малярства 1950–70 років XX століття» (Крвавич, Овсійчук, Черепанова, 2005: 235). Його світогляд, мистецьке бачення, стилістика та живописна мова заклали основи для розвитку сучасного експресіонізму в львівському малярстві. Експресивне звучання кольорових співвідношень, гра з живописною формою, авторський колорит і особлива лінія стали для львівського мистецтва потужним «фундаментом».

Творчість Р. Сельського також досліджував І. Гречко (Гречко І., 1992), що опублікував факти

про помешкання Сельських на вул. Павлова, 8, де збиралися інтелігенція, митці, поціновувачі української культури. Такі неофіційні зібрання стали клубами для довіреного кола осіб, у такому середовищі розвивалося тогочасне мистецтво. Також у цій публікації надруковані чорно-білі фотографії робіт митця «Чорногора» (1968) та «На ґанку» (1958).

Цікавий матеріал подає К. Звіринський, згадуючи своє враження та захоплення від спілкування з Р. Сельським у 1945–1946 рр.: «Всі ми зрозуміли, що з нами працює <…> великий фахівець своєї справи, який не відбуває свої години, як його попередник, а хоче, щиро хоче, відкрити нам всі відомі йому «тайни» малярства» (Звіринський, 2017: 116). Повагу до своїх учнів, інтелігентне ставлення до них, як до колег, особливий творчий клімат і професійне бажання навчити відразу помітили студенти. Незважаючи на матеріальні труднощі, НКВД та політику партії, вони консолідували всі свої творчі сили навколо Сельського, світогляд якого був їм близький. Навколо нього почали гуртуватися близькі за ідеями молоді митці, які згодом стали його учнями – В. Патик, Д. Довбошинський, К. Звіринський, П. Маркович, З. Флінта, С. Коропчак, М. Андрущенко, В. Риботицький, М. Шимчук, Є. Безніско, Є. Кристопчук. Вони створювали такий собі мікросвіт, в якому намагалися протидіяти комуністичній ідеології. Молоде покоління митців стало наступником «Школи Романа Сельського», яка вирізняється особливістю живописної мови з-поміж інших мистецьких шкіл.

В альбомі «Твори з приватних збірок» (2004) заслуговує уваги вступна стаття В. Овсійчука, який вдало окреслює тогочасний стан «творчого роздвоєння» митця і наголошує на повній самовіддачі в процесі викладання: «Перед студентами він не кривив душею: розкривав їм те, що сам пізнав у Ю. Панькевича і Ф. Коварського, називав імена великих імпресіоністів Сезана і Ван Ґога, а також Матісса і Пікассо, та що нового вони принесли в мистецтво. А поправляючи студентські роботи, під час коректи доступно пояснював теорію гармонії, що ґрунтувалася на доповнюючих кольорах, розкривав красу домінанти, що оптично змінювала загальну тональність, та доносив як щось сокровенне, магічну чарівність живописності – у чому сила Веласкеса, Рубенса, Делакруа, Мане, великих колористів європейського малярства» (Сельський, 2004: 17).

Серед улюблених сюжетів для Р. Сельського була природа. Карпати та море стали невичерпним джерелом натхнення, широким полем для різноманітних пошуків засобів виразності, кольорової палітри та варіативності образних ходів. Пленери в Косові, Криворівні, Микуличині, Яворові, Дземброні, морських узбережжях Криму, краєвидах Карпат, натюрмортні композиції є первинним елементом для активації малярської фантазії, складних композиційних побудов. У його композиціях часто простежуємо поєднання живої та мертвої природи, на нашу думку, автор таким чином намагався осягнути глибину протилежностей, поєднавши їх одночасно.

Серед полотен, створених Р. Сельським протягом 1950-х років: «На ганку. Криворівня» (1958), «Копиці біля городу» (1956), «Інтер'єр» (1950), «Натюрморт із Чортополохом» (1950-ті), «Дівчата біля річки» (1950-ті), «Дівчата біля р. Рибниці» (1950-ті), «Натюрморт із рожевою драперією» (1950-ті), «Натюрморт із рожевою скатертиною на круглому столику» (1950-ті), «Село» (1950-ті), «Мотив з воринням» (1959), «Сіті і вітрила» (1950-х), «Мушля біла» (1959). Саме в тематиці моря, Карпат, Криму, рибацьких селищ, купальниць митець виразив свої творчі амбіції. Це були роботи «для себе», пошуки нового формально-образного мислення. Створення цілісного художнього образу, вибір кольорової палітри та експресивної емоційності був складовою частиною багатьох творчих робіт. З роками посилюються стильові особливості його творів, а саме колірні співвідношення, характер мазка та лінії, композиційні елементи.

Дивовижну силу краси жіночого тіла та природи випромінює робота «Дівчата біля р. Рибниці» (1950-ті) – одна із цікавих робіт-пошуків власного стилю, де контур ще не окреслився у виразно чорний, різниться за кольором і товщиною. Чотири дівчини на березі річки намальовані під час купання, кожна з них має власну позу. Якщо провести умовну лінію між усіма дівчатами, побачимо, що вони немовби вписані в геометричну форму п'ятикутника. Перевага тепло-холодної гами та яскраві акценти блакитної річки і гір на задньому плані створюють ефект свіжості та легкості й водночас контрастності та виразності.

Серед предметних постановок виділяється активною колірною гамою «Натюрморт із рожевою скатертиною на круглому столику» (1950-ті). Композиційна структура вертикальна, цікавим також є умовне графічне трактування заднього фону, де вертикальні лінії різної товщини доповнюють формат роботи. Попри активну темно-синю та коричневу пляму тіні, в роботі багато уваги приділено світлу. Акцентами служать маленькі жовтогарячі гарбузики та зошит, які своїм кольором

емоційно діють на глядача. Тут уже активно присутня чорна лінія, яка служить контуром для багатьох предметів. Автор вміло вводить візерунок на білу скатертину, який підтримує загальний колорит у роботі та створює цілісне враження. Ця робота чимось нагадує композиції Сезана, але остаточно різниться авторським мистецьким почерком, що виражається в експресивній барві та площинній композиції.

Серед цікавих робіт, що виконані у вибраній гамі, є «Мотив з воринням» (1959). Використання всього п'яти основних кольорів (блакитного, білого, сірого, охри, рожевого) та чорної обводки створює ліричний та замріяний настрій. Експресивність тут передано за рахунок чорної лінії, яка активно обводить елементи краєвиду: хатки, снопи, гори, ялиці. Ця картина заворожує нас організацією композиційних елементів і своєрідним символізмом.

Морська тематика теж присутня в роботі «Сіті і вітрила» (1950-х), де автор умовно ділить полотно на три різні вертикальні площини. У першій з них уміло вписує багатство кольорових площин і фактур, що разом утворюють сіті. У другій зображено човен із вітрилами та морську далечінь, тоді як у третій план врізаються вітрила човна, нагадуючи своїми обрисами могутній кипарис. Таким чином, композиційна побудова картинної площини вирізняється багатством формально-образних засобів, які активно використовує митець. Експресія живописної мови присутня в роботах 1950-х років. В окремих роботах вона більше виражена за допомогою кольорових співвідношень чи лінії, ритмом елементів чи емоційною насиченістю. Підводячи підсумок, можемо зазначити, що експресивна домінанта таки виразно простежується в названих роботах більшою чи меншою мірою. Митцеві вдалося в період радянської влади втілювати свої творчі пошуки в станковому живописі: «Художник іде до узагальнення шляхом відбору. Дрібні деталі усунуто. Твори набувають рис монументальності. Домінантою стає колір, що підпорядковує всі інші елементи твору – лінію, пляму, ритм» (Сельський, 2001: 19).

У статті дослідниця О. Волинська цитує слова Р. Сельського, оприлюднені в «Заповіді митця»: «Образне мислення починається зі слова «як», тобто з порівняльних життєвих вражень, традицій, стилю окремого митця. Необхідність творчої дії випливає з потреб власного світовідчуття, а не з потреби повторювати те, що вже було кимось створено» (Волинська, 2012: 76).

Творчість М. Сельської стала визначальною для експресивного вектора львівської живописної школи. Навчання у Віденській художній школі, Краківській академії мистецтв і Паризькій художній школі Ф. Леже та О. Озенфана остаточно утвердили європейський вектор живописного розвитку. Здобувши потужну мистецьку освіту, художниця активно працює. Декоративність кольорової площини, майстерне компонування, виразність ритму притаманні багатьом роботам художниці. Серед друзів Р. і М. Сельських – непересічні мистецькі особистості: Л. Левицький, Р. Турин, О. Ліщинський, А. Труш, які, безперечно, позитивно вплинули на формування світогляду подружжя.

Експресіоністичні вияви присутні в полотнах «Вулиця» (1950-ті), «Біля дзеркала» (1950-ті), «Збирають соняшник» (1951), «Будівництво» (1950-ті), «Яворів» (1956), «Портрет жінки» (1956), «Акерман» (1959), «Натюрморт із жовтими квітами» (кін. 1950-х) (Сельська М., 1979). Характер пошуку власної образотворчої мови спостерігаємо у творі «Натюрморт із жовтими квітами». Авторка узагальнено підходить до композиції соняшників у вазі. Мазок етюдний, легкий. У роботі майстерно поєднані тепло-холодні кольорові співвідношення. Саме в натюрмортах художниця вдосконалює композиційну побудову, баланс світла і тіні, насиченість барви. Контури в роботі здебільшого розмиті, їх поглинає коричнево-червоно-охристий фон. Соняшники зливаються з навколишнім середовищем, М. Сельська передає внутрішній імпульс, свою позитивну енергетику в момент написання картини.

Серед робіт вказаного періоду вирізняється узагальненістю рисунку та основними насиченими кольоровими барвами полотно «Біля дзеркала» (1950-ті). Впадає у вічі вплив учителя Ф. Леже, незважаючи на це художниця перебуває в невтомному живописному пошуку. Основний колорит побудовано на контрастному поєднанні блакитного, жовтого, оранжевого й чорного кольору, які, взаємодіючи між собою, викликають експресивні емоції. Постать жінки зображена у фас, вона поправляє рукою зачіску біля дзеркала, яке закриває половину обличчя. Риси чіткі, графічні, без світло-тіні. Масивна чорна лінія контура руки контрастує з оранжевим фоном та жовтим тілом. Важливо зауважити, що швидкий експресивний мазок додає динаміки, а це дає підстави вважати, що твір виконано в техніці «а-ля прима». Основну увагу автор зосереджує на обличчі жінки, яке вражає сонячним відтінком барви. Загалом, робота експресивна, із чіткою геометричною побудовою, кольоровими, фактурними, композиційними контрастами, які утворюють цілісний лаконічно-графічний образ.

Особливою виразністю й узагальненістю форми привертає увагу «Натюрморт-інтер'єр» (1950-ті). Композиція роботи вражає багатством ліній, плям, площин. У картині майстерно переплетені реальний інтер'єр і авторська фантазія. Колорит полотна тепло-холодний з домінуванням ультрамаринових, оранжевих і охристих відтінків. У цій роботі М. Сельська майстерно трансформує форму предметів так, що вони перетворюються на багаті духовні структури. Цілковита площинність предметів досягнена навмисно, вона додає експресивності композиції. Під рукою мисткині фарба вібрує, майстерно узагальнені основні кольорові площини, художниця свідомо уникає деталізації. Загалом, художниці вдалося передати насичену ритміку кольорових площин, ліній, що перетворюються на складний ритм. Необхідно відзначити, що саме в зазначений період у творчості М. Сельської відбуваються трансформації, характерні для експресіонізму. Як слушно зауважує Є. Шимчук: «Учениця Фернана Леже ввійшла у творчий простір України як тонкий колорист» (Шимчук, 2005: 13).

У роки заборони пошуку національного в мистецтві, нищення традицій, викладання Р. Сельського в стінах Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва сприяли передаванню художніх знань і вмінь наступним поколінням. Постійні пленери, експерименти з мистецькою формою, до яких спонукав своїх учнів митець, не дозволили тоталітарній машині знищити українське мистецтво. Педагогічна діяльність у Львівській художньо-промисловій школі та Львівському інституті декоративного та прикладного мистецтва сприяли вдосконаленню власної методики викладання.

Зі «школи Сельського» любов до свого краю перейняли наступники, їхня творчість стала яскравим продовженням покоління митців львівської школи, які не боялися вільно і творчо мислити, незважаючи на ідеологічну цензуру соцреалізму. Зокрема, різноманітність і оригінальність самовираження спостерігається в роботах А. Бокотея, О. Мінька, М. Андрущенка, Б. Сороки, вказує на високопрофесійну систему викладання живопису як одну із сильних сторін «школи Сельського». Ю. Белічко зазначає про полотна класиків львівського малярства Р. Сельського, М. Сельської, Г. Смольського, О. Шатківського: «Якщо виявити те головне, що характеризує львівський сучасний живопис, то це його декоративність, культура кольору як основа художньої виразності твору» (Белічко, 1982: 20).

Львівське малярство вирізняється площинною специфікою формотворення з-поміж інших мистецьких шкіл, ця специфіка в період існування радянщини тільки загострилася, стала певною щілиною, яка дозволяла відштовхуватися в бік сучасних віянь. Перевага площинних композиційних структур, відкидання світлотіньових переходів і об'ємів є тією альтернативою, яка стала відвертою опозицією до соцреалізму. Так чи інакше, деякі художники, які не бажали йти на поступки, компроміси чи співпрацю з режимом, долучилися до явища, близького до андеґраунду, неофіційної, підпільної лінії мистецтва – «нонконформізму» початку 1950 – середини 1980-х років. Зазначимо, що національне відродження відбувалося за участі представників старшої ґенерації, інтелігенції, діячів культури, літератури та науки. Через виграшне географічне розташування Львова та близькість до західного світу перевагою було те, що мізерна кількість мистецької інформації (періодичні видання мистецького профілю «Sztuka», «Arta», «Bildende kunst») таки проникала в українське мистецтво. Через такі видання митці отримували знання про експресіоністичну течію в Німеччині, про мистецтво в Польщі.

Смерть Сталіна та доповідь М. Хрущова на XX з'їзді КПРС 1956 р. ознаменували послаблення режиму та стали переломним моментом у відродженні української культури та мистецтва. «Показово, проте, що навіть там, де радянська система правила значно хитріше і триваліший час, їй не вдалося повністю підірвати естетичних засад модерного мистецтва. Більше того, його збереження на рівні «андеграунду» і здатність до реактивації в багатьох моментах поєднувалися з прагненням до реалізації національної специфіки (про що, зокрема, засвідчила могутня хвиля відродження кінця 50-х – початку 60-х років)» (Голубець, 2001: 44).

У живописних полотнах О. Новаківського, О. Шатківського, Р. і М. Сельських можна побачити індивідуальний живописний розвиток та намагання підтримати й продовжити природний шлях розвитку мистецтва. Побачивши справжнє обличчя тоталітаризму, художники ставлять собі за мету позбутися провінційності в мистецькій сфері та продовжити художнє самовираження. Пріоритетними стають андеґраундні пошуки власного мистецького шляху. Безумовно, експресивна живописна мова найяскравіше проявилася в індивідуальній творчій манері львівських митців. У Львові експресіонізм не окреслився у вигляді угрупувань, як німецькі група «Міст» і об'єднання «Синій Вершник», він існував поряд з іншими «ізмами» як один із проявів авангарду. За словами О. Архипенка: «Генетично авангард

пов'язаний з мистецтвом сецесії та постімпресіонізмом, які пішли далеко від натуралізму у сферу уяви й експресії. За союзника антинатуралістам правила й старовина: «Печерна людина, давній єгиптянин, середньовічний гот, індієць, візантієць і давній північно-західний американський індіанець і багато інших сторіччями трансформували природу в символічні форми, часто цілковито приховуючи натуралістичний вигляд об'єкта»» (Горбачов, 2017: 7).

Особливої уваги заслуговує каталог Львівської обласної художньої виставки, присвяченої 700-літтю Львова (1957), в якому сформовано перелік учасників і їхніх робіт, який репрезентує творчість львівських митців у період 1950-х рр. На жаль, він не містить фотографій, мистецтвознавчий аналіз яких достовірно показав би присутність чи відсутність експресіоністичних тенденцій. На експозиції були представлені роботи К. Звіринського «Квіти» (1955, п. о.), «Вечір на полонині» (1954, о. к.), С. Коропчака «Гуцульська хата» (1954, п. о.), О. Кульчицької «Львівський пейзаж» (1945, о. ф.), В. Манастирського «Чорногора» (1956, п. о.), «Пейзаж з соняшниками» (1954, п. о.), «Водопад річки Варанти» (1955, п. о.), В. Патика «Весна під Києвом» (1956, п. о.), «Дорога в колгосп» (1956, п. о.), М. Сельської «Пейзаж Яворова» (1956, п. о.), Р. Сельського «Пейзаж з Микуличина» (1953, п. о.), «Озеро Бальцатул. Закарпаття» (1954, п. о.), Г. Смольського «Львів княжих часів» (1956, п. о), О. Шатківського «Пейзаж з поїздом» (1954, п. о), «Річка» (1952, п. о), «Натюрморт» (1954, п. о).

Міцні традиції львівської школи, безперечно, заклали О. Новаківський, І. Труш, О. Кульчицька, І. Севера, Є. Безніско, С. Караффа-Корбут, І. Остафійчук, І. Боднар. Мистецьке життя репрезентує «Виставка образотворчого мистецтва Української ССР» (1954), де серед учасників були закарпатці Й. Бокшай, М. Бурачек, І. Глюк, А. Ерделі, З. Шолтес, львів'яни старшого покоління В. Забашта, Л. Левицький, А. і В. Манастирські, Т. Яблонська. Каталог надає інформацію про активний мистецький розвиток старшого покоління митців, на здобутках і досягненнях яких зростатимуть художники наступного десятиліття, творчість яких стане фундаментом для розвитку експресіонізму у львівському малярстві. Їхні полотна стали вагомим підґрунтям для розвитку експресивних тенденцій у наступного покоління митців. Перший випуск Львівського державного інституту декоративного і прикладного мистецтва 1953 року сформував покоління митців, що продовжили львівське мистецтво. Нового художнього вираження, відтворення емоційної насиченості через колір, лінію, пляму, фактуру в цей час постійно шукають М. і Р. Сельські, В. Патик, С. Коропчак, М. Андрущенко та ін.

Поряд з іншими авангардними течіями, в які занурилися митці першої половини XX століття, у живописному мистецтві Львова 1950-х років спостерігається певна стагнація, зумовлена тиском з боку владних структур. На відміну від різноманітних стилів і течій, зокрема абстрактного експресіонізму, який вільно розквітав на американському континенті, у львівському мистецькому середовищі риси експресивності тільки проростають своєрідними паростками у творчості старшого та молодого покоління митців. У статті «Національна спілка художників і образотворча культура України XX століття» Михайло Криволапов вдало окреслює ситуацію в українському мистецтві радянського періоду: «За всієї заполітизованості мистецтва радянського періоду в Україні продовжували активно розвиватися регіональні мистецькі школи зі своєю яскравою художньо-образною специфікою. Київська, Львівська, Закарпатська, Харківська художні школи різні за своїми стилістичними ознаками, в них виразно проявилися національні особливості, що не раз у своїх теоретичних працях відзначили українські науковці...»» (Чебикін, 2007: 11).

Активна фаза експресіонізму у Львові не припадає саме на 1950-ті роки, вона вирветься бурхливою хвилею в поколінні «митців-шістдесятників» і буде символізувати певний прорив у соціалістичній дійсності. Проте, незважаючи на несприятливі умови, твори О. Новаківського, О. Шатківського, Р. і М. Сельських стають певним «творчим фундаментом», на якому формуються митці молодшого покоління. В їхніх роботах виразно простежуються наявні експресіоністичні риси, які збуджують уяву та процес мислення. Ще студентами Є. Лисик, К. Звіринський, З. Флінта, Д. Довбошинський на власні очі побачили «соціалістичне за формою та народне за змістом» радянське мистецтво, яке загрузло в XIX столітті, відчули несправедливість і обмеженість тогочасної реалістичної системи. Тому мистецтво в ці роки зазвичай було доступне для вузького кола митців, які справді хотіли пізнати його глибину.

Зважаючи на репресивні акції та значну матеріальну незабезпеченість ЛДІПДМ, його становлення і подолання тогочасних труднощів є важливим кроком до підтримання української мистецької школи в умовах радянської дійсності. Зростання кількості студентів українського походження, проникнення «формалізму» в образну живописну форму та значна відданість своїй справі викла-

дацького складу стали сприятливим ґрунтом для пошуку української, а не радянської живописної форми. Такий пасивний спротив був єдиним реальним шляхом подолання зросійщення, чужинної системи, впровадженням нових ідей, збільшення кількості інтелігентного та вдумливого студента.

Незважаючи на несприятливі політичні обставини, ідеологічний контроль з боку правлячої верхівки, українська мистецька лінія освіти у Львові не переривалася. Мистецька освіта стала тією опорою, яка підтримувала національний дух, орієнтувалася на переосмислення традицій і розвиток свого шляху в мистецтві. Художниками старшого покоління було проведено титанічну роботу, яка простежується у здобутках наступників.

Висновки. Львівські художники завдяки контактам із Заходом зіткнулися з багатовекторністю пошуків тогочасної художньої мови, прагнули за допомогою своєї творчості повернути українського реципієнта до справжніх естетичних цінностей. Таке повернення вимагало неабиякої творчої та духовно-освітньої праці, адже політична ситуація в країні була несприятлива. Для досягнення поставленої мети знадобився час. Кожне покоління митців із кожним кроком наближалося до задекларованої мети. Тому зв'язок між трьома основними ланками замовник – художник – споживач постійно змінювався. Мистецтво андеґраунду почало втілювати українську духовну ідею, розвивати та пропагувати незалежні погляди в мистецтві. Підтримуючи власний вибір тем у неофіційних станкових пошуках мистецької мови, у своїх полотнах львівські художники намагалися протистояти агресивному соцреалізму, залишаючись вірними авангардним ідеалам та ідеям. Обмежені в тематиці, перебуваючи під постійним контролем радянщини, художники О. Новаківський, Р. і М. Сельські, О. Шатківський не зрікалися попередньо набутого живописного досвіду. Їхня творчість підготувала наступне покоління митців до вирішення тогочасних мистецьких завдань. Така безперервність розвитку львівської мистецької школи в майбутньому призвела до руху львівських «шістдесятників».

Дослідження впливів експресіонізму як однієї з європейських художніх течій на живописну мову Львова 1950-х років дозволяє відтворити об'єктивну картину мистецьких процесів, реконструювати реальність активного, але тихого спротиву мистецької інтелігенції викладачів і студентів. Таким чином, живописні пошуки О. Новаківського, Р. Сельського, М. Сельської, О. Шатківського стають першими стилістичними виявами експресивної мови на львівських теренах. Виявлені елементи експресіонізму є тими витоками експресивних тенденцій, які в наступні роки тільки посиляться у львівському мистецькому середовищі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
2. Лис І. Феномен експресіонізму в генетико-типологічних вимірах світового та національного літературних процесів. Трибуна Молодих. *Прикарпатський вісник НТШ : Слово.* Івано-Франківськ : Плай, 2012. Вип. 2 (18). С. 247–279. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvntsh_sl_2012_2_26 (дата звернення: 08.05.19).
3. Пунгіна О. Салони В. Іздебського і новітнє західноєвропейське мистецтво у формуванні нової генерації українських художників півдня України початку ХХ століття. *Наукові записки КДПУ. Серія: Педагогічні науки*. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. Випуск 88. С. 197–201. URL: http://dspace.kspu.kr.ua/jspui/handle/123456789/2098 (дата звернення: 05.05.19).
4. Нестерович Є. Незнані історії авангарду Львова: проявлення образів. *Коридор*. 2018. 29 Травня. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/stories/avangard-lvova-projavlennja-obraziv.html (дата звернення: 08.04.19).
5. Нога О., Яців Р. Мистецькі товариства, об'єднання, угрупування, спілки Львова (1860–1998). Львів : Українські технології, 1998. 128 с.
6. Гординський С. Виставка спілки праці українських образотворчих мистців (1942) : Каталог-альманах. Львів : Українське видавництво, 1943. 22 с.
7. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : розвиток візуального мистецтва України ХХ – ХХІ століть ; Ін-т. пробл. сучасн. мист-ва Акад. мист-в. України. Київ : ВХ студіо, 2008. 180 с.
8. Голубець О. М. Між свободою і тоталітаризмом : мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів : Академічний експрес, 2001. 175 с.
9. Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / редкол. : А. В. Чебикін (голова) та ін. Київ : СПД Пігачов О. В. – НК., 2008. Вип. 9. 350 с.
10. Выставка изобразительного искусства Украинской ССР, посв. 300-летию воссоединения Украины с Россией. Живопись. Скульптура. Графика. Каталог. Киев : Искусство, 1954. 122 с.
11. Мистецтвознавство України : зб. наук. прац. / ін-т. пробл. сучас. м-ва. НАМ України ; редкол.: А. В. Чебикін (голова редкол.), та ін. Київ : Фенікс, 2015. Вип. 15. 200 с.
12. Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. Москва : ИМЛИ РАН, 2008. 736 с.
13. Українські мистецькі виставки у Львові 1919-1939: Довідник; антологія мистецько-критичної думки / автор-упор. Р. М. Яців. Львів : Львівська національна академія мистецтв: Інститут народознавства НАН України, 2011. 696 с.

14. Белічко Ю. Художник. Мистецтво. Час : Збірник вибраних мистецтвознавчих статей. Київ : Мистецтво, 1982. 135 с.

15. Бадяк В. Фундатори. Львівська національна академія мистецтв. (1946-1953). Львів : ЛНАМ, 2007. 186 с.

16. Бадяк В. У час відлиги. Львівська національна академія мистецтв. (1953-1964). Львів : ЛНАМ, 2016. Ч. 2. 186 с.

17. Якель Р. В історію увійшов. А в пам'ять? *Дзеркало тижня*. 2008. 21-27 черв. № 23. С. 18.

18. Островський О. Творчий шлях Олекси Шатківського. *ЛНАМ. Наукова конференція 9-а* : Збір. матер. Львів : Видавництво Львів. ун-ту, 1968. 63 с. С. 12–17.

19. Шатківський О. Я. Персональна виставка. Буклет. Кременець, 1958. 6 с.

20. Олекса Янович Шатківський: виставка творів. Живопис. Графіка. (1908-1979) Львів : Облполіграфвидав, 1981. 16 с.

21. Петрова І. Імпульс пасіонарності як чинник художньої метафори (до проблем народності живопису Олекси Шатківського 1960-70 рр.). *Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття* : зб. матеріалів міжнар. наук.-творч. конф. : Одеса, Київ, Варшава. 30 квітня 2014. Київ : НАКККІМ, 2014. 256 с. С. 71–73.

22. Крвавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво. Львів : Світ, 2005. 268 с.

23. Гречко І. Роман Сельський. *Гуцульщина*. Торонто, 1992. Ч. 27. С. 19–20.

24. Звіринський К. Все моє малярство – то молитва: спогади, інтерв'ю, роздуми, статті / упор. Христина Звіринська-Чабан. Львів : Манускрипт, 2017. 280 с.

25. Сельський Р. Твори з приватних збірок. Львів : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ ; Київ : Оранта, 2004. 168 с.

26. Сельський Р. М. Малярство. Глибинне. Альбом ; за ред. М. Маричевського ; авт.-упор. Є. Шимчук. Київ : Софія-А, 2001. Кн. 7. 167 с.

27. Волинська О. Авторська мистецька школа Романа Сельського. *Науковий збірник. Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці.* 2012. Київ, 2012. Вип. 19. С. 73–82.

28. Сельська М. Виставка живопису. Каталог. Львів : Облполіграфвидав, 1979. 20 с.

29. Горбачов Д. Українські художники першої третини XX століття : навч. посіб. Київ : Мистецтво, 2017. 320 с.

30. Історія українського мистецтва : у 5 т. / гол. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво XX століття, 1048 с.

31. Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / редкол. : А. В. Чебикін (голова) та ін. Київ : СПД Пігачов О.В., 2007. Вип. 8. 408 с.

32. Шатківський О. Я. Каталог виставки творів / упор. та авт. вступ. статті В. Островський. Львів : Каменяр, 1970. 6 с.

33. Мистці Тернопільщини : бібліогр. покажч. / вступ. ст. І. Дуда ; кер. проекту та наук. ред. В. Вітенко ; ред. Г. Жовтко. Тернопіль : Підручники і посібники, 2015. Ч. 1.: Образотворче мистецтво. 496 с. С. 101–103.

34. Сидор О. Мистецтво Олекси Шатківського. *Образотворче мистецтво.* Київ : Мистецтво, 1981. № 5. С. 2– 23.

35. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія ; Інт. проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. 480 с.

36. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.06. Львів, 2005. 766 с.

37. Сельська М. Виставка живопису. Каталог. Львів, 1978. 20 с.

38. Сельська М. Альбом / авт.-упор. Т. Лозинський, І. Завалій ; Ін-т колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. Львів–Київ : Оранта, 2005. 127 с. іл.

39. Москалюк М. Серія «Пні» у творчості Романа Сельського: композиційна структура та стилістичні особливості. *Вісник закарпатського художнього інституту. Ерделівські читання.* 2014. Вип. 5. С. 96. URL: http://artedu.uz.ua/Fotos/visnyk/Visnyk_ZXI-2014.pdf (дата звернення: 08.06.19).

40. Павельчук І. Інспірації постімпресіонізму в краєвидах Романа Сельського. *Вісник ХДАДМ.* 2011. № 10. С. 100–104.

41. Роман Сельський: Матеріали ювілейної наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Р. Сельського. Львів : ЛНАМ, 2004. 126 с.

42. Нестеренко В. Великий гуманізм великого педагога (Роман Сельський). *Вісник ЛНАМ*. Львів, 1999. Вип. 10. С. 263–265.

43. Голубовський І. Розмахом могутніх крил. Львів : Аз Арт, 2002. 116 с.

44. Каталог творів Олекси Новаківського (1872–1935): малярство, рисунки / упор. В. Островський ; Львів. нац. музей. Львів : Край, 1992. 117 с.

45. Науковий каталог малярських творів Олекси Новаківського / упор. Л. Волошин, З. Грушовець. Львів, 2008. 98 с.

46. Овсійчук В. Олекса Новаківський. Львів : ін-т Народознавства України, 1998. 332 с.

47. Москалюк М. Морський пейзаж у творчості Романа Сельського. *Вісник ЛНАМ.* Львів, 2013. Вип. 24. С. 213–221.

48. Волошин Л. Оксидентальний артизм Романа Сельського. Збруч. URL: https://zbruc.eu/node/89426 (дата звернення: 09.05.19).

49. Ріпко О. У пошуках страченого минулого. Львів, 1996. С. 170.

50. Залозецький В. Олекса Новаківський : монографія. Львів : Наклад. Укр. т-ва прихильників мистецтв. б/г. 53 с. URL: https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=830 (дата звернення: 02.05.19).

51. Терещак І. Живопис Олекси Шатківського у збірці Національного музею у Львові імені А. Шептицького. *Літопис національного музею у Львові ім. А. Шептицького*. Львів, 2008. № 6 (11). С. 206–209.

52. Яців Р. Олекса Шатківський. Українське мистецтво ХХ століття : ідеї, явища, персоналії : збірник статей / НАН України, Інститут народознавства. Львів, 2006. С. 216–222.

REFERENCES

1. Holubets O. (2012) Mystetstvo XX stolittia: ukrainskyi shliakh [Twentieth Century Art: The Ukrainian Way] Lviv: Kolir PRO. (In Ukrainian).

2. Lys I. (2012) Fenomen ekspresionizmu v henetyko-typolohichnykh vymirakh svitovoho ta natsionalnoho literaturnykh protsesiv [The phenomenon of expressionism in the genetic-typological dimensions of world and national literary processes] Trybuna Molodykh. Prykarpatskyi visnyk NTSh : Slovo. Ivano-Frankivsk : Plai. Vyp. 2 (18). URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvntsh_sl_2012_2_26 (data zvernennia: 8.05.19).

3. Punhina O. (2010) Salony V. Izdebskoho i novitnie zakhidnoievropeiske mystetstvo u formuvanni novoi heneratsii ukrainskykh khudozhnykiv pivdnia Ukrainy pochatku KhKh stolittia. [The salons of V. Izdebsky and the newest Western European art in the formation of a new generation of Ukrainian artists of the south of Ukraine in the early twentieth century] *Naukovi zapysky KDPU. Seriia: Pedahohichni nauky*. Kirovohrad : KDPU im. V. Vynnychenka. Vypusk 88. URL : http://dspace.kspu.kr.ua/jspui/handle/123456789/2098 (data zvernennia: 5.05.19).

4. Nesterovych Ye. (2018) Neznani istorii avanhardu Lvova: proiavlennia obraziv [Unknown stories of the avant-garde of Lviv: the manifestation of images] Korydor. URL : http://www.korydor.in.ua/ua/stories/avangard-lvova-projavlennja-obraziv.html (data zvernennia: 8.04.19).

5. Noha O., Yatsiv R. (1998) Mystetski tovarystva, obiednannia, uhrupuvannia, spilky Lvova (1860-1998) [Art associations, associations, groups, unions of Lviv (1860-1998)] Lviv : Ukrainski tekhnolohii. (In Ukrainian).

6. Hordynskyi S. (1943) Vystavka spilky pratsi ukrainskykh obrazotvorchykh mysttsiv (1942) : Kataloh-almanakh [Exhibition of the Union of Work of Ukrainian Fine Artists (1942): Catalog-almanac] Lviv : Ukrainske vydavnytstvo. (In Ukrainian).

7. Sydorenko V. (2008) Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen do novitnikh spriamuvan : rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy KhKh – KhKhI stolit [Visual art from avant-garde shifts to the newest trends: development of visual art of Ukraine of the XX – XXI centuries] / in-t. probl. suchasn. myst-va ; Akad. myst-v. Ukrainy. Kyiv : VKh [studio]. (In Ukrainian).

8. Holubets O. (2001) Mizh svobodoiu i totalitaryzmom : mystetske seredovyshche Lvova druhoi polovyny XX stolittia [Between freedom and totalitarianism: the artistic environment of Lviv in the second half of the twentieth century] Lviv : Akademichnyi ekspres. (In Ukrainian).

9. Mystetstvoznavstvo Ukrainy : zb. nauk. prats (2008) [Art criticism of Ukraine: collection of scientific works] / redkol. : A. V. Chebykin (holova) ta in. Kyiv : SPD Pihachov O. V. – NK. Vyp. 9. (In Ukrainian).

10. Vustavka yzobrazytelnoho yskusstva Ukraynskoi SSR, posv. 300-letyiu vossoedynenyia Ukrainy s Rossyei. Zhyvopys. Skulptura. Hrafyka. Kataloh (1954) [Exhibition of Fine Arts of the Ukrainian SSR, dedicated. The 300th anniversary of the reunification of Ukraine with Russia. Painting. Sculpture. Graphic arts] Kyiv : Yskusstvo. (In Russian).

11. Mystetstvoznavstvo Ukrainy : zb. nauk. prats (2015) [Art criticism of Ukraine: a collection of scientific works] / in-t. probl. suchas. m-va. NAM Ukrainy ; redkol. : A. V. Chebykin (holova redkol.), O. K. Fedoruk (holova redkol.), M. I. Yakovliev (zast. hol. redkol.) ta in. Kyiv : Feniks. Vyp. 15. (In Ukrainian).

12. Entsyklopedychnyi slovnyk ekspresionizmy (2008) [Encyclopedic Dictionary of Expressionism] / hl. red. P. M. Toper. Moskva : YMLY RAN. (In Russian).

13. Ukrainski mystetski vystavky u Lvovi 1919-1939: Dovidnyk; antolohiia mystetsko-krytychnoi dumky (2011) [Ukrainian Art Exhibitions in Lviv 1919-1939: Directory; an anthology of critical thinking] / avtor-upor. R. M. Yatsiv. Lviv : Lvivska natsionalna akademiia mystetstv ; Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy. (In Ukrainian).

14. Belichko Yu. (1982) Khudozhnyk. Mystetstvo. Chas. : Zbirnyk vybranykh mystetstvoznavchykh statei [Painter. Art. Time. : Collection of Selected Artistic Articles] Kyiv : Mystetstvo. (In Ukrainian).

15. Badiak V. (2007) Fundatory. Lvivska natsionalna akademiia mystetstv (1946-1953) [Sponsors. Lviv National Academy of Arts (1946-1953)] Lviv : LNAM. (In Ukrainian).

16. Badiak V. (2016) U chas vidlyhy. Lvivska natsionalna akademiia mystetstv. (1953-1964). Chastyna druha [During the thaw. Lviv National Academy of Arts. (1953-1964). Part Two] Lviv : LNAM. (In Ukrainian).

17. Yakel R. (2008) V istoriiu uviishov. A v pamiat? Dzerkalo tyzhnia [Made history. And in memory?] 21-27 cherv. (№ 23). (In Ukrainian).

18. Ostrovskyi O. (1968) Tvorchyi shliakh Oleksy Shatkivskoho [Oleksa Shatkovsky's creative path] *LNAM. Naukova konferentsiia 9-a*. Zbir. mater. Lviv : Vydavnytstvo Lviv. un-tu. (In Ukrainian).

19. Shatkivskyi O. (1958) Personalna vystavka [Solo exhibition] Buklet. Kremenets : [b. v.]. (In Ukrainian).

20. Oleksa Yanovych Shatkivskyi: vystavka tvoriv. Zhyvopys. Hrafika. (1908-1979) (1981) [Olexiy Yanovych Shatkovskyi: exhibition of works. Painting. Graphics. (1908-1979)] Lviv : Oblpolihrafvydav. (In Ukrainian).

21. Petrova I. (2014) Impuls pasionarnosti yak chynnyk khudozhnoi metafory (do problem narodnosti zhyvopysu Oleksy Shatkivskoho 1960-70 rr.) [The impulse of passionarity as a factor of artistic metaphor (to the problems of the nationality of Oleksi Shatkovsky's painting in 1960-70)] / *kulturno-mystetska osvita yak skladova khudozhnoho prostoru KhKhI stolittia* : zb. materialiv mizhnar. nauk.-tvorch. konf. : Odesa, Kyiv, Varshava. 30 kvitnia. Kyiv : NAKKKIM. (In Ukrainian).

22. Krvavych D. P., Ovsiichuk V. A., Cherepanova S. O. (2005) Ukrainske mystetstvo [Ukrainian art] Lviv : Svit. (In Ukrainian).

23. Hrechko I. (1992) Roman Selskyi. *Hutsulshchyna* [Roman Selskyi] Toronto. Ch. 27. (In Ukrainian).
24. Zvirynskyi K. (2017) Vse moie maliarstvo – to molytva: spohady, interviu, rozdumy, statti [All my painting is prayer: memories, interviews, reflections, articles] / upor. Khrystyna Zvirynska-Chaban. Lviv : Manuskrypt. (In Ukrainian).
25. Roman Selskyi. Tvory z pryvatnykh zbirok (2004) [Roman Selskyi.Works from private collections] Lviv: Instytut kolektsionerstva ukrainskykh mystetskykh pamiatok pry NTSh. Kyiv : Oranta. (In Ukrainian).
26. Selskyi R. M. Maliarstvo. Hlybynne. Albom (2001) [Selskyi R. M. Painting. Depth] / za red. M. Marychevskoho ; avt.-upor. Ye. Shymchuk. Kyiv : Sofiia-A. Kn. 7. (In Ukrainian).
27. Volynska O. (2012) Avtorska mystetska shkola Romana Selskoho [Roman Selsky Art School] *Naukovyi zbirnyk*. Ukrainska akademiia mystetstv. Vyp. 19. Kyiv : [b.v.]. (In Ukrainian).
28. Selska M. (1979) Vystavka zhyvopysu. Kataloh [Exhibition of painting] Lviv : Oblpolihrafvydav. (In Ukrainian).
29. Horbachov D. (2017) Ukrainski khudozhnyky pershoi tretyny XX stolittia [Ukrainian artists of the first third of the twentieth century] Kyiv : Mystetstvo. (In Ukrainian).
30. Istoriia ukrainskoho mystetstva KhKh stolittia : v 5 t. (2007) [History of Ukrainian Art : in 5 vol.] / hol. red. H. Skrypnyk, nauk. red. T. Kara-Vasylieva. Kyiv : Mystetstvo. T. 5. (In Ukrainian).
31. Mystetstvoznavstvo Ukrainy: zb. nauk. prats (2007) [Art criticism of Ukraine: collection of scientific works] / redkol. : A. V. Chebykin (holova) ta in. Kyiv : SPD Pihachov O.V. Vyp. 8. (In Ukrainian).
32. Shatkivskyi O. Ya. (1970) Kataloh vystavky tvoriv [Shatkovsky O. Ya. Exhibition catalog of works] / upor. ta avt. vstup. statti V. Ostrovskyi. Lviv : Kameniar. (In Ukrainian).
33. Mysttsi Ternopilshchyny. Obrazotvorche mystetstvo : bibliohr. pokazhch (2015) [Artists of Ternopil region. Fine Arts: A Bibliographic Index] / vstup. st. I. Duda ; ker. proektu ta nauk. red. V. Vitenko ; red. H. Zhovtko. Ternopil : Pidruchnyky i posibnyky. Ch. 1. (In Ukrainian).
34. Sydor O. (1981) Mystetstvo Oleksy Shatkivskoho [Olexi Shatkovsky's art] *Obrazotvorche mystetstvo*. Kyiv : Mystetstvo. № 5. (In Ukrainian).
35. Smyrna L. (2017) Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi : monohrafiia [A Century of Nonconformism in Ukrainian Visual Art. Monograph] / Int. problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy. Kyiv : Feniks. (In Ukrainian).
36. Shmahalo R. (2005) Mystetska osvita v Ukraini seredyny KhIKh — seredyny KhKh stolittia: strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozytsii : dys... d-ra mystetstvoznavstva : 17.00.06. [Art education in Ukraine in the middle of the XIX - the middle of the XX century: structuring, methodology, artistic positions] Lviv : [b. v.]. (In Ukrainian).
37. Selska M. Vystavka zhyvopysu. Kataloh. (1978) [Selska M. Exhibition of painting. Catalog] Lviv : [b. v.]. (In Ukrainian).
38. Selska M. Albom (2005) [Selska M. Album] / avt.-upor. T. Lozynskyi, I. Zavalii ; In-t kolektsionerstva ukrainskykh mystetskykh pamiatok pry NTSh. Lviv-Kyiv : Oranta. (In Ukrainian).
39. Moskalyuk M. (2014) Seriya «Pni» u tvorchosti Romana Selskogo: kompozy'cijna struktura ta stylistychni osoblyvosti [The series "Stumps" in the works of Roman Selsky: compositional structure and stylistic features] *Visnyk zakarpatskogo xudozhnogo instytutu. Erdelivski chytannya.* URL : http://artedu.uz.ua/Fotos/visnyk/Visnyk_ZXI-2014.pdf (data zvernennya: 8.06.19).
40. Pavelchuk I. (2011) Inspiraciyi postimpresionizmu v krayevydax Romana Selskogo. [Inspirations of post-impressionism in the landscapes of Roman Selsky] *Visnyk XDADM*. 2011. (In Ukrainian).
41. Roman Selskyj: Materialy yuvilejnoyi naukovoyi konferenciyi, prysvyachenoyi 100-richchyu vid dnya narodzhennya R. Selskogo (2004) [Roman Selsky: Proceedings of the Jubilee Scientific Conference Dedicated to the 100th Anniversary of R. Selskys Birth] L'viv : LNAM. (In Ukrainian).
42. Nesterenko V. (1999) Velykyj gumanizm velykogo pedagoga (Roman Selskyj) [The great humanism of the great teacher (Roman Selsky)] *Visnyk LNAM*. Lviv : [b. v.]. (In Ukrainian).
43. Golubovskyj I. (2002) Rozmaxom mogutnix kryl [The sweep of the mighty wings] Lviv : Az Art. (In Ukrainian).
44. Katalog tvoriv Oleksu Novakivskogo (1872–1935): malyarstvo, rysunky [Catalog of works by Oleksa Novakivsky (1872–1935): painting, drawings] / upor. V. Ostrovskyj ; Lviv. nacz. muzej. Lviv : Kraj. (In Ukrainian).
45. Naukovyj katalog malyarskyx tvoriv Oleksu Novakivskogo (2008) [Scientific catalog of paintings by Oleksa Novakivsky] / upor. Lyubov Voloshyn, Zoryana Grushovecz. ; Lviv : [b. v.]. (In Ukrainian).
46. Ovsijchuk V. (1998) Oleksa Novakivskyj [Oleksa Novakivsky] Lviv : in-t Narodoznavstva Ukrayiny. (In Ukrainian).
47. Moskalyuk M. (2013) Morskyj pejzazh u tvorchosti Romana Selskogo [Seascape in the works of Roman Selsky] *Visnyk LNAM*. Lviv : [b. v.]. (In Ukrainian).
48. Voloshyn L. Oksydentalnyj artyzm Romana Selskogo [Occidental artistry of Roman Selsky] Zbruch. URL : https://zbruc.eu/node/89426 (data zvernennya: 9.05.19).
49. Ripko O. (1996) U poshukax strachenogo mynulogo [In search of the executed past] Lviv : [b. v.]. (In Ukrainian).
50. Zalozeczkyj V. (19–?) Oleksa Novakivskj [Oleksa Novakivsky] Monografiya. Lviv : Naklad. Ukr. t-va pryxylnykiv mystecztv. URL : https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=830 (data zvernennya: 2.05.19).
51. Tereshhak I. (2008) Zhyvopys Oleksy Shatkivskogo u zbirci Nacionalnogo muzeyu u Lvovi imeni A. Sheptyczkogo [Painting by Oleksa Shatkivsky in the collection of the A. Sheptytsky National Museum in Lviv] Litopys nacionalnogo muzeyu u Lvovi im. A. Sheptyczkogo. Lviv : [b. v.]. (In Ukrainian).
52. Yaciv R. (2006) Oleksa Shatkivskyj. Ukrayinske mystecztvo XX stolittya : ideyi, yavyshha, personaliyi : zbirnyk statej [Oleksa Shatkivsky. Ukrainian art of the twentieth century: ideas, phenomena, personalities: a collection of articles] / NAN Ukrayiny, Instytut narodoznavstva. Lviv : [b.v.]. (In Ukrainian).

УДК 78.087/.03:792.73
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213751

Степан ГІГА,
orcid.org/0000-0001-6961-2353
аспірант
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) stevegrecords@gmail.com

АРАНЖУВАННЯ В АСПЕКТІ СТИЛЕТВОРЕННЯ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

У статті обґрунтовано теоретичні та методологічні підходи до вивчення мистецтва аранжування як чинника стилетворення естрадно-вокальної композиції. Проаналізовано специфіку творчого процесу аранжування в проекції на категорії музичного стилю, художнього перекладу в музиці та музичної інтерпретації. У результаті виявлено системоутворюючий потенціал музично-виразових і технічних засобів аранжування в побудові цілісної художньої форми вокального твору. У зв'язку з цим виділено елементи композиторської та виконавської творчості на різних рівнях перетворення початкового музичного матеріалу в процесі аранжування зразків естрадно-пісенного жанру. Прийоми композиторської техніки аранжувальника розглянуто на рівнях формотворення, стильових модифікацій ритму і темброво-динамічного оформлення з використанням електронної обробки звуку під час створення інструментального супроводу вокальної партії. Виділено фонічні характеристики сучасної музично-звукової сфери в якості одного з основних критеріїв термінологічної та стильової диференціації аранжування як своєрідного виду творчої діяльності. Виходячи з цього, диференційовано поняття «інструментування», «оркестрування» та «аранжування». З позиції музично-виконавської інтерпретації сформульовано визначення та запропоновано розрізняти не стильові, стильові, стилізовані та стильні різновиди аранжування за принципом відмінностей в орієнтації творчої установки аранжувальника на реалізацію тих чи інших аспектів музичного стилю. Осмислено творчу роль аранжувальника як сполучної ланки в системі музичної комунікації композитор – виконавець – слухач та окреслено креативний потенціал інструментально-виразових засобів аранжування у створенні емоційної атмосфери слухацького сприйняття вокального твору. У результаті стильової атрибуції різноманітних аспектів професійної роботи аранжувальника над музичним твором доведено сформованість і самостійність цього виду сучасної музично-творчої діяльності, яка реалізує ключові стильові функції в побудові цілісного музичного образу оригінальної естрадно-вокальної композиції.

Ключові слова: *аранжування, естрадно-вокальна композиція, музичний стиль, інтерпретація, творча діяльність.*

Stepan GIGA,
orcid.org/0000-0001-6961-2353
Graduate Student
Educational and Research Institute of Arts
of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) stevegrecords@gmail.com

ARRANGEMENT IN THE ASPECT OF STYLE-CREATING VARIETY-VOCAL COMPOSITION

The article substantiates the theoretical and methodological approaches to the study of the art of arrangement as a factor of style-creating variety-vocal composition. The specifics of the creative process of arranging in the projection on the categories of musical style, artistic translation in music and musical interpretation are analyzed. As a result, the system-forming potential of musical-expressive and technical means of arrangement in the construction of a holistic artistic form of a vocal work is revealed. In this regard, the elements of composer's and performing creativity at different levels of transformation of the initial music material in the process of arranging samples of variety-song genre are highlighted. Methods of the composer's technique of arranger are considered at the levels of form-creating, stylistic modifications of rhythm and timbre-dynamic design with the use of electronic sound processing when creating instrumental accompaniment of the vocal part. The phonic characteristics of the modern musical-sound sphere are singled out as one of the main criteria of terminological and stylistic differentiation of arrangement as a peculiar kind of creative activity. Based on this, the concepts of "instrumentation", "orchestration" and "arrangement" are differentiated. From the standpoint of musical-performance interpretation, a definition is formulated and it is proposed to distinguish between non-stylistic, stylistic, stylized and stylish varieties of arrangement on the principle of differences in the orientation of the arranger's creative attitude to the realization of certain aspects of musical style. The creative role of the arranger as

a connecting link in the system of musical communication composer – performer – listener is understood and the creative potential of instrumental and expressive means of arrangement in creating the emotional atmosphere of the listener's perception of the vocal work is outlined. As a result of the stylistic attribution of various aspects of professional work of the arranger over the musical work proved the formation and independence of this type of modern musical-creative activity, which implements the key style functions in the construction of a holistic musical image of the original variety-vocal composition.

Key words: *arrangement, variety-vocal composition, musical style, interpretation, creative activity.*

Постановка проблеми. Сучасне українське естрадно-вокальне мистецтво відображає багатство жанрово-стильової палітри та розмаїття прикладів творчого самовираження артистів різних поколінь і музичних напрямів. Перемоги кращих представників української естрадно-вокальної школи на престижних міжнародних конкурсах свідчать не тільки про невичерпність талантів, зрощених у лоні однієї з найбільш співочих націй, але й про сформованість українського естрадно-вокального професіоналізму. Одним із важливих принципів підготовки молодих кадрів є спадкоємність традицій вокальної освіти, пов'язаних із вивченням композиторської спадщини української естрадно-пісенної класики. Включення в репертуари артистів різних поколінь визначних творів з пантеону українського пісенного жанру говорить про їх незмінну популярність у сучасних слухачів, які висувають свої вимоги до музикантів відповідно до новомодних тенденцій епохи.

На шляху пошуків сучасних креативних форм комунікації з публікою, оновлення музично-виразових засобів художнього впливу на слухачів великого значення набуває аранжування новостворених та класичних зразків вітчизняного й світового естрадно-пісенного жанру. Незважаючи на затребуваність в умовах сучасного музичного ринку професійної діяльності аранжувальника, визнання його провідної ролі в музичному оформленні пісенних композицій, мистецтво аранжування з точки зору його системного наукового осмислення залишається в українському музикознавстві маловивченою сферою.

Аналіз досліджень. Окремі публікації І. Гайденка, Д. Кученьова, В. Олійника, В. Степанова, В. Тормахової представлені здебільшого матеріалами практичного та навчально-методичного характеру. Зокрема, у статті І. Гайденка розглянуто новітні методи створення й удосконалення оркестрової фактури за допомогою комп'ютерних засобів, Д. Кученьовим здійснено спробу кореляції понять «аранжування», «оркестрування», «інструментування» та виділено сутнісні риси, що притаманні аранжуванню для інструментальної групи народних колективів, особливості інструментування вокального супроводу для народно-інструментальних ансамблів висвітлено в праці В. Олійника, дисертацію В. Степанова присвячено проблемі навчання майбутніх учителів музики мультимедійному аранжуванню, В. Тормахова торкається питань професійного аранжування в інтерпретації джазових стандартів.

Мета статті полягає в теоретичному та методологічному обґрунтуванні специфіки творчого процесу аранжування як чинника стилетворення естрадно-вокальної композиції.

Виклад основного матеріалу. Необхідним етапом реалізації зазначеної мети дослідження є аналіз поняття «аранжування» з точки зору можливостей стильової атрибуції різних компонентів цього виду музичної діяльності.

Поняття «аранжування» (від фр. arranger – упорядковувати) в музичному мистецтві тлумачиться як «перекладання музичного твору для іншого складу виконавців, обробка мелодії для виконання на музичному інструменті або для голосу із супроводом, полегшений виклад музичного твору для виконання на тому ж інструменті, чи пов'язані з імпровізаційним стилем музикування гармонічні, фактурні зміни, які музиканти вносять у твір під час виконання (у джазовій музиці), створення інструментального супроводу до мелодії пісні для різного складу виконавців (у популярній музиці)» (Юцевич, 2003: 14).

У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» визначення поняття «аранжування», окрім вищевикладеного, включає важливі уточнення, а саме: «в естрадній музиці – гармонізація та інструментування нової або добре відомої мелодії; у джазі – спосіб закріплення загального задуму ансамблевої і оркестрової інтерпретації і головний носій стильових якостей» (Бусел, 2005: 38). Варто зазначити, що реалізація художніх функцій аранжування як результату творчої інтерпретації авторського тексту та репрезентативного носія оригінальних стильових ознак музичного твору є першочерговим завданням сучасного аранжувальника в роботі над естрадно-вокальною композицією.

Отже, поняття аранжування охоплює різноманітні сторони музичної діяльності (перекладення, обробка, інтерпретація тощо), які в процесі роботи над музичним твором можуть у певний спосіб виявляти свій стилетворчий потенціал. У зв'язку з цим привертає увагу поняття «художній

переклад у музиці», що введене в музикознавчий обіг О. Жарковим і трактується ним як «нова версія твору, в котрій даний твір стає певною інтонаційно-семантичною моделлю, а його компоненти, втрачаючи первинну цінність, різною мірою переінтоновуються і в новому втіленні отримують нову цілісність, яка створюється вибором, відбором матеріалу, методики і прийомами переінтонування, новим розвитком, художніми цілями і завданнями творця нової версії» (Жарков, 1994: 29).

Отже, творчі завдання самого процесу перекладення музичного твору передбачають втілення головних ознак стилю в музиці як «вищого виду художньої єдності» (С. Скребков) «органічно пов'язаних, взаємодіючих елементів, що утворюють у сукупності цілісну, відносно стійку систему» (Михайлов, 1981: 119).

Можливості співвіднесення різних компонентів творчого процесу аранжування з категорією стилю містить також визначення В. Москаленка: «Музичний стиль є психологічно зумовленою специфічністю музичного мислення, яка виражається відповідною системною організацією ресурсів музичного мовлення в процесі створення, інтерпретування та виконання музичного твору» (Москаленко, 1998: 88). Виходячи з цього, можемо говорити про елементи композиторської творчості в процесах аранжування, де суто технічні завдання підпорядковані цілям художнього переосмислення та видозмінення початкового музичного матеріалу.

Під час створення аранжування естрадно-пісенної композиції виникає широке коло можливих її трансформацій, тому перед аранжувальником постає надзвичайно багато завдань, які вимагають майстерного володіння основами композиторської техніки. До того ж йому «потрібне художнє відчуття та більш глибоке знання законів гармонії, поліфонії, не кажучи вже про хороше знання конструктивних особливостей усіх музичних інструментів, які входять до складу ансамблю, їхні художньо-виражальні можливості та специфічний колорит звучання кожного із них» (Олійник, 2015: 367). Крім цього, важливими моментами у підготовці інструментального супроводу вокального твору В. Олійник вважає вибір тональності, яка б у теситурному відношенні сприяла реальним можливостям вокалістів, та створення так званих вільних зон і максимально вигідних умов для звучання голосу шляхом розрідження оркестрової фактури, а також забезпечення оптимального динамічного співвідношення між супроводом та вокальною партією впродовж усього їхнього спільного звучання.

Володіння прийомами композиторської техніки є необхідним для аранжувальника на різних етапах формотворення естрадно-пісенної композиції. Це стосується оформлення інструментального вступу, інтерлюдій (зв'язок) між вокальними проведеннями, епізодів, побудованих на інструментальній обробці вокального матеріалу, завершення інструментальних побудов тощо. «Окрім цього, одним із прийомів, які часом використовується в музичних творах, є створення форми другого плану, коли при збереженні куплетної форми можливе її оформлення на більш високому рівні у тричастинну, рондо, варіаційну і т. п. <…> Також можливі стильові перевтілення пісні, коли залишатимуться лише ключові аспекти твору, тоді як гармонія може ламати наперед установлену логіку розвитку», наближаючи твір до джазового звучання (Кученьов, 2019: 21).

Поряд із цим художня доцільність тих чи інших стильових перевтілень твору в процесі аранжування передбачає глибоко продуману організацію фактури музичного супроводу, що має відповідати характеру, жанровим особливостям, змісту літературного тексту пісні та сприяти розкриттю її ідейно-образного задуму.

Роль аранжувальника тут важко переоцінити, адже художній результат стильових модифікацій естрадної пісні багато в чому залежить від його музичної ерудиції, естетичних смаків, ретельності відбору та влучності застосування музично-виразових засобів, технологічної обізнаності, зрештою – інтуїції та передбачення комерційного успіху кінцевого мистецького продукту з урахуванням кон'юнктурних вимог музичного ринку.

Важливу роль в арсеналі стильових прийомів аранжувальника у сфері естрадно-вокальної творчості відіграє організація ритму, що передбачає глибокі знання багатьох музичних стилів і жанрів академічної та неакадемічної традицій, інтерпретацію та модернізацію властивих їм ритмічних формул з урахуванням індивідуального стилю композитора, виконавської манери співака та музичних тенденцій свого часу. При цьому професійні функції аранжувальника надають його діяльності значення сполучної ланки, що з точки зору специфіки комунікативних процесів у музичному мистецтві реалізує творчі взаємозв'язки різних рівнів, у результаті чого традиційна тріада музичної комунікації «композитор – виконавець – слухач» набуває такого вигляду: «композитор ↔ аранжувальник ↔ виконавець ↔ аранжувальник ↔ слухач». Таким чином, аранжувальник здійснює «акт співтворчості, необхідною ланкою котрого є індивідуальна музична діяльність,

спрямована на активну міжособистісну взаємодію з метою розкриття смислу музики, тобто її сприйняття та розуміння на вищому, художньому рівні цілісного осягання музичного твору» (Опарик, 2015: 112).

Комунікативні чинники творчої діяльності аранжування увиразнюють зв'язок цього поняття з поняттям «інтерпретація», що базується на всебічному аналізі твору (жанрово-стильовому, тесситурному, гармонічному, засобів музичної виразності тощо) та становить особливий інтерес для виконавця і слухача, яких поєднує у своїй особі аранжувальник.

Музично-виконавська специфіка роботи аранжувальника виявляє себе передусім на рівні фахової термінології, що у свою чергу потребує уточнення з огляду на практику використання стильових характеристик стосовно різноманітної музичної продукції у сфері естрадно-вокального мистецтва. Зокрема, в теорії музичного виконавства обґрунтовано диференціацію різних видів музично-виконавської інтерпретації, а саме – не стильова, стильова, стилізована, стильна та виконавська інтерпретація композиторського стилю (Катрич, 2000: 40).

Послуговуючись визначеннями, сформульованими О. Катрич, пропонуємо розрізняти такі різновиди аранжування:

не стильове – вид аранжування, інтерпретаційні механізми якого функціонують у сферах емоційного та образно-естетичного, не торкаючись тих чи інших аспектів музичного стилю;

стильове – вид аранжування, інтерпретаційні механізми якого зорієнтовані на осмислення тих чи інших аспектів музичного стилю загалом та композиторського зокрема;

стилізоване – вид аранжування, в процесі якого реалізується цілеспрямована установка на імітацію певного музично-історичного стилю;

стильне – вид аранжування, в процесі якого реалізується цілеспрямована установка на підпорядкування стилю даного композитора естетичним ідеалам та художнім нормам сучасної культурно-історичної епохи.

Мистецький ценз результатів музично-творчої діяльності аранжувальника багато в чому визначає створення ним оригінального інструментально-звукового образу твору через розкриття нових тембрових якостей фонізму, що, на думку М. Михайлова, є одним із головних атрибутів музичного стилю. «Фонізм як стильова ознака відрізняється комплексним інтегруючим характером: його особливості великою мірою зумовлюються виконавськими засобами, що використовувалися в ту чи іншу епоху. <...> У даному випадку мається на увазі певна якість звучання (певна загальна барва звучання) музики, що утворюється взаємодією цілого ряду елементів. Не тільки темброві, регістрові та динамічні властивості. Відому роль відіграє ладо-гармонічна структура, а також особливості формоутворення, які зумовлюють те, що можна назвати динамічною кривою процесу розгортання музичного матеріалу» (Михайлов, 1990: 240).

Таким чином, одним із головних творчих завдань аранжувальника є створення за допомогою цілого комплексу інструментально-виразових засобів певної «стильо-звукової» атмосфери (М. Михайлов), здатної миттєво заволодіти увагою слухацької аудиторії та емоційно налаштувати її на сприйняття вокальної партії.

Показово, що стильові характеристики сучасної музично-звукової сфери містять відповіді на дискусійні питання щодо термінологічної конкретизації понять «інструментування», «оркестрування» та «аранжування». Найбільш загальне та поширене тлумачення перших двох понять містить їх визначення у словнику Ф. Брокгауза та І. Ефрона: «Інструментовка або оркестровка – мистецтво користуватися поєднаннями інструментів для найбільш вигідного звукового забарвлення музичного твору. <…> Інструментовкою називається також учення про окремі інструменти та їх поєднання. В інструментовці вивчають обсяг, технічну здатність, характер інструментів, силу звучності їхніх регістрів. Завдяки інструментуванню здобувається вміння дотримуватися рівноваги між поєднуваними інструментами. Інструментувати – значить перекладати музичний твір на оркестр. До Монтеверде (XVII ст.) оркестр слугував переважно для супроводу хору; зверталась увага тільки на обсяг інструментів, здатних підтримувати той чи інший хоровий голос. Пізніше, особливо з Гайдна (XVIII ст.), почалося більш свідоме поєднання інструментів, засноване на їхньому характері та на ефекті під час їх поєднання (колорит)» (ЕСБЕ, 1894: 246).

Зіставляючи зазначені поняття з поняттям «аранжування», Д. Кученьов пропонує як можливі критерії їх диференціації розглядати міру втручання в первинний авторський задум та рівень творчого переінакшення твору, підкреслюючи, що «аранжування передбачає можливість не лише призначати твір для виконання різними інструментами, а й додавати електронної обробки звуку, його перетворення і т. п.» (Кученьов, 2019: 20).

Ідея розведення понять «інструментування», «оркестрування» та «аранжування» за принци-

пом диференціації органологічних та, відповідно, звукових параметрів музичного матеріалу простежується також у міркуваннях Г. Гараняна, згідно з яким перші два поняття використовуються переважно під час роботи з акустичними інструментами, тоді як поняття «аранжування» включає в себе більш широкий спектр професійно-технічних функцій музиканта, котрий має справу і з електронними інструментами, і з різноманітними цифровими пристроями (Гаранян, 2010: 5). Отже, фонічні характеристики музичного супроводу поряд із технологічними особливостями обробки початкового музичного матеріалу є одними з основних критеріїв термінологічної та стильової диференціації аранжування як оригінального виду творчої діяльності.

Отже, сучасний аранжувальник зобов'язаний володіти спеціальними знаннями комп'ютерних технологій, новітніх винаходів у галузі електронних спецефектів, а також цілим рядом технічних засобів створення й запису фонограм за допомогою неабияких музично-виконавських навиків.

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що стильова атрибуція різноманітних аспектів професійної роботи аранжувальника над музичним твором, яка включає в себе елементи композиторської та виконавської творчості, дає підстави говорити про сформованість цього досить самостійного виду сучасної музично-творчої діяльності, що реалізує ключові стильові функції в побудові цілісного музичного образу оригінальної естрадно-вокальної композиції.

Наукова розробка теоретичних аспектів мистецтва аранжування сприятиме його освітній легітимації, що означатиме впровадження навчальних курсів фахової підготовки спеціалістів-аранжувальників у музичних вишах України, піднесення професійного статусу цього виду творчої діяльності та включення її до офіційного переліку сучасних музичних спеціалізацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
2. Гаранян Г. А. Основы эстрадной и джазовой аранжировки. Изд. 3-е, доп. Москва : Региональный Общественный Фонд развития джазового искусства Георгия Гараняна, 2010. 256 с.
3. Жарков А. М. Художественный перевод в музыке: проблемы и решения : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. Київ, 1994. 184 с.
4. Инструментовка. Энциклопедический словарь / под. ред. проф. И. Е. Андреевского. Санкт-Петербург : Ф. А. Брокгауз, И. А. Эфрон, 1894. Т. 13. С. 246. URL: https://dlib.rsl.ru/viewer/01003924235#?page=254 (дата обращения: 06.07.2020).
5. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця: Теоретичні та естетичні аспекти. Київ, 2000. 99 с.
6. Кученьов Д. В. Аранжування для інструментальної групи народних колективів. *Інноваційна педагогіка*. Одеса, 2019. Вип. 13. Т. 2. С. 19−24.
7. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
8. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.
9. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87−93.
10. Олійник В. Ф. Деякі особливості інструментування вокального супроводу для народно-інструментальних ансамблів. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Кам'янець-Подільський, 2015. Вип. 18. С. 366–372.
11. Опарик Л. Музичне спілкування як чинник формування стилю сприйняття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. Вип. 30–31. Ч. 2. С. 112–117.
12. Юцевич Ю. Є. Музика : словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.

REFERENCES

1. Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy (z dod. i dopov.) [Large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language] / Comp. and head ed. V. T. Busel. K.; Irpin: VTF «Perun», 2005. 1728 p. [in Ukrainian].
2. Garanyan G. A. Osnovy estradnoj i dzhazovoj aranzhirovki [Fundamentals of pop and jazz arrangements]. Ed. 3rd, add. M.: Regional Public Foundation for the Development of Jazz Art of Georgy Garanyan, 2010. 256 p. [in Russian].
3. Zharkov A. M. Hudozhestvennyj perevod v muzyke: problemy i resheniya [Artistic translation in music: problems and solutions]: dis ... cand. arts: 17.00.02. K., 1994. 184 p. [in Russian].
4. Instrumentovka. Entsiklopedicheskiy slovar [Instrumentation. Encyclopedic Dictionary. Text] / under . red. prof. I. E. Andreevsky. T. 13. St. Petersburg: F. A. Brockhaus, I. A. Efron, 1894. P. 246. URL: https://dlib.rsl.ru/viewer/01003924235#?page=254 (Last accessed: 6.07.2020) [in Russian].
5. Katrych O. Styl muzykanta-vykonavtsia: Teoretychni ta estetychni aspekty [Style of musician-performer: theoretical and aesthetic aspects]. K., 2000. 99 p. [in Ukrainian].
6. Kuchenov D. V. Aranzhuvannia dlia instrumentalnoi hrupy narodnykh kolektyviv [Arrangement for instrumental group of folk groups]. Innovative pedagogy. Issue 13. Vol. 2. Odessa, 2019. pp. 19−24 [in Ukrainian].
7. Mihajlov M. K. Stil v muzyke: issledovanie [Style in Music: Research]. Leningrad: Muzyka, 1981. 264 p. [in Russian].

8. Mihajlov M. Etyudy o stile v muzyke [Etudes about style in music]. L.: Muzyka, 1990. 288 p. [in Russian].
9. Moskalenko V. H. Tvorchyi aspekt muzychnoho styliu [Creative aspect of musical style]. Kyiv musicology. Kyiv, 1998. Issue 1, pp. 87−93 [in Ukrainian].
10. Oliinyk V. F. Deiaki osoblyvosti instrumentuvannia vokalnoho suprovodu dlia narodno-instrumentalnykh ansambliv [Some features of instrumentation vocal support for folk and instrumental ensembles]. Pedagogical education: Theory and practice. Kamianets-Podilskyi, 2015. Issue 18. pp. 366−372 [in Ukrainian].
11. Oparyk L. Muzychne spilkuvannia yak chynnyk formuvannia styliu spryiniattia [Musical communication as a factor of perception style formation]. Bulletin of the Precarpathian University. Art criticism. Issue 30-31. Part 2. Ivano-Frankivsk: Foliant, 2015. pp. 112–117 [in Ukrainian].
12. Iutsevych Yu. Ye. Muzyka: slovnyk-dovidnyk [Music: dictionary-reference book]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan, 2003. 352 p. [in Ukrainian].

УДК 7.036:047/041.7
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213753

Анатолій ЖУК,
orcid.org/0000-0002-7141-5102
аспірант, викладач кафедри академічного живопису
Львівської національної академії мистецтв
(Львів, Україна) anatoliizhuka@gmail.com

РОЗВИТОК ПЛЕНЕРНОГО РУХУ В ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI ст.

Сучасне образотворче мистецтво тісно пов'язане із пленерним рухом. Як відомо, пленери відіграли визначну роль у становленні мистецтва модерну. Їхнє поширення було пов'язане із кризою академізму та становленням нових напрямів, які започаткували революційні зміни в образотворчому мистецтві. У статті розглядається досвід розвитку сучасного пленерного руху у країнах Західної Європи. Проаналізовано наявні тенденції у сучасному мистецтві, пов'язані із мистецтвом пейзажу та пленерною діяльністю. Розглянуто форми організації сучасних пленерів у країнах Західної Європи.

Автор доходить висновку, що на змістову основу художнього методу пленеру мали суттєвий вплив напрями мистецтва кінця 1960-х – кінця 1970-х рр. – фотореалізму та неоекспресіонізму, які сприяли реактуалізації пейзажного живопису у другій половині XX – на початку XXI ст.

За умов сучасного суспільства посилюється значення пленерів як демократичної форми художньої творчості, що сприяє зверненню до пленеру широких кіл художників – професіоналів і аматорів. Комерціалізація художньої індустрії сприяє змиканню художньої діяльності з туризмом, що модифікує пленер як новий вид галузі художнього туризму. Сучасний західноєвропейський пленер набуває також форм воркшопу як визначеної у часі художньої діяльності під керівництвом і за допомогою досвідченого художника. У Західній Європі цьому сприяє наявність «класичних» природних та архітектурних ландшафтів, розвиненої мистецької інфраструктури тощо. Поширення Інтернету і соціальних мереж надає платформу для самоорганізації художньої спільноти й утворення численних горизонтальних об'єднань художників-пленеристів. У комплексі вказані обставини призводять до значної активізації пленерного руху у країнах Західної Європи. Розвитку пленеру у Західній Європі сприяють два фактори. По-перше, це наявність у країнах регіону класичних природних та історико-культурних ландшафтів і розвинутої художньої інфраструктури. По-друге, це поширення Інтернету і соціальних мереж, які значно полегшують утворення горизонтальних об'єднань художників і сприяють самоорганізації художньої спільноти.

Ключові слова: *пленер, пленерний рух, сучасне мистецтво, Західна Європа.*

Anatolii ZHUK,
orcid.org/0000-0002-7141-5102
Graduate Student, Lecturer at the Department of Academic Painting
Lviv National Academy of Arts
(Lviv, Ukraine) anatoliizhuka@gmail.com

DEVELOPMENT OF THE PLEIN AIR MOVEMENT IN WESTERN EUROPE OF THE END OF THE 20th – BEGINNING OF THE 21st CENTURY

Modern art is closely associated with the plein air movement. Plein airs played a significant role in the formation of modern art. Their spread was associated with the crisis of academicism and the emergence of new trends that initiated revolutionary changes in the fine arts. The article considers the experience of development of modern plein air movement in Western Europe. The author analyses current trends in contemporary art, which are related to landscape art and plein air activities. The article considers the experience of development of modern plein air movement in Western Europe. The current trends in contemporary art, which are related to landscape art and plein air activities, can be analysed. Forms of organization of modern plein airs in the countries of Western Europe are considered. The author concludes that on the substantive basis of the plein air method in the context of contemporary art reflected its characteristic areas of photorealism and neo-expressionism, which contributed to the actualization of landscape painting in the second half of XX – early XXI century. In modern society, the importance of plein airs as a democratic form of artistic creativity is increasing, which contributes to the involvement of a wide range of artists – professionals and amateurs. The commercialization of the art industry contributes to the connection of artistic activity with tourism, which forms a plein air as a new type of art tourism. The modern Western European plein air also takes the form of a workshop as a time-defined artistic activity under the guidance and with the help of an experienced artist. In Western Europe, this is facilitated by the presence of "classical" natural and architectural landscapes, developed artistic infrastructure and more. The spread of the Internet and social services provides a platform for the self-organization of the art community

and the formation of numerous horizontal associations of open-air artists. In the complex, these circumstances lead to the rise of the plein air movement in Western Europe in the modern era. Forms of organization of modern plein airs in the countries of Western Europe are considered. Two factors contribute to the development of the open air in Western Europe. First, it is classical natural, historical and cultural landscapes, as well as developed artistic infrastructure in the countries of the region. Second, it is the spread of the Internet and social networks, which greatly facilitate the formation of horizontal associations of artists and contribute to self-organization of the art community.

Key words: *plein air, plein air movement, contemporary art of Western Europe.*

Постановка проблеми. Сучасне образотворче мистецтво тісно пов'язане із пленерним рухом. Як відомо, пленери відіграли визначну роль у становленні мистецтва модерну. Їхнє поширення було пов'язане із кризою академізму та становленням нових напрямів, які започаткували революційні зміни в образотворчому мистецтві. Вплив пленерів на розвиток мистецтва мав багато аспектів, втім, їхня актуальність мала свої падіння і піднесення. Нині можна спостерігати очевидне пожвавлення пленерного руху у низці національних образотворчих шкіл, насамперед у США, країнах Сходу Європи включно з Україною тощо.

Аналіз досліджень. У вітчизняних дослідженнях присвячується багато уваги історії пленерів і їх значенню у процесі розвитку образотворчого мистецтва (Мараховська, 2013: 72–73). Численні роботи окреслюють проблеми організації пленерів, їхнє значення у педагогіці образотворчого мистецтва, в організації художньої освіти (Сова, 2017: 227–235). Окремі праці висвітлюють стан пленерного руху в Україні та роль, яку відіграють пленери у гуртуванні сучасної творчої спільноти (Чурсін, 2013: 141–146). Дослідники аналізують також творчі експерименти, що здійснюються у рамках сучасних інноваційних та експериментальних пленерів. Набагато менше уваги у працях українських дослідників приділено досвіду сучасного розвитку пленерного руху у світі, зокрема у країнах Європи.

Метою статті є аналіз розвитку пленерного руху у Західній Європі у кінці XX – на початку XXI ст., визначення його характерних рис та особливостей.

Виклад основного матеріалу. Хоча аналогії із пленерним живописом можна знаходити упродовж епох історичного розвитку образотворчого мистецтва, найбільш тісно і безпосередньо він пов'язаний із мистецтвом імпресіоністів. Рубіж XIX–XX ст. був часом розквіту та поширення пленерів, коли вони стали частиною творчого методу імпресіоністів. Із поглибленням творчих експериментів у мистецтві авангарду і постмодерну роль пленерів зменшується. У середині XX ст. цей метод роботи залишався на маргінесі художнього руху.

Відродження інтересу до пленеру пов'язують із творчістю низки представників сучасного мистецтва Європи, які знов звертаються до теми пейзажу. Німецький художник і скульптор Ансельм Кіфер, розвиваючи напрямок неоекспресіонізму, використовує у своїх творах нетрадиційні для живопису матеріали (бите скло, частини рослин, сухі квіти та листя). Його роботи мають символічне та політичне смислове наповнення, зрозуміле у контексті осмислення історичного минулого країни. Це підштовхнуло його звернутися до відтворення архітектурних ландшафтів, символічних для архітектури 30-х рр. XX ст. (Molesworth, 1989: 78–89).

У творах Герхарда Ріхтера розвивається напрям гіперреалізму (або фотореалізму), який також став характерним для пейзажу і пленерного живопису у сучасному мистецтві. Г. Ріхтер сформулював гасло напряму, постулювавши, що метою фотореалізму є «не імітування, а творення» фотографії художніми засобами (Richter, 1995: 73).

Використовуючи техніку «розмиття» (blur) спочатку щодо портретного живопису, у кінці 1960-х рр. Г. Ріхтер переходить до відтворення ландшафтів, що відбувається під час відпочинку й екскурсій на Корсиці (Nielsen, 2008: 484–452; Storr, 2002: 2–5; Das Fest dr Farbe – neue Pleinair-Malerci, 2019).

Фотореалізм і експресіонізм як напрями, які служили основою для відтворення пейзажних композицій, було розвинуто ще одним видатним представником сучасного мистецтва, британо-американським митцем Малкольмом Морлі (Whiteley, 2012: 348–355).

Впливовий британський художник, графік і фотограф Девід Хокні звертається до пейзажу у 1990-ті рр. Відвідуючи рідний Йоркшир, він дедалі частіше звертався до місцевого пейзажу, спочатку відтворюючи його по пам'яті, а потім застосовуючи метод пленеру. Він створив серії картин, які були результатом активних експериментів із акварельним живописом, дослідження натури за допомогою цифрових фоторепродукцій, зрештою, творення великих полотен із декількох (від двох до п'ятдесяти) дрібніших композицій (Isenberg, 2009).

Творчі експерименти другої половини XX ст. розширили мистецькі напрями, збагатили художні засоби, за допомогою яких здійснювався пейзажний живопис, і сприяли реактуалізації пленерної діяльності. У сучасний пленерний рух також зробили вклад і інші значні митці. Художник американського походження Ежен Папроскі розвивав свою майстерність, мандруючи по Європі, де його захопили твори відомих імпресіоністів – К. Моне, О. Ренуара, А. Сіслея. Його стиль і творчий метод дають підстави охарактеризувати його як сучасного послідовника імпресіонізму (Современный импрессионизм, 2019). Відомий німецький художник-пленерист Клаус Фуксман, котрий викладав у Берлінському університеті мистецтв, сприяв утворенню цілої новітньої школи німецького пленерного живопису, до якої приєдналися численні послідовники (Das Fest dr Farbe – neue Pleinair-Malerci, 2019).

Слід звернути увагу на те, що пленер від початку є чинником, який демократизує художню творчість. Ще під час свого виникнення він був пов'язаний не лише із революційними зрушеннями у напрямах живопису, але й із технічним прогресом. Пленер став можливим завдяки винайденню пересувного мольберта та зручних для використання готових фарб. Саме це зробило заняття живописом досяжним для широкого кола художників, у т. ч. художників-аматорів, а не лише для обмеженого кола мистецької еліти, належної до академізму. Ця особливість пленеру є актуальною для його розвитку і сьогодні.

Західна Європа виявляється місцем активного художнього туризму для професійних художників, початківців та аматорів із США та інших країн. Наявність сталої художньої традиції, численних музеїв, художніх виставок, фестивалів, активної галерейної діяльності створює середовище для проведення численних вокршопів, де досвідчені автори пропонують пленерні програми для бажаючих (French Plein Air Painters, 2019).

Зазвичай такі пропозиції включають творчу допомогу, навчання серед мальовничих природних чи архітектурних ландшафтів класичного західноєвропейського середовища (Art Show, 2019; The Best Painting Holidays Across Europe!, 2019).

Такі воркшопи створюють умови для активного творчого обміну між мистецькими спільнотами країн Західної Європи та США, де пленерна діяльність є надзвичайно розвиненою, де існують десятки і сотні асоціацій, об'єднань, галерей і спеціалізованих видань.

Розвиток електронних мереж сприяє посиленню горизонтальних зв'язків у художній спільноті. Із поширенням Інтернету у країнах Західної Європи виникли численні спеціалізовані сайти, що стали платформою для об'єднання пленерних груп. Вони включають художників за територіальним або іншим принципом. Встановленню горизонтальних зв'язків між художниками-пленеристами сприяють соціальні мережі. Вони використовуються для пошуку художньої допомоги та надання освітніх послуг (Doherty, 2019).

Частиною сучасної культури пленерного живопису є численні фестивалі та конкурси. Наприклад, таким є «Міжнародний фестиваль широкоформатного живопису під відкритим небом», заснований у 2017 р. у Ліон-ла-Форе (Франція). Програма фестивалю апелює до історичної традиції нормансього імпресіонізму. Умови відтворення пейзажу на цьогорічному пленері передбачають роботи виключно на відкритій місцевості із використанням великих полотен, розміром 1 на 1 м, що має на меті «вивести художників поза зону комфорту» (Un Festival international, 2019).

Наявна тенденція до ще більшої демократизації такого демократичного виду художньої активності, як пленер, знаходить неоднозначні оцінки. З одного боку, це призводить до розвитку багатоманіття стилів, технік і напрямів, до включення у пленерний рух багатьох художників-аматорів. З іншого – така поліфонія знаходить і критичні оцінки, які стосуються основ викладання художнього мистецтва у школах Західної Європи. Наприклад, існують зауваження, що такий предмет академічного мистецтва як пряма перспектива, залишається поза увагою і не викладається належним чином навіть для художників-початківців. Їх орієнтують на свободу художнього самовиразу, але не формують необхідних для цього цінностей і навичок (Freilichtmalerei, 2019)

Висновки. Пленерний рух у країнах Західної Європи переживає свою нову актуалізацію. У сучасному мистецтві кінця 1960–1990-х рр. були вироблені нові художні напрями, які стали активно використовуватися у пленерному живописі, яке до цього було якнайтісніше пов'язаним із імпресіонізмом (впливи імпресіонізму залишаються актуальними щодо нього і нині). Такі напрями, як фотореалізм і неоекспресіонізм поширилися у пленерному живописі та сприяли його актуалізації.

Іншою тенденцією розвитку пленерного руху у Західній Європі є його комерціалізація. Як частина сучасної художньої індустрії пленерний рух змикається із туризмом, утворюючи його нову галузь, що сприяє залученню до нього широких кіл художників – професіоналів і аматорів.

Поширюються так звані воркшопи – пленери, або серії пленерів, на яких художники-початківці удосконалюють свою майстерність під керівництвом досвідчених майстрів.

Розвитку пленеру у Західній Європі сприяють два фактори. По-перше, це наявність у країнах регіону класичних природних та історико-культурних ландшафтів і розвинутої художньої інфраструктури. По-друге, це поширення Інтернету і соціальних мереж, які значно полегшують утворення горизонтальних об'єднань художників і сприяють самоорганізації художньої спільноти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Art Show: Landscape & Plein Air Workshops in Italy. URL: https://artshow.com/workshops/WorkshopDisplay.aspx?MedTheme=landscape&Location=Italy (дата звернення: 17.03.2019).
2. The Best Painting Holidays Across Europe! URL: https://www.artistravel-international.com/painting-holidays-europe (дата звернення: 17.03.2019).
3. Das Fest dr Farbe – neue Pleinair-Malerci. *Kunsthaus ARTES* – 2020. URL: https://www.kunsthaus-artes.de/de/t_pleinair/Neue-deutsche-Pleinairmalerei (дата звернення: 17.03.2019).
4. Doherty S. Searching for Plein Air in Europe. Outdoor Painter: The home of Plein Air magazine. URL: https://www.outdoorpainter.com/searching-for-plein-air-in-europe/ (дата звернення: 17.03.2019).
5. Freilichtmalerei: Geschichte, Charakteristika. URL: https://de.gallerix.ru/pedia/plein-air-painting/ (дата звернення: 17.03.2019).
6. French Plein Air Painters. URL: http://frenchpleinairpainters.com/index.php/en/ (дата звернення: 17.03.2019).
7. Isenberg B. The worlds of David Hockney. Los Angeles Times – DEC. 6, 2009. URL: https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-hockney6-2009dec06-story.html (дата звернення: 17.03.2019).
8. Molesworth C. Anselm Kiefer and the Shapes of Time. *Salmagundi.* 1989. Vol. 82/83. P. 78–89.
9. Nielsen K. H. Nanotech, Blur and Tragedy in Recent Artworks by Gerhard Richter. *Leonardo*. 2008. Vol. 41 (5). P. 484–452.
10. Richter G. The daily practice of painting : writings and interviews, 1962–1993. Cambridge, Mass.London: MIT Press; Anthony d'Offay Gallery, 1995. 288 p.
11. Storr R. Gerhard Richter: Forty Years of Painting. MoMA. 2002. Vol. 5 (1). P. 2–5.
12. Un Festival international de peinture en plein air dans la Normandie impressionniste. URL: https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/peinture/un-festival-international-de-peinture-en-plein-air-dans-la-normandie-impressionniste_3368793.html (дата звернення: 17.03.2019).
13. Whiteley N. Art and Pluralism: Lawrence Alloway's Cultural Criticism. Oxford University Press, 2012. P. 348–355.
14. Мараховська Г. Пленеризм як основа першобуття. *Віче*. 2013. № 13. С. 72–73.
15. Сова О. С. Історичний огляд зародження художньої роботи на пленері. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*. 2017. Вип. 2 (2). С. 227–235.
16. Современный импрессионизм: Эжен Джей Папроски. URL: https://alexey-zhukov.ru/sovremennyj-impressionizm-ezhen-dzhej/ (дата звернення: 17.03.2019).
17. Чурсін О. В. Сучасні мистецькі пленери: особливості та тенденції розвитку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2013. № 2. С. 141–146.

REFERENCES

1. Art Show: Landscape & Plein Air Workshops in Italy. URL: https://artshow.com/workshops/WorkshopDisplay.aspx?MedTheme=landscape&Location=Italy (дата звернення: 17.03.2019) [in English]
2. The Best Painting Holidays Across Europe! URL: https://www.artistravel-international.com/painting-holidays-europe (дата звернення: 17.03.2019)
3. Das Fest dr Farbe – neue Pleinair-Malerci. *Kunsthaus ARTES* – 2020. URL: https://www.kunsthaus-artes.de/de/t_pleinair/Neue-deutsche-Pleinairmalerei (дата звернення: 17.03.2019) [in English]
4. Doherty S. Searching for Plein Air in Europe. Outdoor Painter: The home of Plein Air magazine. URL: https://www.outdoorpainter.com/searching-for-plein-air-in-europe/ (дата звернення: 17.03.2019) [in English]
5. Freilichtmalerei: Geschichte, Charakteristika. URL: https://de.gallerix.ru/pedia/plein-air-painting/ (дата звернення: 17.03.2019) [in English]
6. French Plein Air Painters. URL: http://frenchpleinairpainters.com/index.php/en/ (дата звернення: 17.03.2019) [in English]
7. Isenberg B. The worlds of David Hockney. Los Angeles Times – DEC. 6, 2009. URL: https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-hockney6-2009dec06-story.html (дата звернення: 17.03.2019) [in English]
8. Molesworth C. Anselm Kiefer and the Shapes of Time. *Salmagundi.* 1989. Vol. 82/83. P. 78–89. [in English]
9. Nielsen K. H. Nanotech, Blur and Tragedy in Recent Artworks by Gerhard Richter. *Leonardo*. 2008. Vol. 41 (5). P. 484–452. [in English]
10. Richter G. The daily practice of painting : writings and interviews, 1962-1993. Cambridge, Mass. London: MIT Press ; Anthony d'Offay Gallery, 1995. 288 p. [in English]
11. Storr R. Gerhard Richter: Forty Years of Painting. MoMA. 2002. Vol. (1). P. 2–5. [in English]
12. Un Festival international de peinture en plein air dans la Normandie impressionniste. URL: https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/peinture/un-festival-international-de-peinture-en-plein-air-dans-la-normandie-impressionniste_3368793.html (дата звернення: 17.03.2019) [in English]

13. Whiteley N. Art and Pluralism: Lawrence Alloway's Cultural Criticism. Oxford University Press, 2012. P. 348–355. [in English]

14. Marakhovska H. Pleneryzm yak osnova pershobuttia [Plein Air as the Basis of Primordial Existence]. *Viche*. 2013. № 13. P. 72–73. [In Ukrainian].

15. Sova O.S. Istorychnyi ohliad zarodzhennia khudozhnoi roboty na pleneri [Historical Review of the Origin of Artistic Work in the Open Air]. *Collection of Research Papers of Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University.* 2017. Is. 2 (2). P. 227–235. [In Ukrainian].

16. Sovremennyj impressionizm: Jezhen Dzhej Paproski [Modern Impressionism: Eugene Jay Paproski]. URL: https://alexey-zhukov.ru/sovremennyj-impressionizm-ezhen-dzhej/ [in Russian]

17. Chursin O.V. Suchasni mystetski plenery: osoblyvosti ta tendentsii rozvytku [Contemporary Art Plein Airs: Features and Trends of Development]. B*ulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art History. Architecture.* 2013. № 2. P. 141–146.

UDC 78.071.1
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213755

Serhii ZUBAREV,
orcid.org/0000-0002-8347-3684
Postgraduate Student at the Department of History and Theory of Music
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music
(Dnipro, Ukraine) 3zubarevjazz92@gmail.com

MAIN TRENDS OF FRENCH JAZZ ART AND THEIR OUTSTANDING REPRESENTATIVES

Today, perhaps, there is not a single country, where jazz did not sound in his different forms. Born in America in the late nineteenth century, spread around the world for 30-40 years, representing a new perspective for the development of musical art. With his arrival on the European continent in the first decade of the twentieth century begins the inevitable process of synthesis of jazz with local, mostly popular genres and forms of music. The most active position in this regard was taken by France, which was a leader in the development of the original national jazz movement both in terms of the beginning of this process and the degree of its intensity.

The purpose of the article *is to identify the main trends of French jazz in the context of the development of this style direction of world music culture, describing the features of the creative of its brightest representatives – Django Reinhardt, Michel Petrucciani and Richard Galliano.* ***The research methods*** *used in this work – analytical, art history, comparative – allow us to holistically consider French jazz as a constituent unit of world jazz art.* ***The scientific novelty*** *of the article is to reveal the landmarks of creativity of Django Reinhardt, Michel Petrucciani and Richard Galliano in terms of identifying specific trends in jazz performance in France.* ***Conclusions.*** *Comparison of the general laws of evolution of American and European jazz art allows to identify in the characteristics of the latter such parameters as: academicism, professionalism and the formation of a specific style – folk jazz. From the very beginning of the jazz movement in the country and to this day, French performers are among the most perfect in folk jazz, jazzing, in the use of non-traditional instruments and performance compositions, as evidenced by the work of Django Reinhardt, Stephane Grapelli, Jacques Loussier, Michel Portal, Jean-Luc Ponty, Didier Lockwood, Pierre Michelot, Eddy Louiss, Michel Petrucciani, Richard Galliano and many other. It is the certificate of large meaningfulness of French jazz school for forming of the both European and world jazz art.*

Key words: *jazz, France, folk jazz, Django Reinhardt, Michel Petrucciani, Richard Galliano.*

Сергій ЗУБАРЕВ,
orcid.org/0000-0002-8347-3684
аспірант кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики імені Михайла Глінки
(Дніпро, Україна) 3zubarevjazz92@gmail.com

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФРАНЦУЗЬКОГО ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА ТА ЇХ ВИДАТНІ РЕПРЕЗЕНТАНТИ

Сьогодні, мабуть, немає жодної країни, де б не звучав джаз у різних його формах. Зародившись в Америці в кінці XIX століття, він за якихось 30-40 років поширюється у всьому світі, явивши собою новий ракурс розвитку музичного мистецтва. Із його приходом на європейський континент в першому десятилітті XX ст. починається неминучий процес синтезу джазу з місцевими здебільшого популярними жанрами і формами музики. Найбільш активну позицію в даному відношенні зайняла Франція, лідируючи на шляху розробки самобутнього національного джазового руху як за часом початку даного процесу, так і за ступенем його інтенсивності.

Мета статті *– виявити основні тенденції французького джазу в контексті розвитку даного стильового напрямку світової музичної культури, охарактеризувавши особливості творчості його найяскравіших представників – Джанго Рейнхардта, Мішеля Петруччіані та Рішара Гальяно.* ***Методи дослідження****, що використовуються в даній роботі, – аналітичний, мистецтвознавчий, порівняльний – дозволяють цілісно розглянути французький джаз як складову одиницю світового джазового мистецтва.* ***Наукова новизна*** *статті полягає в розкритті орієнтирів творчості Джанго Рейнхардта, Мішеля Петруччіані і Рішара Гальяно з позиції виявлення специфічних тенденцій французького джазового виконавства.* ***Висновки.*** *Порівняння загальних закономірностей еволюції американського та європейського джазового мистецтва дозволяє виділити в характеристиці останнього такі параметри, як: академізм, професіоналізм і формування специфічного стильового напрямку – фольк-джаз. Французькі виконавці із самого зародження джазового руху в країні і до сьогодні одні з найбільш передових в «фольклорному» джазі, джаззінгу, у використанні нетрадиційних інструментів і виконавських складів, про що свідчить творчість Джанго Рейнхардта, Стефана Грапеллі, Жака Люсье, Мішеля Порталя, Жан-Люка Понті, Дідьє Локвуда, П'єра Мішло, Едді Льюїса, Мішеля Петруччіані, Рішара Гальяно і багатьох інших. Це є свідченням великої значущості французької джазової школи для формування як європейського, так і світового джазового мистецтва.*

Ключові слова: *джаз, Франція, «фольклорний» джаз, Джанго Рейнхардт, Мішель Петруччіані, Рішар Гальяно.*

Formulation of the problem. Historically, the genesis of jazz music is a purely American phenomenon. However, in the context of the general cultural integration that took place in the twentieth century, reforms and rethinking of art, jazz became a "breath of fresh air" for world music culture. In jazz music, according to Kovalenko A., musicians saw a source of freedom from outdated academic postulates (Kovalenko, 2013). With his arrival on the European continent in the first decade of the twentieth century begins the inevitable process of synthesis of jazz with local, mostly popular genres and forms of music. Academic composers are also actively beginning to use the jazz music environment for their research, and quite successfully, which in turn has prompted jazz musicians to turn to academic music. Among European performers, who had extensive performing and theoretical experience compared to their American counterparts, began an active search for new techniques of playing instruments and new sounds. And these innovative ways of jazz art, along with traditional ones, are developing quite actively in Europe. Among European countries, the UK and France have taken an active position on new art (Trakalo, 2012; Parsonage, 2017), but the latter is a leader in the development of the original national jazz movement both in terms of the beginning of this process and the degree of its intensity. And in this regard, it seems necessary to consider the developments that have been and continue to be carried out in the creativity of the brightest representatives of the French jazz scene, in order to identify the specifics of the main trends of French jazz.

The relevance of the topic is determined by the discrepancy of the high level of creative achievements of French jazz musicians with the degree of scientific understanding of this performing experience, as well as the growing scientific interest in the problems of jazz art.

Analysis of literature and sources. The issues of the world jazz movement are presented in the studies of such authors as J. Collier [4], J. Panasier [6], N. Shapiro and N. Hentoff [9], G. Ward and K. Burns. Regarding French jazz, published works by J. Panasier [6], J. Jackson [13], E. McGregor [14]. In Ukrainian musicology, the topic of the formation of jazz art in Europe is devoted the article by O. Trakalo [8]; the creativity of some representatives of French jazz art is considered in the study of N. Lebedeva [5], periodically mentioned in the dissertations of M. Bulda [1], Y. Dyachenko [2]. However, the available information is not enough to form ideas about the main evolutionary trends of this stylistic phenomenon of musical art.

The purpose of the article is to identify the main trends of French jazz in the context of the development of this style direction of world music culture, describing the features of the creative of its brightest representatives – Django Reinhardt, Michel Petrucciani and Richard Galliano.

The object of research is jazz art, **the subject** is the main trends of the French "branch" of this style.

Statement of the main material. American jazz at the time of its formation was quite closely interconnected with French culture. We know from history that this music originated in New Orleans, which was a large French port colonial city in America, in its slums, suburbs, Negro ghettos, and then spread throughout the country. The first jazz musicians often played at parades, parties, funerals, etc., and these were marches and French dance music. However, according to Hugo Panasier, the performers unconsciously gradually changed the manner of performance, rhythm, reproduced on wind instruments technological elements characteristic of Negro vocals, which eventually became a prerequisite for the emergence of a new style of orchestral music – jazz (Panasier, 1979: 22).

In the first third of the last century, France was visiting by jazz musicians from the United States, who discovered for themselves an almost complete absence of racial prejudice. Some American jazz musicians have even settled in this European country. But this state of affairs had a double effect on the activities of local performers. On the one hand, of course, American jazz musicians were valued higher and perceived by the public much more enthusiastically than the local ones, which greatly suppressed the latter (Jackson, 2003: 148), but, on the other hand, it was thanks to their collaboration that French jazz performance reached a higher level.

However, since the 1930s, there has been a clear difference between American and French jazz. And it consists of several aspects, which over time have formed as characteristic features of the so-called European jazz.

Firstly, European jazz music is distinguished by the fact that it is more academic, trying to make the most of the achievements of musical culture developed before the beginning of the twentieth century, as well as those directions and trends that arise and develop academic musicians to this day. We propose to call this aspect as *academicism.*

Secondly, according to some scholars, European jazz musicians at first even surpassed the Americans in musical instrument proficiency, theory and harmony. However, there was an important and obvious factor for a professional jazz musician – the absent

or an insufficient sense of jazz rhythm and phrasing[1], which are inherent in American and Latin American musicians. Of course, this does not mean that all Americans know how to "swing", but, as V. Syrov notes, "Eurocentric hearing goes past the rhythmic richness of swing microprocesses, fixing only the annoying ground beat" (Sirov, 2003). We propose to call this aspect as *professionalism.*

And thirdly, the study of jazz music, its direct relation to the folk traditions of Africans and Native Americans encourages European artists to begin the process of assimilation jazz techniques, styles and trends with their national musical trends. The so-called *folk jazz* is formed.

Thus, a comparison of the general patterns of evolution of American and European jazz art reveals in the characteristics of the latter such parameters as: academicism, professionalism and the formation of a specific style – folk jazz. These trends are evident in France. So by the middle of the twentieth century on the French jazz scene formed three directions, represented by the creativity of performers of traditional jazz, modern jazz directions (be-bop, cool, progressive, etc.) and folk jazz.

Characterizing the French jazz performing environment in the historical context, it is necessary to begin by mentioning the activities of the "Hot Club de France"[2] – a French organization of fans of "real"[3] jazz, which promoted this musical trend in the country. Under her leadership, a national jazz performance is directly formed, including one of the most significant on the early Paris jazz scene and one of the first exclusively string jazz groups "The Quintette du Hot Club de France". Among the most famous and influential musicians of the time: Stefan Grapelli (violin; one of the first performers to introduce this instrument into the jazz space); Alix Combel (tenor saxophone; one of the best musicians of his time, admired even by American performers of the swing period, the leader of the group that actively promoted "French jazz" during the Nazi occupation); Jeff Gilson (piano; band leader), and, of course, the greatest representative of the French jazz scene of hot jazz and swing, the brilliant guitarist Django Reinhardt.

He is one of the creators and promoters of a new type of jazz – gypsy swing. At the heart of this trend is the French "museum-ball" in the form in which it was formed in the beginning XX century. This music was performed mainly on dance floors and in cafes by instrumental trios consisting of violin, accordion and guitar. Quite often among the performers in such ensembles were gypsies. And Reinhardt, Manush's ethnic gypsy, was no exception. However, as Django himself said: "Jazz attracted me because it has a perfection of form and instrumental precision worthy of the great masters, and which you do not find in other kinds of popular music" (Zverin, 2000: 163). As a result, by the mid-1930s he was able to combine in his work the folk music of the Gypsies Manush, musette and jazz. One of the innovations that formed the specifics of the new direction concerned the instrumental composition. The reference decision was the composition in which Reinhardt himself played: violin-solo (Stephane Grapelli), guitar-solo (Django Reinhardt), two rhythm guitars (Joseph Reinhardt, Roger Chaput) and double bass (Louis Vola). The function of percussion instruments, which were absolutely traditional for American jazz music of that time, was realized thanks to the use by guitarists of a special percussion technique – *La Pompe*. It was a combination of multidirectional rhythmic beats on the strings, with an accent on the second and fourth quarter note of the bar, as a result of which the harmonic basis was complemented by the effect of the sound of the swing rhythm performed on the drums.

In the context of the development and formation of Reinhardt as a jazz musician, it should be noted that his style of performance, which was initially dominated by gypsy intonations, eventually became more jazz, "american". It is known that his style of playing has influenced many great jazz guitarists who play in different directions of jazz performance.

Among the many French jazz performers of the second half of the twentieth century – pianists Jef Gilson, Jacques Loussier, Rene Urtreger, Jean-Michel Pilc; violinists Jean-Luc Ponty, Didier Lockwood; double bassists Pierre Michelot, Michel Gaudry, Jean-François Jenny-Clark; saxophonists Barney Jean Wilen, Sylvain Beuf, François Jeanneau; clarinetist Michel Portal, organist Eddy Louiss. Their activities contributed to the formation of French jazz culture, but, in our opinion, its distinctiveness is most fully reflected in the creativity of Michel Petrucciani and Richard Galliano.

[1] Here the possible reason lies in the historical background of jazz from African-American black slaves, in whom their ethnic music in some sense did not know such a thing as ground beat, but on the other hand contained its background, in contrast to European musicians, in which it was deposited at a subconscious level until the beginning of the twentieth century [Syrov, 2003].

The name emphasizes belonging to the American tradition of "Hot Jazz". Hot jazz is considered to be the creativity of New Orleans dark-skinned jazz musicians, whose highest creative activity coincided with their mass exodus to North America to Chicago. The most prominent representative of this school was Louis Armstrong.

[3] Hugo Panass, founder and director of the "Hot Club de France", distinguishes between real jazz, associated with the living tradition of Negro art, and commercial jazz, considering it a kind of entertainment industry[Panasier, 1979: 4].

Michel Petrucciani, in his short life, has achieved that the entire jazz community admired and continues to admire him to this day. His creativity embodies a commitment to the traditions of European jazz with the presence of French lightness, negligence and American emotionality and openness. An important role in his development as a musician was played by his academic education in piano, received in childhood, which instilled in him a love for the music of Rachmaninoff, Chopin, Debussy, Ravel, whose ideas he subsequently used for his works. A vivid example of this is Michel Petrucciani's author's composition *Even Mice Dance*, in the melodic line of which he uses the material of the main theme of the second part of Concert No. 2 for piano and orchestra by S. V. Rachmaninov, masterfully modifying it. Another representative moment in the interaction of cultures and traditions in his creativity is the composition *Miles Davis Licks.* It, like a kind of dialogue between Michel Petrucciani and the American jazz cult trumpeter Miles Davis, is an improved 12-bar blues with small additional sections that are important for building the form, and her last bars contain a direct quote from the famous piece *Jean-Pierre* by Miles Davis (created, ironically, on the intonational basis of the unpretentious melody of the famous French lullaby *Dodo, l'Enfant Do*) (Lebedeva, 2014: 249).

From childhood, Michel Petrucciani was influenced by such great jazz pianists as Duke Ellington, Bill Evans, Oscar Peterson, Keith Jarett, and, based on his performing features, combined with his capabilities, he created a distinctive and recognizable performing style.

Petrucciani had a unique melodic talent. His melodies are laconicism, rich intonation palette. In most cases, the theme of his compositions has a bright song or waltz basis (so nationality is reflected in the creative handwriting of the musician). At the same time, Michel Petrucciani's improvisations are distinguished by peculiar, original and well-organized in time phrases and patterns that characterize the musician's belonging to the styles of be-bop, cool jazz, hard-bop. And here it is impossible to agree with the opinion of Louis Armstrong, who believed that be-bop is a training exercises. Every melodic construction, every phrase by Petrucciani is a separate world, an ideal quintessence of technology and feelings. He did not belong to those who played music that was understood only by professional musicians. Because of this, he was sometimes undeservedly accused of excessive commercialization, posturing and pathos on stage. However, these assertions are refuted by the statement of the great jazz saxophonist Wayne Shorter: "Michel was a great musician – a great musician – and great, ultimately, because he was a great human being, and he was a great human being because he had the ability to feel and give to others of that feeling, and he gave to others through his music" (Hajdu, 2009).

Another unique phenomenon of the French jazz scene is the "sacred jazz monster" (as he is called in his homeland), a virtuoso performer on all types of accordions, a world-famous composer who brilliantly owns various musical directions and styles – Richard Galliano. He, like Michel Petrucciani, received a very serious academic education. His creativity is a synthesis of academic, jazz and French national and popular music of the twentieth century. The jazz performance style of the accordionist was initially strongly influenced by trumpeters Clifford Brown, whose creativity Richard fascinated even in his teens (this is especially audible in the performance of melismatics) and Chet Baker, whose stylistic manner, that was absorbed in the process of working together on the album "Chet Baker Meets Novos Tempos Salsamba" (1980), was reflected in Richard's premiere author album "Spleen" (1985). The fruitful collaboration with famous French singer Claude Nugaro also played an important role in his performing career (participating in his ensemble as an accordionist and pianist, Galliano perfected his mastery of accompaniment and arrangement).

However, co-creation with the Argentine composer and bandoneonist Astor Piazzolla became truly iconic for the musician's creative life (Galliano still actively uses the manner of varying the musical material used by Piazzolla). Following the example of the creator "Tango Nuevo" Richard changed the direction of his creative activity in the early 1990s, focusing on the waltz-musette, establishing this genre in the field of academic and jazz music. This is how the "New Nusette" direction appears, where the characteristic features of the waltz-musette are recreated in the jazz style. Very indicative in this aspect is the composition of Richard Galliano *Fou Rire*. Here, the author introduces the stylistic features of the jazz language into the traditional for waltz-musette form "compound ternary with trio" (the first period of the first movement is a jazz waltz with its own rhythmic pulsation and harmonic plan, in the second period it returns to the traditional manner of performing a waltz-musette, and the trio is a traditional presentation of a musette using jazz harmony). But what really distinguishes this piece is the presence of an improvisational section, which is built on a modified harmonic sequence of both periods of the first movement in the key of d-moll with its subsequent modulation in f-moll.

Also from the discography of Richard Galliano we can note his constant interest in the processes that take

place on the modern jazz scene and creative approbation of particular innovations. His albums "Spleen" (1985), "Mare Nostrum" (2007), "Sentimentale" (2014) and "New Jazz Musette" (2016) are indicative. This is evidenced by their style, thoughtful and verified arrangement ensembles, rethinking of non-author music presented in them in accordance with the general repertoire concept of the disks, the trends of the time and the bright individual beginning of the musicians. It should be noted that the record "New Jazz Musette" (2016) is an updated view of Richard Galliano himself on his own music and his "new-musette" 30 years after the release of the first record in this direction. "I consider my record "Spleen" (1985) as my first "New Musette" project. 30 years after …it's with that spirit that I feel like performing again my favourite compositions and introduce the "New Jazz Musette" <...> Nowadays, I create and recreate the "New Musette" because I feel that this music cannot be performed like in those years of the 30's. I am playing this music now by joining in my strongest influences: Piazzolla, Coltrane, Bill Evans, Debussy…" (Galliano, 2016).

Conclusions. Comparison of the general laws of evolution of American and European jazz art allows to identify in the characteristics of the latter such parameters as: academicism, professionalism and the formation of a specific style – folk jazz. From the very beginning of the jazz movement in the country and to this day, French performers are among the most perfect in folk jazz, jazzing, in the use of non-traditional instruments and performance compositions, as evidenced by the work of Django Reinhardt, Stephane Grapelli, Jacques Loussier, Michel Portal, Jean-Luc Ponty, Didier Lockwood, Pierre Michelot, Eddy Louiss, Michel Petrucciani, Richard Galliano and many other. It is the certificate of large meaningfulness of French jazz school for forming of the both European and world jazz art.

BIBLIOGRAPHY

1. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини XX – початку XXI століття: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. … канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 19 с.
2. Дяченко Ю. С. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва XX – початку XXI століть: композиторські та виконавські виміри : автореф. дис. … канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 17 с.
3. Коваленко А. Н. Джаз и отечественная музыкальная культура 1920-х годов. *Современные проблемы науки и образования:* електрон. науч. изд. 2013.Вып.6. URL : http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=11616.
4. Коллиер Дж. Становление джаза / пер. с англ., предис. и общ. ред. А. В. Медведева. Москва : Радуга, 1984. 390 с.
5. Лебедева Н. Мотивы творческой судьбы Мишеля Петруччиани: «Соединить музыку с жизнью в духовном измерении». *Київське музикознакство*. 2014. Вип. 48. С. 236–253.
6. Панасье Ю. История подлинного джаза. 2-е изд., Ленинград : Музыка, 1979. 128 с.
7. Сыров. В. Свинг в джазе. *Полный Джаз*. 2003. 24 сент. Вып. 34 (225). URL : https://www.jazz.ru/mag/225/swing.htm.
8. Тракало О. М. Становлення європейського джазу (від початку XX століття до Другої світової війни). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* 2012. Вип. 2. С. 3–9.
9. Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе скажу. / пер. с англ. Ю. Верменича. Москва : Синкопа, 2000. 432 с.
10. Parsonage C. The Evolution of Jazz in Britain, 1880–1935. New York : Routledge, 2017. 322 p.
11. Hajdu D. Keys To the Kingdom. *New Republic.* 2009. March 18. URL : https://newrepublic.com/article/62498/keys-the-kingdom.
12. Richard Galliano. New Jazz Musette. Ponderosa Music & Art. URL : http://www.richardgalliano.com/album-music/new-jazz-musette/.
13. Jackson J. H. Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris. Duhram; London : Duke University Press, 2003. 279 p.
14. McGregor E. V. Jazz and Postwar French Identity: Improvising the Nation. Lanham; Boulder; New york; London : Lexington Books, 2016. 328 p.
15. Zverin M. Swing Under the Nazis: Jazz as a Metaphor for Freedom. New York; First Cooper Square Press, 2000. 224 p.

REFERENCES

1. Bulda M. V. Estradno-dzhazova muzy'ka v akordeonno-bayannomu my'stecztvi Ukrayiny' drugoyi polovy'ny' XX – pochatku XXI stolittya: kompozy'tors'ka tvorchist' i vy'konavstvo [Stage and Jazz music in accordeon-bayan art of Ukraine in the second half XX – beginning of the XXI century: composition and perfomance]: avtoref. dy's. … kand. my'stecztvoznavstva: 17.00.03 / Xarkiv. derzh. un-t my'stecztv im. I. P. Kotlyarevs'kogo. Xarkiv, 2007, 19 p. [in Ukrainian].
2. Dyachenko Yu. S. Estradno-dzhazovy'j napryam bayanno-akordeonnogo my'stecztva XX – pochatku XXI stolit': kompozy'tors'ki ta vy'konavs'ki vy'miry' [Stage and Jazz direction of bayan-accordion art in XX – early XXI centuries:

composers' and perfomance measurements]: avtoref. dy's. … kand. my'stecztvoznavstva: 17.00.03 / Xarkiv. nats. un-t my'stecztv im. I. P. Kotlyarevs'kogo. Xarkiv, 2017, 17 p. [in Ukrainian].

3. Kovalenko A. N. Dzhaz i otechestvennaja muzykal'naja kul'tura 1920-h godov [Jazz and domestic musical culture of the 1920s]. *Modern problems of science and education*, 2013, Nr 6. URL: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=11616 [in Russian].

4. Collier J. Stanovlenie dzhaza [The Making of Jazz] / translation, foreword and general edition A. V. Medvedev. Moskow: Raduga, 1984, 390 p. [in Russian].

5. Lebedeva N. Motivy tvorcheskoj sud'by Mishelja Petruchchiani: «Soedinit' muzyku s zhizn'ju v duhovnom izmerenii» [Artistic destiny motifs of Michel Petrucciani:«Combining music with life in spiritual dimension]. *Kyiv Musicology.* Kyiv, 2014, Nr 48, pp. 236-253. [in Russian].

6. Panas'e Ju. Istorija podlinnogo dzhaza [The Art of Authentic Jazz]. 2nd ed., Leningrad: Muzyka, 1979, 128 p. [in Russian].

7. Syrov. V. Sving v dzhaze [Swing in Jazz]. *Polnyj Dzhaz*, 2003, 24 sept. Nr 34 (225). URL: https://www.jazz.ru/mag/225/swing.htm [in Russian].

8. Trakalo O. M. Stanovlennya yevropejs'kogo dzhazu (vid pochatku XX stolittya do Drugoyi svitovoyi vijny') [Formation of the European Jazz (From the Beginning of the Twentieth Century To World War II)]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies.* Ternopil, 2012, Nr 2, pp. 3-9. [in Ukrainian].

9. Shapiro N., Hentoff N. Poslushaj, chto ja tebe skazhu [Hear Me Talkin' To Ya] / trans. Ju. Vermenich. Moskva: Sinkopa, 2000, 432 p. [in Russian].

10. Parsonage C. The Evolution of Jazz in Britain, 1880–1935. New York: Routledge, 2017, 322 p. [in English].

11. Hajdu D. Keys To the Kingdom. *New Republic.* 2009. March 18. URL: https://newrepublic.com/article/62498/keys-the-kingdom [in English].

12. Richard Galliano. New Jazz Musette. Ponderosa Music & Art. URL: http://www.richardgalliano.com/album-music/new-jazz-musette/ [in English].

13. Jackson J. H. Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris. Duhram; London: Duke University Press, 2003, 279 p. [in English].

14. McGregor E. V. Jazz and Postwar French Identity: Improvising the Nation. Lanham; Boulder; New york; London: Lexington Books, 2016, 328 p. [in English].

15. Zverin M. Swing Under the Nazis: Jazz as a Metaphor for Freedom. New York; First Cooper Square Press, 2000, 224 p. [in English].

УДК 37.013.73
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213758

Мирослав КЕБА,
orcid.org/0000-0003-4468-0944
старший викладач кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) keba.kiev@ukr.net

СПОРТИВНИЙ БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ У КОНТЕКСТІ НАРАТИВНОГО ДИСКУРСУ

У статті розглянуто та проаналізовано процес ефективної передачі наративу в спортивному бальному танці (Латиноамериканська програма). Здійснено спробу семіотичного пошуку хореографічної наратології спортивного бального танцю на основі теоретичних напрацювань Е. Хейс, А. Кендона та Д. Макніла. Мета роботи полягає у розгляді спортивного бального танцю крізь призму теорії наративного дискурсу та виявленні особливості передачі погляду в процесі інтерпретування танцюристами подій, що складають оповідний хореографічний текст. Введено у вітчизняний науковий обіг та з'ясовано сутність категорій «хореографічний наратив», «наратив спортивного бального танцю» як рефлексивної розповіді, створеної за допомогою танцювальної лексики. Доведено, що спортивний бальний танець – кінестетична форма мистецтва, в якій ідеї, уява та сенс втілюються у рухах: серія обраних рухів створює фрази, а серія фраз – створює танець. Виконавці розповідають історію або прагнуть передати повідомлення, що є особистим та універсальним. Спортивний бальний танець використовує різноманітні пози, положення тіла, рук та ніг, партнерські стосунки, кроки, рухи, зрушення балансу, зміщення ваги, стрибки, повороти, поєднуючи їх для створення завершених семіотичних форм. За допомогою «мови тіла» та жестових кодів спортивний бальний танець репрезентує специфічні засоби спілкування, а його специфіка визначається контекстом та наративом, привнесеним танцювальною парою та глядачем у кожен виступ. Репрезентація сенсу та наміру передусім залежить від постановника та виконавців, проте кожен глядач під час виступу привносить власний контекст у танець, а відповідно – створює власне значення. Більше того, виконання танцювальною парою кожного танцю Латиноамериканської програми змагань може змінюватися з розвитком їх власного контекстуального досвіду. Отже, спортивний бальний танець – це жива форма мистецтва, що визначається його контекстом та наративом, привнесеним танцювальною парою та глядачем у кожен виступ.

Ключові слова: *спортивний бальний танець, Латиноамериканська програма, наратив, репрезентація, кроки, рухи, жести.*

Miroslav KEBA,
orcid.org/0000-0003-4468-0944
Senior Lecturer at the Department of Choreographic Art
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kiev, Ukraine) keba.kiev@ukr.net

SPORTS BALLROOM DANCE IN THE CONTEXT OF NARRATIVE DISCOURSE

The article considers and analyzes the process of effective narrative transfer in ballroom dancing (Latin American program). An attempt is made to semiotically search for choreographic narratology of sports ballroom dance on the basis of theoretical developments of E. Hayes, A. Kendon and D. McNeill. The aim of the work is to consider sports ballroom dancing through the prism of the theory of narrative discourse and to identify the peculiarities of the transfer of point of view in the process of dancers' interpretation of the events that make up the narrative choreographic text. The essence of the categories "choreographic narrative", "sports ballroom dance narrative" as a reflective story created with the help of dance vocabulary was introduced into the domestic scientific circulation and clarified. It has been proved that sports ballroom dancing is a kinesthetic art form in which ideas, imagination and meaning are embodied in movements: a series of selected movements creates phrases, and a series of phrases creates dance. Performers tell a story or seek to convey a message that is personal and universal. Sport ballroom dance uses a variety of postures, body positions, arms and legs, partnerships, steps, movements, balance shifts, weight shifts, jumps, turns, combining them to create complete semiotic forms. With the help of "body language" and gesture codes, sports ballroom dance represents specific means of communication, and its specificity is determined by the context and narrative introduced by the dancing couple and the audience in each performance. The representation of meaning and intention depends primarily on the director and performers, but each spectator during the performance brings their own context to the dance, and accordingly – creates its own meaning. Moreover, the dance couple's performance of each dance of the Latin American competition program may change with the development of their own contextual experience. Thus, sports ballroom dancing is a living art form, determined by its context and narrative, introduced by the dancing couple and the audience in each performance.

Key words: *sports ballroom dance, Latin American program, narrative, representation, steps, movements, gestures.*

Постановка проблеми. Спортивний бальний танець належить до техніко-естетичних видів спорту. Відповідно, естетичні вимоги, що пред'являються до виконавців, передбачають наявність сформованої культури рухів, виразності та артистизму виконання, музикальності, грамотного композиційного оформлення змагальних програм, створення на майданчику емоційно-рухового образу, прояву індивідуального виконавського стилю тощо. На сучасному етапі розвитку спортивного бального танцю удосконалення виконавської майстерності танцюристів шляхом підвищення «естетичного» складника актуалізує дослідження хореографічного наративу, що безпосередньо впливає на особливості хореографічного тексту.

Аналіз досліджень. У вітчизняному та зарубіжному науковому вимірі проблематика наративного дискурсу в хореографічному мистецтві на сучасному етапі відчутно активізується. К. Воротинцева та Є. Маліков (Воротынцева, Маликов, 2017) досліджують класичний балет із позиції наратології, зокрема, розглядають історичну залежність балету від вербальної основи, особливості передачі погляду в балетній виставі, а також аналізують подієвість, що створюється засобами музичного монтажу. С. Антонов Савов (Antonov Savov, 2014) вивчає танцювальну наратологію, прагнучи з'ясувати, чи є танець абстрактним середовищем або описом подій, міфів, історій та почуттів. Проте специфіка наративу в спортивному бальному танці лишається невисвітленою.

Мета статті – розглянути спортивний бальний танець крізь призму теорії наративного дискурсу та виявити особливості передачі погляду в процесі інтерпретування танцюристами подій, що складають оповідний хореографічний текст.

Виклад основного матеріалу. Танець – перша раціональна форма невербального спілкування, що з'явилася задовго до того, як було сформовано вербальний мовний код спілкування.

Термін «наратологія» (розповідь історії) передбачає передусім певний текст, дискурс, сюжет. Болгарський дослідник С. Антонов-Савов, наголошує, що наративні форми, які поєднують різноманітні семіотичні канали, існували з початку цивілізації, проте, оскільки танець традиційно належить до категорії розваг, вважається маргінальним для концепції наратології. Водночас науковець акцентує на тому, що, спостерігаючи за танцювальними постановками, можна зустріти знаки, сповнені символічних значень, що інтерпретуються та порівнюються з «рухомими піктограмами», адже танець характеризується зором, звуком та рухом, викликає емоційні реакції (Antonov Savov, 2014).

Надзвичайно важливим поняттям у процесі осмислення хореографічного наративу є «хореографічний текст» – послідовна та загальнопов'язана сукупність танцювальних знаків; упорядкована відповідно до функціонально-смислового погляду група танцювальних рухів, фігур та комбінацій, що створюють завершену єдність. Беззаперечно, хореографічний текст є не лише повідомленням, а й засобом упорядкування та осмислення особистісного досвіду танцюриста. Змістом хореографічного тексту, що створюється у глибинному внутрішньому діалозі в процесі осмислення проблем на основі власного досвіду, відповідно постають інтерпретації танцюристом навколишньої дійсності, внутрішнього світу, індивідуального ставлення до певних подій та ситуацій.

На думку В. Карпиленко, управління наративами доцільно позиціонувати як управління сенсами, оскільки за допомогою наративу, як систематизованої схеми розвитку подій, розповіді та сюжету, за яким розвивається певна подія, можна змінювати вектор погляду аудиторії (Карпиленко, 2015: 549).

Е. Хейс стверджує, що кінцевою метою хореографії є створення танців, які об'єктивують думки, почуття або ментальні образи (*Hayes*, 1993: 119), і з цією метою хореографічне мистецтво використовує жести. Способи декодування глядачем жестів (для розуміння сенсу виконання) передбачають включення наративу в хореографію для організації жестів таким чином, щоб дозволити глядачу осмислити танець загалом, а не як послідовність розрізнених рухів. Дослідниця наголошує, що на відміну від літератури, в якій наратив сприяє створенню складних історій, в танці він повинен приймати більш просту форму, щоб забезпечити успіх постановки (Hayes 1993: 122).

Зазвичай спортивний бальний танець основується на репрезентації емоційного та духовного стану виконавців або загального настрою, що передбачається передати глядачу. Таким чином, танець здатний емоційно «заразити» аудиторію, занурити її в певний емоційний стан. У такому разі велике значення має активність глядацького сприйняття, оскільки глядач кваліфікує події, що відбуваються на танцювальному майданчику. Це дозволяє стверджувати, що спортивний бальний танець має тенденцію до перформативної насиченості подіями.

Танець – єдина форма мистецтва, що використовує складну мову жестів, щоб зобразити слова, фрази, метафори, лексичні послідовності,

речення, котрі безпосередньо впливають на людські емоції.

Д. Макнейл наголошує, що жест – це не лише відображення сенсу, а й частина самого конструювання значень, додавання «матеріального носія», що сприяє втіленню сенсу в життя (*McNeill*, 2000: 34).

У контексті специфіки дослідження, вважаємо за доцільне розглянути та проаналізувати процес ефективної передачі наративу в спортивному бальному танці Латиноамериканської програми (Самба, Ча-ча-ча, Румба, Пасодобль, Джайв) відповідно запропонованій Е. Хейс методології, що передбачає використання таких елементів, як *послідовність, кульмінація* та *танець-характеристика.*

Нараталогічний елемент *послідовність* – це логічне та хронологічне розміщення жестів, що продовжують рух.

Кульмінація – це еквівалент «моменту повноцінного очікування», що досягається завдяки послідовності і передбачає збільшення музичного навантаження, діапазону рухів, а також збільшення або призупинення динаміки рухів.

Танець-характеристика – це спроба хореографа обрати конкретні рухи, щоб зобразити певні або загальні типи особистості, які можуть бути ідентифіковані глядачем. У цьому контексті жест стає засобом створення візуальних персоніфікацій у танці (Hayes 1993: 16–17).

Наративні історії, що стали основою танців Латиноамериканської програми змагань зі спортивного бального танцю, є темами, запозиченими з фольклорних першоджерел. Залежні танцювальні частини, такі як кроки та фігури, служать оригінальними лексемами. Взяті послідовно, вони представляють жорстку структуру – своєрідну синтагму.

У межах широкого підходу до наративного дискурсу спортивний бальний танець можна розглядати як аудіовізуальне наративне вираження лише з певними застереженнями. Дослідники наголошують, що іспанський танець Пасодобль – єдиний танець Латиноамериканської програми, в якому наявна сюжетна лінія, а головний акцент виконавці роблять на драматизмі, замість техніки танцю (Негрете, 2016). Пасодобль, в якому поєднано елементи Фанданго та Фламенко, як більшість танців цієї народності, відображає кориду – один із головних аспектів побутування іспанців. Танцювальна пара в процесі репрезентації своєрідного театралізованого дійства, в якому головна роль належить партнеру, розповідає історію про впевненого в собі, гордого тореро (партнерка уособлює його плащ, імітуючи червону тканину в його руках, тримається на відстані, а в деяких фігурах виконує безперервний фізичний контакт, витончено та гнучко підлаштовуючись під рухи партнера), про двох тореро або бій тореро з биком (у цьому разі партнерка виконує роль другого тореро або бика).

Танець Румба, що розвинувся на основі ритуальних кубинських весільних танців, виражає страждання самотності та нещасне кохання і характеризується яскраво вираженими ритмами та глибинним змістом, що проявляється винятково через артистизм та емоції виконавців, які створюють унікальну естетичну комбінацію. За сюжетом, партнерка «дражнить» партнера, вводить його в оману, а коли спокушає, кидає і втікає до іншого – багато фігур (наприклад, Синкоповані кубинські роки, Поступальні кроки вперед у тіньовій позиції, Свівли, Раневей алемана, Перекручений основний крок, Кроки в сторону та кукарача тощо) репрезентують історію домінування жінки над чоловіком за допомогою чарівності.

Виступи танцювальних пар із танцями Ча-ча-ча, Самбо та Джайв демонструють досить слабкий ступінь наративізації, а виклад історії забезпечується системою жестів, що здатна перевести вербальний дискурс на пластичний.

У генезі танцю Ча-ча-ча також відображена специфіка національних, гендерних, історичних факторів соціального та природного середовища проживання кубинців. О. Вакуленко подає кілька версій походження танцю – флоральний (стручки рослини, з якої виготовляли музичні інструменти для відбивання ритму називалися «ча-ча»), трансформаривний (Ча-ча-ча – один із варіантів кубинської Гуарачі) та еволюційний (виникнення ритму танцю в процесі розвитку дасону – кубинського музичного стилю, завдяки експериментам кубинського композитора Е. Хорріна). Дослідниця наголошує на тому, що у формування кроків та рухів танцю значні коригування вніс П. Цурхер-Маргольє, посприявши його стандартизації (Вакуленко, 2015: 27).

Самба, що була зароджена завдяки синтезу португальських та африканських релігійних танців і первісно виконувалася в колі без контакту, на думку дослідників, є найбільш упізнаваємим танцем бразильського походження, своєрідним гімном краси та молодості (Naveda, Leman, 2008: 68), в якому домінуючими характеристиками є специфічний темперамент, загальний експресивний характер, чуттєвість та грайливість. Попри те, що в процесі стандартизації Самба надзвичайно віддалилася від джерел (рухи,

засновані на па, запозичених з бразильського міського парного танцю Машише), танець із характерними пружними діями на кожному кроці виконується надзвичайно темпераментно, а малюнок (просування колом) збагачує танцювальну композицію та сприяє розкриттю сюжету, образу і характеру героїв композиції, а також їх емоційній наповненості.

Джайв, що зазвичай є апофеозом виступу танцювальних пар у програмі змагань спортивних бальних танців, вирізняється надзвичайною свободою рухів, емоційністю та яскравою мімікою. Завдяки походженню танцю (Джайв сформувався з афроамериканських стилів) передусім його виконання передбачає репрезентацію безтурботного і яскравого світу, створення радісної та позитивної атмосфери завдяки основному кроку, що представляє таку комбінацію: крок назад з поверненням; швидке синкоповане шассе (потрійний крок, що виконується на 2 такти), нога завжди ставиться з носка.

Розчинення рис характеру в хореографії танців Латиноамериканської програми зазвичай виступає каталізатором багатовалентних виражень виконавця в їх художній ідентичності та системах цінностей.

Наратив у спортивному бальному танці також спирається на важливі візуальни елементи: колір, костюм та тканина.

Центральною категорією сучасної наратології є погляд, що безпосередньо пов'язаний зі специфікою оповіді та співвідноситься з проблемою автора в художньому творі. На думку В. Шміда, термін «точка зору» в наратологічному сенсі означає «вузол умов, що впливають на сприйняття та передачу подій, який утворюється зовнішніми та внутрішніми факторами» (Шмид, 2008: 117).

На думку дослідників, проблема точки зору має відношення до усіх видів мистецтва, безпосередньо пов'язаних із семантикою, тобто репрезентацією певного фрагменту дійсності, що виступає як означуваний (Успенский, 1995: 9).

Щоб зрозуміти танець, необхідно враховувати контекст, оскільки кожен представлений у Латиноамериканській програмі танець створювався на основі певного набору обставин (які глядач має враховувати для привнесення сенсу) і, відповідно, може бути контекстуалізований через історичні, соціальні, культурні та особисті обставини.

Позиціонування контексту як необхідного складника для розуміння та осмислення значення спортивного бального танцю сприяє можливості створення його з руху, за допомогою контекстних реплік – інформації, отриманої з танцю, що дозволяє підтвердити значення руху, групи рухів або танцю загалом з метою розуміння значення та наміру і передбачає бачення взаємозв'язку між рухом та осмисленням значення або наміру руху. Головними контекстними репліками є:

– специфіка взаємодії танцюристів з елементами танцю (простір, час, енергія);

– відображені характеристики руху;

– використана динаміка руху;

– прогресія руху в часі та просторі;

– переходи між рухами;

– настрій або тон, встановлений рухами та стимулами;

– рух танцювального партнера стосовно партнерки, простору, костюму;

– виражальні якості, що демонструються танцювальною парою від час виступу на паркеті, тощо (National Core Arts Standards).

Репрезентація сенсу та наміру передусім залежить від постановника та виконавців, проте кожен глядач під час виступу привносить власний контекст у танець, а відповідно – створює власне значення. Навіть більше, виконання танцювальною парою кожного танцю Латиноамериканської програми змагань може змінюватися з розвитком їх власного контекстуального досвіду. Отже, спортивний бальний танець – це жива форма мистецтва, що визначається його контекстом та наративом, привнесеним танцювальною парою та глядачем у кожен виступ.

Висновки. Дослідження виявило, що спортивний бальний танець – кінестетична форма мистецтва, в якій ідеї, уява та сенс втілюється у рухах: серія обраних рухів створює фрази, а серія фраз – створює танець. Виконавці розповідають історію або прагнуть передати повідомлення, що є особистим та універсальним.

Виявлено, що спортивний бальний танець використовує різноманітні пози, положення тіла, рук та ніг, партнерські стосунки, кроки, рухи, зрушення балансу, зміщення ваги, стрибки, повороти, поєднуючи їх для створення завершених семіотичних форм. За допомогою *«мови тіла»* та жестових кодів спортивний бальний танець репрезентує специфічні засоби спілкування, а його специфіка визначається контекстом та наративом, привнесеним танцювальною парою та глядачем у кожен виступ.

Попри те, що спортивний бальний танець характеризується низьким ступенем наративізації, на нашу думку, спроба виявити наративні елементи є продуктивною та відкриває нові перспективи для подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вакуленко О. П'єр Цурхер-Марголє – фундатор стандартів Латиноамериканської програми бальних танців. *Вісник КНУКіМ. Серя: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 25–30.
2. Воротынцева К. А., Маликов Е. В. Нарративный компонент в искусстве балета: к постановке проблемы. *Новый филологический вестник*. 2017. № 1(40). С. 46–56.
3. Карпиленко В.А. Функціонування наративів і особливості управління ними в системі соціальних комунікацій. *Молодий вчений.* 2015. № 2(17). С. 549–552.
4. Негрете А. Етимологія назв латиноамериканських танців. Матеріали XLV Науково-технічної конференції ВНТУ, Вінниця, 23–24 березня 2016 р. URL : http://conferences.vntu.edu.ua/index.php/all-hum/all-hum-2016/paper/view/171.
5. Успенский Б.А. Семиотика искусства. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
6. Шмид В. Нарратология. Москва : Изд-во «Языки славянской культуры», 2008. 312 с.
7. Antonov Savov S. Dance narratology (Sight, Sound, Motion and Emotion). Proceedings of the World congress of the IASS/AIS. 12th WCS Sofia 2014 New Semiotics. DOI:10.24308/iass-2014-139.
8. Hayes E. Dance Composition & Production. Princeton, NJ.: Princeton Book Company. Dance Horizons, 1993. 228 p.
9. McNeill D. *Language and Gesture (Language Culture and Cognition)*. Cambridge University Press, 2000. 420 p.
10. Naveda L., Leman M. Representation of samba dance gestures using a multi-modal analysis approach. Proc. 5th Int. Conf. Enactive Interfaces. 2008. pp. 68–74.
11. Understanding Context in the National Core Arts Standards for Dance. National Core Arts Standards. URL : https://www.nationalartsstandards.org/sites/default/files/Dance_resources/NDEO%20Understanding%20Context%20in%20NCAS%20Dance%20Standards.pdf.

REFERENCES

1. Vakulenko O. Pier Tsurkher-Marholie – fundator standartiv Latynoamerykanskoi prohramy balnykh tantsiv [Pierre Zurcher-Margole – the founder of the standards of the Latin American ballroom dance program]. Visnyk KNUKiM. Seria: Mystetstvoznavstvo. 2015. Vyp. 33. pp. 25–30 [in Ukrainian].
2. Vorotynceva K. A., Malikov E. V. Narrativnyj komponent v iskusstve baleta: k postanovke problem [Narrative component in the art of ballet: the formulation of the problem]. Novyj filologicheskij vestnik. 2017. № 1(40). pp. 46–56 [in Russian].
3. Karpylenko V.A. Funktsionuvannia naratyviv i osoblyvosti upravlinnia nymy v systemi sotsialnykh komunikatsii [Functioning of narratives and features of their management in the system of social communications]. Molodyi vchenyi. 2015. № 2(17). pp. 549–552 [in Ukrainian].
4. Nehrete A. Etymolohiia nazv latynoamerykanskykh tantsiv [Etymology of the names of Latin American dances]. Materialy XLV Naukovo-tekhnichnoi konferentsii VNTU, Vinnytsia, 23–24 bereznia 2016 r. URL : http://conferences.vntu.edu.ua/index.php/all-hum/all-hum-2016/paper/view/171 [in Ukrainian].
5. Uspenskij B.A. Semiotika iskusstva [Semiotics art]. Moskva: SHkola "YAzyki russkoj kul'tury", 1995. 360 p. [in Russian].
6. Shmid V. Narratologiya [Narratology]. Moscow : Izd-vo "YAzyki slavyanskoj kul'tury", 2008. 312 p. [in Russian].
7. Antonov Savov S. Dance narratology (Sight, Sound, Motion and Emotion). Proceedings of the World congress of the IASS/AIS. 12th WCS Sofia 2014 New Semiotics. DOI:10.24308/iass-2014-139 [in English].
8. Hayes E. Dance Composition & Production. Princeton, NJ. : Princeton Book Company. Dance Horizons, 1993. 228 p. [in English].
9. McNeill D. Language and Gesture (Language Culture and Cognition). Cambridge University Press, 2000. 420 p. [in English].
10. Naveda L., Leman M. Representation of samba dance gestures using a multi-modal analysis approach. Proc. 5th Int. Conf. Enactive Interfaces. 2008. pp. 68–74 [in English].
11. Understanding Context in the National Core Arts Standards for Dance. National Core Arts Standards. URL : https://www.nationalartsstandards.org/sites/default/files/Dance_resources/NDEO%20Understanding%20Context%20in%20NCAS%20Dance%20Standards.pdf [in English].

УДК 7.071.5(477) «16/17»
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213760

Антон КОЛОМІЄЦЬ,
orcid.org/0000-0002-2229-4201
аспірант кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) antin.zikrachi@gmail.com

МУЗИЧНИЙ СКЛАДНИК У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ ДОБИ БАРОКО

У цій статті досліджується місце музичної освіти доби Бароко на прикладі Могилянської академії та інших українських колегіумів XVII–XVIII ст. Автор спирається на ґрунтовні праці з історії Могилянської академії, аналогічних їй інших українських колегіумів, освіти семи вільних мистецтв (septem artes liberales), історії барокової української музики та літературних творів українських авторів доби Бароко. Прикметно, що саме музичному складнику освіти в Могилянській академії найвідоміші дослідники приділили вкрай небагато уваги. Причина цієї прогалини залишилася для автора невідомою, але сам факт неналежного висвітлювання цієї теми або цього аспекту в тогочасній освіті спонукав до окремої розвідки, результати якої автор подає в цій статті. Метою було, використовуючи доступні авторові джерела, встановити місце, результати та застосування музичної освіти в Могилянській академії. Автор наводить уривки з академічних статутів та інструкцій, де йдеться про музичну освіту, та надає низку яскравих та інформативних прикладів, які переконливо доводять високий рівень музичної освіти студеїв-могилянців та опосередковано доводять наявність самої системної музичної освіти. При цьому автор спирався на той відомий факт, що Музика була невіддільним складником освіти семи вільних мистецтв septem artes liberales в частині квадривіуму. Сам по собі цей факт вже вказує на обов'язковість наявності музичної освіти в тогочасних українських колегіумах, навчання в яких відбувалося саме за цією системою. У результаті роботи автор робить висновок щодо безсумнівності викладання музичних дисциплін у тогочасних українських закладах освіти. Водночас обсяг теми та неопрацьованість матеріалів з історії інших колегіумів, таких як Переяславський, Чернігівський, Харківський та Кременецький єзуїтський, дає можливість для подальшого розробляння теми з метою її повноцінного охоплення. Цікаві відомості може дати й глибше вивчення місця та структури музичної освіти у Львівській братській школі. Ця стаття є одним з кроків у напрямі розуміння музичного складника доби Бароко в Україні.

Ключові слова: *музика, освіта, Бароко.*

Anton KOLOMIIETS,
orcid.org/0000-0002-2229-4201
Postgraduate Student at the Department of Theory, History of Architecture and Synthesis of Arts
National Academy of Fine Art and Architecture
(Kyiv, Ukraine) antin.zikrachi@gmail.com

ARTISTIC EDUCATION AND MUSICAL COMPONENT IN THE BAROQUE PERIOD

This article examines the place of music education in the Baroque period on the Mohyla Academy's and other Ukrainian collegiums' examples of the XVII-XVIII centuries. The author relies on the historical contributions of the Mohyla Academy and other Ukrainian collegiums' works, on education of the Seven Liberal Arts (Septem artes liberales), on the history of Baroque Ukrainian music and literary works of Ukrainian authors of the Baroque period. It is also noteworthy that the most famous researchers have not payed enough attention to the music education component at the Mohyla Academy.

The cause of this gap is still unknown to the author, but the very fact of improper coverage of this topic and aspect in that education period led to a separate researching, the results of which the author presents in this article.

The aim of this article is to use the available sources, to establish the place, results and application of music education in the Mohyla Academy.

The author cites academic experts' statutes and instructions on music education and provides a number of vivid and informative examples that convincingly prove that the students have high level of knowledge of music education field at the Mohyla Academy and indirectly show the existence of the most systematic music education.

The author relied on the well-known fact that music was an integral part of the education of the Seven Liberal Arts (Septem artes liberales) in the Quadrivium.

This fact already indicates the need of music education at the Ukrainian collegiums, bacause, in that period, the education took place according to the system.

In the process of work, the author makes a conclusion about the undoubted teaching of musical disciplines in the Ukrainian educational institutions of that period.

However, the topic capacity and unfinished historical materials of other collegiums, such as Pereyasliv, Chernihiv, Kharkiv and Kremenets Jesuits, provide an opportunity for further research of this topic in order to investigate it fully.

An in-depth study of the place and structure of music education in the Lviv Fraternal School can also provide more interesting information.

This article is one of the steps towards understanding the musical component of the Baroque period in Ukraine.

Key words: *music, education, baroque.*

Постановка проблеми. Проблематика дослідження вбачається автором у важливості розглянути місце музичної освіти доби Бароко в Україні.

Аналіз дослідження. Дослідження здійснювалось на основі робіт Є. Болховітинова, М. Булгакова, В. Аскоченського, Н. Герасимової-Персидської.

Метою статті є доведення наявності музичної освіти в освіті українських колегіумів доби Бароко та визначення її структури та місця в означеній добі.

Виклад основного матеріалу. Розробляючи тему мистецької освіті доби Бароко на прикладах тогочасних колегіумів та академій, з котрих Київська академія Св. Петра Могили посідає центральне місце в історії саме української освіти доби Бароко, автор зауважив, що дослідники історії Могилянської академії майже не торкалися її мистецького складника. Між тим, пам'ятаючи слова Господа: «Пізнається бо дерево з плоду!» (Мт. 12,33), ми, володіючи небувало рясними плодами мистецтва доби Бароко в Україні, майже нічого не знаємо про фахову освіту їхніх авторів. Втім, концепція освіти базувалася на відомій ще з V ст. від Р. Х. системі septem artes liberales, і я тут наголошую саме на слові "artes" – «мистецтв» (!). Сім вільних мистецтв, тобто вся наука тоді була (чи розумілася) мистецтвом, а мистецтва – наукою. Система ділилася на дві частини – trivium (тривіум) та quadrivium (квадривіум). Тривіум включав науки «слова», а саме – граматику, реторику (риторику), діалектику. Квадривіум охоплював числові науки («число»): арифметику, геометрію, астрономію та музику. І якщо з реторики, фіолософії, піітики ми знаходимо цілий перелік підручників, за якими вчилися київські спудеї 2-ї половини XVII ст. та все століття XVIII, то про мистецькі дисципліни ми дізнаємося лише під завісу XVIII ст. Між тим, більшість пам'яток було створено раніше, що змушує нас відшукати сліди та витоки саме мистецької освіти чи, правильніше сказати, мистецької (у нинішньому розумінні цього поняття) складника у Могилянській освіті. Адже «музика – музична гармонія всесвіту», наявна в системі septem artes liberales з V–VI ст. від Р. Х. (Боэций, 2012) та Ісідора Севільського (Севільській, 2006: 445).

Практично недослідженим нині є питання, як вивчали образотворчі дисципліни, архітектуру і особливо музику.

Бачення самими могилянцями власної освіти на її світанку ми знаходимо в поетичній збірці «Євхаристиріон», що її підготував могилянець, майбутній ректор, Софроній Почаський. Вірші писали різні могилянці, присвячуючи їх у першій половині твору власне вільним наукам, іменуючи їх «коренями», а в другій – музам мистецтв, які називають «літорослями або ж гілками». (Крекотень, 1987: 239) Порівняння освіти семи вільних мистецтв з деревом вживалося і раніше, зокрема знаходимо його в праці каталанського мислителя XIII ст. Рамона Люела «Дерево науки» (Ramon Llull "El arbol de la ciencia"). Тема дерева в християнські думці як образ пов'язана з Деревом пізнання добра і зла в раю та гріхопадінням людини і водночас з Деревом Хреста як спасінням людини. Автор наводить ці дані для унаочнення того, що наші мислителі вміло послуговувалися усталеною образною мовою Європи і були рівноправними фігурами в європейському культурно-цивілізаційному полі.

Софроній Почаський
ЄВХАРИСТИРІОН, АБО ВДЯЧНІСТЬ
В друкарні того ж монастиря
Печерського Київського
року 1632, місяця березня, 28 дня

ГЕЛІКОН,
тобто Сад умілості перший,
який має в собі вісім коренів вільних наук,
найпречеснішим його милістю
паном вітцем кир Петром Могилою
в Росії наново фундований

Наведемо твір, що поетично перелічує всі вільні мистецтва. Як бачимо, музика розміщена після арифметики, перед геометрією. Очевидно, пов'язуючи музику, точніше її теоретичну основу, з творами математика Піфагора. В інших переліках музика стоїть перед астрономією, що також може вказувати на піфагорейську теорію «музики небесних сфер».

Автор наводить тексти віршів повністю.

Корінь умілості п'ятий
МУЗИКА,
вчить співу

Хоч тим колись філософ, Діоген убогий,
Дорікав музикантам, що, чеснот дороги
Занедбавши, на лютнях кант модерували,
До ладу при неладних звичаях співали,
Та провини у тому наука не має,
Як учитель науці сам не підлягає.
Музика – цвіт веселий, корінь співів гарних,

Музика – сад утіхи, ключ думок немарних.
На Орфеєву пісню ріки, ліс і скали
Дивувались, як чули, і Евріп несталий.
В неї звірі вслухались, риби і пташата,
На той голос солодкий всіх ішло багато.
Та воістинно більше правда потребує
Співу, котрий науки круг себе гуртує.
Показав се церковний філяр вельми ясний,
Що всю Сірію здобить, Дамаскін прекрасний.
Воскресіння Христове в піснях возвістивши
І воскреслого співом натхненним почтивши.
Христа тріумф веселий і той день хвалебний
В гімнах вдячних оспівуй, отче превелебний.

Василій Климович

Літорость наук сьома
ЕВТЕРПА,
тобто вправляння у співах

Скажи, музо, чом дивом поганського часу
Був Орфей для Ізмару, а Феб для Парнасу?
Чи тому, що той в пекло звідав був дороги,
А той в полі кривавім здобув перемоги?
Але ні. Силу іншу в собі вони мали,
За яку немалої хвали зазнавали,
Бо Орфеєві співи ліси, ріки, море
Утішали, спів Феба роз'яснював гори.
Тож дивуйся, Парнасе з Родопом високим,
Що пісень повно всюди під небом широким.
Як веселий кант горам годиться хвалити,
Так ми радість нам дану повинні святити.

Георгій Негребецький

Літорость наук восьма
ТЕРПСІХОРА,
тобто вправи у співах з інструментальним супроводом

Що за чари до співу в той час прилучає
Терпсіхора, як лютню у руки приймає,
Тихосумні, солодкі, у втіхах нестримні
Наступають хвилини, в бігу швидкоплинні.

Музи струни на цитрах тоді напинають,
Про землі, неба, світла початок співають,
Звідки води, повітря, громи, блискавиці,
Сонце, Місяць і де суть пекельні темниці.

На тріумф завітайте до нашої школи
Ви, о музи, Парнасу пресвітлеє коло!
У мелодіях, кантах, в піснях тут потреба,
Бо сам Бог тріумфує, зійшовши із неба.

Євтихій Соболь
Літорость наук дев'ята
ЕРАТО,
тобто Вправи в умильному співі

Якби злі речі вміти добрими робити,
Не мали б ми потреби злого коренити.
Ти, музо, Паф лишивши, кидай і цитеру,
Єретику зостав їх, бісу Люциферу.

Ерато, до небесних прибивайся тронів,
Скоштуєш там ти смаку вишніх геліконів.
Послухай, як лунають співи там хоральні,
Тож ангелам підтягуй голосом прегарним.

Злим з доброго зробився чоловік найперший,
А другий одмінив те, біса злого стерши,
Тож із наук поганських легко учинити
Для християн Христову і собі зажити.

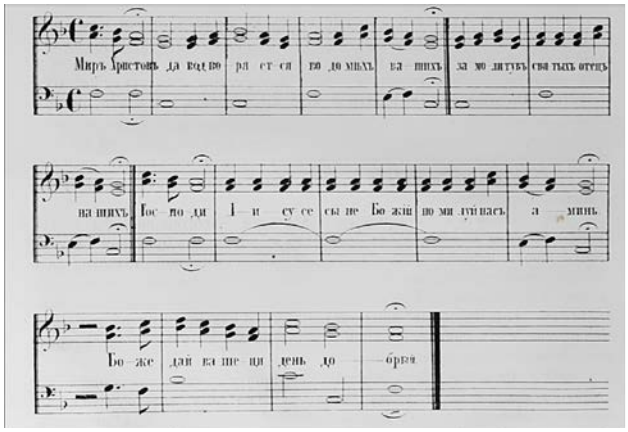
Стефан Трипольський

Серед музичних літорослей власне музиці приділено три місця з дев'яти, що красномовно вказує на значне її місце у світогляді могилянців. Муза ліричної поезії Евтерпа пов'язувалася із «вправлянням у співах». Терпсихора, що є музою хорового співу та танців, була в заголовку вірша, присвяченого «вправам у співах з інструментальним супроводом». І, нарешті, муза любовної поезії Ерато мусила надихати «вправам в умильному співі».

Отже, що нам відомо про музичне життя могилянців? Дослідники історії Академії, як-от Болховітинов Євфимій (Євген) (Болховітинов, 1825) Макарий Булгаков (Булгаков, 1843), Віктор Аскоченський (Аскоченский, 1856) наводять низку епізодів та фактів з життя Академії, які прямо пов'язані з музикою та опосередковано доводять наявність високого рівня музичної освіти в могилянців.

Почну з цікавої спудейської традиції Міркування. В. Аскоченський (Аскоченский, 1856: 269) (також знаходимо ці факти у Є. Болховітинова (Болховітинов, 1825: 215)) наводить такі відомості: «Бідні учні, які щодня в обідню пору ходили київськими вулицями і перед кожним двором співали священні стихи, випрошуючи собі в мешканців християнської милостині. Часто співали таку пісню: «Мир Христов да водворяется в домах ваших. За молитвами святих отець наших, Господи Ісусе, сине Божий, помилуй нас! Амінь. Боже, дай вам день добрий!» Самий мотив цієї пісні, за словами Аскоченського (Аскоченский,

1856: 355), переданий був йому у 1836-му році літнім киянином на прізвище Середа, який свого часу навчався в Академії. Тоді ж з його ж голосу Аскоченський поклав її на ноти для фортепіано.



Від першого «мир» самий спів називався миркованням, а співці – миркачами. Навіть старші спудеї часом прибігали до цього, збираючись ввечері на площу, вони виспівували перед натовпом торгашів, що лишилися ночувати біля яток, партесні канти на честь святих чи ікон чудотворних та часто во славу Богоматері. Ці вже називалися не миркачами, а співаками (російськомовний Аскоченський виділяє звичайне українське слово як спеціальне). Музика і саме лібрето завше були писані самими спудеями, і ось де (пише Аскоченський (Аскоченский, 1856: 270)) зародок тієї музикальності, якою уславилася наша північна Італія, що дали Бортнянського, Березовського, Веделева тощо. Гімни і канти ці лунали по селах особливо влітку, коли заможні з вихованців відправлялися до батьків чи родичів, а сироти-безхатченки утворювали між собою численні мандрівні трупи, що мали на меті лиш одне: будь-як прохарчуватися до початку навчання. У світлі свята Різдва та Воскресіння Христового учні ходили по домах з привітальними віршами, а наймайстерніші з них влаштовували вертепи. Пізніше вертепи перейшли до цехових та ремісників, а учні стали робити різні діалоги та цілі драми. «Сумна картина, – пише Аскоченський, – проте хто не схилиться перед цими сіромахами школярами, що принизилися до старцювання з однієї лише спраги знань. Який благорозумний й добрий батько не вкаже нині синові своєму, оточеному гувернерами та усіляким комфортом, на дивовижний приклад любові до освіти, що так опукло і яскраво виступає в цих вихованцях древньої Академії, що приховують під вбогим лахміттям високе прагнення духу? Посміється з того лишень той, хто здатен реготати зі страждань людських чи з каліцтва свого ближнього».

Пишучи про певні можливості спудеїв мати власний підробіток, В. Аскоченський окремо зазначає, що «цінувалися учні, що організовували у приході партесні хори» (Аскоченский, 1856: 266), тобто приходи наймали для цього музично освічених могилянців.

Є. Болховітинов (Болховітинов, 1825: 224) зазначає, що під час диспутів, які були надзвичайно важливою подією в інтелектуальному житті не тільки Академії, а й усього Києва, хор академістів виконував низку творів: концерти та канти з інструментальною музикою, в тому числі й спеціально для цієї події написані.

Щодо документальних свідчень музичних класів в Академії В. Аскоченський (Аскоченский, 1856: 426) наводить «Наказ Синоду. 1798 р.», де серед 34 класів, ми бачимо два музичних: нотного ірмолойного співу (правила нотного співу) та клас інструментальної музики.

Іспити проводилися раз на місяць із кожного предмета. Це чи не перша документальна згадка про музичні класи в Академії. Проте відсутність подібних записів раніше не змушує нас робити хибні висновки щодо можливої відсутності музичних класів чи їхньому несистематичному характері. На користь їхньої наявності, крім вищенаведених (а це далеко не всі приклади) епізодів та фактів, свідчить пункт зі Статуту православного училища луцького, що наводить М. Булгаков (Булгаков, 1843: 22). Статут цей, як вважає М. Булгаков, був запозичений із Київської академії: «9. В школі вчать тільки наукам та добродєтєлям, тому забороняється учням мати будь-які інструменти й ними займатися».

Заборона приносити в стіни училища музичні інструменти свідчить про надзвичайну, ймовірно, надлишкову музикальність спудеїв. Ця якість, будучи оформленою музичною освітою, знаходила застосування також і в академічній драматургії, зокрема, під час так званих рекреацій.

Як пише Аскоченський (Аскоченский, 1856: 108), «вищезгаданий духовний регламент складений, як відомо, одним зі славетних вихователів Академії, не зробив змін ні у внутрішньому ні у зовнішньому житті Академії. Не він, можна сказати, слугував Академії, а Академія слугувала йому моделлю. Автори регламенту йшли тим самим шляхом, що і засновники Академії». Тому ми можемо, використовуючи пізню інструкцію 1798 р., впевнено припускати, що творці цієї інструкції лише формалізували (можливо, вдосконалили) традиційну і постійно наявну в Академії музичну освіту.

Відомим підручником тієї доби є «Мусикийская грамматика» Миколи Ділецького 1679 р. (Смолен-

ский, 1910), підготовлена до друку С. Смоленським і видана вже по його смерті, книга є перевиданням її редакції 1679 р.

У передньому слові С. Смоленський (Смоленский, 1910: 9) однозначно визначає Миколу Ділецького як засновника (в Московії) нової музичної школи західного напряму та визнає його надзвичайно авторитетним теоретиком та педагогом. Також автор зауважує, крім першокласної майстерності Ділецького, його високу освіченість.

Книга з перших же сторінок складає враження професійного підручника, складеного, очевидно, для викладання музики. Наявність такої якісної «пропозиції» чітко вказує на наявний попит. Підручник був дуже популярним, доказом чому є те, що тут ми маємо справу вже з третім (1679 р.) авторським перевиданням «Мусикійської граматики», а було іще й пізніше – четверте. І хоча ми не знаходимо назви цього підручника у вищезгаданих дослідників історії Академії, можна стверджувати, що цей підручник посідав гідне місце поруч з підручниками з реторики, піїтики та іншими, бо освіта семи вільних мистецтв немислима була без музики яко однієї з семи!

Сьогодні найбільш визначною дослідницею музики тієї доби є професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська. У книзі «Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст.» авторка зазначає, що «у поширенні партесного співу «велику роль відіграли братські школи, які були осередками не лише писемності, а й центрами розвитку музичної освіти» (Герасимова-Персидська, 1978: 7). Покликаючись на Йогана Гербінія та відомий щоденник Павла Халебського, авторка як доказ музикальності українців та наявності в нас музичної освіти наводить захоплення мандрівників надзвичайно високою музичною культурою українського народу.

Приклад зустрічі львів'янами київського митрополита у 1591-му році дванадцятиголосими творами свідчить про високий професійний рівень хорів та вказує на очевидну наявність системної музичної освіти (Ісаєвич, 1971). В описах бібліотек Луцького та Львівського братств Н. О. Герасимова-Персидська вказує на значну кількість багатоголосих творів, причому зазначаючи, що у 30-х роках XVII ст. вони вже вважалися старими (Герасимова-Персидська, 1978: 8).

Як цікавий приклад бачення саме партесного співу освіченими українцями XVII ст. авторка наводить уривок з вірша українського поета XVII ст. (Герасимова-Персидська, 1978: 142) Климентія Зіновія: «І партесники годни велікой похвали… І гди начнут співати із нот своїх гладко: То аж благприємно слухати і сладко».

Корисним для подальшого розуміння буде подати вірш повністю (Зіновіїв, 1971: 294).

О партєсах, і о уча́щихся їхъ

І партєсники годни вєликої похва́ли:
жє конпону́ють гла́си для Бж̃еи хва́ли.
А хочъ болшєй) тих що готовоє співаютъ:
Єднак і тиє хвалу Бг̃у отдава́ютъ. /300./
І ґди начнутъ співати із но́тъ своїх гладко:
то аж бл̃агоприємно сли́шати, і сладко.
І при вєликих властєх за співако́въ быва́ютъ:
І за то̀ пуд часъ людьми на світі става́ютъ.
А наука їх чєстна, і мудра єст та́ко:
хто нє вчи́вся нє будєть знать, а нє ина́ко.
Хоч бы поє́тик кто бил, нє почнєт співати:
єсли нє вмієт партєсъ нє будєт їх зна́ти.
І нє партєсъ тилко, алє и ірмоло́я:
а партєсы далєко труднії от ірмоло́я.
І писєцъ сєй з нємного ірмолоя вмієтъ:
а партєсовъ нє співавъ то нє разуміетъ.
Зачим і партєсниковъ трєба поважати:
і я́ко особним їм мудрецам чєст даяти.
І нехаи котриє ся вчили здрави співають:
и но́вими піснями всі Бг̃а вєлича́ють.

Поява такого вірша саме в цього автора вказує на окрему «мусикійську» професію – партесників, адже в його доробку є й інші вірші, присвячені музичним професіям, крім того, автор чітко розділяє ірмолойників та партесників, ставлячи других на значно вищий професійний щабель.

Н. О. Герасимова-Персидська, міркуючи про появу партесного концерту, пише: «Партесний концерт знаменує собою період змін у системі «музика – суспільство», коли усвідомлюється самоцінність музики і з'являється необхідність у зверненні до неї як до незалежного мистецтва» (Герасимова-Персидська, 1978: 142). Особливу роль партесного концерту відчув і Климентій Зіновій, називаючи партесників «особними мудрецями».

Вікторія Гавриленко у своїй статті «"Сіде Адам прямо рая": особливості музичного відображення релігійного складника барокового світогляду», продовжуючи думку Н. О. Герасимової-Персидської, пише: «…партесний концерт, який з'явився та викристалізувався у добу Бароко, є зразком музичного втілення світоглядних настанов тогочасного релігійного українця. Таким чином, виникає необхідність осягнення особливого зв'язку музичної мови, зокрема тональності, й світоглядних

ідей доби» (Гавриленко, 2018). Цей уривок зі статті В. Гавриленко є ніби продовженням останніх рядків вірша Климентія Зиновія.

Висновки. Отже, розглянувши давніші дослідження, у яких зафіксовані переконливі свідчення щодо високого музичного рівня освіти в могилянців, маючи наявний висококласний тогочасний підручник Миколи Ділецького, спираючись на дослідження Н. О. Герасимової-Персидської та висновки В. Гавриленко, додаючи до цього надзвичайно багатий і яскравий доробок українських композиторів доби Бароко, можна стверджувати, що музична освіта була в Київській академії з перших днів її існування. Проте очевидно, що брак документальних доказів та свідчень не дозволяє скласти її повноцінну картину, яка потребує свого якісного заповнення. Напрям пошуку та аналізу музичного складника в могилянській освіті становить перспективну тему для майбутніх досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аскоченський В. Киев с найдревнейшим его училищем Академиею. Київ, 1856.
2. Болховітинов Є. О. Описание Кіевософійскаго Собора и киевской іерархіи. Кіев, 1825.
3. Боэций А. М. С. Основы музыки. Подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С. Н. Лебедева. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. 408 с.
4. Булгаков М. История Киевской академии. Санкт-Петербург : тип. Жернакова, 1843. 226 с.
5. Гавриленко В. «Сіде Адам прямо рая»: особливості музичного відображення релігійного складника барокового світогляду. URL: https://doi.org/10.21272/wpr.2018.13.06.
6. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст.». Київ, 1978.
7. Герасимова-Персидська Н. Партесні концерти в Україні. Українська музична газета № 4 (62), 2006.
8. Зіновіїв К. Вірші. Приповісті посполиті. Київ : «Наукова думка», 1971, 294 с.
9. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI–XVIII ст., Українське музикознавство № 6, Київ, 1971.
10. Крекотень В. Українська література XVII ст. Київ, Наукова думка. 1987, с. 239–258.
11. Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. Посмерт. труд [по опубликованию и предисл.] С. В. Смоленского, изд. на средства пред. О-ва гр. С. Д. Шереметева. Санкт-Петербург : тип. М. А. Александрова, 1910. XII, 174 с.
12. Севильский И. Этимологи. Книга 3. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Isidor_Sevilskij/etimologii-knigi-i-iii-sem-svobodnyh-iskusstv/3_18.

REFERENCES

1. Askochenskiy V. Kiev s naydrevneyshim ego uchilishchem Akademieyu [Kiev and its most ancient college of Academiya]. K., 1856 [in Russian].
2. Bolkhovitinov Є. O. Opisanie Kievosofiyskago Sobora i kievskoy ierarkhii [The Description of St Sophia Cathedral of Kiev and Kievan eparchy]. Kiev, 1825 [In Russian].
3. Boetsiy A. M. S. Osnovy muzyki [The Principles of Music]. Podgotovka teksta, perevod s latinskogo i kommentariy S. N. Lebedeva. M.: Nauchno-izdatelskiy tsentr “Moskovskaya konservatoriya”, 2012. 408 p. [in Russian].
4. Bulgakov M. Istoriya Kievskoy akademii [The History of Kievan Academy]. SPb.: tip. Zhernakova, 1843. 226 p. [in Russian].
5. Havrylenko V. “Side Adam priamo raia”: osoblyvosti muzychnoho vidobrazhennia relihiinoi skladovoi barokovoho svitohliadu [“Side Adam Near Paradise”: features of the musical representation of the religious component of the Baroque worldview]. URL: https://doi.org/10.21272/wpr.2018.13.06 [in Ukrainian].
6. Herasymova-Persydska N. O. Khorovyi kontsert na Ukraini v XVII–XVIII st. [The choral concerto in Ukraine of the 17th-18th cc.]. Kyiv, 1978 [in Ukrainian].
7. Herasymova-Persydska N. Partesni kontserty v Ukraini [The partsong concerto in Ukraine]. Ukrainska muzychna hazeta № 4 (62), 2006 [in Ukrainian].
8. Zinoviiv K. Virshi. Prypovisti pospolyti. [The poems. The common fables]. Kyiv: “Naukova dumka”, 1971, 294 p. [in Ukrainian].
9. Isaievych Ya. Bratstva i ukrainska muzychna kultura XVI–XVIII st., [The brotherhoods and Ukrainian music culture in the 16th-18th cc.] Ukrainske muzykoznavstvo № 6, Kyiv, 1971 [in Ukrainian].
10. Krekoten V. Ukrainska literatura XVII st. [The Ukrainian literature of the 17th c.] Kyiv, Naukova dumka. 1987, pp. 239–258 [in Ukrainian].
11. Musikiyskaya grammatika Nikolaya Diletskogo [The musicians’ grammatic of Nikolay Diletskyi]. Posmert. trud [po opublikovaniyu i predisl.] S. V. Smolenskogo, izd. na sredstva pred. O-va gr. S. D. Sheremeteva. SPb.: tip. M. A. Aleksandrova, 1910. XII, 174 p. [in Russian].
12. Sevilskiy I. Etimologi [The Etymologies]. Kniga 3. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Isidor_Sevilskij/etimologii-knigi-i-iii-sem-svobodnyh-iskusstv/3_18 [in Russian].

УДК 78.071(477) «19/20»
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213765

Анастасія КРАВЧЕНКО,
orcid.org/0000-0001-6706-7937
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри культурології та інформаційних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна) anastasiia.art@gmail.com

ЕЛЕКТРОАКУСТИЧНІ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНІ ТВОРИ В ЕСТЕТОСФЕРІ АНСАМБЛЕВОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ (КІНЕЦЬ XX – ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ)

Мета статті – дослідження впливу електроакустичних і аудіовізуальних форм виконавської взаємодії на процеси модифікації жанрової специфіки та виконавської естетики камерно-інструментального ансамблю, що здійснюється на матеріалах із творчості українських митців кінця XX – початку XXI століття. У сучасній академічній ансамблевій творчості України спостерігаємо появу електроакустичних та інтерактивних композицій, що передбачають синергійне поєднання традиційних художньо-виражальних засобів і технологій мистецтва. Використання різних мов і платформ музичного програмування та медіапроєктування вельми збагачує морфологію жанрів ансамблевої музики новими, досі неконвенційними інваріантами, що важко піддаються жанровій типологізації з погляду класичної музичної естетики. За результатами проведеного аналізу виявлено, що універсалізм композиторського і виконавського самовираження є одним із чинників стабільної діяльності ансамблів та сталості інновацій, що становить потужний імпульс для прогресивного розвитку камерно-інструментального мистецтва в постійному діалозі традицій, неотрадицій і останніх технологічних рішень. У статті доведено, що апробація музикантами винаходів музичної інженерії залишає незмінними базові ансамблево-комунікативні функції, спрямовані на втілення авторського задуму та колективного інтерпретаторського емоційно-чуттєвого бачення. Висвітлено феноменологічне й онтологічне значення впливу електроакустичних і аудіовізуальних форм художньо-технологічної комунікації, що виводить ансамблеву культуру музикування на новий щабель прогресивного розвитку в мультимедійну естетосферу постмодерної творчості.

Ключові слова: *камерно-інструментальний ансамбль, ансамблеве виконавство, електроакустичний твір, аудіовізуальний твір, віджеїнг, «жива» електроніка, мультимедійна естетосфера.*

Anastasia KRAVCHENKO,
orcid.org/0000-0001-6706-7937
Candidate of Art History,
Associate Professor at the Department of Cultural Studies and Information Communications
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) anastasiia.art@gmail.com

ELECTRO-ACOUSTIC AND AUDIOVISUAL WORKS IN THE AESTHETIC SPHERE OF THE ENSEMBLE CULTURE OF UKRAINE (LATE 20th – EARLY 21st CENTURIES)

The aim of the article is to study the influence of electro-acoustic and audiovisual forms of performing interaction on the processes of modifying the genre specifics and performing aesthetics of a chamber ensemble, which is carried out on the materials of the works of Ukrainian composers and performers of the late 20th – early 21st centuries. The emergence of electro-acoustic and audiovisual compositions, which provide for a synergy combination of traditional expressive means and art technologies, is observed in the modern academic ensemble creativity of Ukraine. Using of various languages and platforms of musical programming and media design greatly enriches the morphology of genres of ensemble music with new non-conventional invariants that are difficult to give in to genre typology from the point of view of classical musical aesthetics. According to the results of the analysis, it was revealed that the universalism of composer and performing self-expression is one of the factors of the stable activity of ensembles and the stability of innovations, which constitutes a powerful impulse to the progressive development of chamber art in the constant dialogue of traditions, neo-traditions and the latest technological solutions. The article proves that the testing of musical engineering inventions by musicians leaves unchanged the basic ensemble-communicative functions aimed at the embodiment of the author's intention and collective interpretive emotional and sensory vision. The phenomenological and ontological significance of the influence of electro-acoustic and audiovisual forms of artistic and technological communication, which brings the ensemble music-making culture to a new stage of progressive development into the multimedia aesthetic sphere of postmodern creativity, is highlighted.

Key words: *chamber ensemble, ensemble performance, electro-acoustic work, audiovisual work, VJing, "live" electronics, multimedia aesthetic sphere.*

Постановка проблеми. У новочасному універсумі музичної творчості спостерігаємо зростання ролі технологій мистецтва, що надають потужний імпульс еволюції академічної музики України. Поява інструментальних творів, в основі яких закладено техніко-конструктивний принцип електроакустичної синергії звукових шарів, вельми збагачує морфологію жанрів ансамблевої музики новими, досі неконвенційними інваріантами. Вони, закріплюючись у виконавській практиці, формують координати сучасного аудіального простору, який в естетосфері постмодерної культури часто перетинається з візуальними компонентами. У зв'язку із цим актуальним і своєчасним видається дослідження електроакустичних і аудіовізуальних форм ансамблевої взаємодії, що мають значний вплив на формування системи художньо-музичної комунікації кінця XX – початку XXI ст.

Аналіз досліджень. У процесі систематизації наявного наукового доробку маємо зазначити деякі праці, що становлять теоретико-методологічну підоснову розгляду проблематики даної статті. Серед них монографія Євгена Куща, присвячена висвітленню ролі електромузичного інструментарію як еволюційного чинника розвитку музичної культури XX–XXI ст. Тенденцію переходу від індивідуально-унікального до комбінаторно-репродуктивного начал автор уважає наслідком технологічних новацій і прямим свідченням глобалізаційних процесів у культурі. До того ж останні мають всеохоплюючий характер і відбиваються у виконавському мистецтві, видозмінюють академічну модель «виконавець – інструмент» на модель «виконавець – дизайнер». Тому, на думку дослідника, осягнення виконавських аспектів творення художньої цілісності електромузичних, електроакустичних і аудіовізуальних творів необхідно розпочинати зі студіювання загальнокультурних та інструментально-технологічних аспектів, з урахуванням модифікації виконавського типу музичного професіоналізму, появи нових виконавських технік та інструментальних інтерфейсів (Кущ, 2015: 122–124).

Водночас зазначимо дослідження Інесси Ракунової, що було здійснене на матеріалах творчості відомої української авторки та виконавиці електронної музики Алли Загайкевич. Праця надає уявлення про розвиток сучасних композиторських технологій електронної музики, а саме: методів алгоритмічної композиції, електронного синтезу звуку та його обробки в реальному часі. Окрім суто практичних аспектів, зазначимо окремі музикознавчі «прогалини», які, на думку І. Ракунової, усе ще потребують поглибленого розгляду. Так, учена вважає доцільним подальшу розробку методології досліджень електронної музики, приведення до єдиних стандартів строкатої термінологічної бази, визначення стильових особливостей електронних творів та їхнього місця в загальній структурі жанрової ієрархії (Ракунова, 2008: 15).

У цьому зв'язку маємо констатувати, що нині деякі із цих питань досі не отримали вичерпних «відповідей». Зокрема, залишаються фрагментарно висвітленими явища електроакустичного й аудіовізуального синтезу в ансамблево-виконавському мистецтві України з погляду їхнього онтологічного і феноменологічного значення на шляху формування постсучасної естетики ансамблевої культури.

Мета статті – дослідити вплив електроакустичних і аудіовізуальних форм виконавської взаємодії на процеси модифікації жанрової специфіки та виконавської естетики камерно-інструментального ансамблю на матеріалах із творчості українських митців кінця XX – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці XX – на початку XXI ст. в сучасній академічній камерно-інструментальній ансамблевій творчості України спостерігаємо появу електроакустичних та інтерактивних композицій, що передбачають синергійне поєднання традиційних художньо-виражальних засобів та технологій мистецтва. Використання різних мов і платформ музичного програмування та медіапроєктування повсякчас народжує досі невідомі зразки композицій, що важко піддаються жанровій типологізації з погляду класичної музичної естетики.

Так, серед найбільш характерних прикладів наведемо апробацію українськими композиторами і виконавцями електромузичного інструментарію. Він застосовується як в ансамблі з акустичними інструментами (наприклад, «Варіації контрастів» Остапа Мануляка для струнного квартету і синтезатора, 2001 р.), так і самостійно ("Sky way of cello" Людмили Самодаєвої для електронних віолончелі та фортепіано, 2012 р.). Дедалі активніше митцями використовуються різноманітні способи програмування й обробки звучання у студійних або концертних умовах. Ідеться про поширення комп'ютерних методів програмування алгоритмічних композицій («Повітряна механіка» Алли Загайкевич для скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, фортепіано та перкусії, 2005 р.), сполучення фіксованого аудіозапису й акустичних інструментів («Геронея» Алли Загайкевич для фагота, фортепіано, скрипки, віолончелі й електронного запису, 2002 р.), експерименти з магнітною плівкою

(“Ad ovo ad infinitum” – колаж-квінтет для двох скрипок, альта, віолончелі, фортепіано та магнітної плівки Івана Тараненка, 1994 р.).

Заслуговують на окрему увагу поєднання музичного звучання в ансамблі із «живою» електронікою (live electronics) або віджеїнгом, що передбачають наявність спеціального мультимедійного технічного устаткування і програмного забезпечення. Останнє призначається для оперування семплами (аудіо- або відеофрагменти) та накладання спеціальних ефектів, аудіальних або візуальних, у режимі реального часу. У цьому контексті яскравим прикладом слугують композиції Івана Тараненка (“A Prima Vista <…>” («З першого погляду <…>»), для струнного квартету, арфи, перкусіоніста й автора: рояль, синтезатор, комп’ютер, 2013 р.), Остапа Мануляка («Розгалуження», для скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, фортепіано й електроніки ad libitum, 2012 р.; «Коло. Натуральні структури», для скрипки, фортепіано, ударних, електроніки та віджеїнгу, 2011 р.), а також Алли Загайкевич (“VENEZIA”, для віолончелі, електронного запису, обробки в реальному часі та відео-арта Вадима Йовича, 2008 р.).

З розгляду щойно згаданих прикладів стає очевидним, що «електронна музика – абсолютна реальність нинішнього століття, яка передбачає цілком нове ставлення і композитора (і виконавця – *А. К.*), і слухача до музичної матерії, акустики залу, спрямованості звукових потоків, участь або неучасть звичайного інструментарію, їх різні поєднання всередині себе, а також синхронізацію із зображенням, світлом, кольором та іншими виразовими засобами» (Ракунова, 2008: 16).

За такого художньо-технологічного способу формування семіотичної та естетичної цілісності композицій виникає питання – чи можна взагалі вважати такі виконавські склади ансамблевими і до якого виду мистецтва вони належать – музичного чи медіаарта? Для обґрунтованої відповіді на це дискусійне питання, окрім суто теоретичних міркувань, маємо звернутися до музично-сценічної практики, висвітлити основні творчі засади та проаналізувати деякі електроакустичні й аудіовізуальні концертні проєкти сучасних українських камерно-інструментальних ансамблів. Оскільки саме музиканти «дають життя» новим жанрам, здійснюють пошук адекватних виконавських рішень у процесі практичного втілення тих полімодальних артистичних завдань, що нерідко висуваються композиторами вперше.

Так, серед українських колективів, що присвятили свою діяльність популяризації мистецтва XX – початку XXI ст., згадаємо Ансамбль сучасної музики “ConstantY” (перша назва – “Con-Sonus”, художній керівник Остап Мануляк – фортепіано, електроніка, із 2006 р.). Як зазначають самі музиканти, зміна назви сталася невипадково та була зумовлена ідеєю підкреслення сталості основних стильових пріоритетів творчості колективу як цілком усвідомленого факту («Константи», 2020: 1). У цей час відбулося розширення кількості учасників колективу, отже, і урізноманітнення його репертуарної політики, що пов’язано з можливістю охоплювати майже вичерпний спектр жанрових різновидів камерно-інструментального ансамблю завдяки легкій переорієнтації на різні кількісно-якісні склади. Отже, “ConstantY” можна вважати своєрідним ансамблем-«трансформером» (і таку творчу позицію нині підтримують багато інших «великих» камерно-інструментальних колективів України – *А. К.*).

Левову частку репертуару ансамблю “ConstantY” становлять камерно-інструментальні твори відомих європейських і американських модерністів – піонерів нової музики (Альбан Берґ, Едгар Варез, Олів’є Мессіан, Антон Веберн, Карлхайнц Штокхаузен, Лучано Беріо, Яніс Ксенакіс, Джон Кейдж, Елліот Картер, Арво Пярт та ін.). Водночас у творчості колективу яскраво виділяється електроакустична лінія. Як приклад наведемо виконання музикантами таких композицій, як: «Етюд» для фортепіано і рингмодулятора Грегора Майргофера або «Музика» для скрипки й електроніки Остапа Мануляка. Щодо останнього твору зауважимо, що тут уперше в музично-сценічну практику було введено монохорд конструктора Пйотра Сиха, який став своєрідною високотехнологічною версією свого праобразу – давньогрецького монохорда (прем’єрне виконання: партія скрипки – Остап Манько, «жива» електроніка – Остап Мануляк, Краків, 2011 р.).

У контексті проблематики нашого дослідження варто також згадати камерну електроакустичну програму у виконанні цього ж ансамблю, яка стала складовою частиною арт-проєкту “PANOPTICON II” (фестиваль «Ніч музеїв» у Львові, 2013 р.). Одразу треба зазначити неординарну назву проєкту і наголосити, що під паноптиконом тут розуміється концепція пенітенціарного закладу «поствиправної епохи» (З. Бауман), де реалізується принцип соціальної «прозорості», тотального спостереження і контролю над людиною (Бауман, 2004: 153–155). У мистецькому сенсі проєкт являв собою мультискладову дію з візуальною частиною (виставка постерів Я. Філевича, предметно-об’єктні та

відеоінсталяції А. Титаренка, М. Барабаша, С. Петлюка й ін.), а також теоретичною (спогади і доповіді митців на тему масових культурних репресій другої половини XX ст.) та музичною програмами. Остання була сформована із творів європейських та американських модерністів і авангардистів (Е. Варез, К. Штокхаузен, Е. Картер) і електроакустичних композицій сучасних українських авторів (Б. Сегін, Л. Сидоренко й ін.). Крім того, музичні номери перемежовувалися з вербальними коментарями артистів щодо специфіки музики XX–XXI ст. і трагічної долі окремих митців, які зазнали політичних утисків і переслідувань.

Для цілковитого занурення аудиторії у відповідну естетосферу було обрано не тільки час проведення акції (вечірні та нічні сутінки – *А. К.*), але й підходяще приміщення. Так, "PANOPTICON II" облаштувався на другому і третьому поверхах «Тюрми на Лонцького» – Національного музею-меморіалу жертв окупаційних режимів, польського, німецького, радянського. Безсумнівно, даний похмурий пенітенціарний простір став ніби символічним співучасником проєкту, що підтримував загальну комунікативну місію – переосмислення людиною болісного історичного досвіду з метою проєктування вільного теперішнього і майбутнього (Ніч музеїв, 2013: 1). Водночас умовно-контрастні зіставлення «холодних» (комп'ютерно-змоделюваних) і «теплих» (інструментально-акустичних) звукових «струменів» тільки поглиблювали цей смисловий підтекст.

До зазначеного вище маємо додати ще один приклад радикального оновлення традиційних звукових і художньо-естетичних уявлень електроакустичним дуетом «Блук» (Олексій Шмурак (фортепіано) та Олег Шпудейко (електроніка), із 2013 р.). Скориставшись можливостями просторових локацій, запропонованих Арт-заводом Платформа (ГОГОЛЬFEST, 2016 р.), музиканти облаштували концертний майданчик у реальному підземному укритті – бункері, де було презентовано вечір імпровізаційної електроакустичної музики. На нашу думку, саме цей нетиповий комунікативний простір найперше визначав, що буде звучати (і не тільки щодо акустичної якості, але й у змістовому плані також), спрямовуючи фантазію ансамблістів і очікування публіки в певне русло. За таких виняткових мізансценічних умов, подвоєних складною діалектичною взаємодією зі способом розташування ансамблістів дистанційовано один від одного в різних кутках підземелля, очевидно, що саме перетин знаково-просторових, з одного боку, та електроакустичних координат – з іншого, зумовив і змоделював загальну комунікативну атмосферу всього дійства.

Серед інших українських колективів, що виконують інтерактивні композиції, також згадаємо Ансамбль сучасної музики "Ensemble Nostri Temporis" (скорочено – "ENT", художній керівник – Богдан Сегін, із 2010 р.). Обшир репертуару цього ансамблю простягається від музичних композицій модернізму до сучасної доби. Специфічною ознакою виконавського «обличчя» ансамблю є створення циклів програм – як монографічних (за творчістю окремих композиторів XX ст.), так і концертів-антологій, що презентують зібрання камерних опусів за різними музичними напрямами (модернізм, авангард тощо). Водночас варто зупинитися на електроакустичних і аудіовізуальних концертах "ENT", адже ансамблісти мають значний досвід інтердисциплінарних експериментів.

Як приклад згадаємо дві програми, що були підготовані "ENT" для краківського Міжнародного фестивалю нової музики "aXes" (2012 р.), де було виконано твір «Дерева» Остапа Мануляка для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано й електроніки, до того ж у версії з віджеїнгом. Треба підкреслити, що в самій сутності віджеїнгу як художнього явища закладений принцип колективної творчості, оскільки «психоактивність мультимедійного контексту, згідно з ідеєю авторів, досягається шляхом безпосередньої взаємодії музикантів, художників, програмістів і техніків у процесі створення кожної з композицій загалом та використання сучасних VJ-технологій у моделюванні динамічних відеообразів зокрема» («Віджеїнг», 2020: 1). Дану тезу емпірично підтверджує щойно згаданий проєкт, де за основу відеообразів, які динамічно розгорталися в реальному часі синхронно з музикою, було обрано оцифровані фрагменти графічної партитури виконуваного твору О. Мануляка. Загальна естетична цілісність композиції стала результатом складної взаємодії музичного і візуального мистецтва, традиційних форм художнього вираження і медіаарта, акустики, електроніки та VJ-технологій, музикантів-інструменталістів, звукорежисера та відеохудожника.

Висновки. За результатами проведеного аналізу творчості українських ансамблістів маємо зазначити, що використання електромузичних та інтерактивних технологій у сучасній академічній практиці, з одного боку, відкриває неосяжні перспективи для темброво-акустичних і жанрово-композиційних новацій, але з іншого – ніби «розхитує» усталені кількісно-якісні жанрові параметри, а тому залишає враження типологічної та семіотичної нестійкості. Попри це, на нашу думку, такі виконавські кількісно-якісні склади можна класифікувати як ансамблеві та, у певному

сенсі, уважати інструментальними, адже апробація музикантами винаходів музичної інженерії (фактично, іншого виконавського інструментарію) залишає незмінними базові ансамблево-комунікативні функції. Особливо це стосується випадків, коли «партія» електроніки або віджеїнгу є не опціональним, а невід'ємним складником твору. У сценічно-ігровій ситуації всі учасники мистецької дії, незалежно від свого статусу – чи то музиканти-інструменталісти, чи то музикант-звукорежисер (або діджей), чи то відеохудожник (віджей), мають не тільки обопільно синхронізувати свої виконавські дії, але й сумісними зусиллями домогтися втілення як авторського задуму, так і інтерпретаторського емоційно-чуттєвого бачення, об'єктивно транслюючи зміст твору підвладними їм засобами.

Варто підкреслити, що такі експериментально-творчі тенденції значно «підживлює» сполучення учасниками вітчизняних ансамблів виконавського і композиторського амплуа. Такі колективи ведуть активну артистичну діяльність на постійних засадах, адже, окрім багатого зовнішнього музичного «ресурсу», мають і внутрішнє джерело сталої креативності, що водночас стимулює розвиток як виконавської, так і композиторської творчості. Нові ансамблеві опуси, що з'являються, зокрема з розрахунку на виконавсько-технологічні можливості власних колективів, одразу впроваджуються в концертно-фестивальну практику. Зокрема, і на таких спеціальних міжнародних фестивалях експериментальної музики, як: VOX ELECTRONICA, ARS ELECTRONICA, EM–Vizia, Festival Audio Art, Міжнародний фестиваль нової музики "aXes", ГОГОЛЬFEST та ін., що відбуваються в Україні та за кордоном і сприяють розширенню мізансценічних умов побутування ансамблевої музики. Отже, загальномистецький універсалізм творчого самовираження можна вважати одним із чинників стабільної діяльності ансамблів та сталості інновацій, що становить додатковий імпульс до прогресивного розвитку камерно-інструментального мистецтва в постійному діалозі традицій, неотрадицій і останніх технологічних рішень під гаслом: «від акустики до електроніки» (Безвухий, 2011: 1).

Усе це висвітлює феноменологічне й онтологічне значення впливу електроакустичних і аудіовізуальних форм художньо-технологічної комунікації, що виводить ансамблеву культуру музикування на новий щабель прогресивного розвитку в мультимедійну естетосферу постмодерної творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества. Пер. с англ. М. Коробочкин. Москва : Весь мир, 2004. 188 с. URL: https://www.azstat.org/Kitweb/zipfiles/10280.pdf (дата звернення: 09.07.2020).
2. Безвухий П. ЕМ-візія – 2011: вихід «генеративної музики». *Музична скриня :* вебсайт. URL: http://music-ukr.blogspot.com/2011/05/2011.html (дата звернення: 20.06.2020).
3. Виджеинг, видеоинсталляции, видеомаппинг : вебсайт. URL: http://www.malbred.com/ (дата звернення: 24.06.2020).
4. «Константи» – ансамбль сучасної музики. *Мистецьке об'єднання НУРТ :* вебсайт. URL: http://www.constanty.nurt.org.ua/Constanty.html (дата звернення: 11.06.2020).
5. Кущ Є. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2015. 160 с.
6. Ніч музеїв у тюрмі на Лонцького. *Мистецьке об'єднання НУРТ :* вебсайт. URL: http://www.nurt.org.ua/p/blog-page_6119.html (дата звернення: 12.06.2020).
7. Ракунова І. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2008. 17 с.

REFERENCES

1. Bauman Z. Globalizatsiya. Posledstviya dlya cheloveka i obshchestva [Globalization. Implications for man and society]. Transl. from English M. L. Korobochkin. M.: Publishing House "The Whole World", 2004. 188 p. URL: https://www.azstat.org/Kitweb/zipfiles/10280.pdf [in Russian].
2. Bezvukhyy P. EM-viziya – 2011: vykhid "heneratyvnoyi muzyky" [EM-viziya – 2011: the release of "generative music"]. Muzychna skrynya : website. URL: http://music-ukr.blogspot.com/2011/05/2011.html [in Ukrainian].
3. Vidzheing, video installyatsii, video mapping [Wijing, video installations, video mapping] : website. URL: http://www.malbred.com/ [in Russian].
4. "Konstanty" ansambl' suchasnoyi muzyky ["Constants" the ensemble of modern music]. NURT Art Association : website. URL: http://www.constanty.nurt.org.ua/Constanty.html [in Ukrainian].
5. Kushch YE. V. Elektromuzychnyy instrumentariy yak evolyutsiynyy faktor kul'tury [Electromusical instruments as an evolutionary factor of culture] : monograph. Kyiv: National Academy of managerial staff of culture and arts, 2015. 160 p. [in Ukrainian].
6. Nich Muzeyiv u tyurmi na Lonts'koho [Night of Museums in prison on Lontskogo]. NURT Art Association : website. URL: URL: http://www.nurt.org.ua/p/blog-page_6119.html [in Ukrainian].
7. Rakunova I. M. Novi kompozytors'ki tekhnolohiyi (na prykladi tvorchosti Ally Zahaykevych) [New compositional technologies (on the example of Alla Zagaykevych's works]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, 2008. 17 p. [in Ukrainian].

УДК 75.071.1(436):[75.046.3:27](477)] «18»
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213767

Лариса КУПЧИНСЬКА,
orcid.org/0000-0001-6461-4819
кандидат мистецтвознавства, доцент,
т. в. о. директора
Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів
Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника
(Львів, Україна) oklarysa@gmail.com

ЛЕОПОЛЬД КУПЕЛЬВІЗЕР ТА УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

У статті з огляду на актуальні проблеми часу розглянуто життя і діяльність маловідомого в Україні австрійського митця Леопольда Купельвізера. У ній відображено період його професійного зростання і час, пов'язаний із Віденською академією образотворчого мистецтва, виділено його прихід у навчальний заклад, працю на посаді коректора, професора і керівництво майстер-школою. Зважаючи на те, що в середині XIX століття Академія виступала національним мистецьким органом, висвітлено творчі здобутки митця. Серед жанрів, до яких він звертався, згадано портретний. Вивчення оздоблення храмів Відня і наукового доробку австрійських дослідників виступило підставою для ширшого аналізу виконаних ним фресок та ікон, розкриття індивідуального підходу до їх вирішення. У статті наведено декілька прикладів безпосередніх контактів Л. Купельвізера з українськими землями, які, будучи спричиненими необхідністю оздоблення храмів, намітилися в 1829–1830 роках і отримали продовження в 1850-х роках. Цінною представлена документально підтверджена праця митця над фрескою в тимпані вхідного порталу греко-католицької церкви святої Варвари у Відні. Особливе значення надано його іконам іконостаса і фрескам у соборі Святого Духа в Чернівцях. Їх вивчення дозволило припустити вплив на творчий метод австрійського живописця традицій церкви східного обряду. Окреме місце відведено педагогічній діяльності Л. Купельвізера, створенню на підставі архівних матеріалів реєстру його студентів, які зв'язані з українськими землями. Зазначено, що більшість із них сьогодні є відомими в історії українського мистецтва іконописцями. Виявлено творчий тандем Л. Купельвізера і К. Аренда, який кращим чином реалізувався в Чернівцях. Повертаючи ім'я Л. Купельвізера із забуття, стаття відображає різнохарактерні і водночас збагачуючі контакти австрійського живописця з Україною в умовах розвитку новітньої української мистецької школи.

Ключові слова: *Леопольд Купельвізер, Віденська академія образотворчого мистецтва, українське мистецтво, фрески, ікони, студенти.*

Larysa KUPCHYNSKA,
orcid.org/0000-0001-6461-4819
Candidate of Art History, Associate Professor,
Acting Director
Research Institute for Art Library Resources
of Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv
(Lviv, Ukraine) oklarysa@gmail.com

LEOPOLD KUPELWIESER AND UKRAINIAN ART

The article considers the life and activity of the little-known nowadays in Ukraine Austrian artist Leopold Kupelwieser in view of the current problems of the time. It reflects the period of his professional growth and the time associated with the Vienna Academy of Fine Arts, highlights his arrival at the school, work as a proof-reader, professor, and management of the master school. Given that in the middle of the XIX century the academy acted as a national artistic body, the creative achievements of the artist were covered. Among the genres to which he turned, portrait ones were mentioned. The study of the decoration of the temples of Vienna and the scientific achievements of Austrian researchers was the basis for a broader analysis of his frescoes and icons, the disclosure of an individual approach to their solution. The article presents several examples of L. Kupelwieser's direct contacts with Ukrainian lands, which, being caused by the need to decorate temples, began in 1829–1830 and were continued in the 1850s. The documented work of the artist on the fresco in the tympanum of the entrance portal of the St. Barbara Greek Catholic Church in Vienna is presented as a valuable one. Particular importance is attached to his icons of the iconostasis and frescoes in the St. Spirit Cathedral in Chernivtsi. Their study suggested the influence of the traditions of the Eastern Rite Church on the creative method of the Austrian painter. A special place is given to the pedagogical activity of L. Kupelwieser, the creation on the basis of archival materials of the register of his students, which are connected with the Ukrainian lands. It is noted that most of them today are well-known icon painters in the history of Ukrainian art. The creative tandem of L. Kupelwieser and K. Arend was revealed, it was best realized in Chernivtsi. Returning the name of L. Kupelwieser from oblivion, the article reflects the diverse and at the same time enriching contacts of the Austrian painter with Ukraine in the conditions of development of the newest Ukrainian art school.

Key words: *Leopold Kupelwieser, Vienna Academy of Fine Arts, Ukrainian art, frescoes, icons, students.*

Постановка проблеми. Багатовекторні стосунки Австрії й України сягають Київської Русі. Упродовж багатьох століть Відень у політичному, культурному і релігійному житті українців виступав вагомим осередком у Європі. Велику результативність австрійсько-українських взаємин забезпечили історичні обставини кінця XVIII – початку XX ст., входження до Австрійської (з 1867 р. Австро-Угорської) імперії частини українських земель включно до 1918 р. Вона проявилася, серед іншого, і в мистецтві. Велику роль у цьому відіграла Віденська академія образотворчого мистецтва, де працювали відомі європейські митці. З головним навчальним закладом і водночас національним мистецьким органом тісно зв'язаний Леопольд Купельвізер (L. Kupelwieser; 1796–1862 рр.), який у першій половині XIX ст. став невід'ємною частиною історії українського мистецтва.

Аналіз досліджень. Українські науковці з об'єктивних причин не вивчали життя і творчість Леопольда Купельвізера, реформатора храмового малярства Австрії, який мав значний вплив на подальший його розвиток у всій державі і далеко поза її межами. Поза їхньою увагою залишилися його різного характеру контакти з українськими землями. Про живописця лише згадувала Ірина Міщенко, дослідниця мистецького оформлення катедрального собору в Чернівцях (Міщенко, 2003; Міщенко, 2009: 49–53).

Мета статті – розкрити творчість Леопольда Купельвізера, показати багатоаспектний зв'язок австрійського митця з українськими землями, а також місце і роль живописця в історії українського мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Леопольд Купельвізер появився на світ 17 жовтня 1796 р. у Маркт-Пістінгу (Markt Piesting; Нижня Австрія), а вже в 1799 р. разом із батьками переїхав до Відня. Тут хлопець проявив нахил до мистецтва. Спочатку він хотів бути скульптором, проте скоро віддав перевагу живопису і 9 лютого 1809 р. вступив до Віденської академії образотворчого мистецтва, де навчався до листопада 1823 р. На початку рисунок був головним серед предметів, які студіював юнак. З 1811 р. він відвідував курс живопису під керівництвом Йоганна Баптиста Лямпі (старшого) (J. B. Lampi der Ältere; 1751–1830 рр.), Франца Каучича (F. Caucig; 1755–1828 рр.) і Йозефа Редля (J. Redl; 1774–1836 рр.). Академія вручила йому три академічні премії (1814, 1816, 1819 рр.). У 1823 р. Л. Купельвізер виїхав в Італію. Зупинившись у Римі, він вивчав живопис давніх майстрів. Повернувшись до Відня в серпні 1825 р., митець головним чином зосередився на портреті, який зміцнив його соціальне становище. Він найчастіше малював відомих у суспільстві людей і дуже скоро став першим живописцем Відня. Це дозволило йому сподіватися на підтримку імператорського дому, яка надійшла у формі замовлень вівтарів. Серед перших були два вівтарі 1827 р. для храму в Нойгаузі (Neuhaus; Каринтія).

Наприкінці 1820-х рр. у Віденській академії образотворчого мистецтва відбулися великі зміни. Зі смертю в листопаді 1828 р. Ф. Каучича вакантною стала посада директора Школи живопису і скульптури. Її претендували очолити Антон Петтер (A. Petter; 1781–1858 рр.), Людвіг Фердінанд Шнорр фон Карольсфельд (L. F. Sch. von Carolsfeld; 1788–1853 рр.) і Йозеф Клібер (J. Klieber; 1773–1850 рр.). На правах найстаршого живописця історичного жанру Й. Редль виступив на користь А. Петтера. У цьому його підтримали всі інші. Звільнену таким чином посаду професора школи історичного живопису посів Йоганн Ендер (J. Ender; 1793–1854 рр.), художник, який після повернення з Рима присвятив себе портретному жанру (Gonda, 2001: 95). Відразу після призначення на посаду професор подав клопотання про призначення коректором Йоганна Петера Краффта (J. P. Krafft; 1780–1856 рр.). Проте в 1830 р. тимчасово ним став Йозеф Байєр (J. Bayer; 1804–1831 рр.), а у травні 1831 р. на його місце Клемент фон Меттерніх (K. W. L. von Metternich; 1773–1859 рр.) запросив Л. Купельвізера, на якого поклав відповідальність за рисунок на основі античних зразків і природи (Feuchtmüller, 1970: 46).

Зі смертю Й. Редля Л. Купельвізеру в серпні 1836 р. запропонували обійняти посаду професора школи історичного живопису. Цьому призначенню передувала петиція митця від травня 1835 р. Він просив звання професора, яке мало підняти його репутацію, зокрема й серед студентів. На початку 1852 р. в Академії актуалізувалося питання відкриття майстер-шкіл. Воно було закорінене у традиціях мистецької освіти минулого. У відновленні їхньої діяльності керівництво вбачало відродження високого мистецтва. У цей час розпочали свою діяльність три майстер-школи живопису. Одну з них очолив Л. Купельвізер. Він, а також Йозеф фон Фюріх (J. von Führich; 1800–1876 рр.) і Хрістіан Рубен (Ch. Ruben; 1805–1875 рр.) зобов'язувалися керувати молодими людьми, які прийшли до них за взаємною згодою, підтримувати їх у подальшому розвитку, допомагати і консультувати в розробленні та виконанні власних творів, допомагати оформлювати

державні контракти відповідно до їхніх здібностей. Свої обов'язки Л. Купельвізер сумлінно виконував до кінця життя.

Працюючи в Академії, Л. Купельвізер головним чином отримував замовлення на виконання творів на релігійну тематику. Вони надходили з різних куточків Австрії. За короткий час він здобув славу найвпливовішого храмового живописця держави. Його вагомою заслугою було звернення до фрескового малярства. У 1836–1840 рр. митець розписав баптистерій парафіяльного храму Нойштіфт-ам-Вальде (Pfarrkirche Neustift am Walde; Відень, XIX ст.). Фреска (не збереглася) містила зображення Івана Хрестителя. Саме з нею в державі відродилася давня техніка (Rittinger, 1996: 31). Слідом у творчості живописця постали інші фрески.

Упродовж 1830–1862 рр. Л. Купельвізер створив також багато ікон. Цьому великою мірою сприяла поїздка митця в Італію. Його сучасники стверджували: «Перше, що я побачив у його творчості – це рисунки на підставі фресок Ф'єзоле <…>, які вселяють віру, що це поважний Фра Анджеліко» (Förster, 1860: 505). Вивчення давніх майстрів окреслило головне завдання його життя, яке зводилося до турботи про християнське мистецтво (Raczynski, 1840: 611). Результатом стали шедевр романтизму – парафіяльний костел св. Йоганна Непомука (Pfarrkirche Johannes Nepomuk, 1844–1846 рр.; Відень, II), і зразок історизму в цілій Австрії – костел Альтлерченфельдер (Altlerchenfelder Kirche, 1847–1860 рр.; Відень, VII). Ці мистецькі пам'ятки Л. Купельвізер оздоблював разом із Й. фон Фюріхом. Здобутки митця були відомими поза межами держави. У 1840 р. він став почесним членом Імператорської і Королівської академії в Мілані (k.-k. Akademie in Mailand). У листопаді 1851 р. папа Пій IX нагородив живописця лицарським хрестом ордену св. Григорія Великого.

Сучасники Л. Купельвізера давали його творчості лише високу оцінку. До числа перших належить А. Рачинський, який стверджував: «Його в даний час слід назвати керівником релігійної школи і, з точки зору репутації, першим живописцем у Відні» (Raczynski, 1840: 612). У 1860 р. про творчу манеру митця писали так: «Його стиль вільніший, ширший, форми виразніші, вираз і рухи більш живі; менш багатий, можливо, у комбінаціях думок, він повніше володіє даром безпосередності. Твердий у рисунку, майстерний у живописі, він надає своїм творам характеру рівномірної досконалості, цінність якого посилюється та закріплюється серйозністю погляду» (Förster, 1860: 505).

Думка про значення Л. Купельвізера в історії мистецтва залишилася незмінною. Він є одним із засновників в Австрії вівтарного малярства в назарейському стилі, який інтерпретував його на власний манер. У своїх творах митець переважно звертався до традиційних композицій. Проте вже в середині 1830-х рр. він представив нові теми для вівтарів: у костелі св. Петра (Peterskirche; Відень, I) нею виступає ікона «Непорочне зачаття Діви Марії» (1836 р.), а в парафіяльному костелі Ліхтенталя (Lichtentaler Pfarrkirche; Відень, IX) – ікона «Св. Сімейство по дорозі у Храм» (1841 р.). На окрему увагу заслуговує те, що Л. Купельвізер, виконавши вівтарну частину згаданого костелу Альтлерченфельдер, заклав програму його розписів, яку підготував Й. фон Фюріх.

Показовим є те, що зміст ікон Л. Купельвізера часто визначається однією фігурою. Будучи великим портретистом, митець надавав їй переконливого виразу. Образне бачення живописця ґрунтується на класичному ідеалі краси (Античності, Відродження). Намальовані ним святі вражають граціозністю. Працюючи над ними, автор постійно балансував між реальністю і надреальністю. В основі кожного образу лежить студія живої натури (Rittinger, 1996: 9), що було новим для релігійного мистецтва XIX ст. Притому він зберігав контурний рисунок. У результаті постаті святих часто виглядають стриманими в рухах і залишаються замкнутими у своїх обрисах (Rittinger, 1996: 8). Це зближує їх із творами назарейців. В іконах Л. Купельвізера простежується зорієнтованість на вертикаль і горизонталь, до яких часто додається симетрія. Це значною мірою впливає на статичне сприйняття творів. До цього додається суворість простору, яка досягається уникненням перспективи.

Працюючи над іконами, Л. Купельвізер взірцем розглядав передусім доробок живописців італійського Відродження, мистецтво пізньої готики і бароко. Притому митець не проєктував у тому чи іншому стилі, а використовував лише окремі елементи як засіб передачі змісту зображуваного. У зрілому періоді творчості Л. Купельвізера намітилися зміни. Митець почав особливе значення надавати золотому тлу. У ньому він знайшов спосіб розкриття свого прагнення до представлення трансцендентності. Розташовуючи фігури на золотому тлі, живописець надавав їм неземного блиску. Важливо зазначити, що Л. Купельвізер використовував його як один із перших в Австрії у XIX ст. Кращим прикладом цього виступає ікона «Св. Серце» (1857 р.) в Університетській церкві (Jesuitenkirche / Universitätskirche; Відень, I).

Водночас Л. Купельвізер почав активно експериментувати з кольорами, схилятися до теплої гами. Поєднуючи її із золотим тлом, він надавав образам одухотвореного звучання. Цьому великою мірою сприяло його вивчення візантійських зразків, з якими він міг познайомитися, серед іншого, і завдяки контактам з українськими землями.

Австрійські дослідники, опираючись на архівні матеріали, стверджують, що Л. Купельвізер у 1829–1830 рр. перебував у Тернополі. Його приїзд до міста пов'язаний з єзуїтами (Feuchtmüller, 1970: 45), що відповідає історичним фактам. Наприкінці вересня 1820 р. відповідно до державного розпорядження оо. домініканці виїхали з Тернополя до Жовкви, а їхні приміщення в жовтні цього року відійшли новому римо-католицькому ордену. Єзуїти відразу приступили до їх упорядкування. Упродовж 1827–1833 рр. у храмі постав новий головний вівтар, автором якого був Фіделісу Штадлер (F. Stadler). Для виконання живописних робіт у 1836 р. із Відня приїзжав Франц Штехер (F. Stecher; 1814–1853 рр.) (Skrabski, 2008: 273), у цей час студент Л. Купельвізера. Це дозволяє припускати, що професор міг приїздити до Тернополя з метою ознайомлення з вівтарем.

Зв'язок Л. Купельвізера з українськими землями відновився в 1850-х рр. Його забезпечило виконання митцем приблизно в 1851 р. фрески в тимпані вхідного порталу греко-католицької церкви св. Варвари у Відні. Це було поясне зображення Ісуса Христа, який правою рукою благословляє, а в лівій тримає книгу. На жаль, фреска загинула із-за обвалу ґанку. Один з її ескізів сьогодні зберігається у Віденській академії образотворчого мистецтва (Feuchtmüller, 1970: 280; Rittinger, 1996: 31). Він засвідчує, що джерелом творчих пошуків автора виступають візантійські традиції зображення Христа-Пантократора.

Невдовзі ім'я Л. Купельвізера стало відомим у Чернівцях. 15 липня 1844 р. єпископ Буковини Євгеній Гакман (1793–1873 рр.) урочисто заклав й освятив наріжний камінь фундаменту майбутньої катедрального собору Св. Духа. Будівництво храму тривало двадцять років і завершилося в 1864 р. Головна святиня Буковини витримана у візантійському стилі з гарними і чистими пропорціями. Іконостас і розписи в ній мали відігравати одну з головних ролей. До їх виконання залучили Л. Купельвізера і його учнів.

Детальний опис іконостаса професор Віденської академії склав уже восени 1851 р. Називаючи його не інакше як "Bilderwand" («стіна картин»), він запропонував для нього 66 ікон. Тоді прикладом для їх написання стали твори греко-православного собору Св. Трійці у Відні (Griechenkirche zur Heiligen Dreifaltigkeit; Відень, I). У 1859 р. Л. Купельвізер звернувся до єпископа Буковини із проханням подати йому ікони для вивчення колориту й особливостей зображення святих у храмах східного обряду (Міщенко, 2003: 129, 134). Для живописця, імовірно, важливими були зразки, питомі для українських земель.

Перші ескізи іконостаса катедрального собору Св. Духа відрізняються від нині існуючого. Він зазнав змін ще під час першого встановлення в 1861 р. (Міщенко, 2003: 129). Виготовлений у Відні іконостас виявився малим для собору, уже тоді постало питання про його доповнення з обох боків. Через об'єктивні причини у сучасному іконостасі храму вціліли лише ікони із зображенням пророків, апостолів, фігурні вставки з херувимами, окремі сюжети із празничкового ряду («Різдво Пресв. Діви Марії», «Введення Пресв. Діви Марії до Храму», «Воскресіння Христа» та ін.). Більшість із них виконана в академічному дусі. Їм притаманні традиційність у побудові композиції, ретельність виконання і стриманість кольорової палітри. Усі вони подані на золотистому орнаментованому тлі. З-поміж інших вирізняються ікони празничкового ряду. У них простежуються риси жанрового живопису.

На окрему увагу в соборі заслуговують розписи, які збереглися лише в куполах й у верхньому регістрі стін. З-поміж усіх виділяється близька за стилістичними ознаками до академічного історичного малярства фреска «Нагірна проповідь» на північній стіні поперечного нефа із чітко вираженим поділом на плани, кулісною побудовою композиції та чітко визначеним центром – Ісусом Христом. Його образ додатково акцентується рухами різних груп людей. У порівнянні більш статичною виглядає фреска «Зішестя Св. Духа», розташована на протилежній південній стіні. Ісус Христос тут поміщений на золотому тлі. Поряд із Ним ангели, які спрямовують до Нього свій погляд. До кращих належить фреска «Страшний суд» (збереглася частково) у вівтарній частині храму. Поділена на три яруси, вона містить композицію Деісус, зображення ангелів зі знаряддям тортур (колона, хрест) і розміщених обабіч, а також ряди святителів і мучеників. Вона має урочисте, піднесене і водночас помпезне звучання. Це можна пояснити не тільки приналежністю виконавця до академічного напряму, але й призначенням собору.

Розписи собору Св. Духа помітно відрізняються за манерою виконання і рівнем майстерності, що свідчить про участь у їх створенні

різних майстрів (Міщенко, 2009: 53). Нині поширена думка, що серед них був віденський живописець Карл Йобст (K. Jobst; 1835–1907 рр.) (Быков, 1999: 11, 12; Чучко, 2016: 238, 239). Цьому суперечать дослідження австрійських науковців, які не згадують фресок храму в переліку праць митця, а також їх порівняння з монументальним малярством у семінарській церкві Резиденції буковинських митрополитів, його авторства.

Власний досвід Л. Купельвізер передавав своїм студентам. Серед них і ті, чиє життя і творчість пов'язані з українськими землями. На підставі документів Віденської академії можемо стверджувати, що в 1830-х рр. заняття професора відвідували шість молодих людей. Першим серед них був *Леопольд Новотни* (1818–1870 рр.), який народився у с. Писарівка (нині село Волочиського р-ну Хмельницької обл.), або Тульчин (нині районний центр Вінницької обл.). Студентом Академії він став 27 листопада 1832 р., але в Л. Купельвізера навчався в літньому семестрі 1837 р. (Protokoll № 7: 261; Protokoll № 26: 38; Protokoll № 38: 17; Protokoll № 41 ½: 26). Знання, отримані у Відні, митець поглиблював у Мюнхені, а згодом виїхав до Італії. Залишившись там, він зосередив увагу на релігійній тематиці, основу якої становило вивчення давніх пам'яток, зокрема й італійського Відродження, а також творчості Йоганна Фрідріха Овербека (J. F. Overbeck; 1789–1869 рр.). 18 листопада 1833 р. до Віденської академії вступив *Томаш Тирович* (1810, або 1813–1870 рр.), який походив із с. Шумляни (нині село Підгаєцького р-ну Тернопільської обл.). Там він навчався з перервами до 1843 р. і відвідував заняття Л. Купельвізера (Protokoll № 7: 268; Protokoll № 38: 27). Повернувшись до краю, малював ікони в італійському стилі. Художник також виконав чимало копій, переважно італійських майстрів. Серед студентів Л. Купельвізера був *Ян Морачинський* (1807, або 1808–1870 рр.) із Радивилова (нині районний центр Рівненської обл.). Проявивши в ранньому віці нахил до мистецтва, вибрав Віденську академію, до якої вступив 21 липня 1834 р. У Л. Купельвізера він навчався з перервами до 1838 р. (Protokoll № 7: 274; Protokoll № 38: 15). Потім молодий митець відвідав Берлін, Дрезден, студіював у Мюнхені. Велику роль у його житті відіграла поїздка до Італії. З 1841 р. він часто змінював місця проживання, серед яких згадується Львів, Житомир, Кам'янець-Подільський і Київ. У 1846 р. живописець зупинився у Вільно. Десять років, проведені там, стали найбільш плідними для нього. За цей час він створив багато картин на релігійну тематику. До числа вихованців Л. Купельвізера належить уродженець Львова *Август фон Медвей* (1814–1870 рр.), який став студентом Віденської академії 28 травня 1834 р. і був ним до 1836 р. (Protokoll № 7: 272; Protokoll № 38: 15; Protokoll № 41 ½: 23). У 1838 р. із Відня митець вирушив до Будапешта, згодом до Львова, звідки виїздив до Парижі. У 1850 р. вирушив до Росії, місцями його перебування там були Одеса, Москва і Санкт-Петербург. Із початком 1860-х рр. переїхав до Харкова, де жив до кінця життя. Часто змінюючи місця проживання, митець головним чином працював як портретист. Заняття Л. Купельвізера відвідував *Едвард фон Енґерт* (1818–1897 рр.), студент Віденської академії у 1837–1844 рр. (Protokoll № 38: 6, 34; Protokoll № 41 ½: 10; Protokoll № 47: 6; Protokoll № 59 ¾: 14). У 1845 р. здобув нагороду за свій твір, який дозволив продовжити навчання в Римі. Там митець зазнав впливу назарейців і творчий потенціал великою мірою реалізував у Празі та Відні. Помітною постаттю серед вихованців Л. Купельвізера є *Фелікс (Щасний) Ян-Непомуцен Моравський* (1818–1898 рр.), який народився в Ряшеві (нині – Rzeszów; повітове місто Підкарпатського воєводства; Польща). Вибравши шлях митця, 11 листопада 1839 р. він вступив до Віденської академії, де з перервами навчався до 1841 р. (Protokoll № 7: 311; Protokoll № 38: 15; Protokoll № 40: 12; Protokoll № 41 ½: 24). У 1843 р. повернувся до краю, де налагодив контакти з відомими діячами, а в 1847–1851 рр. працював в Інституті ім. Оссолінських у Львові. Творча діяльність митця обмежується львівським періодом, у який постали твори портретного й історичного жанрів.

У 1840-х рр. серед студентів Л. Купельвізера був *Ян Канти Льоренович* (1821–1895 рр.), що походив із с. Кашиці (нині – Kaszyce; село Перемишльського повіту Підкарпатського воєводства; Польща), у січні 1840 р. став студентом Віденської академії, яку відвідував до 1841 р. (Protokoll № 38: 14). Відбувши мандрівку до Мюнхена, повернувся до краю, де присвятив себе педагогічній діяльності. У 1848 р. він вирушив у подорож Європою, а після 1850 р. до мистецтва звертався лише принагідно. У 1840-х рр. студентом Л. Купельвізера був *Людвіг Маєр* (1834?–1914 рр.), про якого відомо те, що він народився в Галичині, студентом Віденської академії став 5 листопада 1849 р. і студіював у провідному закладі Європи до 1863/64 н. р. (Protokoll № 7: 388; Protokoll № 56: 16; Protokoll № 58: 23; Protokoll № 59 ½: 2, 12, 50, 70, 73, 78; Protokoll № 60: 55; Protokoll № 63: 55; Protokoll № 64: 12; Protokoll № 67: 12; Protokoll № 68: 32; Protokoll № 70: 1; Protokoll № 72: 4; Protokoll № 73: 4; Protokoll № 74:

8, 7; Protokoll № 75: 6; Protokoll № 76: 8; Protokoll № 77: 8; Protokoll № 78: 3; Protokoll № 80: 1; Protokoll № 81: 4). Після закінчення навчання він не повернувся до краю, жив у Відні.

Окреме місце у творчій біографії Л. Купельвізера посідає *Карл Аренд* (1814 р. – після 1876 р.), син селянина з Винник (нині місто районного значення у Львівській обл.). Закінчивши реальну школу, юнак у квітні 1836 р. вступив до Віденської академії, де навчався з перервами до 1845 р. Відвідував школу елементарного історичного рисунка, вивчав анатомію. Здобув освіту митця історичного живопису. Після закінчення навчання в Академії він працював у Відні, у майстерні Л. Купельвізера, згодом, упродовж 1845–1848 рр., – у Берліні, а в 1848–1850 рр. – у Штеттині (Stettin, адміністративний центр провінції Померанія у Пруссії; нині – Szczecin; Польща). Упродовж 1853–1859 рр. живописець став відомий своєю діяльністю у Львові, а з початком 1860-х рр. переїхав до Чернівців, де був головним художником Православної консисторії Буковини. У цей час К. Аренд співпрацював із Л. Купельвізером над оздобленням собору Св. Духа. Тоді в Чернівцях велося будівництво церкви св. Параскеви (1844–1862 рр.). Для її іконостаса він намалював празничкові ікони. У столиці Буковини митець також проявив талант педагога, підготував кількох молодих людей для вступу у Віденську академію. Серед них найвідоміший Епамінандос Бучевський (1843–1891 рр.).

Висновки. Вивчення творчого шляху Леопольда Купельвізера дозволяє розглядати відомого австрійського живописця XIX ст. в контексті української культури. Коректор, професор і керівник майстер-школи живопису Віденської академії образотворчого мистецтва у 1830–1862 рр. здобув славу провідного живописця Австрії. Оздоблюючи храми, він звертався до творів італійського Відродження, пізньої готики і бароко. Окреме місце в його творчості посіло візантійське мистецтво.

Пізнання мистецьких традицій церкви східного обряду Леопольдом Купельвізером стало можливим, серед іншого, завдяки контактам з українськими землями, які намітилися в 1829–1830 рр. і отримали своє продовження в 1850-х рр. Вони більш повно окреслилися під час виконання живописцем фрески в тимпані вхідного порталу греко-католицької церкви св. Варвари у Відні, яскраво реалізувалися в оздобленні катедрального собору Св. Духа в Чернівцях. Кожен твір відображає адаптацію здобутків австрійської мистецької школи з урахуванням давніх місцевих традицій відповідно до вимог суспільства.

Для історії українського мистецтва велике значення має те, що Леопольд Купельвізер виховав багато митців, життя і творчість яких були пов'язані з українськими землями. Основна їх частина сьогодні добре відомі живописці. Майже всі вони пішли шляхом австрійського живописця. Митці найчастіше працювали над виконанням ікон, а також зверталися до портретного й історичного жанрів. Одні були прихильниками назарейців, інші розвивали місцеві традиції іконописної школи відповідно до нових вимог часу. З деякими з них австрійський живописець тісно співпрацював.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Быков А. Главный храм Буковины. Черновцы : Ратуша, 1999. 96 с.
2. Міщенко І. Монументальні розписи та іконостас роботи австрійських майстрів у кафедральному соборі в Чернівцях. *Архітектурна спадщина Чернівців австрійської доби :* матеріали Міжнародної наукової конференції, м. Чернівці, 1–4 жовтня 2001 р. / упоряд. П. Рихло. Чернівці : Золоті литаври, 2003. С. 129–134.
3. Міщенко І. Трансформація європейських художніх течій в образотворчому мистецтві Буковини кінця XIX – першої половини XX ст. (до 1940 р.) : дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Київ, 2009. 262 с.
4. Чучко М. Православні культові споруди Чернівців кінця XV – початку XX ст. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології :* збірник наукових праць. Чернівці : Черемош, 2016. Т. 2 (42). С. 221–265.
5. Feuchtmüller R. Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik. Wien : Österr. Bundesverl., 1970. 310 S.
6. Förster E. Geschichte der deutschen Kunst : In 5 Th. Leipzig : T. O. Weigel, 1860. Th. 5 : Von 1820 bis zur Gegenwart. 582 S. 7 St.
7. Gonda Z. Die Wiener Dioskuren. Die künstlerische Laufbahn von Johann Nepomuk und Thomas Ender. *Gedenkausstellung Johann Nepomuk Ender (1793–1854), Thomas Ender (1793–1875): Kunstsammlung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften Februar–Mai 2001.* Budapest : Magyar Tudományos Akadémia, 2001. S. 85–106.
8. Protokoll № 7. *Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsarchiv*. 426 Bl.
9. Protokoll № 26. *Ibidem.* 46 Bl.
10. Protokoll № 38. *Ibidem.* 34 Bl.
11. Protokoll № 40. *Ibidem.* 25 Bl.
12. Protokoll № 41 ½. *Ibidem.* 58 Bl.
13. Protokoll № 47. *Ibidem.* 30 Bl.

14. Protokoll № 56. *Ibidem.* 31 Bl.
15. Protokoll № 58. *Ibidem.* 39 Bl.
16. Protokoll № 59 ½. *Ibidem.* 84 Bl.
17. Protokoll № 59 ¾. *Ibidem.* 17 Bl.
18. Protokoll № 60. *Ibidem.*
19. Protokoll № 63. *Ibidem.*
20. Protokoll № 64. *Ibidem.*
21. Protokoll № 67. *Ibidem.*
22. Protokoll № 68. *Ibidem.*
23. Protokoll № 70. *Ibidem.*
24. Protokoll № 72. *Ibidem.*
25. Protokoll № 73. *Ibidem.*
26. Protokoll № 74. *Ibidem.*
27. Protokoll № 75. *Ibidem.*
28. Protokoll № 76. *Ibidem.*
29. Protokoll № 77. *Ibidem.*
30. Protokoll № 78. *Ibidem.*
31. Protokoll № 80. *Ibidem.*
32. Protokoll № 81. *Ibidem.*
33. Raczynski A. Geschichte der Neueren deutschen Kunst : In 3 B. Berlin, 1840. B. 2 : München, Stuttgart, Nürnberg, Augsburg, Karlsruhe, Prag und Wien. Mit einem Anhange: Ausflug nach Italien. 752 S.
34. Rittinger B. Kupelwieser in Kirchen Wiens. Wien : Erzbischöfl. Dom-u. Diözesanmuseum, 1996. 70 S.
35. Skrabski J. Kościół p. w. Św. Wincentego Ferreriusa i klasztor OO. Dominikanów z przynależnymi zabudowaniami w Tarnopolu. *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa Ruskiego* / opracowali : A. Betlej ta in. Kraków, 2008. T. 16. Cz. I. S. 271–304. Il. 473–566.

REFERENCES

1. Bykov A. *Glavnyy khram Bukoviny* [The main temple of Bukovina]. Chernivtsi: Ratusha,1999. 96 p. il. [in Russian].
2. Mishchenko I. Monumentalni rozpysy ta ikonostas roboty avstriiskykh maistriv u kafedralnomu sobori v Chernivtsiakh. [Monumental paintings and iconostasis of Austrian masters in the Cathedral in Chernivtsi]. *Arkhitekturna spadshchyna Chernivtsiv avstriiskoi doby: Materialy Mizhnarodnoi naukovoi konferentsii (Chernivtsi, 1–4 zhovtnia 2001 r.),* uporiad. Petro Rykhlo. Chernivtsi: Zoloti lytavry, 2003. P. 129–134, il. [in Ukrainian].
3. Mishchenko I. I. Transformatsiia yevropeiskykh khudozhnikh techii v obrazotvorchomu mystetstvi Bukovyny kintsia XIX – pershoi polovyny XX stolittia (do 1940 roku). [Transformation of European artistic trends in the fine arts of Bukovina of the end of the XIX – first half of the XX century (before 1940)]: dysertatsiia … kandydata mystetstvoznavstva: spets. 17.00.05 "obrazotvorche mystetstvo" / Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury. Kyiv, 2009. 262 p., il. [in Ukrainian].
4. Chuchko M. Pravoslavni kultovi sporudy Chernivtsiv kintsia XV – pochatku XX st. [Orthodox religious buildings of Chernivtsi in the late XV – early XX centuries]. *Pytannia starodavnoi ta serednovichnoi istorii, arkheolohii y etnolohii: zb. nauk. pr.* Chernivtsi: Cheremosh, 2016. T. 2 (42). P. 221–265. [in Ukrainian].
5. Feuchtmüller R. Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik. Wien: Österr. Bundesverl., 1970. 310 S., Ill. [in German].
6. Förster E. Geschichte der deutschen Kunst: In 5 Th. Leipzig: T. O. Weigel, 1860. Th. 5: Von 1820 bis zur Gegenwart. 582 S., 7 St. [in German].
7. Gonda Z. Die Wiener Dioskuren. Die künstlerische Laufbahn von Johann Nepomuk und Thomas Ender. *Gedenkausstellung Johann Nepomuk Ender (1793–1854), Thomas Ender (1793–1875) Kunstsammlung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften Februar–Mai 2001.* Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 2001. S. 85–106. [in German].
8. Protokoll № 7. *Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsarchiv.* 426 Bl. [in German].
9. Protokoll № 26. *Ibidem.* 46 Bl. [in German].
10. Protokoll № 38. *Ibidem.* 34 Bl. [in German].
11. Protokoll № 40. *Ibidem*. 25 Bl. [in German].
12. Protokoll № 41 ½. *Ibidem*. 58 Bl. [in German].
13. Protokoll № 47. *Ibidem*. 30 Bl. [in German].
14. Protokoll № 56. *Ibidem*. 31 Bl. [in German].
15. Protokoll № 58. *Ibidem*. 39 Bl. [in German].
16. Protokoll № 59 ½. *Ibidem*. 84 Bl. [in German].
17. Protokoll № 59 ¾. *Ibidem*. 17 Bl. [in German].
18. Protokoll № 60. *Ibidem*. [in German].
19. Protokoll № 63. *Ibidem*. [in German].
20. Protokoll № 64. *Ibidem*. [in German].
21. Protokoll № 67. *Ibidem*. [in German].
22. Protokoll № 68. *Ibidem*. [in German].
23. Protokoll № 70. *Ibidem*. [in German].

24. Protokoll № 72. *Ibidem*. [in German].
25. Protokoll № 73. *Ibidem*. [in German].
26. Protokoll № 74. *Ibidem*. [in German].
27. Protokoll № 75. *Ibidem*. [in German].
28. Protokoll № 76. *Ibidem*. [in German].
29. Protokoll № 77. *Ibidem*. [in German].
30. Protokoll № 78. *Ibidem*. [in German].
31. Protokoll № 80. *Ibidem*. [in German].
32. Protokoll № 81. *Ibidem.* [in German].
33. Raczynski A. Geschichte der Neueren deutschen Kunst: In 3 B. Berlin, 1840. B. 2: München, Stuttgart, Nürnberg, Augsburg, Karlsruhe, Prag und Wien. Mit einem Anhange: Ausflug nach Italien. 752 S., Ill. [in German].
34. Rittinger B. Kupelwieser in Kirchen Wiens. Wien: Erzbischöfl. Dom- u. Diözesanmuseum, 1996. 70 S. Ill. [in German].
35. Skrabski J. Kościół p. w. Św. Wincentego Ferreriusa i klasztor OO. Dominikanów z przynależnymi zabudowaniami w Tarnopolu. *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa Ruskiego* / opracowali: A. Betlej, M. Biernat, K. Brzezina ta in. Kraków, 2008. T. 16, Cz. I. S. 271–304, Il. 473–566. [in Polish].

УДК 78.071.2 (477) + 78.01
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213769

Світлана ЛІТВІНОВА,
orcid.org/0000-0003-0687-9450
молодший науковий співробітник відділу музичних фондів
Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського
(Київ, Україна) litvinova@nbuv.gov.ua

ВТІЛЕННЯ ПОКАЯННОЇ ТЕМАТИКИ В ДУХОВНОМУ КОНЦЕРТІ ІГОРЯ ТИЛИКА

Мета роботи – виявити особливості драматургії духовного хорового концерту І. Тилика «Покаянія відкрий мені двері, Життєдавче». Методологія дослідження базується на використанні таких методів: емпіричного (дозволив у процесі первинного сприйняття твору відкрити деякі його особливості); історичного (сприяв розгляду твору в контексті історичної ситуації та тенденцій розвитку національної культури); музично-теоретичного (забезпечив аналіз засобів музичної виразності та композиційно-драматургічних принципів організації твору). Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві розкрито особливості музичної драматургії духовного концерту І. Тилика у філософсько-естетичному аспекті.

Твір Ігоря Тилика став утіленням культурного полілогу, який проявляється на рівні вербальної основи (канонічний текст в одному з українських перекладів), в аспекті стилістики та жанрових традицій (апелювання до творів Й. Баха й А. Веделя, церковної та світської музики епох Бароко і Класицизму). Прийоми композиторського письма та драматургічні особливості концерту розкривають його глибоку релігійно-філософську спрямованість, допомагають створенню молитовно-покаянної емоційної цілісності композиції та уможливлюють багатовимірне релігійно-філософське розуміння ідеї твору.

Ігор Тилик є одним із тих композиторів, діяльність яких тісно пов'язана з хоровим виконавством (вони є регентами, співаками або керівниками хорових колективів). Цілком природно, що творчість таких майстрів має особливості: 1) вербальною основою їхніх творів є тексти, актуальні для багатьох поколінь; 2) орієнтація на традиції, що зумовлює відповідний відбір арсеналу засобів музичної виразності та дотримання певних композиційно-драматургічних канонів, уможливлює виконання цих творів як в умовах богослужіння, так і в концертах; 3) знання виконавських можливостей сучасних церковних хорів забезпечує «зручність» таких творів для виконання, тож вони або постійно виконуються, або періодично актуалізуються в хоровому виконавстві (культове та концертне середовища). Прикметно, що ці твори нерідко втілюють вершину окремого етапу композиторської творчості.

Духовний концерт «Покаяннія <...>» І. Тилика збагатив репертуар хорових колективів Києва і став одним із відображень духовного стану суспільства й особистості в сучасному соціокультурному просторі України.

Ключові слова: *псалом, сакральні тексти, духовний концерт, інтерпретація, покаянна тематика, творчість Ігоря Тилика.*

Svitlana LITVINOVA,
orcid.org/0000-0003-0687-9450
Junior Research Fellow at the Department of Music Foundation
Vernadsky National Library of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) litvinova@nbuv.gov.ua

THE EMBODIMENT OF PENITENTIAL THEM IN THE SPIRITUAL CONCERTO OF IGOR TYLYK

The purpose of the research is identify of the dramaturgy of I. Tylyk's spiritual choral concerto "Open to Me the Doors of Repentance, the Life-giving". Research methodology is based on the use of the following methods: empirical (allowed in the process of primary perception of the work to discover its specific features); historical (contributed to the consideration of the work in the context of the historical situation and development trends of the national culture); musical-theoretical (provided an analysis of the means of musical expression and compositional-dramaturgical principles of the organization of the work). Scientific novelty of the work is that for the first time in Ukrainian musicology the peculiarities of musical dramaturgy of I. Tylyk's spiritual concerto in the philosophical and aesthetic aspect are revealed.

Igor Tylyk's work became the embodiment of cultural polylogue, which is manifested at the level of verbal basis (canonical text in one of the Ukrainian translations), in the aspect of stylistics and genre traditions (appeal to the works of J. Bach and A. Vedel, church and secular music of the Baroque and Classicism epoch). The methods of composer's writing and dramatic features of the concerto reveal its deep religious and philosophical orientation, help create a prayer-penitent emotional integrity of the composition and provide a multidimensional religious and philosophical understanding of the idea of the work.

Igor Tylyk is one of those composers whose activity is closely connected with choral performance (they are regents, singers or choral conductors). It is quite natural that the work of such composers has certain peculiarities: 1) the verbal basis of their works is based on texts that are relevant for many generations; 2) the focus on tradition, which leads to the appropriate selection of the arsenal of means of musical expression and compliance with certain compositional and composition-dramaturgical canons, makes it possible to perform these works both in the conditions of worship and in concert practice; 3) the knowledge of the performance capabilities of modern church choirs ensures that such works are "convenient" for performance, so they are either constantly performed or periodically are actualized in the choral performance.

I. Tylyk's the Spiritual Concerto "Repentance <...>" enriched the repertoire of choirs in Kyiv and became one of the reflections of the spiritual state of society and personality in the modern social and cultural space of Ukraine.

Key words: *psalm, sacred texts, spiritual concert, penitential theme, interpretation, Igor Tylyk's creativity.*

Постановка проблеми. Тема покаяння, яка є актуальною із прадавніх часів, набуває нового розуміння і втілення із приходом християнства у світовий релігійний простір. Велику увагу тематиці покаяння приділено як у християнському культі (Служба Божа, піст, сповідь, проповіді священників та великий спектр творів мистецтва), так і за його межами – у народній творчості (духовні пісні й українські народні думи), у світському мистецтві, зокрема в галузях літератури (від «Сповіді» Августіна Блаженного до «Собора» О. Гончара та «Покаянних псалмів» Д. Павличка), образотворчого мистецтва (роботи Н. Пуссена «Сім таїнств», триптих Р. Вейдена, картина А. Лисенка «Покаяння розбійника Опти та його банди» та ін.), кіномистецтва («Покаяння» Т. Абуладзе, «Острів» П. Лунгіна).

Широко тема покаяння представлена і в музичному мистецтві – як у попередні епохи (твори О. Лассо, Ж. Депре, Г. Шютца, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя й ін.), так і у ХХ ст. (твори П. Чеснокова, Ф. Пуленка, М. Скорика, Є. Станковича, І. Карабиця, І. Щербакова, В. Камінського, С. Губайдуліної, А. Шнітке, А. Пярта й ін.).

Одним із представників покоління українських композиторів, які розпочали свій творчий шлях у 90-ті рр. ХХ ст. – у період набуття Україною державної незалежності й активізації суспільства в духовних пошуках, – є відомий хормейстер, диригент та педагог Ігор Володимирович Тилик. Його твори активно функціонують у репертуарі хорових колективів країни, а також за її межами.

Аналіз досліджень. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. тематика покаяння активно привертає увагу науковців. У 1997 р. в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського видано збірку публікацій, у яких розглядається втілення відповідної проблематики в літературі, музиці та храмовому художньому мистецтві (статті Д. Болгарського, В. Василик, Н. Герасимової-Персидської, Т. Гусарчук, Л. Міляєвої, Н. Серьогіної, В. Шевчука й ін.) (Духовний світ бароко, 1997). Пізніше з'являються дисертаційні дослідження, присвячені виявленню різних аспектів розуміння цього явища: у філософському погляді опановує явище О. Кундеревич (Кундеревич, 1999), а під кутом мистецтвознавства вивчає покаяння Б. Янюк (Янюк, 2012). О. Зосім (Зосім, 2017) та Ю. Медведик (Медведик, 2006) у своїх дослідженнях різноаспектно розглядають духовні пісні, серед яких багато вважаються покаянними. Дослідженню творчості Ігоря Тилика присвячено статтю О. Узікової, у якій проводиться паралель між постатями І. Тилика та М. Чюрльоніса (Узікова, 2016). Т. Гусарчук у своїх дослідженнях порівнює тріо «Покаянія <…>» А. Веделя і духовний концерт І. Тилика в контексті мистецького полілогу (Гусарчук, 2017: 595–599), аналізує особистісні детермінанти творчості композитора (Гусарчук, 2018: 388–391) та питання її еволюції (Гусарчук, 2018: 392–396). Додаткова інформація про композитора міститься у двох інтерв'ю, які О. Узікова записала з композитором (Узікова, 2015; Узікова, 2016).

Мета статті – виявлення драматургічних особливостей музичного втілення покаянної тематики в духовному концерті І. Тилика.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, покаяння є одним із семи таїнств християнства, встановлених Ісусом Христом. Тільки твердий намір виправити своє життя та щиросердне каяття визволяють людину самим Спасителем від усіх гріхів і роблять її невинною, як після хрещення. За правилом православної церкви, кожен віруючий повинен приступати до таїнства покаяння не менше одного разу на рік, а краще – під час кожного посту. Б. Янюк у своєму дисертаційному дослідженні наголошує на розумінні «покаяння» з євангельського погляду: «Покаяння – це складний поетапний і неоднорідний процес, який об'єднує граничні стани (in extremis): плач, страждання, біль, epitimion – з одного боку, і блаженну радість, умиротворення, paraklesis (втішання) – із другого. Загалом це поняття означує грецьке metanoia – «зміна думки», «зміна розуму». Саме

так тлумачить покаяння Євангеліє – як відродження, повну переміну всього людського єства» (Янюк, 2012: 5).

Приділяють велику увагу покаянню Отці та Вчителі Церкви: вони тлумачать Святе Письмо, що просякнуте ідеєю покаяння, і наголошують, що однією зі сходинок у наближенні до Божественного, до святості, до бачення фаворського світла є покаяння, яке вони називають «Царицею чеснот (доброчесності)», «другим духовним народженням», «другою благодаттю».

Одним із найдавніших втілень покаянної тематики є покаянні псалми Давидові, якими вважають № № 6, 31, 37, 50, 101, 129, 142 (зокрема, 37-й та 142-й псалми використовуються найчастіше, оскільки входять до Шостопсалмія, яке в чині Утреній), але тематика покаяння пронизує всю Книгу Псалмів.

В українському хоровому мистецтві покаянні псалми стали вербальною основою багатьох творів: до 6-го псалма зверталися А. Ведель, М. Ластовецький, В. Степурко, В. Стеценко, О. Козаренко; до тексту 31-го псалма – Є. Станкович; до 37-го псалма – А. Ведель, С. Дегтярьов, В. Сильвестров, М. Скорик, М. Ластовецький, В. Гайдук; до тексту 101-го псалма – С. Дегтярьов; до тексту 129-го псалма – І. Алексійчук, В. Павенський; до 142-го псалма – С. Пекалицький, І. Домарацький, А. Ведель, С. Дегтярьов, Ю. Іщенко.

За нашими спостереженнями, до найулюбленіших у християн можемо віднести 50-й псалом («Помилуй мя, Боже <…>»). Він використовується у богослужбовому та концертному середовищах, а також функціонує в народному побутуванні (домашня молитва). Вербальною основою творів сучасних українських композиторів є такі його переклади: церковнослов'янський та українські переклади І. Огієнка (митрополита Іларіона), А. Шептицького (митрополита Андрія), М. Бахтинського. До текстів 50-го псалма звернулися такі українські композитори: С. Дегтярьов, К. Стеценко, А. Річинський, М. Скорик, Ю. Іщенко, М. Ластовецький, В. Степурко, С. Острова, І. Тилик, В. Файнер, В. Польова, К. Кучерява, П. Сидько, Г. Верета, М. Цололо.

Відокремлено в українській духовній хоровій культурі постають музичні інтерпретації тексту Євангельських стихир на Утрені «Покаянія отверзи мі двері», які посідають одне із центральних місць у богослужінні. Вони входять до піснеспівів Тріоді Постової та функціонують від неділі Митаря і Фарисея до п'ятої неділі Великого посту (Марії Єгипетської). Першим авторським твором, написаним на ці тексти, є вокальне тріо «Покаянія отверзи мі двері» Артемія Веделя. Далі до них зверталися Д. Бортнянський, П. Григор'єв, А. Бекаревич, Л. Малашкін, П. Чесноков, А. Річинський, І. Єлецьких. Наприкінці XX – на початку XXI ст. сучасні українські композитори-хормейстери І. Тилик (1995 р.), В. Файнер (2013 р.), М. Цололо (2016, 2017 рр.) презентують нам нові музичні інтерпретації цих сакральних текстів.

Духовний концерт І. Тилика «Покаянія відкрий мені двері, Життєдавче», написаний у 1995 р. ще зовсім молодим композитором, який навчався на останньому курсі диригентсько-хорового факультету Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (1990–1995 рр.), став надзвичайно популярним твором у культовому та концертному середовищах сучасної України. Успадкувавши від батька, Володимира Тилика, композиторський талант, І. Тилик створив натепер уже понад 50 творів у різних жанрових напрямах, передусім хорові й інструментальні твори. Як видається, особливою натхненністю позначені хорові твори композитора, які, подібно до середньовічних фресок, грають і дихають різними барвами музичної історії. Вони проникнуті загальнофілософськими та суто особистісними переживаннями нашого сучасника. «Оперування загалом традиційними елементами музичної мови, – зазначає Т. Гусарчук, – не заважає створенню оригінальних, високохудожніх творів, в інтонаційній драматургії яких проявляється творча індивідуальність автора, грані зболеної душі, тонкого лірика і самобутнього творця-містика» (Гусарчук, 2018: 396). У доробку композитора, окрім духовного концерту, такі хорові твори: «Херувимська» c-moll (1995 р.), «Посвята Карлу Орфу» (1995 р., фуга на тему "Fortune plango" із 2-ї частини кантати "Carmina Burana"), «Милість миру» для чоловічого хору (1996 р.), «Алилуя» (1997 р.), «Тобі співаємо» (1999 р.), «Псалом» на німецький текст "Hebe deine Augen" (2003 р.), цикл обробок «Пісні народів світу» (2007 р.), «Херувимська» d-moll (2011 р.), триптих «Під знаком вічності»: "Sub specie aeternitatis": 1) Музика сфер; 2) Кіріє елейсон; 3) Алілуя (для солістів, хору і ф-но, 2013 р.; для солістів, хору, оркестру й органа, друга редакція, 2014 р.), «Молитва» (2015 р.), концерт «Величає душа моя Господа» (2016 р.), хорова мініатюра «В передчутті весни» (2016 р.); хоровий триптих «Світлотіні»: лірико-філософські мініатюри (для мішаного хору; вірші І. Тилика, під впливом П. Тичини; 2017 р.); «Гірка молитва» (текст канонічний; 2018 р.); хорова п'єса «Ноктюрн» (вірші І. Тилика; 2019 р.); хорова п'єса «Поліхроніон»: присвята К. Генделю (для мішаного хору; 2020 р.).

Особливе місце серед творів композитора посідає духовний концерт «Покаянія відкрий мені двері, Життєдавче», який більше двох десятиліть є одним із найулюбленіших у хоровому просторі України. Твір виконували такі хорові колективи міста Києва: Хор Свято-Феодосієвського ставропігіального монастиря (регент В. Пучко), Народна хорова капела «Дніпро» (худ. кер. І. Душейко), хор "Anima" Київського університету культури і мистецтв (худ. кер. Н. Кречко), камерний хор «Пекторалъ» при Київському міському будинку вчителя (худ. кер. А. Карпінець), Народна академічна хорова капела Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут» (худ. кер. В. Рудь). У 2001 р. камерний хор «Пекторалъ» здійснив перший аудіозапис твору. Духовний концерт «Покаянія відкрий мені двері, Життєдавче» звучав не тільки в Україні, але й за її межами (Німеччина, Австрія, Франція, Швейцарія, Норвегія, Польща, Італія, Білорусія)[1].

Хоровий концерт «Покаянія <…>» було створено на замовлення хору Свято-Феодосіївського ставропігійного чоловічого монастиря. Ігор Тилик згадує, що текст твору прочитав йому телефоном регент хору В. Пучко: «Голос лунав ніби з іншої епохи, що призвело до миттєвого виникнення інтонаційного зерна твору. Це була подія, яка стала відправною точкою у створенні «Покаянія <…>»»[2]. Зі слів автора, твір народився буквально за два дні (9–10 січня), а вже 13 січня відбулася його прем'єра.

Вербальною основою духовного хорового концерту «Покаянія відкрий мені двері, Життєдавче» І. Тилика є один із неопублікованих перекладів «Євангельських стихир» українською мовою М. Бахтинського (70-і рр. XX ст.). Переклад складається із чотирьох середньовічних віршів, частина одного з них – цитата із псалма № 50: 1 «Помилуй мене, Боже». Кожна частина духовного концерту І. Тилика розпочинається молитовним зверненням-каяттям: І. ч. «Покаянія відкрий мені двері» – до Щедрого Бога-Життєдавця; ІІ ч. «На стежку спасіння» – до Богородиці як до заступниці і позбавительниці від всякої нечистоти; ІІІ ч. «Помилуй мене, Боже» – до Бога милосердного. Лейтмотивом каяття-звернення до Бога-Життєдавця стає інтонаційно-ритмічне зерно (див. перший такт), яке надає цілісності твору й упродовж його відтворюється в точному повторі мелодики і ритму та модифікується в різних мелодико-гармонічних барвах і ритмічних укрупненнях.

У творі І. Тилика можемо виявити зазначені в дисертаційному дослідженні Б. Янюк етапи покаяння, які приводять до його результату – катарсису (Янюк, 2012: 6–7). Так, драматургія «Покаяння» вибудовується за двома етапами: від першого – щирого каяття та спокути – до другого – просвітлення, прозріння й оновлення людини. Драматургічний розвиток твору асоціюється зі складною «хвильовою драматургією» (Бобровський, 1978), яка охоплює весь твір, окремо кожну частину, строфи вербального тексту, а також утворюється повтором фраз (мікрохвилі).

Хвильова драматургія твору вибудовується завдяки використанню метричних особливостей (протягом усього твору часта зміна метра C, 3/2, 4/4, 2/4, ў), інтонаційних зворотів у проміжних і генеральній кульмінаціях та використання мінорно-мажорних «перепадів». Мажорні «сплески-відблиски» за загального мінорного тонального плану впродовж всього твору (I ч. – g – f – c – c; II ч. – c; III ч. – f – c – C) втілюють надію на прощення. Хвилеподібність твору асоціюється із плинністю людського життя, мінливістю думок, ідей та всього, що оточує людину. Тому графічно «Покаянія <…>» І. Тилика може бути зображено безкінечним меандровим орнаментом, який символізує в народів світу «вічний лабіринт», «течію людського буття», «вічний рух».

Форма концерту І. Тилика підпорядковується вербальному тексту: розгортання музичної тканини відповідає його строфічному поділу й організовано у тричастинну форму, що є основою утворення хвилеподібної нескінченної лінеарності. У цьому вбачаємо віддалену асоціацію із драматургією партесних концертів доби Бароко.

Протягом усього твору можемо спостерігати декілька хвиль розвитку музичного матеріалу з їхніми вершинними кульмінаціями (страх, плач) та емоційними спадами (печаль, скорбота), які передано композитором мелодичним рухом, метро-ритмічними, гармонічними засобами. Наскрізна хвилеподібність проявляється також через появу мажорних «оаз»: «На стежку спасіння» (початок ІІ ч.) та «Помилуй мене, Боже» (початок ІІІ ч.), які стають променем-надією на заспокоєння, переосмислення й очищення від усіх скоєних гріхів і наприкінці твору дорастають до позитивного оновлення-перевтілення, реалізуючись у до-мажорному акорді, до якого ведуть найуживаніші риторичні фігури – anabasis (висхідний мелодичний рух у партії сопрано) та catabasis (низхідний мелодичний рух у партії баса)

[1] Висловлюю подяку І. Тилику за надання інформації.

[2] Зафіксовано автором статті під час особистих зустрічей із композитором (початок 2016 р.).

у передостанньому такті (86 т.) – так у рамках твору реалізується другий етап покаяння.

У своєму дослідженні Т. Гусарчук наголошує на ефекті «двозначності, або емоційної амбівалентності в момент завершення твору» (Гусарчук, 2017: 597), далі пояснює: «Мажорне завершення твору <…> не є втіленням досягнутого в результаті покаяння душевного умиротворення, а лише надії на нього <…> завершальний до-мажорний тризвук сприймається як нестійка тоніка до-мажору і водночас як домінанта фа-мінору, проявляючи потенційну можливість повернення до попередньої тональності» (Гусарчук, 2017: 597). Світлий фінал твору, який символізує перевтілення й оновлення свідомості людини і навіть людства загалмо, – є дуже символічним і не може не наштовхнути слухача на подальші роздуми. Виникає враження досягнення очищення й оновлення свідомості всього лише тільки як етапу, чергової сходинки-наближення до Божественного (у рамках твору). Тож твір не дає точної відповіді: 1) чи досягнута людиною мета покаяння, оновлення свідомості душевними стражданнями; 2) чи буде збережена сходинка, на яку піднялася через покаяння людина у своєму наближенні до Божественного; 3) чи «завтра» людина підніметься, залишиться на цій же сходинці розвитку або впаде ще нижче у своїй гріховності.

Висновки. Твір Ігоря Тилика став утіленням культурного полілогу, який проявляється на рівні вербальної основи (канонічний текст в одному з українських перекладів), в аспекті стилістики та жанрових традицій (апелювання до творів Й. Баха й А. Веделя, церковної та світської музики епох Бароко і Класицизму). Прийоми композиторського письма та драматургічні особливості концерту розкривають його глибоку релігійно-філософську спрямованість, допомагають створенню молитовно-покаянної емоційної цілісності композиції та уможливлюють багатовимірне релігійно-філософське розуміння ідеї твору.

Ігор Тилик є одним із тих композиторів, діяльність яких тісно пов'язана з хоровим виконавством (вони є регентами, співаками або керівниками хорових колективів). Цілком природно, творчість таких майстрів має деякі особливості: 1) вербальною основою їхніх творів є тексти, актуальні для багатьох поколінь; 2) орієнтація на традиції, що зумовлює відповідний відбір арсеналу засобів музичної виразності та дотримання певних композиційно-драматургічних канонів, уможливлює виконання цих творів як в умовах богослужіння, так і в концертах; 3) знання виконавських можливостей сучасних церковних хорів забезпечує «зручність» таких творів для виконання, тож вони або постійно виконуються, або періодично актуалізуються в хоровому виконавстві (культове та концертне середовища). Прикметно, що ці твори нерідко втілюють вершину певного етапу композиторської творчості.

Духовний концерт «Покаяннія <…>» І. Тилика збагатив репертуар хорових колективів Києва і став одним із відображень духовного стану суспільства й особистості в сучасному соціокультурному просторі України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
2. Гервер Л. Избранные стихи Псалтири, переложенные на музыку Дмитрием Бортнянским. *Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского :* материалы Международной научной конференции : Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Москва, 2003. Вып. 43. С. 77–96.
3. Гусарчук Т. Артемій Ведель : постать митця у контексті епох. Ніжин : Лисенко М. М., 2017. 768 с.
4. Гусарчук Т. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва) : дис. … докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2018. 533 с.
5. Гусарчук Т. Дистанція – два століття : образно-стильові паралелі тріо Артемія Веделя «Покаянія отверзи мі двері» та духовного концерту Ігоря Тилика. *Молодий вчений.* 2018. № 4 (56). С. 244–249.
6. Духовний світ Бароко : збірник статей. Київ : Курс, 1997. 112 с.
7. Зосім О. Східнослов'янська духовна пісня : сакральний вимір. Київ : НАКККіМ, 2017. 328 с.
8. Кундеревич О. Покаяння в духовно-моральному бутті людини : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.07. Київ, 1999. 17 с.
9. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII– XVIII століть. Львів : УКУ, 2006. 324 с.
10. Узікова О. Вищій контрапункт. *Октава :* музичний альманах. Канів : Склянка часу, 2015. № 1. С. 33–36.
11. Узікова О. Під знаком вічності. *Октава :* музичний альманах. Канів : Склянка часу, 2016. № 2. С. 6–10.
12. Узікова О. Композиторська творчість М. К. Чюрльоніса та І. В. Тилика : системність музичного мислення в контексті принципу феноменологічної подібності. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2016. № 1. С. 146–154.
13. Янюк Б. Рефлексії покаяння в музичному мистецтві останньої третини XX століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2012. 19 с.

REFERENCES

1. Bobrovskiy V. Funktsionalnyie osnovyi muzyikalnoy formyi [Functional basics of musical form]. Moskow : Music. 1978. 332 p. [in Russian].
2. Gerver L. Izbrannyie stihi Psaltiri, perelozhennyie na muzyiku Dmitriem Bortnyanskim [Selected Verses of the Psalter, Translated to Music by Dmitry Bortniansky. Bortniansky and his time. On the 250th birthday of D. S. Bortniansky : Scientific works of the Moscow State Conservatory P. I. Tchaikovsky]. Moskow. 2003. № 43, pp. 77–96 [in Russian].
3. Husarchuk T. Artemij Vedel' : postat' my'tcya u konteksti epoh. [Artemiy Vedel : the Figure of the Artist in the Context of the Epochs]. Nizhyn : Lysenko M. M. 2017. 768 p. [in Ukrainian].
4. Husarchuk T. Fenomen tvorchoyi indy'vidual'nosti kompozy'tora v intonacijnij dramaturgiyi duhovny'h tvoriv (na materiali ukrayins'kogo muzy'chnogo my'stecztva) [The Phenomenon of Creative Individuality of a Composer in the Intonation Dramaturgy of Spiritual Works (on the Material of Ukrainian Musical Art). Thesis for Habilitation of the Degree of Doctor in Art Studies in the Specialty 17.00.03 "Musical Art". The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv. 2018. 533 p. [in Ukrainian].
5. Husarchuk T. Dy'stanciya – dva stolittya : obrazno-sty'l'ovi paraleli trio Artemiya Vedelya "Pokayaniya otverzy' mi dveri" ta duhovnogo koncertu Igorya Ty'ly'ka [The Distance – Two Centuries : Figurative-Style Parallels of the Artemiy Vedel's Trio "Open to Me the Doors of Repentance" end Igor Tylyk's Spiritual Concerto]. Young Scientist. 2018. № 4 (56) April, pp. 244–249. [in Ukrainian].
6. Duhovny'j svit baroko [The spiritual world of the baroque. Collection of articles]. Kyiv : Course. 1997. 112 p. [in Ukrainian].
7. Zosim O. Shidnoslovyans'ka duhovna pisnya : sakral'ny'j vy'mir [Eastern Slavonic Spiritual Song: Sacred Dimension]. Kyiv : NAKKIM. 2017. 328 p. [in Ukrainian].
8. Kunderevych O. Pokayannya v duhovno-moral'nomu butti lyudy'ny'. [The Penitence in Spiritually-moral Existence of the Person-Manuscript. Thesis for the Candidate of Sciens Degree (Philosophy) by spesiality 09.00.07 "Ethics"]. Taras Shevchenko University of Kyiv. 1999. 17 p. [in Ukrainian].
9. Medvedyk Ju. Ukrayins'ka duxovna pisnya XVII–XVIII stolit' [Ukrainian spiritual song of the 17–18 centuries]. Lviv : UCU. 2006. 324 p. [in Ukrainian].
10. Uzikova O. Vy'shhij kontrapunkt [Higher Counterpoint]. Oktava : Musical Almanac. Kaniv : Zeitglas. 2015. № 1, pp. 33–36. [in Ukrainian].
11. Uzikova O. Pid znakom vichnosti [Under the Sign of Eternity]. Oktava : Musical Almanac. Kaniv : Zeitglas. 2016. № 2, pp. 6–10. [in Ukrainian].
12. Uzikova O. Kompozy'tors'ka tvorchist' M. K. Chyurl'onisa ta I. V. Ty'ly'ka : sy'stemnist' muzy'chnogo my'slennya v konteksti pry'ncy'pu fenomenologichnoyi podibnosti [The Composer's Creativity of M. K. Churlonis and I. V. Tylyk : the Systemacy of Musical Thinking in the Context of the Principle of the Phenomenological Similarity]. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv. 2016. № 1, pp. 146–154. [in Ukrainian].
13. Janjuk B. Refleksiyi pokayannya v muzy'chnomu my'stecztvi ostann'oyi trety'ny' XX stolittya [Reflections of Repentance in the Musical art of the Last third of the 20th century. Thesis for the academic degree of the Candidate of Art speciality 17.00.03. "Art of Music". Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology MT Rylsky NAS of Ukraine]. Kyiv. 2012. 19 p. [in Ukrainian].

УДК 792.8:7.008.37.9
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213770

Наталія МАРУСИК,
orcid.org/0000-0003-1037-9192
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) natalia_marusyk@ukr.net

ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЯ ФОРМ ЗАСТОСУВАННЯ ЗАСОБІВ ГУЦУЛЬСЬКОГО ТАНЦЮ: НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ «ГУЦУЛІЯ»

У статті аналізується складна політична ситуація Західноукраїнського регіону міжвоєнного і повоєнного періодів, міжнаціональні та міжетнічні міграційні процеси, ідеологічний тиск та інформаційна блокада, що призвели не тільки до деформації соціокультурної системи, а й умов функціонування етнічних традицій. В еміграцію після занепаду української держави виїхало багато політичних і культурних діячів.

Наслідком радянсько-німецького пакту Молотова-Ріббентропа від 23 серпня 1939 року стало об'єднання в одну державну форму українських земель. Так, було здійснено початок возз'єднання українських земель в єдину державу. При цьому в економічному, політичному і культурному житті краю відбулися й певні позитивні зрушення (Коваль, Кульчицький, Курносов, 1992: 320).

Почала розширюватися мережа культосвітніх закладів, проголошувалося створення умов для розвитку науки, літератури, мистецтва, але тільки в межах потреб зміцнення тодішньої офіційної влади. За дослідженнями С. Кульчицького, «інтенсивно розвивалося музичне життя. Професійне мистецтво розвивалося в тісному взаємозв'язку з народною художньою творчістю. Значної шкоди розвиткові мистецтва завдавало те, що вони дедалі більше почали розглядатися як додаток до ідеології, а не як спосіб пізнання реальності» (Коваль, Кульчицький, Курносов, 1992: 297). Це зумовило деформацію всіх основних сфер життя населення західних областей України, у тому числі в їх національній культурі, та можливостей реалізації мистецько-культурних запитів її численних етнічних груп.

Значним поштовхом до відновлення, розвитку і популяризації пісенно-музичного, інструментального та хореографічного мистецтва Західної України стало створення тут професійних колективів. Унікальне місце серед них належить пропагандистові гуцульської автентичної хореографії державному Гуцульському ансамблю пісні і танцю (з 2010 року – національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія»), що «виріс» із надр театральної хореографічної сценічної практики.

Ключові слова: *гуцульський танець, професіоналізація, автентичні танці, гастрольні турне, пропагандисти гуцульської хореографії.*

Nataliya MARUSYK,
orcid.org/0000-0003-1037-9192
Candidate of Art History,
Associate Professor at the Performing Art &Choreography Department
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) natalia_marusyk@ukr.net

PROFESSIONALIZATION OF FORMS OF APPLYING THE MEANS OF HUTSUL DANCE: BY THE EXAMPLE OF VOCAL-CHOREOGRAPHIC TEAM "HUTSULIYA"

The given article analyzes the complex political situation in the Western Ukrainian region of the interwar and postwar periods, international and interethnic migration processes, ideological pressure and informational blockade, which led not only to deformation of socio-cultural system but also the conditions for ethnic traditions functioning.

Many political and cultural figures emigrated after the decline of the Ukrainian state. Meanwhile, the Soviet-German Molotov-Ribbentrop Pact of August 23, 1939 resulted in unification of the Ukrainian lands into one state-owned legal entity. This started the rejoining of the Ukrainian lands into one unified state. The economic, political and cultural life of the region underwent positive changes (Koval, Kulchytskyi, Kurnosov, 1992: 320). Thus, a network of cultural-educational institutions began to expand, creation of the conditions was proclaimed for the development of science, literature and art.

But it was done only for the purpose of strengthening the official power of that time. Referring to S. Kulchytsky's research, "the musical life was developing very intensively. The professional art was developing in close connection with

folk art. The significant damage to art development was caused by the fact that they were more and more regarded as an adjunct to ideology, rather than a way of cognizing the reality" (Koval, Kulchytskyi, Kurnosov, 1992: 297). This led to deformation of all major life spheres of the population that inhabited the Western oblasts of Ukraine, including their national culture and opportunities for implementing the artistic-cultural needs of many ethnic groups.

However, the great impetus to restoration, development and popularization of singing-musical, instrumental and choreographic art of Western Ukraine turned out to be the creation of professional teams in this region. A unique place among them belongs to the propagandist of Hutsul authentic choreography, the State Hutsul Song and Dance Ensemble (since 2010 – the National Academic Hutsul Song and Dance Ensemble "Hutsul"), which grew out of the depths of theatrical choreographic stage practice.

Key words: *Hutsul dance, professionalization, authentic dances, concert tours, propagandists of Hutsul choreography.*

Постановка проблеми. Завдяки послідовній практичній, теоретичній і методичній діяльності В. Авраменка, П. Вірського, Р. Гарасимчука та інших закладається низка новітніх підходів до сценічних різновидів гуцульської хореографії, усвідомлюється необхідність професіоналізації хореографічної освіти: створення фахових осередків на підставі єдиних соціокультурних, естетичних, етнографічних, методичних, педагогічних засад, розбудова мережі інструкторсько-гурткової роботи, формування сценічного репертуару й дидактичної бази.

У 1939 році в Станіславові на базі самодіяльних мистецьких колективів було створено обласний музично-драматичний театр імені Івана Франка. При мистецькій інституції відразу створили акторську і балетну студії, де могла шліфувати свою майстерність театральна молодь. У березні 1940 року наказом відділу у справах мистецтв було проведено розмежування між драматичним театром і новоствореним гуцульським ансамблем як самостійною мистецькою одиницею обласної філармонії. Відбувається вихід сценічної етнохореографії із побутового, театрального та спортивно-патріотичного комплексу. Вона стверджується як самодостатній вид мистецтва без ужиткового нахилу, створюється підґрунтя до балетних форм на підставі етнохореографії.

Аналіз досліджень. Формування й утвердження базових сценічних форм гуцульської хореографії тісно пов'язані з різними формами мистецького, загальнокультурного й громадського життя. Початковим і провідним у історіографії його розвитку варто вважати різновид театральної хореографії, хореографічного складника в контексті театрально-драматичних і музично-сценічних форм. Театральне мистецтво, як зазначає І. Полякова, – важлива галузь української музичної культури, становлення якої було зумовлене суспільними закономірностями історико-культурного характеру, а також специфічними особливостями національного мистецтва (Полякова, 1999: 77).

Генеза цього явища походить із фольклорних джерел. Тому не випадково дослідниця хореографічних театрально-видовищних форм в українському музично-театральному мистецтві Оксана Кравчук наголошує на тому, що у народних драмах спостерігається виразна тенденція до відтворення в пісні і танці зрозумілих життєвих ситуацій і побутових обставин (Кравченко, 2009: 184).

Натомість музичний театр був в Україні єдиним доступним і можливим засобом спілкування «з широкими колами глядачів і слухачів, зверненням до їх національної свідомості» (Полякова, 2004: 51). Аналіз народного хореографічного мистецтва у контексті еволюції музично-театральних жанрів в Україні дозволяє прослідкувати паралельний розвиток танцювального, музичного й театрального мистецтв.

Мета статті – розгляд професіоналізації етнічної хореографії, де гуцульській відведене гідне місце, що призвело до розвитку численних сценічних форм її переосмислень у поєднанні з надбаннями академічної танцювальної культури.

Виклад основного матеріалу. Гідний внесок у розвиток теорії і практики української народно-сценічної хореографії зробив у свій час Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія».

Художнім керівником новоствореного гуцульського ансамблю був призначений відомий український композитор і культурний діяч Ярослав Барнич, під керівництвом якого колектив у травні 1940 року показав свою першу програму в Станіславі. Оркестр очолив талановитий музикант, композитор, фольклорист Михайло Магдій, а балетмейстером колективу і організатором балетної групи було призначено уже відомого в мистецьких колах Ярослава Чуперчука.

На той момент Ярослав Чуперчук був високоосвіченим професійним діячем хореографічного мистецтва. Уродженець села Криворівня Жаб'ївського району Станіславської області, закінчив школу Василя Авраменка в Тернополі із правом керувати ансамблем і викладати в школах танці. Перші професійні кроки артиста балету зробив у Тернопільському ансамблі бандуристів «Дніпро».

Великий сценічний досвід він набув під час зйомок на Варшавській кіностудії, роботи в театрі «Промінь» (колектив із Волині переїхав у Галичину, де режисером працював Микола Комаровський), а також під час роботи в театрах Карабіневича, Садовського, Стадника, Блавацького, Когутяка. У 1939 році на запрошення народного артиста СРСР Гната Юри Ярослав Чуперчук здійснює постановку танців до вистави «Украдене щастя» Івана Франка в Київському українському театрі. У 1940 році Ярослава Чуперчука призначають балетмейстером, постановником танців у новоствореному Гуцульському ансамблі пісні і танцю.

Основу ансамблю склала творча молодь, зацікавлена потенціалом пропаганди гуцульського музично-танцювального мистецтва, – хористи з Космача, танцюристи з аматорських гуртків Станіславівщини, музиканти з навколишніх сіл. Громадськість області з нетерпінням очікувала зустрічі із молодим професійним колективом – Гуцульським ансамблем пісні і танцю. У прем'єрній програмі танцювальна група під керівництвом Ярослава Чуперчука виконала народні танці «Аркан», «Гуцулка на царині», «Козачок», «Решето», «Коломийка». У репертуарі великим успіхом користувався «Пастушок» у виконанні самого балетмейстера.

У цьому ж 1940 році відбулися перші гастролі Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю містами Східної України, Середньої Азії, Севастополя, Прибалтики, Сибіру, до Москви, Ленінграда. Завдяки виступам глядач познайомився з культурою гуцульського краю, і важливим її складником – танцювальним мистецтвом.

У роки Другої світової війни більшість артистів Гуцульського ансамблю на чолі з Ярославом Чуперчуком переїхали до молодого Коломийського театру під орудою Івана Когутяка. Був разом із ними і молодий соліст, у майбутньому знаний хореограф, уродженець с. Ворона Коломийського району Володимир Петрик. Окрім участі в театральних постановках, танцювальна група самостійно виступає в містечках і селах Станіславщини. У програмі артистів балету були не тільки сценічні танці Гуцульщини, а й жартівливі композиції до народних гуцульських пісень.

Соліст Гуцульського ансамблю Володимир Петрик у 1942 році опинився на примусових і підсобних роботах у Німеччині та Австрії, у вільний від роботи час він відвідував Балетну школу Віденської державної опери, де два роки навчався хореографічному мистецтву. Коли Галичину звільнили від гітлерівців, молодий митець спробував повернутися на Батьківщину, хоча вже мав оформлені документи на виїзд до Америки (Загайкевич, 2005: 9), проте цьому передувала примусова робота протягом двох років на донецьких шахтах (за підозрою НКВД у співпраці з німцями) й участь у Донецькому ансамблі пісні і танцю.

Непередбачувано склалася на той час доля і організатора, першого художнього керівника Гуцульського ансамблю Ярослава Барнича, який, залишивши колектив, працював диригентом оперного театру у Львові, а в 1944 році, боячись переслідування з боку радянської влади, як і більшість талановитої мистецької інтелігенції Західної України, виїхав за кордон.

Гуцульський ансамбль пісні і танцю відновив свою роботу в липні 1944 року. Очолювати балетну групу продовжив Ярослав Чуперчук, а художнім керівником і балетмейстером 21 березня 1945 року Станіславський відділ у справах мистецтв призначив Дмитра Котка – відомого діяча української пісенної культури, засновника першого професійного хору у Польщі та Західній Україні (1920-ті роки), першого диригента Львівської хорової капели «Трембіта», найпопулярнішого хорового диригента Галичини. Чудовий музикант і диригент, невтомний збирач народнопісенного фольклору Гуцульщини, прекрасний аранжувальник, він зробив значний внесок у музичну культуру Карпатського краю. Завдяки намаганням Дмитра Котка обласний виконком виділив кошти на придбання музичних інструментів, нот, нових костюмів та іншого потрібного спорядження.

Під орудою Ярослава Чуперчука, Дмитра Котка, диригента Івана Атамана та керівника оркестру Дмитра Якуб'яка колектив відновив свою популярність. Проте з приходом радянських військ частина артистів, боячись переслідувань із боку нової влади, виїхала за кордон, тому знову керівникам довелося мандрувати селами й збирати молодих здібних танцюристів, музикантів, співаків. Саме в цей час у колектив приходять Василина Чуперчук, Євгенія Петрик, Іван Долинський, Василь Дрекало, Іван Остапович, Дмитро Соколишин, Остап і Богдан Роп'яники, Павло Барчук, Єва Іпатів, Нестор Костецький, Василь Гаврилюк. Вони стали ядром мистецького колективу, який поповнили ті, що з різних причин залишили ансамбль, а тепер повернулися. 12 липня 1945 року Дмитро Котко обіймає посаду не тільки художнього керівника: він стає головним диригентом.

Позитивні оцінки у пресі стали запорукою того, що в 1946 році відбулися перші повоєнні гастролі колективу Радянським Союзом, які три-

вали приблизно 6 місяців і принесли колективу згуртованість і сценічний досвід. У репертуарі балету на той час (згідно звіту художнього керівника Дмитра Котка) були танці, які відтворювали життя, побут і обряди гуцулів: «Дівоче щастя» – жартівливий танок, «Зустріч у лісі» – жартівливий танок (тріо), «Голубка» – масовий весільний танець, «Парубоцькі фіґлі» – з весілля, «Голяр» – жартівливий танець із весілля, який свого часу був записаний Р. Гарасимчуком (Івано-Франківськ. Енциклопедичний словник, 2010: 496).

У 1947 році танцівника Ярослава Чуперчука запросили у Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької для постановки танців у п'єсі «Олекса Довбуш». Паралельно Ярослав Чуперчук продовжує виконувати обов'язки керівника балетної групи Гуцульського ансамблю. Однак через переслідування НКВС (Ярослав Чуперчук займав керівну посаду в проводі ОУН, маючи псевдоніми «Вишневий» і «Чорногора») на запрошення обласного будинку народної творчості хореограф переїжджає до Львова.

У ансамблі роботу танцюриста і балетмейстера успішно поєднує Володимир Петрик, а навесні 1948 року художнім керівником Гуцульського ансамблю було призначено Заслуженого артиста Української РСР Василя Минька. З його приходом життя в ансамблі пожвавлюється, готується нова програма. Її основу творять гуцульські мелодії, прикарпатські коломийки, записані головним диригентом у селі Жаб'є, народні танці «Воротар», «Парубоцькі жарти», «Гуцульський козачок», «Гуцулка», вокально-хореографічна сюїта «Опришки Олекси Довбуша» та інші. Хореографічна композиція складалася з трьох частин: «Гей, браття опришки», «Гуляй, браття» і «Присяга», в основу якої ліг «Аркан».

Всі ці твори увійшли до концертної програми, з якою ансамбль вирушив на гастролі містами України. Завдяки безперервному пошукові у 1950 році Володимир Петрик здійснив постановки народних гуцульських танців «Тропачок», «Трясунка», «Гуцулка», танцювальної композиції на народну тематику «Фрізієр» («Перукар»), а також українського народного танцю «Метелиця», російського танцю «Русская плясовая», білоруського танцю «Лявониха» тощо. Їх переглянули у колишньому Радянському Союзі, і ансамбль був визнаний одним із найавторитетніших фольклорних колективів у цій галузі. 1951 року Дмитра Котка заарештовують за «антирадянську діяльність», а на посаду художнього керівника Гуцульського ансамблю пісні і танцю призначають Володимира Пащенка (1918-1997).

На той час у репертуарі станіславського Гуцульського ансамблю пісні і танцю «по танцювальній групі з 03.VIII. по 31.XII.1951 (дозволені):

1. Хореографічний малюнок «Свято урожаю в колгоспі на Гуцульщині».
2. Пісня і танок «Карпатські лісоруби».
3. Гуцульська сучасна коломийка і танок.
4. Пісні і танці демократичних країн – польський, чеський, болгарський.
5. Східний український гуртовий танок «Гопак-коло» (Івано-Франківськ. Енциклопедичний словник, 2010: 14)».

Необхідно зазначити, що з цієї довідки, підписаної директором Гуцульського ансамблю П. Барчуком і тодішнім художнім керівником Дмитром Котком, вбачається політика керівних органів від культури, згідно якої витісняються з репертуару гуцульські народні танці як вияв націоналізму, а «вплітаються» до нього хореографічні номери, далеко не властиві гуцульській танцювальній культурі, але які виразно несуть заполітизований характер.

Володимир Петрик з успішною виконавською діяльністю і за відсутності Ярослава Чуперчука намагається самостійно ставити танці; для цього постає необхідність у самостійній експедиційно-польовій роботі з фольклорним матеріалом. Наслідком продуктивного мистецького пошуку стало те, що в 1953 році колектив підготував нову програму. Вона складалася з творів радянських композиторів, гуцульських сучасних пісень і танців, української та російської класики. Очевидно, йдеться про пісні композиторів-аматорів і народні пісні й танці з ідеологічно коректним змістом.

Із плином часу, а саме 1963 року, художнім керівником і головним диригентом Міністерство культури УРСР призначає вихованця колективу, колишнього соліста, а згодом диригента-хормейстера, Заслуженого артиста УРСР Михайла Гринишина, на посаду диригента-хормейстера – Богдана Катамая, а балетмейстером і надалі залишається досвідчений майстер гуцульської хореографії Володимир Петрик. У новому складі Гуцульський ансамбль пісні і танцю виїжджає на гастролі на Урал і в Сибір, які відбулися з небувалим успіхом.

Повернувшись із гастролей, колектив працює над поповненням репертуару, який здебільшого базувався на гуцульському фольклорі, новим напрямом якого стає відтворення синкретичних обрядових дійств, реалізованих в умовах інтерактивної взаємодії з публікою в умовах вуличної вистави (музичний складник – Михайло Гринишин і П. Терпелюк, постановка танців – Володимир

Петрик). Окрасою композиції, трактованої в радянських ідеологічних умовах як новорічні народні гуляння, стали відроджені і поставлені гуцульські різдвяні плєси балетмейстером Володимиром Петриком.

Хоровий компонент сценічних вистав у цей період занепадає. Із 1956 по 1970-ті роки його відроджує Михайло Гринишин разом із Володимиром Петриком, вивівши Гуцульський ансамбль пісні і танцю на новий якісний рівень. Хореографом (згідно даних, наведених у його автобіографії) були здійснені постановки сюїт, масштабних вокально-хореографічних полотен: «Будь здорова, Батьківщино», «Урожай», «Олекса Довбуш з опришками», «Весна в Карпатах», «Пори року», «Гуцульське весілля», «Проводи чабанів на полонину», «Бойківські гуляння», «На галявині» та малометражні танці «Гуцулка», «Гуцулка на царині», «Прикарпатський танець», «Ямницька полька», «Сербин», «Марічка», «Дрібонька», «Бойківчанка», «Аркан», «Чабани», танці для малих складів «Гуцульський козачок» (дует), «Зустріч» (тріо) (Затварська, 2002: 130).

Кардинальні зміни відбулися в діяльності колективу в 1970-ті роки. Навесні 1970 року на посаду художнього керівника Гуцульського ансамблю пісні і танцю призначають молодого випускника Львівської консерваторії імені М. Лисенка Богдана Дерев'янка, диригентом-хормейстером стає Іван Легкий, а керівником оркестру – Роман Федорів. За порівняно короткий час склад колективу оновлюється на 70%. Керівники колективу продовжують збирати, опрацьовувати і пропагувати гуцульський фольклор, створюють нові пісні, танці, театралізовані вокально-хореографічні картини з життя Гуцульщини.

На початку 1983 року на посаду художнього керівника і головного диригента Гуцульського ансамблю пісні і танцю призначають Заслуженого артиста УРСР Івана Легкого, який до цього часу виконував обов'язки диригента-хормейстера, а з 1980 року був виконуючим обов'язки головного диригента. Диригентом-хормейстером стає артист хору Петро Князевич, балетмейстером – уже Заслужений артист УРСР Володимир Петрик, посаду керівника оркестру продовжує займати талановитий музикант Роман Федорів. Завдяки їхньому керуванню взято курс на поєднання професійного хорового виконання творів a cappella та досконало відшліфованої хореографії.

У 1989 році на посаду художнього керівника і головного диригента Гуцульського ансамблю пісні і танцю призначено багаторічного учасника колективу, активного збирача фольклорних матеріалів Прикарпаття і Гуцульщини Петра Князевича (з 1972 року – артист хору, з 1979 – диригент-хормейстер Гуцульського ансамблю пісні і танцю). У співпраці з балетмейстером ансамблю Володимиром Петриком вони створюють низку вокально-хореографічних композицій: «Свято на полонині», «Ой, піду я межи гори», «Верховинський Різдвяний плєс», «Покутська Маланка», «Святкова гуцулка» тощо.

У цьому контексті справедливим є твердження дослідниці хореографічної майстерності балетмейстера Ольги Бігус: «Якщо вважати Ярослава Чуперчука зачинателем народної сценічної хореографії у Прикарпатському краї, то Володимир Петрик був її основоположником. Продовжуючи справу, розпочату своїм наставником і вчителем Ярославом Чуперчуком, Володимир Васильович удосконалював гуцульський танець, відшліфовував його, популяризував, підносив до академізму» (Бігус, 2010: 32). Володимир Петрик вів і просвітницьку роботу – консультував діяльність танцювальних гуртків Івано-Франківщини.

У 1993 році народний артист України Володимир Петрик стає балетмейстером-консультантом (до 2002 року), а на посаду головного балетмейстера призначають його учня й послідовника Івана Курилюка, який до цього часу працював солістом хореографічної групи, помічником балетмейстера. Прагнучи зберегти й примножити надбання наставника, він поновив і вдосконалив вокально-хореографічні композиції «Ой, піду я межи гори, там, де живуть бойки», «Проводи на полонину», танець «Тропачок», здійснив успішні пошуки нових творів і форм їхнього танцювального фольклорного матеріалу.

У співпраці з П. Князевичем, Володимиром Петриком, Іваном Курилюком було підготовано й проведено понад 20 тисяч концертів в Україні, гастрольні тури у Великобританії, Німеччині, Польщі, Словаччині, Грузії, Азербайджані, Угорщині, Канаді. За успішну популяризацію українського мистецтва колективу присвоєно звання «національний академічний» та змінено назву на Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія».

Якщо звертання до гуцульської хореографії етнофольклорних, самодіяльних і професійних колективів Західноукраїнського регіону є природнім, оскільки виростає із закоріненості у автохтонну традицію, то важливим складником репертуару провідних танцювальних колективів України і діаспори вона стала з інших причин.

Висновки. Нині новий етап переживає гуцульська хореографія у реалізації безпосередньо

театрально-сценічних форм. Провідні хореографи-постановники дедалі настирливіше вимагають від виконавців, окрім технічної бездоганності, акторської майстерності, зануреності в сюжетний ряд і психологічного осмислення образу. Тому етнохореографія набуває принципово нового трактування в переліці виразових засобів балетних творів – максимального вияву сценічності, театральності та симфонізації етнічного танцю.

Розвитком театральної форми побутування національної хореографії постає кіномистецтво. Висвітлення гуцульської теми в українській кінематографії є своєрідним культурним надбанням, де автентичний танець сприяв розкриттю характеру не тільки головних, але і другорядних (епізодичних) героїв.

Професіоналізація етнічної хореографії, в якій гуцульській відведене гідне місце, призвела до розвитку численних сценічних форм її переосмислень у поєднанні з надбаннями академічної танцювальної культури. У творчості професійних колективів практикуються мініатюри, театралізовані жанрові сценки, сюжетні танці, сюїти, вокально-хореографічні композиції на власному та запозиченому, науково осмисленому фольклорно-етнографічному матеріалі й оригінальні твори неофольклорного спрямування на музику регіональних митців.

Елементи гуцульської хореографії вводяться в балет на підставах синтезу та монтажу академічного й характерного танців. Поряд із драматичним театром відтворення гуцульської хореографії стає невід'ємним складником кінематографу за співпраці з провідними спеціалістами українського мистецтва.

Формування бази наукового осмислення, методичного забезпечення та ключових установок спеціальної хореографічної освіти створило передумови для її професіоналізації: усталення традиції та спадкоємності напрямів роботи, подальшої розбудови й удосконалення освітніх чинників аж до спеціальних катедр із виходом на регулярну сценічну діяльність, усталення засобів етнохореографії (зокрема гуцульської) не лише в театрі, а й у кінематографі та класичному балеті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бігус О. О. Феномен балетмейстерської творчості Володимира Петрика. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв : зб. наук. праць.* 2010. Вип. 24. С. 32–38.
2. Загайкевич М. П. До питання вивчення основ курсу «Українська танцювальна культура». *Вісник Міжнародного Слов'янського університету.* 2005. Т. 8, № 1. С. 21–25.
3. Затварська Р. Маестро гуцульського танцю : художньо-публіцистичне видання. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2002. 160 с.
4. Івано-Франківськ. Енциклопедичний словник. / Автори-упорядники: Карась Ганна, Діда Роман, Головатий Михайло, Гаврилів Богдан. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2010. 496 с.
5. Коваль М. В., Кульчицький С. В., Курносов Ю. А. Історія України. Київ : Райдуга, 1992. 511 с.
6. Кравченко І. Танцювальні жанри в творчості композиторів ХХ століття. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в контексті Болонського процесу: І Всеукраїнська науково-практична конференція.* Херсон : ХДУ, 2009. С. 111–124.
7. Полякова І., Дейчаківська І. Діяльність українського народного театру ім. Івана Тобілевича. *Вісник Прикарпатського університету: Серія «Мистецтвознавство».* Вип. VI. Івано-Франківськ : Плай, 2004. С. 51–63.
8. Полякова І. Шляхи становлення музичного театру в Галичині. *Музика Галичини : наукове видання: у 2 т.* Львів : Сполом, 1999. Т. 2. С. 77–85.

REFERENCES

1. Bigus O. O. Fenomen baletmeisterskoi tvorchosti Volodymyra Petryka. [Phenomenon of choreographic art of Volodymyr Petryk]. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv : zb. nauk. prats. 2010. Vyp. 24. S. 32–38 [in Ukrainian]
2. Zagaykevych M. P. Do pytannia vyvchennia osnov kursu "Ukrainska tantsiuvalna kultura". [To the question of studying the basics of the course "Ukrainian dance culture"]. Visnyk Mizhnarodnoho Slovianskoho universytetu. 2005. V. 8, № 1. S. 21–25 [in Ukrainian].
3. Zatvarska R. Maestro hutsulskoho tantsiu : khudozhno-publitsystychne vydannia. Ivano-Frankivsk : Misto NV, 2002. 160 p. [in Ukrainian].
4. Ivano-Frankivsk. Entsyklopedychnyi slovnyk. / Avtory-uporiadnyky: Karas Hanna, Dida Roman, Holovatyi Mykhailo, Havryliv Bohdan. Ivano-Frankivsk : Nova Zorya, 2010. 496 p. [in Ukrainian].
5. Koval M., Kulchytskyi S., Kurnosov Y. Istoriia Ukrainy. Kyiv : Rayduga, 1992. 511 p. [in Ukrainian].
6. Kravchenko I. Tantsiuvalni zhanry v tvorchosti kompozytoriv KhKh stolittia. [Dance genres in the art of composers XX century]. Problemy ta perspektyvy rozvytku khoreohrafichnoho mystetstva v konteksti Bolonskoho protsesu: I Vseukrainska naukovo-praktychna konferentsiia. Herson : HDU, 2009. S. 111–124 [in Ukrainian].
7. Polyakova I., Deychakivska I. Diialnist ukrainskoho narodnoho teatru im. Ivana Tobilevycha. [Activity of Ukrainian folk theatre of Ivan Tobilevych]. Visnyk Prykarpatskoho universytetu: Seriia "Mystetstvoznavstvo". Vyp. VI. Ivano-Frankivsk : Plai, 2004. S. 51–63 [in Ukrainian].
8. Polyakova I. Shliakhy stanovlennia muzychnoho teatru v Halychyni. [The way of emergence of a musician theatre in Halychyna]. Muzyka Halychyny : naukove vydannia: u 2 T. Lviv : Spolom, 1999. V. 2. S. 77–85 [in Ukrainian].

УДК 75.052(510):7.041.7
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213771

Мінь ВАН,
orcid.org/0000-0003-3351-2697
аспірант факультету образотворчого мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) tonglingwangmin@sina.com

ПОРТРЕТИ ДОНАТОРІВ У ХРАМОВИХ РОЗПИСАХ ДУНЬХУАНУ: НАЦІОНАЛЬНО-ЕТНІЧНІ ТА КУЛЬТУРНІ ОЗНАКИ

Стаття присвячена дослідженню взаємозв'язків і взаємовпливу китайської традиції та культур сусідніх народів на прикладі храмового малярства гротів Могао.

***Мета роботи** полягає у виявленні національно-етнічних та культурних ознак донаторських портретів у системі фрескового живопису буддистського храмового комплексу печер Дуньхуану. Цей монастир є унікальним ансамблем гротів, майстерність художнього оформлення яких є об'єктом дослідження як китайських, так і світових вчених.*

Інтер'єри храмового комплексу прикрашені численними скульптурами і розписами на сакральну та світську тематики. Серед різноманіття світських сюжетів визначне місце займає донаторський чин, що зумовлено роллю жертводавців у будівництві та художньому оформленні інтер'єрів буддистського храму. Серед донаторів були представники різних верств суспільства та професій.

***Новизна роботи** полягає у розгляді національно-етнічних та культурних особливостей у портретах жертводавців, які досі не набули ґрунтовного осмислення в науковій літературі. Широта цієї теми зумовила зосередженість на двох найбільш численних групах портретів жертводавців – ханців та уйгурів. Виявлено, що поєднання китайської національної культури з іноземними традиціями стало можливим завдяки унікальному географічному розташуванню міста Дуньхуан, формуванню тісних економічних зв'язків Китаю з іншими державами та зовнішній політиці країни у період Середньовіччя.*

*У роботі застосовано **комплекс методів** наукового пізнання, загальнотеоретичний характер яких зумовив об'єктивність і наукову достовірність результатів дослідження.*

***Висновки.** В результаті дослідження було виявлено, що при створенні портретів донаторів національно-етнічні та культурні ознаки відігравали репрезентативну та документальну функції. На важливу роль історично достовірної передачі цих аспектів вказує прагнення жертводавців до увіковічення пам'яті про себе та демонстрація своїм сучасникам і майбутнім поколінням власної побожності.*

Визначено, що до національно-етнічних ознак донаторських портретів насамперед належить передача специфічних рис обличчя людини, а до культурних – національні костюми (одяг, прикраси, форма зачіски, характер головного убору та атрибути певної соціально-професійної приналежності). Оскільки розписи печер Дуньхуану збереглися не рівномірно, зокрема спостерігаються пошкоджені ділянки у портретах жертводавців, то саме комплексне дослідження національно-етнічних та культурних ознак надає цілісне уявлення про історичну постать донатора.

***Ключові слова:** донаторський портрет, національно-етнічні ознаки, культурні ознаки, храмовий комплекс печер Дуньхуан, гроти Могао, фресковий живопис, храмове малярство.*

Min WANG,
orcid.org/0000-0003-3351-2697
Postgraduate Student at the Faculty of Fine Arts
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) tonglingwangmin@sina.com

DONORS PORTRAITS IN DUNHUANG SACRED PAINTINGS: NATIONAL-ETHNIC AND CULTURAL SIGNS

The article investigates the relationships and mutual influence of Chinese traditions and cultures of neighbouring nations on the example of temple painting of the Mogao Grottoes.

***The purpose of the article** is to identify national-ethnic and cultural features of donor portraits in the system of fresco painting of the Buddhist temple complex of Dunhuang Caves. This monastery is a unique ensemble of grottoes, the temple decoration of which is the subject of study of Chinese and international scientists.*

Among the variety of secular subjects, the rank of donor occupies a prominent place, due to the role of patron in the construction and interior decoration of a Buddhist temple. Among the donors were representatives of various segments of society and professions.

The scientific novelty *of the work lies in the consideration of national-ethnic and cultural features in the patron portraits, which have not yet gained a thorough understanding in the scientific researches. The breadth of the chosen theme led to the focus on the two most numerous groups of portraits of donors – the Khans and Uighurs. It was found that the combination of Chinese national culture with foreign traditions was made possible by the unique geographical location of Dunhuang, the formation of China's close economic ties with other countries and the country's foreign policy during the Middle Ages.*

The work uses ***a complex of methods*** *of scientific knowledge, the general theoretical nature of which determined the objectivity and scientific reliability of the research results.*

We conclude *that in the donor portraits creation process, national, ethnic and cultural characteristics played a representative and documentary function. The important role of historically accurate representation of these aspects is indicated by the desire of patrons to perpetuate their memory and demonstrate their piety to their contemporaries and future generations. It was determined that the national-ethnic features of donor portraits include, first of all, the transfer of specific facial features.*

The cultural signs include national costumes (clothing, jewelry, hair shape, the nature of the headdress and attributes of a certain socio-professional affiliation). As the murals of the Dunhuang Caves are not evenly preserved, in particular damaged areas in the donor portraits, the most comprehensive study of national, ethnic and cultural features provides a holistic view of the historical figure of the patron.

Key words: *donor portrait, national and cultural features, Dunhuang Cave Temple Complex, Magao Grottoes, mural painting, temple painting.*

Постановка проблеми. Буддистський храмовий комплекс печер Дуньхуану є однією із найбільших історичних пам'яток середньовічного Китаю. Він будувався протягом тисячоліття (IV – XIV ст.), що вплинуло на характер і варіативність його внутрішнього оздоблення.

Дослідження історико-культурної спадщини доби Середньовіччя здійснюється у зв'язку із необхідністю осмислення традицій минулих епох, що реалізує прагнення до збереження культурного багатства нації. Печерний комплекс Дуньхуану визначається не лише кількістю гротів, а й майстерністю їх художнього оформлення – інтер'єри монастиря прикрашені численними поліхромними скульптурами і фресками на сакральну та світську тематики.

Серед світських сюжетів окреме місце займають портрети донаторів, оскільки саме жертводавці надавали гроші на будівництво та оздоблення буддистського храму. Серед донаторів були представники правлячої династії та аристократи, мислителі та ченці, воєначальники та іноземні посли, ремісники та селяни. Однак питання національно-етнічних та культурних особливостей образів жертводавців не набуло ґрунтовного осмислення, хоча збереглася велика кількість таких портретів. Відсутність фундаментальних досліджень цього циклу розписів і зумовлює актуальність теми статті.

Аналіз досліджень. Дослідження буддистського монастиря Дуньхуан, який є скарбницею творів національної культури та носієм історичної спадщини нації, становить важливе завдання насамперед для китайських науковців. Серед вчених, які присвятили свої праці мистецтвознавчому аналізу цього об'єкту, слід назвати Цзинь Мей, Фан Чжинши та Лю Йонгжень, Чао Шенгліанг, Чжанг Янмей, Чжао Сіньсінь та інших. У роботах цих авторів наведено велику кількість ілюстративного матеріалу, описано історію заснування Дуньхуану, етапи його життя та розвитку, а також окремі сюжети фресок. Однак питання національно-культурних ознак у світських сюжетах, зокрема донаторських портретів, не було розглянуто окремо.

Дослідники зазначають, що серед численних зображень донаторів у фресках Дуньхуану можна виділити портрети ханців (китайців), уйгурців, тибетців, согдійців та представників інших численних народів східних регіонів (Dunhuang Institute for Culturals Relics, 1981: 7).

У зв'язку з тим, що у донаторському циклі представників уйгурського народу було більше, ніж інших національностей, то для цієї роботи важливими стали праці із дослідження культури саме уйгурського народу. Цією проблематикою займалася низка європейських та американських вчених, серед яких можна виділити М. Абулайті, Ч. Беквіз, Ж. Гіє, Л. Рассел-Сміт, Х.-Й. Клімкейт, С. Фрейзер.

Серед праць цих дослідників слід звернути увагу на роботу М. Абулайті, присвячену храмовому стінопису Китаю. На підставі дослідження уйгурської культури держави Кусан у період від II ст. до XII ст. н.е. автор вказує на важливу роль уйгурського мистецтва у формуванні не лише китайської культури, а й багатьох інших країн Східної Азії. Саме з території Західного Китаю (Синьцзяна) почалося розповсюдження буддизму по всій території країни (Абулайти, 2008: 25–38).

Фундаментальними дослідженнями історії уйгурського мистецтва є роботи Л. Рассел-Сміт,

в яких авторка розглянула питання створення портретів донаторів-уйгурців. Дослідниця проаналізувала вплив покровителів Уйгуру на мистецтво Дуньхуану з X по XI ст., висвітлила суспільні та політичні аспекти, що формували смак уйгурських меценатів. Культурно-політичні наслідки китайсько-уйгурських шлюбів розглядаються в більш широкому контексті щодо ролі високопоставлених жінок у меценатстві середньовічного мистецтва регіону (Russell-Smith, 2003: 401–428), (Russell-Smith, 2005: 111–168).

Мета статті полягає у виявленні національно-етнічних та культурних ознак донаторських портретів у системі фрескового живопису буддистського храмового комплексу печер Дуньхуану.

Виклад основного матеріалу. Створення різноманітних храмових комплексів є важливим складником культури Китаю. В оздобленні цих сакральних споруд не лише виявляється майстерність художників, а й відображається прагнення до передачі духу релігійно-філософського вчення.

Буддистський монастир Дуньхуан, який внесено ООН до переліку Світової культурної спадщини, було закладено у 353-366 рр. н.е. біля підніжжя гори Мінипашань. Храмовий комплекс розташовано у 25 км на південний схід від міста Дуньхуан провінції Гансу на сході пустелі Такла-Макан (Дмитриев, 2001: 108).

Назва «Дуньхуан» є узагальнюючою для кількох груп печер, до яких входять гроти Могао (Могаоку), або Цяньфодун (Печери тисячі Будд); Сіцзяньфодун (Західні печери тисячі Будд, розташовані в місті Дуньхуан); Дунцзяньфодун (Східні печери тисячі Будд, які розташовані недалеко від Юйлін); печера Угемяо у повіті Аньси і печери п'яти храмів у повіті Суба.

Серед цих комплексів саме гроти Могао (Могаоку, Цяньфодун) є найбільш важливими з точки зору кількості гротів, варіативності та якості збережених і доступних для вивчення артефактів. Загальна кількість печер складає 735, з яких 243 – келії ченців, 492 – гроти для вірян, в яких представлено понад 2000 розмальованих скульптур, 45 000 кв. м. фресок і 5 дерев'яних архітектурних конструкцій (Цзинь Мей, 2003: 19–21).

Монастир Могао є одним із найраніших буддійських храмів Китаю, де в оздобленні внутрішнього простору активно використовувалися як фреска, так і поліхромні скульптури. Витонченість настінних розписів, їх змістовність, варіативність сюжетних мотивів на релігійні та світські теми, а також вишукана колористика відрізняються майстерністю виконання та виокремлюють Дуньхуан серед інших.

Фресковий живопис є найбільш численним серед усіх видів мистецтва, представлених в оздобленні храмів Могао. Важливим циклом у групі світських сюжетів розпису цього монастиря є донаторський чин, до якого входять портрети меценатів, які спонсорували будівництво та оздоблення гротів. Серед донаторів були як представники різних верств суспільства, так і люди різних національностей: ханці (китайці), тибетці, уйгурці (хотанці, турфанці), согдійці та сіяньбей. Таке різноманіття жертводавців зумовлене тісними міжкультурними зв'язками, виникнення яких стало можливим завдяки унікальному географічному розташуванню міста Дуньхуан, формуванню плідних економічних зв'язків і загальній політиці Китаю доби Середньовіччя.

Місто Дуньхуан, як важлива частина торгівельної артерії Шовкового Шляху, було осередком асиміляції іноземних культур із місцевими національними традиціями. Активне соціальне життя цього регіону сприяло притоку купців, мандрівників, проповідників і монахів із країн Середньої Азії, Індії, Тибету та інших держав, що зумовило привнесення іноземних традицій у місцеве життя та знайшло відображення у мистецтві. Активізація торгівлі між різними країнами призвела до проникнення з Індії до Китаю буддизму, що асимілювався з місцевими традиціями та культурою.

Глобальність міжкультурних зв'язків Китаю виявилася в рамках державних процесів і змін. Для укріплення власних позицій та формування корисних для держави політичних зв'язків правителі середньовічного Китаю укладали шлюби із представниками правлячих династій сусідніх країн, через що створювали сприятливі умови для взаємопроникнення культур. Так, шлюб китайського правителя Дуньхуану X ст. з дочкою уйгурського правителя Ганжчоу став підгрунтям для формування сино-уйгурського правлячого класу (Russel-Smith, 2003: 411). Присутність носіїв іншої культури у правлячих династіях втілювалася у замовленні художникам відображення у портретах характерних національно-етнічних і культурних рис.

У храмовому малярстві гротів Могао зображувалися ханці, тибетці та інші представники азіатських країн. Ці національні групи відносять до монголоїдної раси, тому їх етнічні ознаки, насамперед риси обличчя, мають схожий характер. Для них характерним є середній або невисокий зріст. Колір шкіри варіює від світлих відтінків до темно-смаглявих, а волосся чорне та пряме. Обличчя сплощене з широкими і видатними вперед вилицями, слабо виступаючим широким носом. Форма

губ дещо товща, ніж у європеоїдів. Очі мають вузьку форму, що створюється складкою верхньої повіки, яка сильно розвинена та має тенденцією посилення до внутрішнього кутка, а райдужка очей завжди темна (Пестряков).

Оскільки риси обличчя донаторів-ханців і тибетців мають схожі форми, то їх ідентифікація у фресках здійснюється здебільшого завдяки культурним ознакам, зокрема характеру костюму (фасон одягу, форма зачісок і головних уборів, характер прикрас і атрибутів). Наприклад, митці зображали донаторів-ханців у традиційному костюмі – довгих штанах і вільній кофті або халаті із запахом зліва направо із зав'язкою. Кофта і халат мали мішкоподібні рукави, звужені внизу та прикрашені манжетами. При зображенні жіночих портретів і знатних або літніх китайців поверх штанів малювали довгу плахту. На основі цієї конструктивної форми повсякденного одягу розвинувся урочистий ритуальний костюм, який відрізнявся різноманіттям деталей, складністю головного убору, вишуканістю прикрас і кольорами (Погосян).

Постаті жінок-донаторів ханської національності зображувалися у спідниці-плахті, яка була невід'ємним елементом костюму представниць середніх і вищих верств суспільства. Образ довершував складний головний убір, форма якого будувалася на поєднанні кола та квадрата (символ злиття Неба і Землі). Головний убір прикрашався нитками з нефритовими кулями, які символізували краплі дощу. Жіночий костюм включав багато прикрашений фартух, який прикріплюється до поясу спереду, і сітку кольорових шнурів із вплетеними нефритовими кільцями. У добу Середньовіччя жіночий костюм відрізнявся від чоловічого пишним декором і багатоколірністю (Погосян).

У чоловічому костюмі на зміну кофті і плахті приходить довгий халат, часто з бічними розрізами. Коли такий костюм почав відігравати роль національного урочистого вбрання, відбулося зростання символізму кольору та орнаментального оздоблення, що стало вираженням соціально-ієрархічного статусу людини. Особливістю офіційного китайського халату став закритий воріт із круглим вирізом горловини, а також рукави різноманітної ширини.

Загалом колористичне рішення, орнаментика та форма ритуального костюму ханців насичені глибокою символікою. За часи Середньовіччя китайські національні традиції закріплювалися, що вплинуло на канонізацію офіційного імператорського вбрання, який почали прикрашати зображенням дев'яти драконів і низкою символічних образів: сонце, місяць і зірки (світло, що виходить від престолу), гори (стабільність і міцність правління), дракони (здатність гнучко діяти в мінливих умовах), птахи (краса і витонченість), очерет (чистота і бездоганність) і вогонь (світло) (Погосян). Зазначені національні ознаки дають можливість ідентифікувати донаторів-ханців серед численних зображень жертводавців у розписах гротів Могао.

Важливим періодом розвитку стінопису та зростання ролі передачі національно-етнічних рис у портретах донаторів став період правління династії Тан (618-905 рр.). Стилістика у зображенні портретів набуває витончено-елегантної форми, що виражається через активне застосування лінійного малюнку як при прорисовці облич, міміки персонажів, індивідуальних рис людини, так і у моделюванні фігури, жестів рук, складок одягу, деталізації прикрас і відповідних атрибутів (Ван, 2018: 68). Саме за часів династії Тан у портретах донаторів зростає роль національно-етнічних рис, що зумовлювалося представництвом при владі вихідців із різних народів, які збагачували художню культуру Китаю своїми мистецькими традиціями.

Передача національно-етнічних та культурних ознак стала важливим фактором ідентифікації історичних постатей і у групових портретах донаторів. Яскравим прикладом надання персоніфікованих національних рис донаторам є розпис печери 158, яка називається «печера нірвани». Основний простір цього гроту займає велика статуя Будди у нірвані, а стіни прикрашені фресками із зображенням учнів Будди, його послідовників, ченців і донаторів, серед яких турфанці, уйгури, тибетці, казахи та ханці. Представники різних народностей одягнуті у традиційні костюми, що дає змогу до їх національно-культурної ідентифікації. Портрети відрізняється характерними етнічними рисами обличчя, мімікою та виразом, а різний характер вбрання та головних уборів посилює відмінності. Акцент на лінеарності також акцентує увагу на специфічні ознаки образів та їхні індивідуальні портретні характеристики (Рис. 1).

Тенденція привнесення іноземних національно-культурних рис у портрети донаторів з'явилася після 781 року, коли протягом 67 років влада була зосереджена в руках уйгурського племені Турфань. Цей історичний період відомий в історіографії як період династії Середня Тан (781-848 рр.).

У ці часи на Тибеті розповсюдилося будівництво буддійських монастирів. Повага до цього

релігійно-філософського вчення була притаманна правителям-тибетцям, які були головними спонсорами будівництва та оздоблення храмових споруд. Це призвело до виникнення великої кількості портретів представників правлячої династії у фресках Дуньхуану.

Рис. 1. Портрети донаторів різних національностей у «печері нірвани» (грот 158). Період правління династії Тан (618-907 рр.)

Цікавим прикладом є репрезентація циклу портретних зображень родини Чжан Ічао, в якій були представники китайського та тибетського народів. Мистецькі традиції обох культур яскраво виявилися у характерних національно-етнічних рисах портретів. Йдеться про зображення тріумфальних процесій Чжан Ічао (печера 159), портрет його дружини (печера 156) та зображення видатних ченців (печера 17). Ці розписи належать до періоду правління династії Пізня Тан (848-907 рр.), коли художня майстерність живописців досягла свого розквіту, що виявилося у максимальній ретельності моделювання портретних зображень із їх національно-етнічними та культурними особливостями.

Серед цих гротів варто виокремити печеру 159, в якій збереглася найбільша кількість зображень донаторів-тибетців. Цікавим прикладом розпису цієї печери є композиція із зображенням короля тибетців у супроводі процесії іноземних князів. У цьому груповому портреті ретельно промальовані як етнічні риси обличчя, так і деталі національних костюмів із прикрасами, різноманітними головними уборами та атрибутами соціальної приналежності (Рис. 2).

Рис. 2. Портрет Тибетського короля зі свитою (печера 159). Період правління династії Тан (618-907 рр.)

У часи правління П'яти династій (907-960 рр.) та династії Сун (960-1279 рр.) портрети донаторів збільшилися у кількісному співвідношенні, масштабах зображень і ретельності прорисовки національно-культурних ознак. За часи правління родини Цао гроти були прикрашені зображеннями в натуральний розмір людського росту та навіть більшими. Цао контролювали район Дуньхуану протягом 122 років, формуючи союзи з сусідами, уйгурами, хотанцями, а також з місцевими елітами, що прослідковується з написів біля портретів у печерах. На міцні зв'язки родини Цао вказують численні зображення уйгурців, зокрема портрети вищого духівництва Шачжоу, які були представниками найвпливовіших уйгурських родин (Russell-Smith, 2005: 15).

Серед донаторських портретів Дуньхуану важливе місце займають зображення уйгурців. Ця національна група належить до тюркських народів і є поєднанням монголоїдної та європеоїдної рас, що відобразилося на їхніх ознаках. Уйгурці розподіляються на субетноси, серед яких є хотанці та турфанці. Портрети представників цих народів зустрічаються у відповідних циклах донаторів Дуньхуану.

У портретах уйгурських донаторів важливу роль відігравало розташування та масштаб зображень. Жертводавці вбачали себе головними спонсорами релігійного мистецтва. Як ініціатори підтримки культу та сповнені бажанням отримати спасіння душі, уйгурські донатори воліли, щоб їхні портрети мали великий масштаб і розміщува-

лися безпосередньо поруч із сакральними сюжетами. Їхні портрети з'являлися біля зображень китайських та індійських монахів, які проповідували буддизм і несли відповідальність за його розповсюдження та асиміляцію з місцевими традиціями (Russell-Smith, 2003: 3).

Одним із наймасштабніших портретів уйгурського донатора є зображення короля Хотану Лі Шенціяна (сягає у висоту 2,82 м), який знаходиться у гроті 98. Дослідження свідчать, що Лі Шенціан – це ханьське ім'я хотанського короля Віджая Самбхава (прізвище Лі він отримав на знак того, що його пращури служили при дворі ханського імператора за часів династії Тан).

Цей портрет ідентифікує надпис у картуші ліворуч від зображення. Ми бачимо портрет монарха у традиційному ханському вбранні – довгому халаті із візерунками у вигляді драконів, королівській короні з коштовностями китичками (міяньлю), з мечем та у туфлях на підборах (Dunhuang Institute for Culturals Relics. 1981: 234). Позаду постаті короля розташовано портрет його дружини – королеви Цао, яка вбрана у традиційний ханський костюм із великою короною (Рис. 3). Масштабний розмір цього портрету та його представлення у ханському наряді спрямовано на демонстрацію поваги з боку родини Цао, адже донька короля Хотану, принцеса Леді Лі, одружилася із китайським правителем Цао Іцзином.

Рис. 3. Портрет короля Хотану Лі Шенціяна та його дружини королеви Цао (печера 98). Період правління п'яти Династій (907-962 рр.)

Необхідно підкреслити, що печера 98 є одним із найбільших гротів Дуньхуану, де вхідний коридор сягає у довжину 6,8 м, а розміри головної кімнати складають 13,2х15,6 м. Саме тут знаходиться більше ніж 200 зображень донаторів, значна частина яких змальована у масштабі, що перевищує зріст людини. На південній та північній стінах коридору змальовано портрети Цао Іцзина та його попередників Чжан Ічао, Чжан Хуайшен і Суо Сюнь. Цикл цих портретів означає спадкоємність влади. На східній стіні головного простору гроту зображено портрети дружин короля у національному уйгурському вбранні, головних уборах і коштовних прикрасах. Головною жіночою постаттю цієї процесії є портрет принцеси Хотану Леді Лі. Відразу позаду неї представлено зображення китайських дружин Леді Сонг і Леді Суо (Russell-Smith, 2005: 69–75).

Портретне зображення принцеси Хотану, яке знаходиться у гроті 61, вписано у багатофігурну горизонтальну композицію, де всі діючі особи сюжету розташовані поруч. Монаршу персону зображено у колі свити. Чітка ідентифікація образу стала можливою завдяки наявності уточнюючого надпису над портретом: «Ця картина зображає Леді Лі, народженою третьою дочкою Його Імператорської Високості Лі Шенґтіаном, Королем Великого Королівства Хотан, а тепер супутниці Великого Інструктора, Почесного Цао Янлу» (Dunhuang Institute for Culturals Relics, 1981: 235).

Принцесу змальовано у парадному костюмі темного кольору та з великою короною, прикрашеною звисаючими прикрасами. Обличчя Леді Лі уособлює естетичні уявлення того часу про жіночу красу – лоб, брови та губи пофарбовані у білий колір, а на обличчі змальовані спеціальні «плями краси». Такий стиль макіяжу був популярним серед жіночого аристократичного кола за доби Тан і Сун. Він присутній і на обличчях жінок зі свити принцеси, які вбрані в однакові яскраві червні костюми з одноманітними орнаментальними мотивами на одязі. У цьому розписі прослідковується прагнення до чіткого моделювання персоніфікованих національно-етнічних рис і культурних ознак жіночих донаторських портретів. Зображення жінок-жертводавців із родини Цао також зустрічаються у гротах 100 і 108. Вони змальовані у складних національних костюмах, які є еклектичним поєднанням уйгурських і китайських традицій.

Об'єднуючим фактором у репрезентації образів жінок-донаторів було слідування тогочасним ідеалам жіночої краси із зображеннями шкіри

обличчя білого кольору, рум'янцю на щоках, червоних губ невеликого розміру та передачею тендітності постаті і рухів.

Аналіз розписів печери 98 дає можливість виявити, що в епоху П'яти династій помітне певне домінування уйгурської культури над китайською. Це підтверджується тим, що при укладенні шлюбу між китайською та уйгурською королівською родинами китайська принцеса мала відмовитися від власних традицій та адаптуватися під уйгурську культуру та моду. Натомість у Дуньхуані присутні зображення, де уйгурська принцеса після заміжжя із китайським губернатором продовжувала бути повноцінним представником своєї культури, що втілювалося у фасоні одягу, характері головного убору та прикрасах (печера 61) (Russell-Smith, 2005: 22).

Дослідження стінопису монастиря Могао свідчить, що традиції жіночого уйгурського вбрання екстраполювалися на чоловічі костюми, що прослідковується у характері довгих рукавів, які прикривають руки, та формі чоловічих головних уборів.

У портретах уйгурських жінок-донаторів із аристократичного кола розповсюдженим стало зображення пухких дівчат із круглими обличчями, тонкими бровами та маленькими червоними губами. За часів правління династії Тан у зображеннях жіночих портретів превалювала тенденція до візуального зменшення розмірів губ, які б мали нагадувати тендітний бутон троянди.

У зачісках жінок наявні золоті прикраси та вишукані гребінці. В одязі уйгурські наряди відрізняються наявністю оздоблення комірця нарядною вишивкою. Це візуально відрізняє портрети уйгурських жінок-донаторів від китайських. У портретах уйгурських жінок митці дотримувалися певного формального підходу: зображення обличчя створювалося однією неперервною лінією, лише підборіддя було намальовано окремим штрихом; ніс прямий із невеликою хвилею, яка позначала ніздрі; брови поголені та змальовані однією прямою лінією; губи мають форму маленького бутона троянди; очі дуже вузькі та зображуються двома смугами; волосся пряме та забране у складну зачіску, яка прикрашена золотими гребінцями та стрічкою, що спускається донизу (Russel-Smith, 2005: 26) (Рис. 4).

Оскільки акт спонсорської допомоги мав не тільки засвідчити благочестя донатора, а й залишити про себе пам'ять у нащадків, достовірна передача портретної схожості людини із зображенням мала принципове значення. Таке ж важливе історичне значення мала й ретельна увага до відображення національно-етнічних та культурних ознак – портрети донаторів мали нести риси різних народностей, верств суспільства і рангів.

Рис. 4. Портрети уйгурських жінок-донаторів родини Цао Іцзинь (печера 98). Період правління П'яти Династій (907-962 рр.)

Висновки. Аналіз розписів храмового комплексу Могао дає можливість виявити зв'язок художніх особливостей стінопису з історичним контекстом життя Дуньхуану, де китайські традиції поєднувалися із інокультурними впливами. У результаті дослідження виявлено, що при створенні чоловічих і жіночих донаторських портретів мали значення як національно-етнічні, так і культурні ознаки. На визначальну важливість ретельного змалювання цих рис вказує прагнення жертводавця залишити про себе слід в історії та продемонструвати своїм сучасникам і майбутнім поколінням власну побожність.

Встановлено, що до національно-етнічних ознак донаторських портретів насамперед належить передача специфічних рис обличчя людини. Ця характеристика є важливою для ідентифікації національної приналежності жертводавця, оскільки у донаторському циклі фресок гротів Могао серед донаторів були представники ханської, тибетської, уйгурської та інших народностей. Оскільки ханці та тибетці належать до монголоїдної раси, а уйгури поєднують у собі монголоїдну та європеоїдну раси, то увага до специфічних етнічних рис обличчя мала принципове значення.

Необхідно зазначити, що храмові розписи Дуньхуану збереглися не рівномірно. Частина стінопису має пошкоджений характер, у тому числі зображення донаторів, обличчя яких часто не є цілісними. Така ситуація унеможливлює фізіономічний аналіз портретних зображень жертводавців – ідентифікація образів донаторів лише по національно-етнічних рисах стає не можливою. У зв'язку з цим можна констатувати, що саме національно-культурні ознаки відіграють визначальну роль у процесі репрезентації портретів жертводавців.

Визначено, що серед культурних ознак визначну роль відіграють костюми, до яких входить національний одяг, прикраси, форма зачіски, характер головного убору та атрибути певної соціально-професійної приналежності. Такий комплекс ознак дає можливість не лише визначити регіональне і національне походження жертводавця, а й зрозуміти його соціальне положення та статус.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абулайти М. Буддийская монументальная живопись на территории Западного Китая. Дис. канд. искусствоведения: 17.00.04. Санкт-Петербург : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2008.
2. Ван М. Світські постаті в сакральному просторі: портрети донаторів у розписах Дуньхуана. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків : ХДАДМ, 2018, № 5. С. 60–77.
3. Дмитриев С. В. Пещерный комплекс Дуньхуан. История и изучение. Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность. № 4. 2001. С. 108–115.
4. Цзинь Мєй. Стенопись пещер Дуньхуана династии Тан. Дис. канд. искусствоведения: 17.00.04. Москва : Московский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова, 2003.
5. Dunhuang Institute for Culturals Relics. The Art Treasures of Dunhuang. The centuries of Chinese Art from the Mogao Groettes. Joint Publishing Co., Honcong Lee Publishers Group, Int., New-York. 1981. 254 p.
6. Russell-Smith L. Uygur Patronage in Dunhuang. Regional Art Centres on the Northern Silk Road in the Tenth and Eleventh Centuries. Leiden-Boston : Brill, 2005. 267 p.
7. Fan Jinshi, Liu Yongzeng. Appreciation of Dunhuang Grottoes. A selection of 50 Caves from the Mogao Grottoes, Yulin Grottoes and Western-Thousand Grottoes. Phoenix Publishing & Media Group. Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2007. 147 p.
8. Russell-Smith L. Wives and patrons: uygur political and artistic influence in tenth-century Dunhuang. Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hung. Volume 56 (2-4). 2003. P. 401–428.
9. Пестряков А. П. Монголóидная рáса. *Большая российская энциклопедия.* [Електронний ресурс]: https://bigenc.ru/ethnology/text/2226776.
10. Погосян М. Костюм Китая. [Електронний ресурс]: https://www.melina-design.com/china.html.

REFERENCES

1. Abulayti M. (2008). Buddiyskaya monumentalnaya zhivopis na territorii Zapadnogo Kitaya [The Buddhist mural paintings in the West of China]. The dissertation of the candidate of art criticism: 17.00.04. St. Petersburg : *Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen* [in Russian].
2. Wang M. (2018). Svitski postati v sakralnomu prostori: portreti donatoriv u rozpisakh Dunkhuana [Secular figures in sacred space: portraits of donors in Dunhuang's paintings]. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education*. Kharkiv. 60-77 [in Ukrainian].
3. Dmitriev S. V. (2001). Peshchernyy kompleks Dunkhuan. Istoriya i izuchenie. [Dunhuang Cave Complex. History and study]. *East. Afro-Asian societies: history and modernity*. 108–115 [in Russian].
4. Tszin Mєy. (2003). Stenopis peshcher Dunkhuana dinastii Tan. [Mural painting of the Dunhuang caves of the Tang Dynasty]. The dissertation of the candidate of art criticism: 17.00.04. Moscow : *Moscow State Art and Industry University named after S. G. Stroganov* [in Russian].
5. Dunhuang Institute for Culturals Relics (1981). The Art Treasures of Dunhuang. The centuries of Chinese Art from the Mogao Groettes. *Joint Publishing Co., Honcong Lee Publishers Group, Int*., New-York. 254 [in English].
6. Russell-Smith L. (2005). Uygur Patronage in Dunhuang. Regional Art Centres on the Northern Silk Road in the Tenth and Eleventh Centuries. *Leiden-Boston*. Brill. 267 [in English].
7. Fan Jinshi, Liu Yongzeng (2007). Appreciation of Dunhuang Grottoes. A selection of 50 Caves from the Mogao Grottoes, Yulin Grottoes and Western-Thousand Grottoes. Phoenix Publishing & Media Group. Jiangsu Fine Arts Publishing House. 147 [in English].
8. Russell-Smith L. (2003). Wives and patrons: uygur political and artistic influence in tenth-century Dunhuang. *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hung*. Vol. 56 (2-4). 401–428 [in English].
9. Pestryakov A. P. Mongolóidnaya rása [Mongoloid race]. Great Russian Encyclopedia. URL: https://bigenc.ru/ethnology/text/2226776 [in Russian].
10. Pogosyan M. Kostyum Kitaya. [China costume]. URL: https://www.melina-design.com/china.html [in Russian].

УДК 784
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213772

Марія НАУМЕНКО,
orcid.org/0000-0002-29745-4855
викладач
Луцького педагогічного коледжу
(Луцьк, Україна) naumenko@gmail.com

Юлія КОЛЯДА,
orcid.org/0000-0002-5589-8976
викладач
Луцького педагогічного коледжу
(Луцьк, Україна) koliada@gmail.com

НАУКОВИЙ КОНТЕКСТ ОСМИСЛЕННЯ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА XXI СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ НОВІТНІХ МЕТОДИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Стаття розкриває горизонти досліджень хорового мистецтва України нового тисячоліття. Акумулюються різновекторні праці як формотворчий матеріал із виховання молодих музикантів, вчителів музичного мистецтва у сфері мистецької освіти та мистецтвознавства.

Мета публікації зосереджена на спектральному аналізі науково-методичного доробку галузі хорового мистецтва XXI століття крізь призму певних дисертаційних досліджень.

Окреслено регіоналістику феномену на основі праць І. Бермес «Хорове життя Дрогобиччини першої половини XX ст. в контексті духовного розвитку Галичини», П. Ковалик «Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи)», Л. Мороз «Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст.», В. Чучмана «Творча спадщина Євгена Вахняка в хоровій традиції Галичини», Л. Ярошевської «Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи». Саме регіональне висвітлення проблематики сприяє уніфікації унікальності національної хорової та диригентської школи, кристалізації певних компетентностей представників для феноменізації принципів виховання фахівців.

Окрему нішу посідає предметність методичних принципів і певних авторських методик, які сприяють висвітленню різновекторної проблематики у сфері музичної педагогіки з підготовки музиканта-педагога до роботи зі шкільними колективами та ансамблями. Такі праці як «Психолого-педагогічні умови підготовки керівника хору в системі вищої музично-педагогічної освіти» Л. Бірюкової, «Методика формування музично-слухової активності майбутніх учителів музичного мистецтва в навчальному хоровому колективі» А. Кифенко, «Методика формування виконавської уваги майбутніх учителів музики у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін» З. Софроній, «Формування основ художнього світогляду учнів молодшого шкільного віку у процесі хорової діяльності» М. Стасюк сприяють індивідуалізації у сфері формування хорової та диригентської майстерності, розкривають нові грані методики та практичності методичних прийомів на основі експериментальної перевірки й введення їх у навчально-наочний практикум.

Ключові слова: *хор, дисертаційні дослідження, методика, музикант-педагог.*

Maria NAUMENKO,
orcid.org/0000-0002-29745-4855
Teacher
Lutsk Pedagogical College
(Lutsk, Ukraine) naumenko@gmail.com

Yulia KOLIADA,
orcid.org/0000-0002-5589-8976
Teacher
Lutsk Pedagogical College
(Lutsk, Ukraine) koliada@gmail.com

SCIENTIFIC CONTEXT OF UNDERSTANDING CHORAL ART OF THE XXI CENTURY ON THE EXAMPLE OF THE LATEST METHODOLOGICAL RESEARCH

The article reveals the horizons of research in the choral art of Ukraine in the new millennium. Various vector works are accumulated as a form-creative material on education of young musicians, music teachers in the field of art education and art history.

The purpose of the publication is focused on the spectral analysis of the scientific and methodological path of the field of choral art of the XXI century through the prism of certain dissertation research.

The regionalism of the phenomenon on the basis of works is outlined by I. Bermes "Choral life in Drohobych district of the first half of the 20 th century in the context of the religious development in Halychyna", P. Kovalyk "The Chorus performance as the phenomenon of the creative interaction (from the Kyiv Chorus School'experience)", L. Moroz "Dirizhersko-choral's frost art Galician of second half XIX – first third XX century", V. Chuchman "Yevhen Vakhniak creative heritage in Galicia choral tradition", L. Yaroshevska "Methodology of future musical teacher's conductor – chorus training based on the traditions of the Odessa school choir". It is the regional identification of the issue contributes to the unification of the uniqueness of the national choir and conductor school, crystallization of certain competencies of representatives fenomenizatsiyi on principles of education professionals.

A separate niche is occupied by the subjectivity of methodological principles and certain author's methods which contribute to the coverage of varied issues in the field of music pedagogy to prepare a musician-teacher to work with school groups and ensembles. Such works, as "Chorus and conductor's training of students as a future chorus leader" the L. Birukova, "Methodology of formation of musical-auditory activity of future musical art teachers in the educational choral collective" the A. Kifenko, "Methods of development of performance attention of the future music teachers while studying conductors' and choral disciplines" the Z. Sofroniy, "The formation bases of the artistic world-view in primary school children via choral activities" the M. Stasyuk, promote individualization in the field of choral formation and conducting skills, reveal new facets of the methods and practicality of methodical receptions based on experimental verification and their introduction to the educational and visual workshop.

Key words: *choir, dissertation research, methodology, musician-teacher.*

Постановка проблеми. Сучасне хорове мистецтво постає відображенням кращих традицій, закладених корифеями крізь призму модернізації освіти з її гуманістичними ідеями та принципами. Маючи певну базу емпіричних напрацювань, воно розвивається у ногу з часом, пропонуючи мистецькій спільноті кожного разу нові дослідження, вирішення певних проблем і сучасне співвідношення теорії та практики на методичному ґрунті наукових засад.

Аналіз досліджень. Пласт напрацювань у сфері хорового мистецтва торкається практичного значення феномену (В. Васильєв (Васильєв, 1991), Л. Мороз, Лі Сянчжень, Г. Макаренко, Л. Сварлюк), загальної мистецької освіти (А. Козир, Т. Танько, О. Цуранова, О. Піхтар, В. Черкасов), викристалізованих понять у енциклопедичному виданні «Виконавське музикознавство» (Давидов, 2010).

Окрему нішу становлять дисертаційні дослідження різновекторності хорового та диригентсько-хорового мистецтва України нового тисячоліття І. Бермес (Бермес, 2006), О. Бадалов (Бадалов, 2014), Л. Бірюкової (Бірюкова, 2007), П. Ковалик (Ковалик, 2002), А. Кифенко (Кифенко, 2019), Л. Мороз (Мороз, 2003), З. Софроній (Софроній, 2010), М. Стасюк (Стасюк, 2010), В. Чучман (Чучман, 2019), Л. Ярошевської (Ярошевська, 2017), які спонукають до наочного використання методичних і музикознавчих принципів у навчальному процесі щодо інтеграції парадигмальних сентенцій.

Мета статті – проаналізувати науково-методичний доробок у сфері хорового мистецтва нового тисячоліття крізь призму певних дисертаційних досліджень.

Виклад основного матеріалу. Нове тисячоліття – сприятливий час для нових досягнень у сфері науки, методики, творчості. Саме з початком нової ери активізувалася дослідницька галузь наукового осмислення творчої особистості в різних аспектах, зокрема у сфері диригентсько-хорових дисциплін. Нині маємо потужний арсенал робіт із цього напряму (І. Борух, І. Бермес, Л. Бірюкова, З. Жигаль, А. Кифенко, А. Козир, О. Козій, П. Ковалик, Л. Шумська, Л. Мартинюк, Г. Макаренко, Л. Мороз, М. Однолькіна, В. Чучмак, О. Скопцов, Л. Скарлюк, Л. Ярошенко та інші), який розвивається у культурологічному та мистецтвознавчому характері, мистецькій освіті, педагогіці та творчості. Особливим явищем цього феномену є певний аналітично-хронологічний аналіз саме дисертаційних робіт, як результату наукового витвору, нової думки та певного експериментального результату.

Регіоналістика вивчення хорової культури сягає певних спостережень, що сприяє виокремленню цілісних хорових шкіл чи осередків. За визначенням О. Бадалова, «без регіональних досліджень не можливо уявити українську національну культуру у всьому розмаїтті її творчих виявів» (Бадалов, 2014: 3), тому ми зробимо спробу уніфікувати цей напрям:

– київську хорову школу як «уособлення цілісного художнього руху» (Давидов, 2010: 248) досліджує П. Ковалик, який спирається на «творчу спрямованість Київської виконавської хорової школи, ідеї національної ідентифікації хорового співу, плідний синкретизм академічних і демократичних засад, майстерність і художню переконливість, пріоритет акапельного співу» й апелює до «головного носія школи – викладача, у творчому

кредо якого акумульовані її духовні засади …» (Ковалик, 2002: 16);

– особливості стильового базису Одеської хорової школи закладені К. Піроговим, як явища об'єднуючого компоненту «природи феномену хорового мистецтва із хормейстерською роботою» (Давидов, 2010: 244), ми черпаємо із праці І. Шатової; специфіка методики з підготовки майбутніх музикантів-педагогів на основі традицій Одеської хорової школи у сфері підготовки диригентів хорів розкривається на «основі органічної єдності особистісних механізмів: рефлексії, ідентифікації, інтерпретації та уявлення» у праці Л. Ярошевської (Ярошевська, 2017: 23);

– історично-еволюційна парадигма хорового мистецтва Хмельниччини другої половини XIX – початку XXI століття на основі впливу різних культур і народів щодо їх поєднання з українською ментальністю та збереженням певних традицій висвітлюється в наукових спостереженнях Р. Римар;

– науковий дискурс щодо диригентсько-хорової культури Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття у світлі мистецького популізму розкривається Л. Мороз, яка доводить, що «своєрідність диригентсько-хорового мистецтва на галицьких землях зумовлена органічним поєднанням культурних здобутків, які узагальнює в собі музична творчість представників різних поколінь митців вітчизняних і західноєвропейських. Опосередковуючи ці здобутки у вигляді репертуару, українська хорова спільнота завжди прагнула виокремлювати в них актуальні для національної свідомості ціннісно-смислові чинники» (Мороз, 2003: 11);

– хорове мистецтво Дрогобиччини першої половини XX століття як осередку духовності Галичини із притаманною українською ментальністю, схильністю до усвідомлення важливості мистецтва як духовної життєдайної сили та його впливу на свідомість громадян різних національностей, скомпонованих у цій місцевості, розкриває дослідження І. Бермес (Бермес, 2006);

– творча постать Є. Вахняка в хоровій культурі Галичини, за спостереженнями дослідника В. Чучмана, «базується на його художньо-естетичних уподобаннях і характеризується повнозвучним темброво-динамічним трактуванням хорової звучності та художньо-імпровізаційним стилем інтерпретації» (Чучман, 2019: 11).

Певну нішу у сфері теорії та методики навчання музики і музичного виховання посідають дослідження з проблем методики та методології навчального процесу. У роботі Л. Бірюкової окреслено психолого-педагогічні умови, які уможливлюють підготовку керівника хору у сфері мистецької освіти: «індивідуалізація навчального процесу, цілеспрямований розвиток музикальності, свобода вибору ціннісної орієнтації та вектору самореалізації, атмосфера спонукання студентів до самостійної творчої діяльності, вибір хорового репертуару з урахуванням вікових і психологічних особливостей школярів; самостійне визначення художньої цінності музичних творів; критичне оцінювання своїх можливостей і прагнення до самовдосконалення; інтегративні зв'язки компонентів диригентсько-хорової підготовки» (Бірюкова, 2007: 13–14).

Своєчасним щодо музично-слухової активності музиканта-педагога в контексті хорового мистецтва є дослідження А. Кифенко. Методика сфокусована на «музично-слуховій активності як одній із форм організації психічної діяльності особистості, що забезпечує регуляцію слухової діяльності, аналіз та синтез слухових об'єктів і полягає у спрямуванні слухового аналізатора на звучання музичної тканини» (Кифенко, 2019: 15). Уточнено розуміння феномену, як «інтегрованої якості, що характеризується взаємозв'язком фізіологічних, емоційних, вольових, інтелектуальних і мотиваційних компонентів діяльності особистості» (Кифенко, 2019: 15).

Формування виконавської уваги майбутнього музиканта-педагога у класі хорового диригування постає однією із нагальних проблем наукового осмислення. Дослідниця З. Софроній обґрунтувала власне визначення «виконавської уваги вчителя музики» як форми психічної діяльності, що передбачає зосередженість на процесі виконання музики, спрямованість на його організацію, контроль і регулювання» (Софроній, 2010: 6), що сприяє усвідомленню комплексу дій, помножених на творчий процес.

Методична модель, на думку автора, охоплює певні послідовні стадії, які розкривають етапи «функціонування фазової динаміки виконавської уваги, пов'язаної зі структурними компонентами формування цього феномену та етапами дослідно-експериментальної роботи, кожен з яких є логічним продовженням попереднього і передбачає формування відповідних властивостей і характеристик виконавської уваги, концептуальної значимості, набуває взаємозв'язку післяопераційної уваги із передувагою, впливу результатів зворотного аналізу діяльності на якість майбутньої виконавської диригентсько-хорової діяльності» (Софроній, 2010: 10).

Наступним складником опанування навиками майбутньої професії є практична діяльність педа-

гогів музичного мистецтва в хоровій практиці із молодшими школярами у процесі формування художнього світогляду. М. Стасюк трактує розуміння базового художнього світогляду як «сукупність початкових уявлень, поглядів на світ мистецтва та віддзеркалену в ньому навколишню дійсність, елементарних знань і навичок у сфері музичного мистецтва», фундаментом для формування якого «визначено музично-естетичний досвід та естетичне спрямування свідомості» (Стасюк, 2010: 10).

Щодо диригентсько-хорового виховання та навчання із соціозатребуваністю фахової компетенції мистецькою освітою сучасності варто наголосити на цитаті О. Васильєва: «Для здійснення такої складної та різноманітної діяльності в галузі сучасної хорової культури (виконавської, музично-просвітницької, педагогічної) потрібна фундаментальна практична підготовка» (Васильєв, 1991: 26), яка доводить пріоритетність диригентсько-хорових дисциплін у формуванні майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Висновки. Таким чином, науковий потенціал осмислення хорового мистецтва XXI століття носить дослідницько-репродуктивний характер, розвивається та експериментується у середній та вищій школі, модернізується щодо вимог сучасності та акомулюється у систему виховання та навчання в соціокультурному просторі незалежної України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бадалов О. Хорова культура Чернігівщини в соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століття : дис. канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01 «Історія та теорія культури». К., 2014. 207 с.
2. Бермес І. Хорове життя Дрогобиччини першої половини XX ст. в контексті духовного розвитку Галичини : автореф. дис. канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2006. 20 с.
3. Бірюкова Л. Психолого-педагогічні умови підготовки керівника хору в системі вищої музично-педагогічної освіти : автореф. дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». Київ, 2007. 21 с.
4. Васильев В. Очерки о дирижерско-хоровом образовании. Ленинград, 1991. 117 с.
5. Давидов М. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
6. Кифенко А. Методика формування музично-слухової активності майбутніх учителів музичного мистецтва в навчальному хоровому колективі : автореф. дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія і методика музичного навчання». Суми, 2019. 21 с.
7. Ковалик П. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2002. 21 с.
8. Мороз Л. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст. : автореф. дис. канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 14 с.
9. Софроній З. Методика формування виконавської уваги майбутніх вчителів музики у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін : автореф. дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». Київ, 2010. 21 с.
10. Стасюк М. Формування основ художнього світогляду учнів молодшого шкільного віку у процесі хорової діяльності : автореф. дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». Київ, 2010. 22 с.
11. Чучман В. Творча спадщина Євгена Вахняка в хоровій традиції Галичини : автореф. дис. канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2019. 20 с.
12. Ярошевська Л. Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи : автореф. дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». Київ, 2017. 25 с.

REFERENCES

1. Badalov O. (2014). *Khorova kultura Chernihivshchyny v sotsiokulturnomu prostori Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Choral culture of Chernihiv region in the socio-cultural space of Ukraine at the end of the XX – beginning of the XXI century] : *dys. kand. mystetstvozn.: spets. 26.00.01 "Istoriia ta teoriia kultury"*. Kyiv. 207 s. [in Ukrainian].
2. Bermes I. (2006). *Khorove zhyttia Drohobychchyny pershoi polovyny KhKh st. v konteksti dukhovnoho rozvytku Halychyny* [Choral life in Drohobych district of the first half of the 20 th century in the context of the religious development in Halychyna] : *avtoref. dys. kandyd. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo"*. Kyiv. 20 s. [in Ukrainian].
3. Birukova L. (2007). *Psykholoho-pedahohichni umovy pidhotovky kerivnyka khoru v systemi vyshchoi muzychno-pedahohichnoi osvity* [Chorus and conductor's training of students as a future chorus leader] : *avtoref. dys. kand. ped. nauk: spets. 13.00.02 "Teoriia ta metodyka muzychnoho navchannia"*. Kyiv. 21 s. [in Ukrainian].
4. Vasilyev V. (1991). *Ocherki o dirizhersko-khorovom obrazovanii* [Essays on conductor-choral education]. Leningrad. 117 s. [in Russian].
5. Davydov M. (2010). *Vykonavske muzykoznavstvo: Entsyklopedychnyi dovidnyk* [Performing musicology: Encyclopedic reference book]. Lutsk : VAT "Volynska oblasna drukarnia". 400 s. [in Ukrainian].
6. Kifenko A. (2019). *Metodyka formuvannia muzychno-slukhovoi aktyvnosti maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva v navchalnomu khorovomu kolektyvi* [Methodology of formation of musical-auditory activity of future musical art

teachers in the educational choral collective] : *avtoref. dys. kand. ped. nauk: spets. 13.00.02 "Teoriia i metodyka muzychnoho navchannia".* Sumy. 21 s. [in Ukrainian].

7. Kovalyk P. (2002). *Khorove vykonavstvo yak fenomen tvorchoi vzaiemodii (z dosvidu Kyivskoi khorovoi shkoly)* [The Chorus performance as the phenomenon of the creative interaction (from the Kyiv Chorus School'experience)] : *avtoref. dys. kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo".* Kyiv. 21 s. [in Ukrainian].

8. Moroz L. (2003). *Dyryhentsko-khorove mystetstvo Halychyny druhoi polovyny XIX – pershoi tretyny XX st.* [Dirizhersko-choral's frost art Galician of second half XIX – first third XX century] : *avtoref. dys. kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.01 "Teoriia ta istoriia kultury".* Kyiv. 14 s. [in Ukrainian].

9. Sofroniy Z. (2010). *Metodyka formuvannia vykonavskoi uvahy maibutnikh uchyteliv muzyky u protsesi vyvchennia dyryhentsko-khorovykh dystsyplin* [Methods of development of performance attention of the future music teachers while studying conductors' and choral disciplines] : *avtoref. dys. kand. ped. nauk: spets. 13.00.02 "Teoriia ta metodyka muzychnoho navchannia".* Kyiv. 21 s. [in Ukrainian].

10. Stasyuk M. (2010). *Formuvannia osnov khudozhnoho svitohliadu uchniv molodshoho shkilnoho viku u protsesi khorovoi diialnosti* [The formation bases of the artistic world-view in primary school children via choral activities] : *avtoref. dys. avtoref. dys. kand. ped. nauk: spets. 13.00.02 "Teoriia ta metodyka muzychnoho navchannia".* Kyiv. 22 s. [in Ukrainian].

11. Chuchman V. (2019). *Tvorcha spadshchyna Yevhena Vakhniaka v khorovii tradytsii Halychyny* [Yevhen Vakhniak creative heritage in Galicia choral tradition] : *avtoref. dys. kand. mystetstvozn.: spets. 26.00.01 "Teoriia ta istoriia kultury".* Ivano-Frankivsk. 20 s. [in Ukrainian].

12. Yaroshevska L. (2017). *Metodyka dyryhentsko-khorovoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzyky na osnovi tradytsii Odeskoi khorovoi shkoly* [Methodology of future musical teacher's conductor – chorus training based on the traditions of the Odessa school choir] : *avtoref. dys. kand. ped. nauk: spets. 13.00.02 "Teoriia ta metodyka muzychnoho navchannia".* Kyiv. 25 s. [in Ukrainian].

УДК 784.1+78.07
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213773

Лілія НЄМЦОВА,
orcid.org/0000-0003-1726-1349
кандидат мистецтвознавства,
асистент кафедри музики
факультету педагогіки, психології та соціальної роботи
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) l.niemtsova@chnu.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬО-ВОЛЬОВОГО ВПЛИВУ ДИРИГЕНТА В ПРОЦЕСІ КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Диригентське мистецтво – наймолодший та один із найскладніших і загадкових напрямів музичного виконавства, теоретична розробка якого відстає від художньої практики. Музикознавство накопичило досить багатий конкретний матеріал як про диригентсько-оркестрове, так і про диригентсько-хорове виконавство, однак його освоєння та узагальнення потребують ретельно розробленої методології.

У статті здійснюється спроба комплексного аналізу процесу художньо-виконавської диригентської практики в контексті системної, комплексної взаємодії «диригент – хор – слухач». Наукова новизна роботи полягає в побудові та дослідженні специфіки художньо-мистецької взаємодії ланцюга «диригент – хор – слухач», де остання ланка постає в якості рівнозначного учасника художньо-виконавського процесу.

Визначається пріоритетність уваги до музично-теоретичних, технічно виконавських та естетико-психологічних складників у виконавській практиці. Підкреслюється потреба в розкритті сутнісної причини художнього впливу диригентської техніки на виконавців і трансляції емоційного складника на слухацьку аудиторію. Сутність творчої трансформації музичного матеріалу визначається у поєднанні мануальної техніки та неодмінного адресного вольового енергетичного посилу, де диригент у процесі керування колективним виконавством заздалегідь транслює хористам свої творчі побажання, а колектив їх виконує.

Основна увага зосереджується на пізнанні досліджуваного об'єкту в контексті системи, елементом якої він є. Характеризується специфіка феномену диригентського мистецтва в контексті тристоронньої творчої трансляції «диригент – хор – слухач». Визначається питома роль кожної з ланок у процесі досягнення якісного художньо-виконавського результату. Зазначається, що ігнорування останньої ланки музикознавчої тріади «композитор – виконавець – слухач» неминуче призводить до неповної характеристики попереднього блоку «диригент – хор». Сприйняття мистецтва публікою визначається як фактор розуміння законів мистецтва, де вузькопрофесійний підхід сприяє численним втратам.

Ключові слова: *хор, диригент, слухач, виконавство, диригентсько-хорове мистецтво, виконавська інтерпретація.*

Liliya NIEMTSOVA,
orcid.org/0000-0003-1726-1349
Candidate of Art History,
Assistant at the Music Departments
of the Faculty of Pedagogy, Psychology and Social Work
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
(Chernivtsi, Ukraine) l.niemtsova@chnu.edu.ua

FEATURES OF THE ARTISTIC AND ENERGY INFLUENCE OF THE CONDUCTOR ON THE PROCESS OF CONCERT PERFORMANCE

Conducting art is the youngest, but at the same time the most complex and in a sense mysterious kind of musical performance. Until now, his theoretical development lags behind artistic practice. Musicology has accumulated quite a lot of specific material on both conductor-orchestra and conductor-choir performance, but its development and generalization require a carefully developed methodology.

The article attempts to comprehensively analyze the process of artistic and conducting practice in the context of systematic, comprehensive interaction "conductor – choir – listener". The scientific novelty of the work lies in the construction and study of the specifics of artistic interaction of the chain "conductor – choir – listener", where the last link appears as an equal participant in the artistic and performing process.

The priority of attention to music-theoretical, technical-performing and aesthetic-psychological components in performance practice is determined. The need to reveal the essential reason for the artistic influence of conducting

technique on performers and to broadcast the emotional component to the audience is emphasized. The essence of the creative transformation of musical material is determined by a combination of manual technique and the necessary targeted volitional energy message, where the conductor in the process of managing collective performance pre-transmits his creative wishes to choristers, and the team fulfills them.

The main focus is on the knowledge of the object under study in the context of the system of which it is an element. The specifics of the phenomenon of conducting art in the context of the tripartite creative broadcast "conductor – choir – listener" are characterized. The specific role of each of the links in the process of achieving a quality artistic and performing result is determined. It is determined that ignoring the last link of a certain musicological triad "composer – performer – listener" inevitably leads to an incomplete description of the previous block "conductor – choir". Public perception of art is defined as a factor in understanding the laws of art, where a narrowly professional approach causes numerous losses.

Key words: *choir, conductor, listener, performance, conducting and choral art, performing interpretation.*

Постановка проблеми. Диригентське мистецтво у своєму творчо-виконавському контексті є одним із наймолодших, але в той же час складним і в певному сенсі загадковим засобом трансформації параметрів музичного простору. Попри наявність низки ґрунтовних наукових досліджень із цієї проблеми нині теоретична розробка суттєво відстає від художньо-виконавської практики. Так, музикознавчою дослідницькою думкою систематизовано та узагальнено досить багатий конкретний матеріал як про диригентсько-оркестрове, так і про диригентсько-хорове виконавство, проте досі залишається актуальною потреба в ретельно розробленій методології (Бондаренко, 2013).

У контексті теоретичних аспектів процесу художньо-виконавської практики диригентського мистецтва не втрачає актуальності потреба визначення сутнісної природи виконавського процесу в системі творчої взаємодії диригента та хорового колективу, що зумовлює необхідність з'ясування соціально-психологічних передумов і соціокультурних умов існування та особливостей функціонування вказаного феномену.

Аналіз досліджень. Натепер існує значна кількість наукових досліджень, присвячених всебічному висвітленню процесу диригентсько-хорової виконавської практики, але більшість із них присвячена окремим аспектам цього процесу і позбавлена комплексності, висвітлюючи або суто теоретико-технічні, методичні сегменти роботи з хоровим колективом та організації творчого процесу, або художньо-виконавський складник виконавської інтерпретації. У нашому випадку вважаємо за доцільним звернення до теоретичної бази, де поєднується аналітичне узагальнення фундаментальних робіт із цієї проблеми у поєднанні з трансляцією досвіду сучасних теоретиків і виконавців.

Так, необхідною є конкретизація сутності поняття «диригентський прийом». Оскільки це поняття є складником мистецької трансляції музичного простору в процесі існування мистецького ланцюга «диригент – хор – слухач», його конкретизація та з'ясування сутності є першим етапом для усвідомлення логіки мистецької взаємодії в процесі виконавської практики. Оскільки володіння «диригентськими прийомами» закладається в процесі здобуття фахової освіти важливими також є складники навчальних засобів, шляхів і принципів засвоєння студентами диригентських прийомів у процесі фахової підготовки. Проте ця публікація залишає поза увагою третій складник аналізованого нами феномену (Бондаренко, 2013).

Оскільки формування навичок художньо-вольового виконавського впливу диригента відбувається в рамках освітнього процесу, виникає потреба в узагальненні шляхів функціонування майбутнього вчителя-диригента та формування підготовки до роботи з хоровими колективами. Зазначимо, що технічна та методична робота диригента в класі не носить уніфікованого характеру, а теоретичні аспекти несуть суто консультативний характер, спираючись на які диригент хору знаходить індивідуальні шляхи реалізації тих чи інших художньо-виконавських завдань. Проте індивідуалістичний складник реалізації художньо-виконавських завдань сприяє розробці засобів трансляції параметрів музичного простору у взаємодії «хор – слухач» (Доронюк, 2004).

У проблемно-пізнавальному аспекті та процесах практичної трансформації набутих знань на проективному та творчому етапах вважаємо доцільним звернення до організаційно-методичної системи формування професійної майстерності вчителів музики, зорієнтованої на досягнення визначених рівнів, що передбачає впровадження поетапної методики формування аналізованого феномена (Козир, 2008).

Перед диригентом хору часто постає завдання комплексної роботи «хор + оркестр», а тому виникає потреба у визначенні теоретичної моделі та структури діяльності керівника музично-інструментального колективу, визначення змісту і технології впровадження у виконавський процес організаційно-методичної системи художньо-виконавського процесу роботи диригента

з оркестрами й інструментальними ансамблями (Пляченко, 2010).

Так, узагальнення теоретичного та технічно-виконавського досвіду, висвітленого як у базових роботах із хорового мистецтва, так і трансформованого з досвіду сучасних дослідників, дозволяють нам виявити недостатність розробки проблеми тристоронньої взаємодії «диригент – хор – слухач».Таким чином, окреслена теоретична база не вирішує дослідницького завдання цієї публікації, але є плідним підґрунтям для подальшої розробки аналізованої проблеми.

Метою статті є спроба комплексного аналізу процесу художньо-виконавської диригентської практики в контексті комплексної взаємодії «диригент – хор – слухач».

Виклад основного матеріалу. Соціальна роль праці диригента визначає специфічні форми його організації, регуляції, мотивації, стимулювання, специфічні критерії його оцінки тощо. Специфічні складники діяльності диригента накладають відбиток на моральний світ людей, нею зайнятих. Попри те, що моральний світ диригента формується на основі загальних принципів моралі, на діяльність диригента також впливають такі елементи як душевна щедрість, великодушність, оптимізм, цілеспрямованість та інші.

Етика диригентської діяльності формує загальні основи етикету музичної діяльності, є сукупністю сформованих у музичному середовищі специфічних засад спілкування і поведінки людей. Диригування – найскладніша з усіх професій музичного виконавства. Співак або інструменталіст у репетиційний період і під час виступу відповідає сам за себе, працює над своєю художньою і технічною майстерністю, є самостійним у пошуках найбільш правильної інтерпретації. Диригент керує групою музикантів – оркестром, хором, ансамблем, оперною або балетною трупами (Козир, 2008; Пляченко, 2010).

Попри музично-теоретичні та технічно-виконавські складники, у диригентсько-хоровій практиці значна увага надається естетико-психологічному контексту процесу диригування (Доронюк, 2004). В умовах сьогодення відкритими залишаються питання сутнісної причини художнього впливу диригентської техніки на виконавців і слухацьку аудиторію.

У цьому контексті постає низка питань. Який механізм такого впливу і чому техніка, якщо це дійсно тільки техніка, має настільки сильний вплив на свідомість і підсвідомість людини, на всю її психіко-емоційну сферу? Тут виникають питання і більш загального порядку: чим є мануальна техніка диригування; в чому причина її дієвості, чи є вона тільки технікою, тобто ремеслом, і нічим іншим?

Розглянемо механізм впливу диригентської техніки на психоемоційну сферу виконавців. Якщо розглядати диригентсько-хорове виконавство як творчо-емоційний процес, а не суто технічне виконання музичного матеріалу, виявляємо ключове поняття емоційної трансформації – «диригентська інтерпретація». Так, технічне відтворення нотного тексту з усіма авторськими вказівками здебільшого є позбавленим емоційного забарвлення, а тому виникає потреба в залученні особистісного ставлення до процесу, що сприяє психоемоційному забарвленню виконавського процесу, тому він і залучає до співучасті не лише виконавців, але і слухачів.

Відомо, що в основу процесу диригування покладено уявлення про жестикуляцію. З нею пов'язують досить ясно визначену ієрархію диригентських прийомів за їх функціями. В основі такої ієрархії лежать диригентські схеми, які виникли на ґрунті емпіричного досвіду. Ці схеми складаються з найбільш природних, найвиразніших рухів рук, що легко сприймаються зором (Козир, 2008; Пляченко, 2010).

Проте аналіз концертних виступів диригентів різних шкіл різного рівня драматичної чутливості дає змогу стверджувати, що попри основні мануальні показники забарвлення диригентської схеми є різним навіть тоді, коли йдеться про однаковий виконавський матеріал. Отже, в контексті побудови мистецького ланцюга «диригент – хор – слухач» постає потреба тристороннього аналізу етапів виконавської інтерпретації. Так, суб'єктом диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві з одного боку виступає диригент, а з іншого – колектив виконавців (хор). Тому основний етап художньо-виконавської трансляції музичного матеріалу відбувається у системі «диригент – виконавці».

Коли етап підготовчо-репетиційної роботи завершено, а виконавці досконало володіють матеріалом, мануальна техніка поступається суто художньо-виконавським виразним можливостям диригентського жесту. На цьому етапі великого значення набувають погляд, міміка, поза і взагалі увесь вигляд диригента. Сукупність диригентських засобів спрямована на втілення виконавцями творчого задуму диригента; при цьому важливу роль виконує і так званий зворотний зв'язок – сприйняття диригентом результатів свого управління. Оскільки диригування – специфічний вид виконання (не безпосередньо, а через

інших музикантів-співаків), то вирішальне значення має здатність впливу диригента на виконавців, диригентська воля (Козир, 2008).

Так, сутність творчої трансформації музичного матеріалу полягає у поєднанні мануальної техніки та неодмінного адресного вольового енергетичного посилу, адже диригент у процесі керування колективним виконавством заздалегідь транслює хористам свої творчі побажання, а колектив їх виконує. Тому завданням диригента є пошук і втілення скоординованої системи дій у поєднанні з трансляцією емоційно образної сфери музичного твору, що дозволить максимально захопити своїм задумом і налаштувати колектив на єдине драматичне спрямування.

За умови успішного досягнення образно-емоційної сфери «диригент – колектив» наступним надзвичайно важким етапом виконавського процесу є образно-емоційна трансляція «хор – слухач». Отже, успіх продовжує залежати від емоційно-вольових якостей диригента. Оскільки перед керівником постає завдання приведення та дотримання у процесі виконавства колективу єдиного драматичного та психоемоційного стану, то на наступному етапі завдання суттєво ускладнюється.

Аналогічно за умови вольової оруди диригента колектив транслює не лише музично-теоретичну, але і художньо-виконавський, образно-емоційний складники музичного твору. Тут постає завдання трансформувати колективну інтерпретацію (яка має ідейну єдність, контрольовану диригентом) в індивідуальне слухацьке емоційне сприйняття. Тобто, попри загальні психоемоційні показники, які сприймаються широким спектром глядацької аудиторії (сумний твір навіює сум, веселий твір зумовлює піднесення настрою), на цьому етапі вершиною художньої майстерності як диригента, так і колективу є поштовх глядача до побудови індивідуальної слухацької інтерпретації крізь призму емоційного сприйняття. Тобто, проходячи шлях від трансляції диригентом емоційно забарвленого композиторського задуму, через сприйняття та переживання колективом у блоці «хор – слухач» фігурують не лише трансльовані виконавцями психоемоційні вібрації, але і власні переживання слухача. Тому феномен диригентсько-виконавського мистецтва в жодному разі не можливо розглядати з позиції музично-теоретичного ремісництва.

Прослідкувавши механізм диригентської трансляції художньо-емоційної сфери музичного твору, виявляємо, що диригентська техніка не виконує суттєвої ролі в процесі емоційного впливу на глядацьку аудиторію. Свідомість, підсвідомість і психоемоційна сфера сприйняття людиною художніх образів підпадають під вплив волі диригента, яка примноженою транслюється глядачеві у виконанні хорового колективу.

Проте ми не можемо говорити про вольову владу над аудиторією, адже отримані чуттєві вібрації не лише налаштовують глядача на відповідний образному змісту настрій та емоційний стан, але і зумовлюють подальшу самостійну слухацьку індивідуальну інтерпретацію. Отже, комплексність тристороннього емоційного зв'язку та єдності творчого сприйняття, на нашу думку, є одним із основних факторів якісного художнього виконання музичного твору.

Попри залучення до процесу значної кількості людей (виконавці, слухачі та їх індивідуальні психоемоційні вібрації) основним транслятором художньо-емоційної сфери все одно залишається диригент та його вольові емоційні якості. Тому кінцевою метою сценічної трансляції музичного твору доречно вважати не лише відображення композиторського задуму у поєднанні з диригентської інтерпретацією, але і подальшу індивідуальну емоційну трансформацію слухачем отриманого психоемоційного посилу, тобто поштовх до індивідуальної слухацької емоційної інтерпретації.

Висновки. Диригентське виконавське мистецтво зазвичай розглядається фахівцями в так званому «чистому» вигляді, тобто в якомусь соціальному вакуумі. Методологічним принципом системного аналізу є пізнання досліджуваного об'єкта не ізольовано від його середовища, а навпаки в його контексті, в системі, елементом якої він є.

Ігнорування останньої ланки музикознавчої тріади «композитор – виконавець – слухач» неминуче призводить до неповної характеристики попереднього блоку «диригент – хор». Закони мистецтва не можна до кінця зрозуміти без урахування його сприйняття публікою. Вузькопрофесійний підхід до вивчення будь-якого художнього явища обертається багатьма витратами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко А. Формування диригентських прийомів у майбутніх вчителів музики в процесі професійної підготовки. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка.* 2013. № 4. С. 127–131.

2. Доронюк В. Курс техніки диригування. Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2004. 292 с.

3. Козир А. Професійна майстерність вчителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти : монографія. К. : Видавництво НПУ ім. М. Драгоманова, 2008. 379 с.

4. Пляченко Т. Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями : монографія. Кіровоград : «Імекс – ЛТД», 2010. 428 с.

REFERENCES

1. Bondarenko A. (2013). *Formuvannia dyryhentskykh pryiomiv u maibutnikh uchyteliv muzyky v protsesi profesiinoi pidhotovky* [Formation of conducting techniques in future music teachers in the process of professional training]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: Pedahohika.* № 4. P. 127–131 [in Ukrainian].

2. Doroniuk V. (2004). *Kurs tekhniky dyryhuvannia* [Course conductor technology]. Ivano-Frankivsk : PNU im. V. Stefanyka. 292 s. [in Ukrainian].

3. Kozyr A. (2008). *Profesiina maisternist uchyteliv muzyky: teoriia i praktyka formuvannia v systemi bahatorivnevoi osvity* [Professional skills of music teachers: theory and practice of formation in the system of multilevel education] : *monohrafiia.* K. : Vydavnytstvo NPU im. M. Drahomanova. 379 s. [in Ukrainian].

4. Pliachenko T. (2010). *Pidhotovka maibutnoho vchytelia muzyky do roboty z uchnivskymy orkestramy ta instrumentalnymy ansambliamy* [Preparation of the future music teacher to work with student orchestras and instrumental ensembles] : *monohrafiia.* Kirovohrad : "Imeks – LTD". 428 s. [in Ukrainian].

УДК 93.322.071.2(470+571):792.82.028
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213774

Марина ПОГРЕБНЯК,
orcid.org/0000-0001-6863-6126
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін
Бердянського державного педагогічного університету
(Бердянськ, Запорізька область, Україна),
докторант
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М. Г. Рильського Національної академії наук України
(Київ, Україна) tanya08677@gmail.com

ТВОРЧИЙ МЕТОД І НЕОКЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ СЕРЖА ЛИФАРЯ ЯК ПРОДОВЖУВАЧА ТРАДИЦІЙ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ «НОВОГО РОСІЙСЬКОГО БАЛЕТУ»

Стаття присвячена творчості Сержа Лифаря – одного з представників нових напрямів театрального танцю, продовжувача традицій балетмейстерів «Нового російського балету». Актуальність статті обумовлена необхідністю теоретичної підтримки митців і навчального процесу в галузі нових явищ хореографічного мистецтва, зокрема, нових ідей хореографів – представників сучасного балету, що поступово просотуються в театральний простір України. В статті проаналізовано мемуари й окремі авторські хореографічні твори балетмейстера Сержа Лифаря. Метою наукової розвідки є виявлення особливостей творчого методу, естетики неокласичного танцю й характерних ознак індивідуального балетмейстерського стилю Сержа Лифаря. Методологія дослідження ґрунтується на використанні джерелознавчого методу для вивчення мемуарів і творчої діяльності балетмейстера Сержа Лифаря; аналітичного – для виявлення особливостей його творчого методу, естетики неокласичного танцю й характерних ознак індивідуального балетмейстерського стилю; історико-типологічного – для класифікування авторських творів балетмейстера.

Виявлено характерні особливості творчого методу й естетики театрального танцю С. Лифаря, якими є: 1) єдина танцювальна мова протягом усієї вистави – класичний танець, модифікований у бік більшої пластичної виразності та свободи інтелектуально-конструктивістським методом (введення шостої та сьомої позицій ніг; зміщення вертикальної осі танцівниці на пуантах тощо); 2) тури й entrechat у чоловічому танці; 3) символічні жести; 4) пози, що мають патетичний і декоративний характер і створюють відчуття статичності, картинності; 5) замовлення музики або ритмічного супроводу відповідно до визначеного (у процесі попередніх репетицій) внутрішнього ритму танцю.

Ключові слова: *балетний театр, неокласичний танець, творчий метод, індивідуальний стиль, хореавтор, авторські хореографічні твори.*

Maryna POGREBNYAK,
orcid.org/0000-0001-6863-6126
Candidate of Art Criticism, Docent,
Associate Professor at the Department of Theory and Methods of Teaching Arts
of Berdyansk State Pedagogical University
(Berdyansk, Zaporizhia region, Ukraine),
Doctoral Student
of Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) tanya08677@gmail.com

SERGE LIFAR'S CREATIVE METHOD AND NEOCLASSICAL DANCE AS A CONTINUER OF THE TRADITIONS OF THE BALLET MASTERS OF THE "NEW RUSSIAN BALLET"

The article is devoted to the works of Serge Lifar – one of the representatives of new directions of theatrical dance, continuer of the traditions of neoclassical dance of choreographers of the "New Russian Ballet". The urgency of the article is due to the need for theatrical support of artists and the educational process in the field of new phenomena of choreographic art, in particular new ideas of choreographers of modern ballet, which gradually penetrate into the theatrical space of Ukraine. The article analyzed the memoirs and individual author's choreographic works of the ballet master Serge Lifar.

The purpose of this scientific exploration is to identify the features of the creative method, the aesthetics of neoclassical dance and the characteristic features of the individual choreographic style of Serge Lifar. The research methodology is based on the using of the source method to study the memoirs and creative work of choreographer Serge Lifar; analytical – to identify the features of his creative method, dance aesthetics and characteristic of individual choreographer's style; historical and typological to classify the author's works of the choreographer.

Characteristic features of S. Lifar's creative method and aesthetics of theatrical dance are revealed. They become: 1) the using of a single dance language throughout the performance – a modified classical dance in the direction of greater plastic expression and freedom by the intellectual-constructivist method (introduction of the sixth and seventh positions of the legs; displacement of the vertical axis of the dancer on pointes, etc.); 2) the using of tours and entrechat in men's dance; 3) gestures, which are symbolic; 4) poses, that have a pathetic and decorative character, and create a sense of static, picturesque; 5) order of music or rhythmic accompaniment according to the internal rhythm of dance determined in the process of previous rehearsals.

Key words: *ballet theatre, neoclassical dance, creative method, individual style, choreographic author, author's choreographic works.*

Постановка проблеми. Нововведення балетмейстерів «Нового російського балету», які вони продемонстрували під час «Російських сезонів» у Парижі на початку XX ст., відкрили нову добу в хореографічному театрі. Тому сьогодні, на початку XXI ст., в епоху розвитку постмодерного танцтеатру живиться руйнуванням символічних побудувань і вважає за краще не згадувати, що мистецтво є способом пізнання світу, вивчення нових ідей хореографів – продовжувачів традицій балетмейстерів Дягілевської антрепризи, що є на часі**.** Актуальність статті обумовлена необхідністю теоретичної підтримки митців і навчального процесу в галузі нових явищ хореографічного мистецтва, що поступово просотуються в театральний простір України.

Аналіз досліджень. Проблемам теорії й історії нових напрямів театрального танцю й сучасного балету присвячені нечисленні наукові праці дослідників пострадянського простору, серед яких О. Верховенко, К. Добротворська, О. Плахотнюк, М. Погребняк, О. Чепалов, Д. Шариков та інші. З-поміж зазначених науковців лише О. Чепалов (Чепалов, 2008: 49–60) у своїй праці торкається історії постановок і сюжетів найбільш відомих балетів С. Лифаря періоду 1929-х–1950-х рр. Ю. Станішевський у своїй книзі (Станішевський, 2009: 1–92) надає творчу біографію С. Лифаря та знайомить з історією таких його постановок, як «Ікар», «Творіння Прометея», «Сюїта в білому» та інші. Нечисленні публіцистичні статті присвячені творчості балетмейстера (Бутук, 2018; Позняк-Хоменко, 2004: 23–24; Суриц, 2020).

Мета статті – виявити особливості творчого методу, естетики неокласичного танцю й характерні ознаки індивідуального балетмейстерського стилю Сержа Лифаря, що лишаються поза межами наявних наукових розробок.

Виклад основного матеріалу. Сергій Лифар, танцівник і хореограф трупи «Російський балет» С. Дягілєва в Парижі з 1929 року, стає продовжувачем традиції неокласичного танцю «Російського балету» у Франції. Розглянемо його творчий метод і особливості естетики танцю в постановках балетмейстера.

Свідомість романтичного С. Лифаря формувалась під час навчання в Київській консерваторії (клас петербурзького професора Ф. Блуменфельда), участі в хорі Київського Софіївського собору, навчання співу в регента хору Я. Калішевського. Все це відбувалося під час Першої світової війни й революційних подій, які зруйнували мрію С. Лифаря про фортепіанну кар'єру через поранення в руку. Під враженням від танців під музику Ф. Шопена учениць балетної студії ексбалерини Маріїнського театру Б. Ніжинської, яку вона відкрила при Київській опері разом зі своїм чоловіком О. Кочетковським (у минулому танцівником московського Большого театру), а також «Мефісто танця» у її виконанні С. Лифар відчув незборимe бажання вчитися танцювати. У віці 16 років він стає учнем (у класі Б. Ніжинської) державної Центростудії міста Києва, яку радянська влада відкрила для широких мас. Б. Ніжинська й О. Кочетковський на той час очолювали балетну трупу Київської опери (Станішевський, 2009: 14–17). Її книжка «Школа руху: теорія хореографії» стала настільною для С. Лифаря. Педагог цінила його наполегливість і працьовитість.

У Києві тих часів естетичний смак С. Лифаря формувався поряд зі сміливими експериментами «Молодого театру» Л. Курбаса, пошуками першого національного оперно-балетного колективу «Українська музична драма», де працювали Л. Курбас і новий (після від'їзду Б. Ніжинської) художній керівник театру М. Мордкін (у минулому танцівник московського Большого театру, учасник «Російських сезонів» у Парижі). Ці митці єднали «європейський сценічний досвід із традиціями класичного музично-драматичного театру корифеїв» (Станішевський, 2009: 17–18).

Після запрошення восени 1922-го р. С. Дягілєвим до роботи в його трупі С. Лифар вирушає в небезпечну подорож і в січні 1923-го р. прибуває до Парижу. Після його фантастичних тріумфів у ролях Блудного сина (в однойменному балеті С. Прокоф'єва, 1929), Аполлона («Аполлон Мусагет», 1928) у постановці Дж. Баланчина, Царевича («Жар птиця» на музику І. Стравінського) у постановці М. Фокіна С. Дягілєв порівнює С. Лифаря з Вацлавом Ніжинським.

Н. Позняк-Хоменко у своїй статті цитує С. Дягілєва: «Лифар не схожий на свого попередника, чекає власної слушної години, щоб стати новою легендою…» (Позняк-Хоменко, 2004: 23).

У 1929 р. танцівник трупи «Російський балет» С. Лифар заявляє про себе як хореографа постановкою балету на музику І. Стравінського «Байка про лисицю». З цього часу йому відкрився в балеті його власний шлях.

У 1929 р. в Гранд Опера балетмейстер здійснює «революційну» постановку «Прометей» на музику Л. Бетховена. За словами С. Лифаря, він «задумав сучасну, оригінальну хореографію, підтримувану сильною оркестровкою» (Лифар, 2007: 41). Його нововведенням у побудові композиції танцю була спроба задати музичному творові Л. Бетховена іншого (вдвічі прискореного) темпу, ніж той, який задав композитор. На думку балетмейстера, новий «швидкий, майже уривчастий, як дихання бігуна-переможця, цей ритм додавав знайомій музиці трагічної нотки» (Лифар, 2007: 41). «Прометей» скорив здивовану публіку й був вписаний до програми наступного сезону в Опері.

Пізніше, у 1935 р., С. Лифар у «Маніфесті хореографа» проголошує *першість танцю перед музикою* в балеті тому, що, на його думку: 1) «єднальна ланка між музикою й танцем» – *це ритм;* 2) але «усе ритмічне не обов'язково є танцювальним»; 3) тому «ми не можемо рухами тіла передати будь-який музичний розмір». Отже, «саме музиканту потрібно підкорятися, компонувати, співпрацювати з хореографом» (Лифар, 2007: 52).

Після «Прометея» практичним втіленням ідей «Маніфесту» стала презентація балету «Ікар». Цією постановкою С. Лифар ще раз підкреслив своє прагнення «звільнити танець від звичного поняття, ніби він належить музиці й музикантам» (Лифар, 1995: 219).

На думку С. Лифаря, будь-яке людське почуття має деякий ритм, як і все живе на Землі, у пароксизмі емоцій людина відчуває необхідність висловлюватися жестами. Отже, будь-яка *емоція*, оскільки вона містить *ритм* і *жест*, можливо виразити в танці. Так, політ, а потім спокутне падіння Ікара могли, за задумом балетмейстера, відлунювати лише тишею або глухими ударами людського серця. Тому С. Лифар вирішив виконувати «Ікара» без музики.

У листі до А. Онеггера від 12 травня 1935 р. С. Лифар розповідає, що під час створення ним хореографічних рухів до балету піаніст створював певну ритмічну партитуру (Лифар, 1995), яку в балеті «Ікар» відтворив ансамбль ударних інструментів.

Переказуючи міф про Ікара в Акрополі 1932 р., хореограф розробляв рухи танцю і послідовно занотовував ритм своїх па. У сценічній версії балету С. Лифар поєднав лексику *класичного танцю* (подвійні піруети, тури в повітрі, grand jete, тури у великих позах, пози I arabesques з маленькими крилами в долонях) з *«вільним» танцем,* особливо в пластиці рук, що імітують народження крил; «заносками» класичного танцю, з рухами *«крилатих» рук;* позами й рухами, що прикрашали старовинні грецькі вази (Lihitskaya, 2015; Hall, 2014).

У своїй версії «Післяполудневого відпочинку Фавна» цього ж 1935 р. на відміну від версії В. Ніжинського С. Лифар розкриває образ засобами сольної форми *«вільного»* танцю без німф і без використання реквізиту (флейти, грона винограду тощо) (Nataliya Lihitskaya, 2015).

З 1935 р. в Паризькій опері він впроваджував реформу руху, техніки й естетики танцю, яку, за його словами, прозвали *«неокласичною»* (Лифар, 2007: 142). В галузі техніки танцю С. Лифар запропонував ряд нововведень, а саме:

1. Ввів шосту і сьому позицію ніг, «які дозволяли танцівниці робити пліє, залишаючись на пуантах і не розвертаючи коліна». На його думку, ці позиції додавали рухові особливої грації.

2. Рекомендував під час виконання plie на пуантах вигин ступні назовні, для того щоб вся вага тіла припадала на пуант, а не на підйом.

3. Рекомендував під час виконання arabesques piques коліно не витягувати повністю, поки не знайдено рівновагу.

4. Те саме й під час виконання стрибка sissone в I arabesques.

5. Намагався змістити вертикальну вісь танцівниці на пуантах, змушуючи її вільно нахилятися, завдяки чому «заклякла поза перетворюється на рух, так само як тиша може бути схожою на музику» (Лифарь, 2007: 142–143).

6. Виключення умовної пантоміми, яка домінувала в балеті XIX ст.

Без сумніву, на чолі *неокласичної* реформи танцю також стояв обожнюваний представни-

ками стилю «модерн» *ритм* і та ж *неоміфологічна спрямованість*. Так, С. Лифар вважав *ритм* – регулятором і мірилом усіх життєвих сил, який «створює гармонію, рівновагу руху й управляє порядком речей»; наполягав на його божественній сутності та, перефразовуючи Євангеліє, заявляв: «На початку був рух. Тобто – танець» (Лифарь, 2007: 143).

Оскільки, за твердженням С. Лифаря, через танець «людина підноситься до Світла й у хвилини екстазу ніби розчиняється в ньому, а ця несамовита міць проявляється в усіх поривах людини – в любові до Бога, в коханні і такому іншому, – вона танцює. Тому тіло, як логічно скоординована машина майже з необмеженими можливостями, «в русі має передавати душевні пориви» (Лифарь, 2007: 144).

С. Лифар порівнював тіло танцівника з симфонічним оркестром, що гармонійно поєднує різні частини, щоб народилася *пластична музика*: «руки співають, долоні говорять, ноги відбивають ритм і пишуть <…> лінії (тіла – *М. П.*) – це мелодії танцю, па – пластично акцентовані акорди» (Лифарь, 2007: 144).

Артист вважав, що тіло здатне викликати щось на зразок *«внутрішньої музики»*, яка до гармонії рівноваги приєднує гармонію Прекрасного; і що «хореографія як філософія тіла використовувала рухи для вираження почуттів, пристрасті, інстинктів, поривів духу в безперервному прагненні до ідеалу» (Лифар, 1995: 263).

За твердженням С. Лифаря, *геометрія й емоція* – два необхідні взаємопов'язані чинники танцю. Геометрія може хвилювати тільки тоді, коли вона йде від душевних емоцій, а «сама лише геометрія призводить до академічної сухості». Знехтування геометрією ліній і захоплення самими емоціями може звести танець до «рівня примітивного «виливання почуттів», істерії чи сентиментального самовираження» (Лифарь, 2007: 145).

Школа *неокласичного танцю* народилася в результаті переконання його представників, сформульованого С. Лифарем, у тому, що «класичні й неокласичні установлення в їхньому безмежному розвиткові <…>, які створюють красу, викликають емоційне її сприйняття, – це головна умова, без чого театральне дійство не може претендувати на досягнення найвищої мети – стати мистецтвом» (Лифар, 1995: 262). Іншими словами, головною метою *неокласичного танцю* проголошується відтворення *гармонії форм класичного танцю,* але трансформованих у бік більшої пластичної свободи.

Ці свої *теоретичні засади* стосовно виразності жестів і руху людського тіла, емоційного наповнення танцю, співвідношення між танцем і музикою С. Лифар формулює в книзі «Спогади Ікара» (1983 р.) (Лифарь, 2007: 1–154). Практичне ж їхнє втілення він здійснює з самого початку своєї балетмейстерської діяльності (з 1929 р.) і зазначає, що про дієвість цих засад свідчать його постановки: «Прометей» (1929 р.) на музику Л. Бетховена; «Ікар» (1935 р.) на музику Ж. Сіфера, С. Лифаря; «Давид» (1937 р.) на музику В. Рієті, С. Лифаря; «Оріана і Принц кохання» (1938 р.) на музику Ф. Шмітта; «Лицар і дівчина» (1941 р.) на музику (Ф. Гобера); «Жоан із Царісси» (1942 р.) на музику В. Егка; «Сюїта в білому» (1943 р.) на музику Е. Лало; «Міражі» (1944 р.) на музику А. Core; «Федра» (1950 р.) на музику Ж. Оріка; «Фантастичне весілля» (1955 р.) на музику М. Деланнуа; «Ромео і Джульєтта» (1955 р.) на музику С. Прокоф'єва (Лифарь, 2007: 145).

У 1937 р. виникає поняття *«хореавтор»* для позначення створювача рухів. Цей термін був схвалений у Сорбоні на міжнародному конгресі естетики, науки та мистецтва (Лифар, 1995: 262).

У своїй книзі «Три грації XX ст.» С. Лифар, по-перше, акцентує увагу *хореавтора й актора* на красі в усіх її формах, яка повинна направляти й вести до необхідної гармонії; по-друге, підкреслює глибинний синтез усіх мистецтв і, по-третє, необхідність натхнення та майстерності під час створення творів мистецтва (Lifar, 1957: 1–384).

Одним з найкращих неокласичних балетів хореавтора С. Лифаря вважається «Сюїта в білому». З'ясовано, що прем'єра «Сюїти в білому» відбулася 19 червня 1943 р. в окупованому німецько-фашистськими загарбниками Парижі.

Досліджено, що «Сюїта в білому» (Suite en blanc) являє собою безсюжетну хореографічну симфонічну композицію на музику Едуарда Лало, побудовану як низка замальовок засобами різних форм (тріо, дует, масова тощо) неокласичного танцю. Хореографічний текст цього твору будується на лексиці класичного танцю, трансформованої в бік більшої пластичної свободи згідно з хореографічним кредо С. Лифаря, а саме: «вільної» пластики рук і корпусу під час виконання па suivi, soutenu en tournant, balance, pas de chat вперед, sisson у I arabesques.

Лексичними новоутвореннями у побудові хореографічного тексту можна вважати: *grand rond jete з просуванням (по колу) й участю корпуса; позу I arabesques на demi plie, що виконується en tournant у поєднанні з grand battement jete fuette, sisson в позу I arabesques en tournant; поворот на 360° на demi plie на цілій стопі; заноски*

в поєднанні з позою attitude en face зі зміщенням осі; tour у повітрі з просуванням (по колу); battement developpe з просуванням і зі зміщенням осі (відкиданням корпусу назад); зміщення осі під час виконання підтримки в позу I arabesques однією рукою за талію й за обидві руки; використання стилізованих елементів фольклорного танцю (ключ одинарний тощо).

В композиції танцю використовується *антиунісон* і *асиметричні* скульптурні побудови танцівників, що виконують пози класичного танцю носком у підлогу й позу I arabesques (Lihitskaya, 2015).

«Сюїта в білому» продемонструвала чистоту філігранної вишуканої техніки, нерозривно пов'язаної з музикою Е. Лало, якій «властива різноманітна образна палітра (проникливий ліризм, пристрасть, народно-побутові барви, піднесене тріумфальне звучання й оптимізм» (Бутук, 2018). Цей балет, поставлений С. Лифарем на сцені Паризької національної опери для своїх вихованок – зірок французького балету І. Шовіре, Л. Дарсонваль, С. Шварц та інших, – став одним із яскравих зразків неокласичного стилю у світовій хореографії (Бутук, 2018).

За твердженням Є. Суриць, С. Лифаря зовсім не цікавив фольклор, а «традиційний характерний танець, культивований у спектаклях XIX ст. йому був мало знайомий. Не користувався він і вільним танцем…», а також «довгий час ігнорував можливості ансамблевого танцю, зводячи його до примітивних еволюцій маси, що акомпанувала солісту» (Суриц, 2020).

До цього переліку можна додати нечасте застосування *«небалетної»* музики, на відміну від представників стилю «модерн» (у багатьох випадках музика або ритмічний супровід замовлялися згідно з визначеним у процесі попередніх репетицій С. Лифарем *внутрішнім ритмом танцю).* А також використання *соліста-чоловіка* як центрової фігури хореографічного спектаклю. На відміну від балетів М. Фокіна у виконанні В. Ніжинського «герой С. Лифаря не пасивний, а дієвий: Прометей з'являється, щоб вогнем оживити людей; Ікар єдиний з усіх, до кого звертався Дедал, вирішив злетіти в небо і рвався вгору до останнього подиху; Давид змагався з ворогами й наприкінці сходив на трон тощо. Як правило, активний герой С. Лифаря був героєм самотнім, який виділявся серед людей і залишався від них далеким…» (Суриц, 2020).

Тематика балетів С. Лифаря – це головним чином міфи, легенди, найчастіше біблійні, античні або середньовічні, які зачіпали теми смерті, що відступає перед посмертною славою («Ікар», 1935 р., «Олександр Великий», 1937 р., «Істар», 1942 р.), самотності («Енея», 1938 р.; «Гіньоль і Пандор», 1944 р.; «Міражі», 1944 р.). Так, у «Міражах» хореограф показав життя як низку помилок. Людина, що неодноразово скорялася ілюзіям, переконалася, що любов знищується смертю, багатство приносить розчарування, а щастя юності мінливе, залишалася наприкінці наодинці зі своєю тінню. Балет «Міражі» був представлений під час гастролей трупи Паризької опери в Радянському Союзі в 1958 р. (Суриц, 2020).

Підсумовуючи, варто зазначити, що характерними естетичними особливостями творчого методу й театрального танцю С. Лифаря були: 1) єдина танцювальна мова протягом всієї вистави – класичний танець, модифікований у бік більшої пластичної виразності та свободи інтелектуально-конструктивістським методом (введення шостої та сьомої позиції ніг; зміщення вертикальної осі танцівниці на пуантах тощо); 2) тури й entrechat у чоловічому танці; 3) символічні жести; 4) пози, що мають патетичний і декоративний характер, і створюють відчуття статичності, картинності; 5) замовлення музики або ритмічного супроводу відповідно до визначеного в процесі попередніх репетицій внутрішнього ритму танцю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бутук А. Балет лишився понад усе: Київ вшановує Сержа Лифаря. Україна молода : вебсайт. URL: https://www.umoloda.kyiv.ua/number/3340/164/125242/ (дата звернення 17.01.2020).
2. Лифар С. Спогади Ікара / пер. з франц. Г. Малець. Київ : Пульсари, 2007. 192 с.
3. Лифарь С. Мемуары Икара / пер. с франц. Г. С. Беляевой. Москва : Искусство. 1995. 358 с.
4. Позняк-Хоменко Н. Ікар з берегів Дніпра. *Директор школи.* 2004. № 24. С. 23–24.
5. Постановки С. Лифаря : вебсайт. URL: https://youtu.be/XrO-p4Gs0GU (дата звернення 15.01.2020).
6. Станішевський Ю. Українець Серж Лифар – зірка світового балету. Київ : Сучасність, 2009. 92 с.
7. Суриц Е. Серж Лифарь. *Sovfarfor* : вебсайт. URL: https://art.sovfarfor.com/ (дата звернення 17.01.2020).
8. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2008. 344 с.
9. Lifar S. Les Trios Graces du XXe siecle: Legendes et Verite. Paris : Editions Buchet, Correa, 1957. 349 p.
10. Serge Lifar and his ballet "Icare" (1935) : вебсайт. URL: https://youtu.be/pFfkpxR7_oY (дата звернення 15.01.2020).

REFERENCE

1. Butuk Aljbyna (2018) Balet lyshyvsja ponad use: Kyjiv vshanovue Serzha Lyfarja [Ballet remained above all: Kyiv honors Serge Lifar]. Ukrajina moloda. (electronic resource). URL: https://www.umoloda.kyiv.ua/number/3340/164/125242/ (accessed 17 January 2020) [in Ukrainian].

2. Lyfarj Serzh (2007) Spoghady Ikara / per. z franc. Ghanna Malecj [Memories of Icarus / trans. from the French. Anna Malets]. Kyiv : Puljsary. 192 p.[in Ukrainian].

3. Lifar S. (1995) Memuary Ikara / per. s fr. G. S. Belyaevoj [Memoirs of Icarus / trans. from the French by Belyaeva G. S.]. Moscow : Iskusstvo. 358 p.[in Russian].

4. Pozdnjak-Khomenko N. (2004) Ikar s bereghiv Dnipra [Icarus from the banks of the Dnieper]. *Dyrektor shkoly.* № 24. P. 23–24 [in Ukrainian].

5. Postanovki S. Lifarya [S. Lifar's productions] (2015) (electronic resource). URL: https://youtu.be/XrO-p4Gs0GU (accessed 15 January 2020) [in Russian].

6. Stanyshevskyj Ju. Ukrajinecj Serzh Lyfarj – zirka svitovogho baletu (2009) [Ukrainian Serge Lifar – the star of world ballet]. Kiev : Suchasnistj. 92 p. [in Ukrainian].

7. Suric E. (2020) Serzh Lifar. [Serge Lifar]. Sovfarfor. (electronic resource). URL: https://art.sovfarfor.com/ (accessed 17 January 2020) [in Russian].

8. Chepalov O. I. (2008) Khoreoghrafichnyj teatr Zakhidnoji Jevropy XX st. : monoghrafija [Choreographic theatre of Western Europe of the twentieth century : monograph]. Kharkiv : Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian]. 344 p. [in Ukrainian].

9. Lifar S. (1957) Les Trios Graces du XXe siecle: Legendes et Verite. Paris : Editions Buchet, Correa. 349 p.

10. Serge Lifar and his ballet "Icare" (1935) (2014) (electronic resource). URL: https://youtu.be/pFfkpxR7_oY (accessed 15 January 2020).

УДК 78.072:791.636:791.211.8:82-312.9 (477)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213775

Анастасія-Олена ПОЖАРСЬКА,
orcid.org/0000-0002-9879-4771
аспірант
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) a.pozharska.asp@kubg.edu.ua

МУЗИКА КІНОФІЛЬМІВ ЖАНРУ ФЕНТЕЗІ В НАУКОВОМУ ПОЛІ ДОСЛІДЖЕНЬ

Стаття присвячена питанням дослідження кіномузики у фільмах жанру фентезі. З початком XXI століття здобув популярність жанр фентезі, який з літератури поширився на інші види мистецтва, зокрема й на кінематограф. Музика стала допоміжним засобом для створення в уяві глядача фантастичних образів. Завдяки популярності фільмів жанру фентезі їхня кіномузика також набула значного розповсюдження й навіть була переформатована в автономні твори, які виконувались окремо від кінофільмів. Проте музика з фентезі-фільмів не є поширеним об'єктом досліджень музикознавців. Серед причин можна назвати ставлення до жанру фентезі як до «несерйозного» й «розважального». Тому мета статті – висвітлити й систематизувати науковий досвід дослідження кіномузики фентезі. Наукова новизна обумовлена незначною кількістю досліджень, присвячених цьому питанню. Роботи зарубіжних (американських, канадських, британських, польських, російських) й українських науковців, темою яких є дослідження музики фільмів у жанрі фентезі (дисертації, музикознавчі книги й статті) було проаналізовано й систематизовано за об'єктом (кінофільм, музика з якого стала об'єктом дослідження) та предметом (аспекти досліджень). Було виявлено, що об'єктом досліджень більшості науковців є кіномузика конкретного твору – трилогії фентезі-фільмів «Володар Перснів», а предметом досліджень – тематичні, гармонічні та стилістичні особливості. Особливу увагу вчені приділяли розгалуженій системі лейтмотивів – музичних образів кіномузики «Володаря Перснів». Значно меншою є кількість наукових робіт, об'єктом досліджень яких є кіномузика інших фентезі-фільмів, зокрема «Хоббіта» й «Гаррі Поттера». Також було виявлено недостатню зацікавленість українських музикознавців у дослідженні кіномузики фільмів жанру фентезі порівняно з західноєвропейськими й американськими науковцями. Отже, можна зробити висновок, що, незважаючи на наявність актуальних досліджень, кіномузика фільмів у жанрі фентезі має напрями для подальшого вивчення.

Ключові слова: *кіномузика, фільми жанру фентезі, наукове поле досліджень, Володар Перснів, Хоббіт, Гаррі Поттер.*

Anastasiia-Olena POZHARSKA
orcid.org/0000-0002-9879-4771
Postgraduate
Institute of Arts
of Borys Grinchenko Kyiv University
(Kyiv, Ukraine) a.pozharska.asp@kubg.edu.ua

THE FANTASY CINEMA MUSIC IN THE SCIENTIFIC STUDY

The article deals with the fantasy cinema music study. The fantasy genre became popular with the beginning of the XXI century; it was spread to the other arts, particularly to the cinema. The music helped to create the fantastic characters in the viewer's imagination. Owing to the fantasy cinema popularity its cinema music took the significant extension and was converted into the autonomous music compositions, which were performed separately from the films. But often the scientists doesn't explore the fantasy cinema music, the reasons are that this genre is thought to be "unserious" and "entertaining". So, this article aims to highlight and systematize the scientific experience of the fantasy cinema music study. This exploration is relevant because of a little amount of the fantasy music case studies. The author analyzes and systematizes the works of the Ukrainian and the foreign (American, Canadian, British, Polish, Russian) researchers (dissertations, scientific books and articles) according to the object (the cinema music being studied) and the subject (the aspects of the study). This paper reveals that the majority of the researchers examines The Lord of the Rings cinema music as an object, and the thematic, harmonic and stylistic features as a subject. The scientists concentrate on the divaricate leitmotif system of the Lord of the Rings cinema music. The articles much less focus on the other fantasy cinema music, particularly on the Hobbit's and Harry Potter's. The Ukrainian researchers are found to be not such interested in this issue as there are the European and American scientists. In conclusion, despite the up-to date researches there are issues to study in the fantasy cinema music.

Key words: *cinema music, fantasy films, case study, Lord of Rings, Hobbit, Harry Potter.*

Постановка проблеми. Жанр фентезі набув значного поширення в останні десятиліття. Причиною популярності цього жанру у XXI столітті можна назвати «загальне розчарування у високотехнологічному світі, який обіцяв, але не приніс ні радості, ні достатку» («a collective loss of faith in technology; in the abundance and joy it promised but failed to produce») (White, 2018: 19). На відміну від наукової фантастики, де відмінність від нашого світу пов'язана зі стрибком наукового прогресу, фентезі спирається на надприродні елементи, що не мають зв'язку з наукою (Красножон, 2018). Важливе значення у творах жанру фентезі має чарівна атмосфера, одним зі способів створення якої в кінематографі є музика (Webster, 2012).

Кіномузика з найпопулярніших фентезі-фільмів («Володар Перснів», «Гаррі Поттер») отримала міжнародне визнання й стала настільки популярною, що виокремилась в автономні симфонічні твори, які виконуються окремо від кінофільмів (White, 2018). Це явище набуло небаченого раніше поширення і впливу, за впізнаваністю кіномузика затьмарила не пов'язані з кінофільмами твори. Тому музика з фільмів-фентезі потребує більш детального вивчення.

Аналіз досліджень. Популярність кіномузики «фентезі» зумовила науковий інтерес до цього явища музичної культури. В американському та західноєвропейському музикознавстві останнім часом з'являються дослідження, присвячені різним аспектам кіномузики цього жанру. З-поміж науковців, які вивчали кіномузику фільмів фентезі, слід назвати таких: Н. Дерда (Дерда, 2017), К. Ричков (Ричков, 2013), В. Щербакова (Щербакова, 2017), Д. Адамс (Adams, 2010), Дж. Бернанке (Bernanke, 2008), Ґ. Кампкін (Campkin, 2019), І. ван Ельферен (Elferen, 2013), М. Ешенфельдер (Eschenfelder, 2019), Дж. Халф'ярд (Halfyard, 2012), В. Марквіца (Marchwica, 2018), К. Морган (Morgan, 2011), В. Рон (Rone, 2018, 2020), Е. Шехан (Shehan, 2017), Дж. Вебстер (Webster, 2009, 2012), Д. Вайт (White, 2012). Їх цікавило виявлення причин популярності фентезі (Halfyard, 2012; White, 2012); особливості музичного тематизму (Дерда, 2017; Adams, 2010, Bernanke, 2008; Campkin, 2019; Morgan, 2011; Rone, 2020, 2018; Webster, 2009, 2012; White, 2018); спосіб відображення в кінематографі музики, яка описана в літературі жанру фентезі (Elferen, 2013; Shena, 2017); музична стилістика (Marchwica, 2018). Над узагальненням попередніх досліджень, пов'язаних із музикою фентезі, працювала Халф'ярд (Halfyard, 2012).

Дослідники є представниками наукових шкіл різних країн, зокрема Сполучених Штатів Америки (Adams, 2010; Eschenfelder, 2019; Morgan, 2011; Webster, 2009), Великої Британії (Bernanke, 2008; Halfyard, 2012; White, 2018), Канади (Shehan, 2017), Польщі (Marchwica, 2018), Росії (Рычков, 2013; Щербакова, 2017). Серед українських науковців у полі цієї тематики працює Дерда (Дерда, 2017).

Таким чином, можна спостерігати недостатню зацікавленість українських науковців у дослідженні кіномузики жанру фентезі. У роботах учених інших країн мало приділяється уваги історіографії досліджень.

Фентезі – художній напрям (Чернявська, 2015), який з літератури поширився на інші види мистецтва, зокрема на музику й кінематограф. У творах фентезі дія відбувається у вигаданому нетехнологічному світі, для створення якого використовуються мотиви магії та чаклунства (Красножон, 2018).

Мета статті – проаналізувати, систематизувати й узагальнити дослідження музики фільмів у жанрі фентезі.

Виклад основного матеріалу. Публікації, темою яких є дослідження музики у фільмах жанру фентезі, можна поділити на ті, що присвячені окремим творам (Дерда, 2017; Щербакова, 2017; Adams, 2010; Bernanke, 2008; Campkin, 2019; Eschenfelder, 2019; Marchwica, 2018; Morgan, 2011; Rone, 2018, 2020; Shehan, 2017; Webster, 2009, 2012; White, 2018), і ті, що розглядають музику жанру фентезі в цілому (Рычков, 2013; Elferen, 2013; Halfyard, 2012).

Отже, можна зробити висновок, що більшість авторів спеціалізуються на дослідженні музики окремих фільмів фентезі, а не вивчають кіномузику фільмів фентезі в цілому. Більшість авторів цікавляться кіномузикою фільмів одного циклу – «Володар Перснів».

Також можна систематизувати напрями досліджень за предметом їхнього вивчення:

З таблиці можна зробити висновок, що більшість дослідників вивчають особливості взаємодії, гармонічні й мелодичні особливості музичних тем. До таких належить Д. Адамс (Adams, 2010), книга якого є оглядовою та має науково-популярний характер. В книзі автор робить класифікацію музичних тем з описом використаних музичних інструментів, що є основою робіт багатьох авторів.

Дж. Бернанке (Bernanke, 2008) розглядає концепцію лейтмотивів у музиці до «Володаря Перснів» і простежує, як Тема Братства Персня посилює драматичну частину та робить внесок у загальну цілісність трилогії.

Д. Вайт (White, 2018) досліджує музику до фільмів фентезі на прикладі двох основних фентезі-франшиз – серіях «Гаррі Поттер» і «Володар Перснів». У своїй роботі він приділяє увагу зображенню «дому» у фільмах-фентезі музичними засобами. Автор зауважує, що «чарівним інструментом» у «Гаррі Поттері» є челеста – вона звучить в епізодах, де є магія, і не звучить у сценах з маґлами. Також автор розповідає про самостійне життя музики поза фільмами в оркестрових сюїтах.

Дж. Вебстер (Webster, 2009) охоплює музику перших п'яти фільмів про Гаррі Поттера з точки зору її значущої ролі у фільмі. Дослідниця робить аналіз музичних тем, присвячених любові та дружбі, скорботі, боротьбі й перемозі, таємничому й непізнаному, злу й навіть гумору. Також авторка багато уваги приділяє внутрішньо-

Таблиця 1

Об'єкти дослідження музикознавців у фентезі-фільмах

Дослідники/об'єкт вивчення	«Володар Перснів»	«Хоббіт»	«Гаррі Поттер»	Інші фільми
Адамс	+			
Бернанке	+			
Вайт	+	+	+	
Вебстер			+ (лише перші п'ять фільмів)	
Дерда	+			
Ельферен	+			+
Ешенфельдер	+ (лише «Володар Перснів: Повернення короля»			
Камкпін	+			
Марквіца	+			
Морган			+ (лише «Гаррі Поттер і Філософський камінь»	
Ричков	+		+	+
Рон	+			
Халф'ярд	+			+
Шехан	+			
Щербакова	+	+		

Таблиця 2

Предмети дослідження музикознавців у фентезі-фільмах

Дослідники/ об'єкт вивчення	Аналіз попередніх публікацій	Соціологічні дослідження	Особливості взаємодії музичних тем	Характеристики музичних тем	Музичні паралелі	Кореляція музики і літературної основи
Адамс			+	+		
Бернанке			+			
Вайт		+	+	+		
Вебстер			+	+		
Дерда			+			
Ельферен						+
Ешенфельдер				+		
Камкпін			+	+		
Марквіца					+	
Морган			+	+		
Ричков				+		
Рон			+	+		
Халф'ярд	+	+				
Шехан				+		+
Щербакова				+		

кадровій музиці та способам перенесення описаних у книгах музичних сцен на екран. У своїй роботі вчена доходить висновку, що музика є засобом підкреслення наявності магії на екрані (Webster, 2012), однак це стосується лише перших двох фільмів, а от у наступних трьох такої чіткої кореляції немає.

Українська дослідниця Н. Дерда (Дерда, 2017) віднесла музику «Володаря Перснів» до нового жанру – симфонічного фентезі. Дерда висловлює тезу про те, що оригінальний саундтрек до трилогії має власну драматургію, а отже, може вважатись окремим музичним твором.

М. Ешенфельдер (Eschenfelder, 2019) розглядає один із прикладів кадрової музики у «Володарі Перснів» – пісню Піппіна The Edge of Night. Автор звертає увагу на мелодичну близькість цієї музики до теми Ширу й теми Гондору, а також на драматичний ефект поєднання вокалу й дисонуючого акомпанементу.

Ґ. Кампкін (Campkin, 2019) робить музичний аналіз основних лейттем «Володаря Перснів», їхніх гармонічних і мелодичних особливостей.

К. Морган (Morgan, 2011) досліджує, як композитор Джон Вільямс у фільмі «Гаррі Поттер і Філософський камінь» за допомогою музичних засобів протиставляє добро й зло. Автор робить детальний ладовий і гармонічний розгляд тих музичних тем, що у фільмі відповідають образу головного героя, Гаррі Поттера, а також тих, що відповідають головному антагоністу, уособленню зла – Лорду Волдеморту.

К. Ричков (Рычков, 2013) серед характерних рис кіномузики жанру фентезі визначає неовагнеріанство та близькість до романтичної опери XIX століття.

В. Рон (Rone, 2018, 2020) у вивченні музики «Володаря Перснів» приділяє увагу групам лейтмотивів хоббітів, людей й ельфів, їхнім спільним і відмінним рисам. Рон висуває гіпотезу, що в закадровій музиці композитор підкреслював відмінності між расами народів Середзем'я шляхом використання тональної музики для лейттем хоббітів, натуральних ладів – для лейттем людей і хроматики – для зображення ельфів.

Е. Шехан (Shehan, 2017) приділяє увагу способу перенесення «Володаря Перснів» на екран, відзначає розбіжність описаної Толкіном музики з її втіленням в екранізаціях. Автор вважає, що Толкін асоціює добрих персонажів із природою, а злих – з індустріальністю, і цю ж антитезу намагається провести композитор у фільмі.

В. Щербакова (Щербакова, 2017) детально розбирає гармонічні та мелодичні особливості музичних тем, які зображують ельфів у трилогіях «Володар Перснів» і «Хоббіт». Автор доходить висновків, що ці теми поєднані використанням мажоро-мінорних і міноро-мажорних систем, примхливістю й оспіваністю мелодичної лінії.

І. ван Ельферен (Elferen, 2013) намагається виявити, як музика, описана в літературі фентезі, знаходить відображення у фільмах фентезі. Автор зазначає, що характерними ознаками епічного, «високого» фентезі є використання масштабної оркестровки, загального музичного стилю кінця XIX століття з уникненням складної гармонії. Також поширеним є використання екзотичних інструментів із незвичним тембром і регістром звучання.

Польський дослідник В. Марквіца (Marchwica, 2018) проводить у своїй статті музичні паралелі (Шир – валлійські мотиви в інструментах і музичних кліше, ельфи – східні й неземні мотиви, люди Рохану – скандинавські й староанглійські).

Проблематику вивчення музики фільмів-фентезі зауважує Дж. Халф'ярд (Halfyard, 2012), на думку якої значною перепоною стає складність визначення приналежності твору до жанру фентезі. Це пов'язано з відсутністю чіткого визначення та класифікації жанру (Чернявська, 2015). Халф'ярд зазначає, що серед наявних робіт на тему кіномузики фільмів у жанрі фентезі більшість присвячено кінотрилогії «Володар Перснів», що пов'язано з її популярністю та комерційною успішністю.

Таким чином, більшість авторів спрямовані на вивчення музики окремої фентезі-франшизи – «Володаря Перснів». Значна частина науковців зацікавлена в дослідженні особливостей взаємодії, а також гармонії й мелодики музичних тем.

Висновки. Проаналізувавши роботи, присвячені музиці фільмів фентезі, можна сказати, що багато її аспектів залишаються недослідженими або малодослідженими. Це стосується як об'єктів, так і предметів дослідження. Тому вивчення кіномузики фентезі має перспективи для подальшого вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дерда Н. Стилевые открытия Говарда Шора в кинотрилогии «Властелин колец». *Музика на початку третього тисячоліття*, 2017. № 3. С. 1–11. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/vip_3/Derda_3.pdf. (дата звернення: 19.06.2020).

2. Красножон Г. С. Особливості україномовного перекладу творів жанру фентезі (на матеріалі роману «Володар Перснів» Дж. Р. Р. Толкіна) : дипломна робота ; Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2018. 81 с.

3. Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : дис. … канд. мистецтвознавства: 17:00:02 ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2013. 375 с.

4. Чернявська О. С. До питання класифікації жанру фентезі. *Літературознавчі студії*, 2015. № 1 (2). С. 323–331. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2015_1(2)__38. (дата звернення: 19.06.2020).

5. Щербакова В. Е. (2017) Звучащее Средиземье: Темы Эльфов в музыке Г. Шора (экранизация трилогии Дж. Р. Р. Толкина). *Практики и интерпретации,* 2017. № 2 (4). С. 117–131. DOI 10.23683/2415-8852-2017-4-117-131.

6. Adams D. The Music of The Lord of the Rings Films: a Comprehensive Account of Howard Shore's Score. Van Nuys, CA, US : Carpentier, 2010. 401 p.

7. Bernanke J. Howard Shore's ring cycle: the film score and operatic strategy. *Studying the event film: the Lord of the rings* / Edited by H. E. Margolis. Manchester, UK : Manchester University Press, 2008. P. 176–184.

8. Campkin H. The Exposition of Themes in The Fellowship of the Ring: How Howard Shore Uses Leitmotif to Establish a Narrative. URL: https://www.academia.edu/39731168/The_Exposition_of_Themes_in_The_Fellowship_of_the_Ring_-_How_Howard_Shore_Uses_Leitmotif_to_Establish_a_Narrative. (дата звернення 19.06.2020).

9. Elferen I. Fantasy Music: Epic Soundtracks, Magical Instruments, Musical Metaphysics. *Journal for the Fantastic in the Art*. 2013. № 24 (2). P. 4–24.

10. Eschenfelder M. J. Musical Narratives: Thematic Combination and Alignment in Fantasy and Superhero Films: Master's Thesis / University of Oregon. Eugene, OR, US, 2019. 148 p.

11. Halfyard J. K. Introduction: Finding Fantasy. *Fantasy, Cinema, Sound and Music* / Edited by J. K. Halfyard. London, UK : Equinox, 2012. P. 1–15.

12. Marchwica W. M. Musical scenery: Utopia vs. Arcadia in The lord of the rings (dir. Peter Jackson). *Musica Iagellonica*, 2018. № 9. P. 127–142.

13. Morgan C. P. Good vs. Evil: The Role of the Soundtrack in Developing a Dichotomy in Harry Potter and the Sorcerer's Stone: Master's Thesis / The University of North Carolina at Greensboro. Greensboro, NC, US, 2011. 139 p.

14. Rone V. Howard Shore's Music in J. R. R. Tolkien's Primary and Secondary Worlds. URL: https://www.academia.edu/34569064/Howard_Shore_s_Music_in_J.R.R._Tolkien_s_Primary_and_Secondary_Worlds. (дата звернення 19.06.2020).

15. Rone V. Scoring the Familiar and Unfamiliar in The Lord of the Rings Film. *Journal of Music and the moving image*, 2018. № 11 (2). P. 37–66.

16. Shehan E. Middle-Earth Soundscapes: An exploration of the sonic adaptation of Peter Jackson's "The Lord of the Rings" through the lens of Dialogue, Music, Sound, and Silence: Master's Thesis / Carleton University. Ottawa, Ontario, CA, 2017. 125 p.

17. Webster J. L. The Music of Harry Potter: Continuity and Change in the First Five Films : Doctor of Philosophy's Dissertation / University of Oregon. Eugene, OR, US, 2009. 800 p.

18. Webster J. L. Creating Magic with Music: The Changing Dramatic Relationship between Music and Magic in Harry Potter Films. *Fantasy, Cinema, Sound and Music* / Edited by J. K. Halfyard. London, UK : Equinox, 2012. P. 193–217.

19. White D. The Music of Fantasy Film: On the Creation, Evolution and Inhabitation of Musical Worlds: Doctor of Philosophy's Thesis / University of Manchester. Manchester, UK, 2018. 274 p.

REFERENCES

1. Derda N. Stilevye otkrytiya Govarda Shora v kinotrilogii "Vlastelin kolets" [The Howard Shore's style findings in the Lord of the Rings' cinema trilogy]. *Muzyka na pochatku tretoho tysiacholittia*, 2017. №3. P. 1–11. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/vip_3/Derda_3.pdf. (data zvernennia 19.06.2020). [In Russian].

2. Krasnozhon H. S. Osoblyvosti ukrainomovnoho perekladu tvoriv zhanru fentezi (na materiali romanu "Volodar Persniv" Dzh. R. R. Tolkina) [The Ukrainian translation features of the fantasy works: the Lord of the Rings novel's case study]: dyplomna robota / V. N. Karazin. Kharkiv National University. Kharkiv, UA, 2018. 81 p. [In Ukrainian].

3. Rychkov K. N. Muzyka v sovremennom kommercheskom kinematografe SShA: problemy istorii i teorii [The modern commercial cinema music: the problems of the history and theory]: dys. … kand. mystetstvoznav. : 17:00:02 / Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, RU, 2013. 375 p. [In Russian].

4. Cherniavska O. S. Do pytannia klasyfikatsii zhanru fentezi [The classification of the fantasy genre]. *Literaturoznavchi studii*. 2015. № 1 (2). P. 323–331. URL http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2015_1(2)__38. (data zvernennia 19.06.2020). [In Ukrainian].

5. Shcherbakova V. Ye. (2017). Zvuchashchee Sredizeme: Temy Elfov v muzyke G. Shora (ekranizatsiya trilogii Dzh. R. R. Tolkina) [The Middle-Earth sounding: the Elves' themes in the H. Shore's music (The J. R. R. Tolkien's trilogy adaptation)]. *Praktiki i interpretatsii*, 2017. № 2 (4). P. 117–131. DOI 10.23683/2415-8852-2017-4-117-131 [In Russian].

6. Adams D. The Music of The Lord of the Rings Films: a Comprehensive Account of Howard Shore's Score. Van Nuys, CA, US: Carpentier, 2010. 401 p. [In English].

7. Bernanke J. (2008) Howard Shore's ring cycle: the film score and operatic strategy. *Studying the event film: the Lord of the rings* / Edited by H. E. Margolis. Manchester, UK : Manchester University Press, 2008. P. 176–184. [In English].

8. Campkin H. The Exposition of Themes in The Fellowship of the Ring: How Howard Shore Uses Leitmotif to Establish a Narrative. URL: https://www.academia.edu/39731168/The_Exposition_of_Themes_in_The_Fellowship_of_the_Ring_-_How_Howard_Shore_Uses_Leitmotif_to_Establish_a_Narrative. (дата звернення 19.06.2020). [In English].

9. Elferen I. Fantasy Music: Epic Soundtracks, Magical Instruments, Musical Metaphysics. *Journal for the Fantastic in the Art*, 2013. № 24 (2). P. 4–24. [In English].

10. Eschenfelder M. J. Musical Narratives: Thematic Combination and Alignment in Fantasy and Superhero Films: Master's Thesis / University of Oregon. Eugene, OR, US, 2019. 148 p. [In English].

11. Halfyard J. K. Introduction: Finding Fantasy. *Fantasy, Cinema, Sound and Music* / Edited by J. K. Halfyard. London, UK : Equinox, 2012. P. 1–15 [In English].

12. Marchwica W. M. Musical scenery: Utopia vs. Arcadia in The lord of the rings (dir. Peter Jackson). *Musica Iagellonica*. 2018. № 9. P. 127–142 [In English].

13. Morgan C. P. Good vs. Evil: The Role of the Soundtrack in Developing a Dichotomy in Harry Potter and the Sorcerer's Stone: Master's Thesis / The University of North Carolina at Greensboro. Greensboro, NC, US, 2011. 139 p. [In English].

14. Rone V. Howard Shore's Music in J.R.R. Tolkien's Primary and Secondary Worlds. URL: https://www.academia.edu/34569064/Howard_Shore_s_Music_in_J.R.R._Tolkien_s_Primary_and_Secondary_Worlds. (дата звернення 19.06.2020). [In English].

15. Rone V. Scoring the Familiar and Unfamiliar in The Lord of the Rings Film. *Journal of Music and the moving image*, 2018. № 11 (2). P. 37–66. [In English].

16. Shehan E. Middle-Earth Soundscapes: An exploration of the sonic adaptation of Peter Jackson's "The Lord of the Rings" through the lens of Dialogue, Music, Sound, and Silence: Master's Thesis / Carleton University. Ottawa, Ontario, CA, 2017. 125 p. [In English].

17. Webster J. L. The Music of Harry Potter: Continuity and Change in the First Five Films: Doctor of Philosophy's Dissertation / University of Oregon. Eugene, OR, US, 2009. 800 p. [In English].

18. Webster J. L. Creating Magic with Music: The Changing Dramatic Relationship between Music and Magic in Harry Potter Films. *Fantasy, Cinema, Sound and Music* / Edited by J. K. Halfyard. London, UK : Equinox, 2012. P. 193–217 [In English].

19. White D. The Music of Fantasy Film: On the Creation, Evolution and Inhabitation of Musical Worlds: Doctor of Philosophy's Thesis / University of Manchester. Manchester, UK, 2018. 274 p. [In English].

УДК 7.036/.038 (477) “191/193”
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213778

Анна ПУЗИРКОВА,
orcid.org/0000-0001-8183-7731
здобувач кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури,
завідувач науково-дослідного відділу з вивчення життя і творчості Михайла Старицького
Музею видатних діячів української культури
(Київ, Україна) annaprk82@gmail.com

ПИТАННЯ ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТЬ «МОДЕРНІЗМ» І «АВАНГАРД» В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ 1910–1930-Х РОКІВ

У публікації досліджується концепція використання термінів «модернізм» та «авангард» стосовно українського образотворчого мистецтва першої третини ХХ сторіччя, зокрема періоду, що прийнято називати українським авангардом 1910–1930-х років. Актуальність статті зумовлена недостатнім висвітленням питання співвідношення термінів «модернізм» і «авангард» у сучасному українському мистецтвознавстві. Поставлені завдання вирішуються автором шляхом системного аналізу. У ході дослідження аналізуються визначення термінів «модернізм» та «авангард» українських та іноземних науковців у контексті українського новаторського мистецтва 1910–1930-х років, а також специфіка сучасного розуміння українського авангардизму, що включає в себе низку різновекторних явищ – від геометричної абстракції до пошуків примітивістів. На базі напрацювань дослідників такі невід’ємні складники авангарду, як динаміка і рух, прагнення суспільної перебудови, заперечення історичної художньої традиції та специфічний філософський концепт, визначаються як такі, що не є тотожними до частини художніх пошуків, які натепер прийнято розглядати в єдиному явищі українського авангарду 1910–1930-х років за аналогією до визначень російського новаторського мистецтва. Адже велика частина новаторських пошуків українського мистецтва в цей час усе ще демонструє велику спорідненість з історичною художньою спадщиною та народним мистецтвом. Це дає змогу зробити висновок про різницю у розумінні «українського авангарду» 1910–1930-х років як специфічного історичного «імені», яке об’єднало сукупність явищ у цілому авангардного спрямування та явищем авангарду в українському новаторському мистецтві 1910–1930-х років як найбільш радикального складника цього мистецтва, що припадає на період початку 1920-х років. Так, під авангардом в українському мистецтві 1910–1930-х років слід розуміти насамперед конструктивістські пошуки в живописі, сценографії, пластичному мистецтві та явище панфутуризму. Інші напрями, в тому числі 1910-х років, визначаються як напрями «авангардного спрямування», де «модернізм» і майбутній «авангард» ще співіснують у тісному взаємозв’язку, зокрема під час перших новаторських виставок початку 1910-х років.

Ключові слова: *модернізм, авангард, український авангард 1910–1930-х років.*

Anna PUZYRKOVA,
orcid.org/0000-0001-8183-7731
Applicant at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture,
Head of the Department for the Study of Life and Work of Mykhailo Staritsky
Museum of the Outstanding Figures of Ukrainian culture
(Kyiv, Ukraine) annaprk82@gmail.com

THE ISSUE OF DEFINING THE CONCEPTS OF MODERNISM AND THE AVANT-GARDE IN UKRAINIAN VISUAL ART OF THE 1910–1930s

The publication explores the concept of using the terms “modernism” and “avant-garde” in relation to the Ukrainian fine art of the first third of the 20th century, in particular the period that is commonly called “Ukrainian avant-garde” of the 1910–1930s. The relevance of the article is due to insufficient coverage of the question of correlation of the terms “modernism” and “avant-garde” in modern Ukrainian study of art. The tasks are solved by the author through system analysis. In the course of the research, the definitions of “modernism” and “avant-garde” of Ukrainian and foreign scientists are analyzed in the context of Ukrainian innovative art of the 1910–1930s, as well as the specifics of the modern understanding of Ukrainian avant-gardism, which includes a number of different vector phenomena – from geometric abstraction to the search of primitivists. Based on the research findings, such integral components of the avant-garde as dynamics and movement, the desire for social reconstruction, the rejection of historical artistic tradition and a specific philosophical concept are defined as non-identical parts of artistic searches, which are considered today to be a single phenomenon of the “Ukrainian avant-garde” of the 1910–1930s, by analogy with the definitions of Russian innovative

art. After all, most of the innovative searches of Ukrainian art at this time still show a great similarity to the historical artistic heritage and folk art. It enables to conclude about the difference in the understanding of the "Ukrainian avant-garde" of the 1910–1930s as a specific historical "name", which combined a set of general avant-garde samples and the phenomenon of "avant-garde" in the Ukrainian innovative art 1910–1930s, as the most radical component of this art falls on the period of the early 1920s. Thus, the "avant-garde" in Ukrainian art of the 1910–1930s should be understood primarily as constructivist searches in painting, scenography, plastic art and the phenomenon of panfuturism. Other trends, including the 1910s, are defined as "avant-garde trends" where "modernism" and the future "avant-garde" still coexist in close relationship, particularly during the first innovative exhibitions of the early 1910s.

Key words: *modernism, avant-garde, Ukrainian avant-garde of the 1910–1930s.*

Постановка проблеми. Для сукупності новаторських художніх явищ 1910–1930-х років у Росії та на теренах сучасної України загальноприйнятим стало визначення «авангард». Водночас художні процеси окремих західноєвропейських країн, у тому числі Франції – лідера мистецьких трансформацій початку ХХ сторіччя, переважно дотримуються більш загального визначення «модернізм», яке передбачає ширші рамки у розумінні і тлумаченні. Стосовно самого визначення понять «модернізм» і «авангард», їх кордонів і співвідношень у категорії образотворчого мистецтва досі наявні індивідуальні трактування дослідників. Загалом це питання залишається дискусійним і його обговорення набуває особливої актуальності для досліджень українського авангардного мистецтва, незалежне вивчення якого було розпочате лише у 1970-х роках, тож низка питань і досі потребує висвітлення та дослідження.

Зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Науковий пошук публікації здійснено у рамках дисертаційного дослідження автора з тематики українського авангарду 1910–1930-х років у європейському контексті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У сучасному українському мистецтвознавстві наразі немає окремих праць, присвячених питанню взаємовідношення понять «модернізм» і «авангард», зокрема, у напрямі аналізу художніх явищ, об'єднаних визначенням «український авангард 1910–1930-х років». У питанні співвідношення цих понять автор спирається на дослідження російських науковців, де висвітлення питання кордонів понять «модернізм»–«авангард» регулярно порушується у працях дослідників, насамперед А. Крусанова та Д. Сарабьянова, колективній праці «Авангард в культуре ХХ века» під редагуванням Ю. Гірина.

Виділення не виділених раніше частин загальної проблеми. Сучасне визначення українського авангарду акумулює в собі взаємозаперечуючі художні напрями, такі як футуризм, кубофутуризм, конструктивізм та народний примітивізм, що потребує уважного вивчення в контексті термінологічних визначень.

Постановка завдання. Метою статті є визначення імовірних меж «модернізму» та «авангарду» в українському образотворчому мистецтві першої третини ХХ сторіччя та застосування відповідної термінології. Для досягнення мети поставлено **завдання:** розглянути висвітлення питання термінології «модернізм» і «авангард» у працях дослідників та актуалізація їх стосовно визначення мистецтва українського авангарду 1910–1930-х років; розглянути окремі прояви українського авангарду 1910–1930-х років в образотворчому мистецтві у відповідності до визначення характерних ознак мистецтва авангарду.

Виклад основного матеріалу. Сучасне розуміння українського авангарду включає в себе низку різновекторних явищ, таких як: футуризм, експресіонізм, народний примітивізм, конструктивізм. Це породжує низку питань, що потребують визначення. Авангард в українському мистецтві –явище передусім мистецьке або відображення суспільної парадигми? Що ми поєднуємо у явищі авангарду і як відокремлювати його від модернізму в українському мистецтві. Чи можливе таке відокремлення взагалі? Чи можна об'єднати в одному визначенні явища супрематизму, бойчукізму та панфутуризму? Отже, питання наразі відкриті.

Поняття «авангард» – одне з найбільш значущих і водночас найменш окреслених понять мистецтва і проєктування ХХ століття (Духан, 2007: 12–19.), тому і до визначення авангарду в контексті модернізму мистецтвознавці повертаються раз за разом. Так, висвітлення питання кордонів понять «модернізм»–«авангард» регулярно порушуються у працях російських науковців, зокрема, своє визначення надають відомі дослідники мистецтва Дмитро Сарабьянов та Андрій Крусанов.

Як зазначає Дмитро Сарабьянов, у контексті вивчення явища російського авангарду поняття «авангард» подекуди застосовується надто широко стосовно мистецьких явищ, що носять вторинний характер. «Викликають заперечення і випадки використання категорії «авангард» до явищ літератури і мистецтва, хай і просякнутих новаторськими художніми ідеями та стильовою

новизною, однак за духом не авангардними. Так, іноді до авангарду потрапляють митці-символісти» (Сарабьянов, 2000: 83–84). Також дослідник зауважує, що важливою характеристикою поняття «авангард» є «рух». Це твердження є ключовим, адже відображає основну ідею, закладену в авангардному мистецтві, – зміни та динамізм, які були тісно пов'язані з історичним контекстом до та після революційної доби.

Дослідник Андрій Крусанов у своїй масштабній праці «Русский авангард» розділяє визначення авангарду як історичного імені та поняття, де мистецтвознавче поняття «авангард» визначалося і визначається дослідниками по-різному, залежно від конкретних артефактів, а історичне «ім'я» жорстко обмежене хронологічними рамками, що робить його розуміння більш чітким, а критерії жорсткішими.

Дослідник пояснює свою позицію на прикладі учасників авангардного об'єднання «Центрифуга», учасник якого «Б. Пастернак без сомнения авангардист, тогда как Б. Григорьев, В. Брюсов и К. Петров-водкин – нет» (Крусанов, 2010, 16). Таке твердження особливо актуальне для вивчення діяльності художніх об'єднань і в межах українського авангарду 1910–1930-х років.

Стосовно самих понять «модернізм» та «авангард» у сучасному, зокрема і українському мистецтвознавстві, то, як зазначає ще один російський дослідник Володимир Турчин: «на відміну від мистецтва періоду від Давньої Греції до класицизму, в історії дослідження авангарду відсутня стала традиція. Немає уявлення про його структуру загалом, немає принципової періодизації. Матеріал дуже великий, погано піддається систематизації. Як правило, він розглядається в хронологічному порядку окремих «ізмів»: фовізм, експресіонізм, кубізм і т.д. Щоправда, є спроби теоретичного, а не історичного осмислення авангарду відповідно до певних проблем, як наприклад відношення до науки, політики, філософії, міфології. Та зроблено в цій галузі доволі мало і багато залежить від особистих поглядів того чи іншого вченого чи критика» (Турчин, 1993: 4).

Сам термін «авангард» стосовно культурно-мистецьких процесів періоду першої третини XX сторіччя в сучасному розумінні починає використовуватись не одразу. В цьому сенсі цікаво, що в мистецтвознавстві використовуються поняття від початку з мистецтвом ніяк не пов'язані, адже термін «модернізм» бере початок з католицької прогресивної теології, «авангард» – термін мілітаристського походження. Важливо, що його не використовували стосовно свого мистецтва і самі митці (Сарабьянов, 2000: 83). Французький критик Теодор Дюре вживав поняття «авангард» у категорії мистецтва ще у 1885 році стосовно імпресіоністів, однак зрозуміло, що «авангард» як поняття «сучасності» відповідно до того чи іншого історичного проміжку та «авангард» початку XX сторіччя є принципово різними категоріями. Адже авангардні і шокуючі на кінець XIX сторіччя імпресіонізм і символізм стосовно авангардних зрушень 1910–1930-х років в Європі та Україні подекуди видаються значно ближчими до класичного традиційного мистецтва, хоч і відкривають епоху художнього модернізму.

Незважаючи на періодичне обговорення питання, наразі немає остаточного визначення модернізму та авангарду стосовно художніх процесів першої третини XX сторіччя, зокрема, через їхню чисельність, а тому і різні дослідники певною мірою на свій розсуд визначають кордони цих понять. Питання розмежування «модернізму»–«авангарду» як у широкому контексті, так і стосовно діяльності окремих груп чи митців стоїть особливо гостро саме для українсько-російських художніх процесів першої третини XX сторіччя, адже саме окреслення цих процесів у російському та українському мистецтві як «авангарду» примушує прискіпливіше дивитися на кожне окреме художнє явище, включене в це єдине визначення.

Питаннями, що постають на цьому досить широкому тлі, є:

а) окреслення кордонів авангарду в українському образотворчому мистецтві в єдиному контексті модернізму, який включає дуже широке коло новаторських для свого часу течій, проте ще досить традиційних у контексті розвитку мистецтва XIX–XX років стосовно більш кардинальних подальших пошуків;

б) проведення розмежування у сукупності новаторських художніх явищ українського мистецтва першої третини XX сторіччя, де в цілому вже виражені риси авангардизму, але, якщо розглядати кожне з цих явищ окремо, вони виявляють риси як модернізму, так і авангарду, а також і власні особливості, що виходять за межі визначення цих понять (народний примітивізм).

Хронологічні межі українського авангардного мистецтва за аналогією з російським авангардом переважно визначені кордонами 1910–1930-х років, від часу активного поширення та переосмислення на цих теренах мистецтва кубістів, а також футуристичної ідеї, яка у передреволюційному суспільстві знайшла великий відклик та родюче підґрунтя, до часу завершення історичного розвитку новаторських художніх рухів у Радянському Союзі на початку 1930-х років.

Дослідники розглядають розвиток українського авангарду головним чином у сукупності художніх процесів, що включають як суто авангардні, так і модерністські напрями, переважно не акцентуючи на їх кордонах. Таким чином, розглядаємо процеси авангардного мистецтва в Україні як сукупність антиакадемічних художніх явищ, що насамперед включає:

– перші виставки митців – новаторів «Ланки», «Кільця», «Союзу сімох»;

– пересувні виставки Салонів В. Іздебського;

– діяльність творчих об'єднань АРМУ, ОСМУ, Культур Ліга, Artes;

– перші роки діяльності УАМ-КХІ;

– діяльність українських кубофутуристів, супрематистів, конструктивістів, а також і примітивістів;

– діяльність українських панфутуристів;

– діяльність видань авангардного спрямування «Нова Генерація», «Нове мистецтво», «Авангард», «Юго-Леф» та ін.

У частині конструктивізму та геометричної абстракції таке визначення українського авангарду загалом відповідає тому, що подає в своєму дослідженні «Русский авангард» першовідкривач українського та дослідник російського авангарду Андрій Наков, який зосереджує увагу в своїй праці саме на діяльності конструктивістів та супрематизмі (Наков, 1991). Але розглядаючи інші складники українського авангарду 1910–1930-х, можна побачити, що акценти більшою мірою зміщуються у бік модернізму. Так, під час Салонів Іздебського переважно експонувалися твори імпресіоністів і постімпресіоністів, а перші виставки та творчі об'єднання українських митців-новаторів навіть і 1910-х років (ІІ Салону В. Іздебського, київського «Кільця», харківського «Союзу сімох») загалом стають прикладом поєднання проявів модернізму та певних рис авангардизму. Тут постійно перетинаються в цілому неакадемічні, але антагоністичні за духом художні напрями – модерно-символістські, імпресіоністично-експресіоністичні та кубістично-формалістичні. Зазначені новаторські художні явища переважно супроводжували одне одного як у творчості художніх об'єднань, так і в творчості окремих митців 1910–1930-х років, що було особливо характерним для українсько-російського авангарду.

Для того, аби впорядкувати ці протиріччя, потрібно відділити визначення «авангард» як такого від художніх явищ, що не можна визначати як «авангард», але в цілому «авангардного спрямування». Таким чином фактично визначає це явище і Ольга Лагутенко, говорячи про виставку «Кільця» 1914 саме як про виставку «авангардного спрямування» (Лагутенко, 2006: 91).

Мирослава Мудрак у своєму відомому дослідженні (Мудрак, 2018) вживає щодо новаторських художніх процесів в українському мистецтві 1910–1930-х років як більш звичне для західного дослідника визначення «модернізм», так і «авангард». Головну увагу в своїй масштабній праці «Нова Генерація і мистецький модернізм в Україні» дослідниця приділяє діяльності українських панфутуристів, що були представниками найрадикальніших поглядів українського та навіть російського авангардного мистецтва. Як відомо, концепція українських футуристів виявилася ближчою до оригінальної концепції італійського футуризму за їх російських колег. Також дослідниця розглядає художні процеси, що передували футуризму і конструктивізму в контексті початку формалізму. Діяльність панфутуристів, враховуючи їх демонстраційну революційність, декларативність та категоричне заперечення минулої спадщини, належить до яскравого прояву «авангарду» в українському, але передусім літературному мистецтві.

Дослідник російського та українського авангардного мистецтва Джон Боулт у своїй публікації «Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні» так само в цілому характеризує художні процеси першої третини ХХ століття як «модернізм», але вживає в дослідженні і визначення авангарду (Боулт, 2006: 7–14).

Дослідник Дмитро Горбачов у своїх дослідженнях розглядає новаторські художні процеси першої третини ХХ сторіччя в єдиному контексті неакадемічних художніх напрямів, від примітивістів і експресіоністів (фактичних модерністів) до конструктивістів та супрематистів (уже фактичних авангардистів), умовно хронологічно поділяючи їх на «перед авангард» та власне «авангард». Дослідження Дмитра Горбачова (Горбачов, 1996; Горбачов, 2017) вирізняються серед інших праць українських дослідників тим, що саме він наводить символічну дефініцію основних напрямів модернізму та авангарду в українському мистецтві: фовізму, експресіонізму, футуризму і кубофутуризму, спектралізму, сюрреалізму, навіть дадаїзму та ін. У цей єдиний стрій дослідник включає і митців-бойчукістів.

Олександр Федорук так само, не зосереджуючись окремо на теорії поняття «модернізм»–«авангард», фактично виводить визначення «український авангард» в єдиному контексті історії розвитку неакадемічних художніх напрямів 1910–1930-х років як виразно формалістичних, так і примітивістських (Федорук, 2006: 9–68).

Таким чином, визначення українського авангарду, відповідно до праць українських дослідників, об'єднує сукупність новаторських художніх явищ 1910–1930-х років, які своєю чергою, якщо розглядати їх окремо одне від одного, включають течії модернізму й авангарду загалом. Так, поруч із суто формалістичними пошуками розглядаються і примітивістські художні пошуки.

Найвиразнішим прикладом такої ознаки українського новаторського мистецтва 1900–1930-х років є творчість Давида Бурлюка, за визначенням Василя Кандинського – «батька російського футуризму», більшість художніх творів якого, якщо не розглядати його творчість крізь призму «Ляпасу суспільному смаку», не мають фактично нічого спільного з «авангардом» та навіть з авангардизмом.

Якщо повернутися тепер до тези Андрія Крусанова про історичне «ім'я» та «поняття» авангарду, розглядаючи авангардні процеси російського та українського мистецтва (особливо першої хвилі кін. 1900–поч. 1910-х років, коли авангард остаточно ще не сформував своє обличчя на базі конструктивізму та геометричної абстракції, а діяльність символістів та футуристів фактично перепліталася в рамках тієї чи іншої групи) стає зрозумілим, що загальне визначення історичного «імені» як «авангарду» не є тотожним визначенню в якості «авангарду» кожної його складової частини у сукупності відповідних художніх процесів.

Таким чином, слід ще раз зробити наголос на відокремленні розуміння «авангарду» як сукупності художніх явищ у контексті часу та в межах діяльності того чи іншого художнього об'єднання, з аналізом творчості окремих митців та художніх напрямів, що дасть змогу вивести найбільш об'єктивні визначення стосовно кожного окремого складника в єдиному контексті авангардного руху 1910–1930-х років. Одначе розуміння українського авангардного мистецтва вимагає і розуміння його специфічного контексту в загальноєвропейському новаторському мистецтві.

Так, Мирослава Мудрак наголошує, що якщо в контексті західного модернізму формування авангардних течій пояснюється радикальним або волюнтаристським відходом від художніх канонів та норм і передбачає необхідність революційного зламу послідовного розвитку культури і художньої традиції, то український авангард знаходиться дещо в іншому контексті. «Замість того, аби розірвати всі зв'язки з минулим і дискредитувати будь-яке пов'язане з ними, українське авангардне мистецтво виявляє місця розривів між сучасним і минулим, поєднуючи їх у новому мистецтві, що є несподівано аномальним і диз'юнктивним» (Мудрак, 2006: 31).

Таким чином, розглядаючи художні процеси, об'єднані у сучасному визначенні «український авангард», маємо враховувати специфіку історичного та культурного контексту цього мистецтва, що зростало у великому сенсі на єдиному підґрунті необхідності збереження культурного коду, що завжди було актуальним для українського мистецтва, враховуючи складний історичний шлях. Тоді як європейський авангардизм базується загалом на засадах соціального протесту або ж зосереджується на суто художніх аспектах. При цьому, говорячи про важливий елемент специфіки національного вираження в мистецтві, слід зауважити, що кожне мистецтво навіть і в уніфікованих новаторських формах першої третини XX сторіччя можна розглядати крізь призму національного, адже навіть не використовуючи упізнаваних символів, воно, безумовно, несе в собі своєрідний генетичний культурний код, що може бути особливо актуально навіть для французького кубізму. Тож, акцентуючи на національному аспекті в контексті визначення авангардного мистецтва, яке в цілому тяжіє до універсалізму форм та космополітизму, слід зауважувати, до якої міри зазначені прояви культурної ідентичності вступають у конфлікт з футуристичністю та універсалізмом як необхідних якостей авангарду, що вимагає окремого дослідження конкретних груп та митців періоду.

Отже, українське авангардне мистецтво у сучасному розумінні демонструє як суто авангардні та формалістичні якості в контексті окремих творів та загалом у контексті панфутуризму, супрематизму та конструктивізму, так і антиформалістичні – відсилання до народного примітивізму.

Отже, як провести межі у складному процесі зародження та розвитку художніх новаторських процесів у мистецтві першої третини XX сторіччя, особливо в складному контексті українського новаторського мистецтва, що розвивалося, тісно переплітаючись з елементами народного мистецтва?

Твердження, на якому сходяться дослідники: авангардистські течії –складова частина і один з інструментів диференціації модернізму в його еволюції від символізму до абстракції (Пєстова, 2010: 295). При цьому модернізм, що своєю чергою має авангардне крило, є більш широким та всеохоплюючим поняттям для характеристики мистецтва нового типу, яке затвердилося в XX сторіччі, але почало своє життя ще у XIX (Сарабья-

нов, 2000: 83–91). «Мистецтво зрілого авангарду, на відміну від раннього модернізму, втрачає духовну потребу опори на попередні досягнення, зокрема філософські та естетичні ідеї, більшою мірою орієнтуючись уже на власні програмні документи, тексти, що самі себе інтерпретують» (Пєстова, 2010: 296). Формування філософського концепту авангарду відбувалося передусім у сучасності, зокрема у бергсонізмі, що став, як зазначає Духан, яскравим прикладом «авангардного імпульсу» (за аналогією до бергсонівського життєвого імпульсу – *elanvital,* що став викликом часу-медитації мистецтва кінця XIX ст.) та новими науковими парадигмами (Духан, 2007: 12–19).

Дослідженню українського авангарду у вищезазначеному контексті фактично не приділено уваги. На цьому акцентує увагу і Галина Скляренко, зазначаючи, що поняття «український авангард» не набуло ще дотепер достатньої визначеності. З огляду на це головними проблемами в дослідженні авангарду в Україні постає необхідність відокремлення його напрямів із багатого на новації періоду початку XX століття, а поряд з цим – аналіз того історико-культурного контексту, що вплинув на особливості його формування та етапи розвитку (Скляренко, 2009: 7–12). Адже авангардне мистецтво, вийшовши з надр модернізму, стає абсолютно унікальним явищем, специфічною реакцією художньо-естетичної свідомості на глобальний, такий, що досі не траплявся в історії людства перелом у культурно-цивілізаційних процесах, викликаних своєю чергою науково-технічним прогресом. Тож, якщо модерністські новації загалом були спрямовані насамперед на утвердження творчої індивідуальності, а через те, як продовжує Скляренко, царини художньої мови, розмаїття змістів та форм розгорталися в суто мистецькому просторі, то авангард брав на себе вже перебудовчі завдання, виходячи таким чином далеко за межі мистецтва (Скляренко, 2009: 7–12). У тому числі за межі свого першоджерела – модернізму.

Аналогічно і Андрій Крусанов зазначає, що термін «російський авангард» як посмертне «ім'я» конкретної історичної події дорівнює соціальному рухові в галузі мистецтва, що охопив художників, поетів, композиторів, режисерів театру і кіно, архітекторів та інших діячів мистецтва, об'єднаних у такі групи, як «Вінок-Стефанос», «Трикутник», «Гілея», егофутуристи, «Мезонін поезії», «Центрифуга», «Лірень», «Спілка молоді», «Бубновий валет», «Ослиний хвіст», «Мішень», «Синдикат футуристів» – «41», «Творчість», УНОВИС, ОБМОХУ, «Зорвед» – КОРН, колектив МАІ, організації ІНХУК, ГІНХУК, ІЗО Наркомпросу, Музей живописної культури, ОСТ, ОСА, АСНОВА, МАФ–ЛЕФ–РЕФ, ОБЕРІУ, об'єднання «Жовтень» та інші (Крусанов, 2010: 16).

Якщо не зосереджуватись на особливостях окремих художніх напрямів, це твердження фактично тотожне сучасному розумінню явища «український авангард» 1910–1930-х років, але все ж не окреслює чітко явища «авангарду» в українському мистецтві через свою загальність.

Ключовим у визначенні авангардизму в мистецтві видається твердження про зв'язок мистецтва авангарду із соціальними і революційними зрушеннями як їх відображення, адже якщо естетика модернізму відстоювала автономність мистецтва, то авангард натомість прагнув поєднати життя і мистецтво, стерти межі між культурою та політикою, відкрито протистоячи естетизму (Саруханян, 2010: 28). Російсько-український авангард на зламі 1920-х років ідеально вписується в подібне визначення, адже європейське мистецтво в той самий час не мало таких умов поєднання радикальних суспільних зрушень та революційної перебудови із масштабним художнім рухом. На короткий час російсько-український авангард по суті стає державним мистецтвом, що певним чином парадоксально.

Водночас якщо розглядати окремо ті чи інші напрями та твори митців, включені в єдиний мистецький вир післяреволюційної доби, то можна визначати і розбіжності, що залишаться дискусійними, також і всі твори створені учасниками революційного мистецького руху не можна вважати авангардними, навіть за умови приналежності їх до агітпропу та виробничого руху. Подібну проблему широкого узагальнення зачіпав ще Казимир Малевич, зазначаючи що «у Росії все, що тільки не було схоже на натуру, вважали футуризмом» (Малевич, 2017: 74), адже футуризмом у 1910-х в українському і російському мистецтві фактично характеризували всі неакадемічні рухи, які згодом і об'єдналися у визначенні російського та українського авангарду. І авангардне мистецтво революційної доби в такому широкому узагальненні також не стає винятком.

Та все ж 1920-ті роки стають вершиною розвитку українського авангардного мистецтва, але передусім завдяки діяльності панфутуристів (у 1920 виходить маніфест) та сценографічному мистецтву. Саме сценографія 1920-х років стає лідером, а тому і найяскравішим проявом авангарду в українському мистецтві, втілюючи

такі засади «авангарду», як революційність форм, динаміку, рух. Однак важливо враховувати, що українські митці, які в 1910–1920-х роках реалізовували свої художні пошуки авангардними засобами, але не виїхали за кордон у період 1930-х, з історичних обставин надалі повертаються до традиційної творчості, тому їм не вдається зберегти свої авангардні творчі напрацювання повною мірою і виразністю. Тож однозначно зараховувати їх творчість до мистецтва «модернізму» чи «авангарду» видається досить складним. Так, можна порівняти «Містерії Буф» 1921, «Моб» 1924, «Джоні награє» та «Валькірія» 1929 класика української авангардної сценографії Олександра Хвостенка-Хвостова з його ж сценічними розробками вже 1930-х років, а в художніх творах 1950-х років митець цілком реалізується у напрямі соцреалізму – «Хрещатик», «Міст Патона», 1954.

У цьому ж напрямі розвивалася і творчість одного з найвиразніших представників української авангардної сценографії Анатоля Петрицького, який після проєктів чистого авангарду – «Ексцентричний танок» 1922-го, «Турандот» 1928-го та живописних кубофутуристичних пошуків, переходить до більш примітивістського «Князя Ігоря» 1929-го та традиційного «Тараса Бульби» 1937–1941 років. Живопис митця також стає значно поміркованішим, хоч і зберігає виразні риси модернізму початку 1910-х років у дусі постімпресіонізму. Так само і Онуфрій Бізюков – на початку 1930-х років найавангардніший представник бойчукістів, після цього короткого періоду творчості переходить до виразного соцреалізму.

Висновки. Складна історія розвитку українського мистецтва початку ХХ сторіччя, сукупність впливів західного, російського, а також і власного народного мистецтва ускладнюють чітке розуміння «авангарду» у межах новаторських модерністичних пошуків. Визначення ускладнене, адже «авангард» і «модернізм» міцно переплiталися як у творчості самих митців 1910–1930-х років, так і загалом у діяльності творчих об'єднань зазначеного періоду.

На базі проведеного дослідження можна зробити такі **висновки:**

– приймаючи визначення «український авангард 1910–1930-х років» як історичне «ім'я», водночас не маємо змоги зараховувати до явища «авангард» усі його складники, що залишаються у дусі «модернізму». Зокрема, імпресіоністичні, постімпресіоністичні та примітивістські твори;

– виразом чистого «авангарду» в українському мистецтві стає мистецтво початку 1920-х років, пов'язане із часом пореволюційної розбудови. Воно включає насамперед авангардну сценографію – сценографічний конструктивізм з його кардинальним переосмисленням формотворення, революційністю, виразним динамізмом та панфутуризм з його декларуванням розриву з минулим.

З огляду на складність питання, надалі **перспективними** видаються дослідження, що дадуть змогу визначати межі поняття «авангард» у творчості митців та в діяльності творчих об'єднань, враховуючи головні характеристики авангардного мистецтва – революційність, перебудову суспільства, відмову від традиції, в єдиному контексті «українського авангарду» 1910–1930-х років як історичного «імені».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боулт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом. Модернізм в Україні. *Український модернізм 1910–1930*. Хмельницький : Галерея, 2006. С. 7–14.
2. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст. Київ : Мистецтво, 2017. 220 с.
3. Горбачов Д. Українській авангард 1910–1930-х років. Київ : Мистецтво, 1996. 400 с.
4. Духан И. Авангард и «авангарды» в искусстве и проектной культуре ХХ века. *Авангард и культуры: искусство, дизайн, среда :* материалы Междунар. науч. конф. Минск : ГИУСТ БГУ, 2007. С. 12–19.
5. Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Москва : Новое обозрение, 2010. Т 1. Кн. 2. 1104 с.
6. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 204 с. ISBN966-2923-14-4.
7. Малевич К. Автобіографічні записки 1918–1933. Київ : Родовід, 2017. 96 с.
8. Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні. Київ : РОДОВІД, 2018. 288 с. ISBN 978-966-7845-98-8.
9. Мудрак М. Український авангард. *Український модернізм 1910–1930.* Хмельницький : Галерея, 2006. С. 31–38.
10. Наков А. Русский авангард. Москва : Искусство, 1991. 192 с. ISBN 5-210-02162-9.
11. Пестова Н. Экспрессионизм. *Авангард в культуре ХХ века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поетика. В 2 кн*. Москва : ИМЛИ, РАН, 2010. Кн. I. С. 293–360.
12. Сарабьянов Д. К ограничению понятия «авангард». Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева. Москва : Языки русской культуры, 2000. С. 83–91.
13. Саруханян А. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм». *Авангард в культуре ХХ века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поетика. В 2 кн.* Москва : ИМЛИ, РАН, 2010. Кн. I. С. 9–34.

14. Скляренко Г. Український авангард: обшири явища в історико-культурному контексті. *Мистецтвознавство України:* зб. наук. праць. Київ : ІПСМ, АМУ, КЖД «Софія», 2009. Вип. 10. С. 7–12.

15. Турчин В. По лабиринтам авангарда. Москва : Изд-во МГУ, 1993. 248 с. ISBN 5-211-02686-1.

16. Федорук О. Український авангард. *Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті* / АМУ, ІПСМ. У 3 кн. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1. С. 9–68.

REFERENCES

1. Boult, Dzh. (2006). Nacional'ny'j za formoyu, internacional'ny'j za zmistom. Modernizm v Ukrayini. [National in form, international in content. Modernism in Ukraine.] Ukrayins'ky'j modernizm 1910–1930. Hmel'nitskyi: Galereya, pp. 7–14 [In Ukrainian].

2. Gorbachov, D. (2017). Avangard. Ukrayins'ki hudozhny'ky' pershoyi trety'ny' XX st. [Ukrainian artists of the first third of the 20th century] Kyiv: My'stecztvo. 220 p. [in Ukrainian].

3. Gorbachov, D. (1996). Ukrayins'kij avangard 1910–1930-x rokiv. [Ukrainian avant-garde 1910–1930s]. Kyiv: My'stecztvo. 400 p. [in Ukrainian].

4. Dukhan, I. (2007). Avangard i "avangardy" v iskusstve i proektnoi kulture XX veka. [Avant-garde and "avant-gardes" in the art and design culture of the 20th century]. Avangard i kultury: iskusstvo, dizain, sreda : materialy Mezhdunar. nauch. konf. Minsk: GIUST BGU, pp. 12–19 [in Russian].

5. Krusanov, A. (2010). Russkii avangard: 1907–1932 (Istoricheskii obzor). V 3 t. [Russian avant-garde: 1907–1932 (Historical review). In 3 volumes]. Moskva: Novoe obozrenie. T 1. Kn. 2. 1104 p. [in Russian].

6. Lagutenko, O. (2006). Ukrayins'ka grafika pershoyi trety'ny' XX stolittya. [Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century]. Kyiv: Grani-T. 204 p. ISBN966-2923-14-4 [in Ukrainian].

7. Malevy'ch, K. Avtobiografichni zapy'sky' 1918–1933. [Autobiographical notes 1918–1933] Kyiv: Rodovid, 2017. 96 p. [in Ukrainian].

8. Mudrak, M. (2018). "Nova g'eneraciya" i my'stecz'ky'j modernizm v Ukrayini. ["New Generation" and artistic modernism in Ukraine] Kyiv: RODOVID. 288 p. ISBN 978-966-7845-98-8 [in Ukrainian].

9. Mudrak, M. (2006). Ukrayins'ky'j avangard. [Ukrainian avant-garde] Ukrayins'ky'j modernizm 1910–1930. Hmel'nitskyi: Galereya, 2006. Pp. 31–38 [in Ukrainian].

10. Nakov, A. (1991). Russkii avangard. [Russian avant-garde] Moskva: Iskusstvo. 192 p. [in Russian].

11. Pestova, N. (2010). Expressionism. Avangard v kulture XX veka (1900–1930 gg.): Teoriya. Istoriya. Poetika. V 2 kn. Moskva: IMLI, RAN. Kn. I. Pp. 293–360 [in Russian].

12. Sarabyanov, D. (2000). K ogranicheniyu ponyatiya "avangard". [To the limitation of the concept of "avant-garde"]. Poeziya i zhivopis: Sbornik trudov pamyati N. I. Khardzhieva. Moskva: Yazyki russkoi kultury. Pp. 83–91 [in Russian].

13. Sarukhanyan, A. (2010). To the correlation of the concepts modernism and avant-garde. Avangard v kulture XX veka (1900–1930 gg.): Teoriya. Istoriya. Poetika. V 2 kn. Moskva: IMLI, RAN. Kn. I. Pp. 9–34 [in Russian].

14. Sklyarenko, G. (2009). Ukrayins'ky'j avangard: obshy'ry' yavy'shha v istory'ko-kul'turnomu konteksti. [Ukrainian avant-garde: extensive phenomena in the historical and cultural context]. My'stecztvoznavstvo Ukrayiny'. Zb. nauk. Pracz'. Kyiv: IPSM, AMU, KZhD "Sofiya". Vy'p. 10. Pp. 7–12 [in Ukrainian].

15. Turchin, V. (1993). Po labirintam avangarda. [Through the labyrinths of the avant-garde] Moskva: Izd-vo MGU. 248 p. [in Russian].

16. Fedoruk, O. (2006). Ukrayins'kij avangard. [Ukrainian avant-garde]. Perety'n znaku: Vy'brani my'stecztvoznavchi statti / AMU, IPSM. U 3 kn. Kyiv: Vy'davny'chy'j dim A+S. Kn. 1. Pp. 9–68 [in Ukrainian].

УДК 786.8
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213779

Марія П'ЯВКА,
orcid.org/0000-0002-2908-0409
викладач
Луцького педагогічного коледжу
(Луцьк, Україна) mariyp@gmail.com

Зоя СКАКАЛЬСЬКА,
orcid.org/0000-0001-9989-7345
старший викладач
Луцького педагогічного коледжу
(Луцьк, Україна) skakalskaz@gmail.com

НАУКОВІ СТУДІЇ БАЯННО-АКОРДЕОННОГО НАПРАЦЮВАННЯ XXI СТОЛІТТЯ ЯК СКЛАДНИК УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ

У статті розкриваються горизонти наукового напрацювання для баяна-акордеона крізь призму українського академічного народно-інструментального мистецтва XXI століття. За основу взяті довідникові видання, які складають інформаційно-аналітичний простір й апелюють до поглибленого вивчення культурно-мистецького надбання.

У фундаментальної праці М. Давидова «Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа)» уніфікований і класифікований доробок, який розкриває історію різновекторності діянь. Водночас вагоме місце відводиться її баянно-акордеонній складовій частині. Довідник «Виконавське музикознавство», унікальний за структурою та опрацьованим матеріалом у сфері всіх напрямів музичного мистецтва, є неоціненним надбанням науки, методики, виконавства, культурології для сучасного музиканта.

А. Семешко здійснив упорядкування двох довідникових видань: «Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі XX–XXI століть» і «Світова баянно-акордеонна література на зламі XX–XXI століть», у яких окреслено внесок баяністів-акордеоністів України в соціокультурний простір світу, уніфіковано науково-методичне й репертуарне забезпечення, систематизовано композиторський доробок і виокремлено конкурси й фестивалі як складники популяризації феномену.

Окрему увагу привертає довідник А. Душного та Б. Пица «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва», у якому скрупульозно й масштабно проведено лінію спадковості школи від Київської до Львівської регіональної та доведено її мистецько-культурне значення в національно-світовому соціумі.

Чітке усвідомлення промислового виробництва інструментарію, його значення та еволюційну реорганізацію розкриває довідниково-монографічне видання О. Рєзнік «Історія промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів України» як перша праця на теренах України щодо науково-дослідницького феномену.

Ілюстрований довідник «Акордеонне мистецтво: історія та сучасність» І. Іваночко покликаний розкривати всі барви баянно-акордеонної культури у закладах початкової мистецької освіти.

Ключові слова: *баян-акордеон, народні інструменти, довідник, українська академічна школа.*

Mariya PYAVKA,
orcid.org/0000-0002-2908-0409
Teacher
of Lutsk Pedagogical College
(Lutsk, Ukraine) mariyp@gmail.com

Zoia SKAKALSKA,
orcid.org/0000-0001-9989-7345
Senior Lecturer
of Lutsk Pedagogical College
(Lutsk, Ukraine) skakalskaz@gmail.com

SCIENTIFIC STUDIES OF THE BAYAN-ACCORDION DEVELOPMENT OF THE XXI CENTURY AS A COMPONENT OF THE UKRAINIAN ACADEMIC SCHOOL

The article reveals the horizons of scientific work for bayan-accordion through the prism of Ukrainian academic folk instrumental art of the XXI century. Reference books are taken as a basis, which make up the information-analytical space and appeal to in-depth study of cultural and artistic heritage.

Based on the fundamental work of M. Davydov "History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school)" we are clearly aware of the importance of accomplishment, which is unified and classified by the author and reveals the history of multi-vector actions. At the same time, an important place is given to its bayan-accordion component. Reference book "Performing musicology", unique in structure and processed material in the field of all areas of musical art, is an invaluable asset of the modern musician in the direction of science, methods, performance, culturology.

Two reference books were organized by A. Semeshko of the "Bayan-accordion art of Ukraine at the turn of the XX–XXI centuries" and "World bayan-accordion literature at the turn of the XX–XXI centuries", which outline the contribution of accordionists of Ukraine to the socio-cultural space of the world, unified scientific and methodological and repertoire, systematized compositional works and competitions and festivals are singled out as components of popularization of the phenomenon.

The attracts special attention reference books A. Dushniy and B. Pyts "Lviv school of bayan-accordion art", in which scrupulously and the school's line of heredity is being carried out on a large scale from Kyiv to Lviv regional and proved its artistic and cultural significance in the national-world society.

A clear understanding of the industrial production of tools, its significance and evolutionary reorganization, opens reference books and monograph edition of O. Reznik "History of industrial production of harmonica, bayan and accordion of Ukraine", as the first work in Ukraine on the research phenomenon.

Illustrated reference books "Accordion art: history and modernity" by I. Ivanochko, designed to reveal all the colors of the accordion culture in primary art education institutions.

Key words: *bayan-accordion, folk instruments, reference book, Ukrainian academic school.*

Постановка проблеми. У вирії наукових сентенцій сучасності постає нагальне питання наукового осмислення доробку довідникового багажу у сфері баянно-акордеонного мистецтва. Саме баян кнопковий і клавішний акордеон у другій половині XX століття стрімко ввійшли у гроно академічної спільноти й сьогодні посідають ключове місце в українській академічній школі гри на народних інструментах. Обґрунтування доробку відбувається через систематизацію різновекторного напрацювання в історично-монографічних опусах, науковій і посібниковій літературі, а відтак у різнопланових довідниках.

Аналіз досліджень. Одним із визначних і мегаважливих досягнень 1990-х рр. для баянного соціуму є обґрунтування теорії формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) М. Давидовим, яке сьогодні має плідні результати у спектрі всіх народних інструментів. З часом науковець систематизував єдиний у своєму роді підручник «Історія виконавства на народних інструментах» (Давидов, 2005, 2010), а відтак виступив репрезентатором нової музичної теорії «Виконавське музикознавство» (Давидов, 2010).

Серед вагомих напрацювань варто відзначити низку авторів-дослідників, внесок яких став пріоритетом у XXI столітті в історично-культурному понятєвому визначенні різновекторності школи (Є. Іванов, В. Заєць, А. Душний, Б. Пиц, Р. Кундис, Д. Кужелев, Л. Пасічняк, Л. Мартинів); у сфері виконавських сентенцій (Ю. Бай, А. Семешко, В. Дорохін, С. Карась, В. Князєв, І. Ященко, А. Сташевський, А. Черноіваненко, Я. Олексів) і композиторських (Г. Голяка, А. Шамігов, Ю. Чумак, А. Душний, Р. Кундис, В. Марченко, А. Нижник); фестивально-конкурсного руху (А. Душний, О. Сергієнко, Б. Пиц, С. Нефедов); інструментально-виконавської підготовки музиканта (І. Єргієв, В. Самітов, А. Душний, Д. Юник).

Щодо тематичного осмислення та критерію узагальнення діяльності в довідникових виданнях варто відзначити фундаментальні дослідження А. Семешка (Семешко, 2009, 2015); принципи регіональної школи А. Душного та Б. Пица (Душний, Пиц, 2010); ілюстрований довідник І. Іваночко (Іваночко, 2020), історичне видання О. Рєзнік (Рєзнік, 2014).

Мета статті – провести лінію доробку у сфері довідникової баянно-акордеонної літератури України як складової частини національної академічної школи XXI століття.

Виклад основного матеріалу. З початком нового тисячоліття у різних провідних центрах народно-інструментального мистецтва України розпочато масштабну діяльність із наукового осмислення значення регіональної школи у гроні національного визнання крізь призму соціокультурного збагачення та наповнення її структурованих компонентів. Дослідження торкаються як окремих граней, так і узагальненого бачення проблематики на тлі сучасної науки. Одним із цілеспрямованих інформаційних секторів стала платформа довідникового висвітлення важелів діяльності загальнонаціонального та регіонального оперування проблематикою з формування народно-інструментальних інституцій. Основна роль у висвітленні надбань української школи гри на народних інструментах належить академіку М. Давидову, під орудою якого виховувалось не одне покоління знаних у всьому світі виконавців, педагогів, методистів, науковців.

Уперше в історії виконавства на народних інструментах М. Давидов зібрав і систематизував підручник-довідник «Історія виконавства

на народних інструментах: українська академічна школа» (Давидов, 2005, 2010), який став настільною книгою студентів усіх рівнів вищої освіти за спеціальністю «Народні інструменти». Перша редакція праці (2005 р.) вийшла у п'яти томах, котрі побудовані за принципом наповнення та висвітлення діяльності української школи від часу заснування в усіх її максимальних проявах сьогодення. Перший том розкриває всебічну діяльність провідних кафедр України (Київської, Львівської, Харківської, Одеської та Донецької консерваторій); другий – науково-методичне забезпечення (створення теорії й узагальнення методичного досвіду); третій висвітлює шлях композиторів, творчість яких дотична до народних інструментів; четвертий том охопив творчі портрети особистостей, педагогів, виконавців й ансамблів різних рівнів навчання мистецтву гри на народних інструментах; п'ятий покликаний розкрити діяльність циклових комісій народних інструментів музичних коледжів України.

Щодо другого перевидання з доповненням (2010), то до вищезгаданих томів додались наступні два: про заклади вищої освіти культури й мистецтв I–IV рівнів акредитації (шостий том) і про педагогічні заклади вищої освіти I–IV рівнів акредитації (сьомий). Саме два останні томи підручника-довідника сьогодні домінують у пріоритеті популяризації мистецтва гри на народних інструментах із вагомими міжнародними результатами, котрі практично не поступаються у виконавському процесі навчання професійним музичним закладам. На думку М. Давидова, «народно-інструментальне музичне мистецтво сучасної незалежної України бачиться як органічна частина цілісної вітчизняної культури» (Давидов, 2010: 7).

Наступною фундаментальною працею постає «Виконавське музикознавство» – універсальний енциклопедичний довідник М. Давидова (Давидов, 2010), покликаний уніфікувати, систематизувати й аналізувати теоретичні напрацювання музичного мистецтва в усіх його проявах. Класифікація проводиться в галузі методології, виконавського мислення, психології, інтерпретації, інструменталізму, жанру та стилю музичного твору, виконавських виражальних засобів, виконавських здібностей й технології, музичної педагогіки, академічного народно-інструментального мистецтва, традиційного виконавства, духового музичного інструментарію, камерного ансамблю, естрадного жанру, опери, хору, диригування, вокалу, бандури, баяна-акордеона, віолончелі, гітари, домри, кларнета, контрабаса, саксофона, скрипки, труби, флейти, фортепіано, історії виконавства й загальної музично-виконавської культурології. Ці чинники сприяють виокремленню окресленої теорії як такої, що не має аналогів і є пріоритетом різнопланового фахового тематизму. За визначенням автора, універсалізм енциклопедії «сприяє інтелектуалізації виконавства й музичної педагогіки шляхом впровадження в практику наукової понятєво-термінологічної системи як засобу підвищення ефективності форми самонавчання талановитої молоді в процесі теоретичного опанування специфіки певної спеціалізації <…> культурологічного взаємопроникнення у сфері суміжних різновидів і форм як музичного, так і інших мистецтв…» (Давидов, 2010: 3).

Одним із перших українських довідників (прототип довідника А. Басурманова) у сфері баянно-акордеонного мистецтва є праця А. Семешка «Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі XX–XXI століть», котра покликана «максимально стисло систематизувати інформацію про мистецтво баяністів, акордеоністів і гармоністів України й діаспори на зламі століть» (Семешко, 2009: 3). Низка розділів унаочнили досягнення української школи у світлі історії та її еволюційного розвитку. Зокрема, автором систематизовано біографічні дані українських і зарубіжних (з українською базовою освітою) діячів дослідницького феномену; подано дані й результати конкурсів і фестивалів національного й міжнародного значення періоду незалежної України («Кубок Кривбасу», AccoHoliday, «Акорди Львова», Fortissimo, «Кримська весна», «Донбас-2001», «Грай, гармонь», «Грудневі вечори баянної музики», «Сіверська весна», «Провесінь», імені династії Воєводіних, імені Анатолія Онуфрієнка, імені Миколи Різоля, «Зірки баяна на Запоріжжя», «Вічний рух / Perpetuum mobile», «Візерунки Прикарпаття»); розкрито інформаційну платформу світових міжнародних конкурсів, у яких брали участь українські музиканти на перехресті століть; висвітлено напрацювання українських митців від 1990 р. у сфері авторських збірок і різнопланових упорядкувань, наукових і навчально-методичних напрацювань; віддзеркалено хронологічні рамки академічного концертного надбання великої форми, класифікатор концертного репертуару сольного та камерно-інструментального колективного музикування за участі баяна; відтворено хронологію важливих дат, подій й етапів в історії українського баянно-акордеонного мистецтва 1990–2008 рр.

Продовженням систематизації, уніфікації та персоналізації баянно-акордеонної літератури

світового масштабу став бібліографічний довідник А. Семешка «Світова баянно-акордеонна література на зламі XX–XXI століть», що відкрив горизонти світового надбання феномену та пріоритетну нішу української школи. Дві частини розкривають спектр оригінального, класичного й поліінструментального музичного надбання «… від початково-учнівського – до концертного, від сольного та камерно-ансамблевого – до оркестрового музикування» (Семешко, 2015: 4).

Отже, довідник розкриває горизонти домінуючої навчально-методичної літератури українських і зарубіжних авторів; сучасні праці й окремі школи гри, котрі культивуються й знані у світі й розподіляються на акордеон і баян з готовою лівою клавіатурою; узагальнені школи гри на акордеоні та баяні з роздільною готовою системою й виборною клавіатурою; певні зарубіжні школи опанування специфікою виконавських прийомів; затребувану літературу для дітей, котра розподілена на цикли й альбоми українських і зарубіжних авторів; дитячу літературу з відокремленою готовою та виборною клавіатурою; оригінальну музику концертного поліфонічного викладу й твори малих форм; уніфіковану послідовність певних концертних фантазій, рапсодій, імпровізацій, варіацій і парафразів. Концертні циклічні твори уніфіковані таким чином: диптихи, триптихи, партити, дивертисменти, сюїти, сонати (сонатини й симфонії), які висвітлюють компонування й тенденції різних композиторських шкіл; категорію «вар'єте» унаочнює цикл легкої й естрадно-джазової музики відомих композиторів, таких як Р. Бажилін, А. Бизов, В. Власов, В. Губанов, В. Зубицький, Б. Мирончук, Я. Олексів, В. Семенов, Я. Табачник, В. Новіков, Б. Тихонов, А. Астьєр, В. Бельтрамі, П. Дейро, Д. Курт, Р. Гальяно, П. Фроссін, Ф. Марокко, А. П'яцолла, В. Альберт та інших, твори яких становлять золотий фонд і є затребуваним навчально-концертним матеріалом сьогодення; ансамблеві твори для дуету, тріо, квартету, квінтету й різних складів й оригінальні концертні твори для оркестрів акордеоністів-баяністів; розділ камерної музики побудований за принципом баян-акордеон і струнні (з балалайкою, домрою, бандурою, скрипкою, віолончеллю, гітарою, арфою, контрабасом), духові (з флейтою, блокфлейтою, гобоєм, кларнетом, фаготом, органом) й ударні інструменти, фортепіано, магнітна плівка або магнітофон, малі камерні ансамблі (два/три, декілька інструментів / струнний квартет плюс баян); твори для баяна-акордеона з оркестром, котрі поділяються на: баян з оркестром народних інструментів, з оркестром мандолін, зі струнним/камерним/симфонічним/духовим/джазовим оркестрами; поліінструментальна творчість, яка скомпонована в алфавітному порядку з авторів і їхнього доробку класичної й сучасної музики, що розкриває горизонти напрацювань композиторів, затребуваних у різносторонньому розвитку музиканта-виконавця. Типологія цього довідника має на меті розширити горизонти інформаційного простору, сприяти певній репертуарній політиці щодо індивідуального виконавського вибору творів «під музиканта».

Вперше в історії української школи баянно-акордеонного мистецтва А. Душним і Б. Пицем інспіровано довідник однієї з пріоритетних виконавських шкіл України – Львівської регіональної школи під назвою «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» (Душний, Пиц, 2010). Саме цілий пласт досліджень нового тисячоліття (А. Душного, Р. Кундиса, Б. Пица, В. Шафети, В. Суворова, Г. Савчин, А. Боженського, Ю. Чумака, С. Нефедова, В. Марченка, А. Олексюка, Ю. Ісевича, Я. Олексіва, Д. Кужелева, С. Карася, В. Зайця, А. Сташевського, А. Шамігова, Л. Мартиніва, Н. Сторонської, І. Собіля, Р. Дидика, В. Мазурик) покликаний висвітлювати різновекторність школи в соціумі національного та міжнародного масштабу, а відтак захист першої в історії школи дисертації «Діяльність Львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва» Русланом Кундисом (Суми, 2019). Довідник охоплює п'ять розділів і серію додатків, що доводять історичну цілісність школи в іменах, колективне музикування на прикладі ансамблів й оркестрів, науково-методичне та навчально-репертуарне напрацювання, виконавські досягнення й організаційну діяльність. Додатки становлять фундаментальні підтвердження кожного елементу висвітлення. Тому матеріал довідника апелює до «першої спроби зібрати й систематизувати баянно-акордеонне мистецтво <…> з метою активізації процесу усвідомлення її ідентичності <…>, ролі й місця баянно-акордеонного мистецтва регіону в українському та світовому музичному мистецтві» (Душний, Пиц, 2010: 3) і тим самим модифікується до регіонального осмислення значущості феномена в музичній культурі сьогодення.

Новизною у світлі історично-довідникового контенту постає синтезація різновекторної діяльності промислового виготовлення гармонік-баянів-акордеонів в Україні. Автор праці О. Рєзнік виокремила два чіткі напрями дослідження – історіографічний й орнаологічний (Рєзнік, 2014). Науковець звертається до осмислення методо-

логічного базису розвитку музичного виробництва в Україні (фабрика Житомира, Кремінної, Полтави, Горлівки) та безпосередньо явища інфраструктурного значення щодо виготовлення баянно-акордеонного інструментарію в Україні (це конструктивні принципи, що охоплюють особливості звукоутворення, особливості фарб оркестрової багатотембровості Кремінської фабрики, уніфікацію механіки баяна крізь призму централізованого конструкторського бюро).

Напрочуд цікавими та вельми доречними є 17 додатків, що розкривають гроно довідника з історії баянно-акордеонної промисловості України, а саме: класифікація інструментарію, загальне виробництво та збут і кількість працівників, провідні майстри, класифікатор інструментарію й минуле та сучасне Житомирської, Кремінської, Полтавської та Горлівської фабрик; фотоархіви конструкторської особливості оркестрових гармонік; таблиці комплектуючих голосових планок щодо резонаторів розмаїтих оркестрових баянів; епістолярне напрацювання відносно уніфікації самої механіки баяна. Тому, на думку автора, «розвиток українського промислового виробництва являє собою діалектичний процес <…> із взаємопроникненням і об'єднанням всього українського музичного виробництва в цілісну інфраструктуру» (Рєзнік, 2014: 192).

Однією з останніх робіт досліджуваного феномену є ілюстрований довідник І. Іваночко «Акордеонне мистецтво: історія та сучасність» (Іваночко, 2020), що покликаний розширити світогляд учня-початківця у сфері історії та еволюції інструмента. Авторка поєднує теоретичний матеріал із фотоілюстраціями й розподіляє його таким чином: у І частині подано історичний матеріал (від походження самого терміну «гармоніка», її різновиду та перших винахідників); ІІ частина розкриває перші моделі акордеонів М. Бауера, певною мірою опосередковано торкається започаткування виробництва італійських акордеонів П. Сопрані та М. Даллапе; ІІІ частина торкається історії зародження акордеона у Сполучених Штатах Америки, розвитку української та російської акордеонних шкіл й електроінструментів; IV частина розкриває соціальне значення акордеона у світі, ілюстровану історіографію пам'ятників як самому інструменту, так і його сподвижникам, музейну спадщину, перелік-класифікатор конкурсів і фестивалів в Україні та світі та словничок музичних термінів. Апробація видання відбулась у рамках Всеукраїнського семінару викладачів початкової мистецької освіти (баян, акордеон) у місті Трускавець (7–8 лютого 2020 р.) з присвятою 80-річчю Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва.

Висновки. Таким чином, проаналізований матеріал дає підстави зробити висновок: українська школа гри на народних інструментах і її баянно-акордеонна складова частина має потужне гроно напрацювань у сфері довідникового синтезу. Висвітлення генези феномену становить фундамент подальших досліджень і кореляції її складників у соціокультурному просторі XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давидов М. Виконавське музикознавство: Енциклопедичний довідник. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2010. 400 с.
2. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа) : підручний для вищих і середніх музичних навчальних закладів. Київ : Національна музична академія України ім. П. Чайковського, 2005. 419 с.
3. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа) : підручник для вищих та середніх музичних навчальних закладів. Київ : Національна музична академія України ім. П. Чайковського, 2010. 592 с.
4. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник. Дрогобич : Посвіт, 2010. 216 с.
5. Іваночко І. Акордеонне мистецтво: історія та сучасність : ілюстрований довідник для мистецьких навчальних закладів. Дрогобич : Посвіт, 2020. 40 с.
6. Кундис Р. Діяльність Львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва : дис. … канд. мистецтвозн. (доктора філософії) : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2019. 265 с.
7. Рєзнік О. Історія промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів України : монографія. Кремінна : Лисичанська друкарня, 2014. 340 с.
8. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі XX–XXI століть : довідник. Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2009. 244 с.
9. Семешко А. Світова баянно-акордеонна література на зламі XX–XXI століть : бібліографічний довідник. Вінниця : Нова Книга, 2015. 308 с.

REFERENCES

1. Davydov, M. (2010). *Vykonavske muzykoznavstvo: Entsyklopedychnyi dovidnyk* [Performing musicology: Encyclopedic reference book.]. Lutsk: VAT "Volynska oblasna drukarnia". 400 s. [in Ukrainian].

2. Davydov, M. (2005). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (ukrainska akademichna shkola)* [History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school)]: *pidr. dlia vyshchykh ta ser. muz. navch. zakl.* Kyiv: NMAU im. P. Chaikovskoho. 419 s. [in Ukrainian].

3. Davydov, M. (2010). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh. (ukrainska akademichna shkola)* [History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school)]: *pidr. dlia vyshchykh ta ser. muz. navch. zakl.* Kyiv: NMAU im. P. Chaikovskoho, 2010. 592 s. [in Ukrainian].

4. Dushniy, A., Pyts, B. (2010). *Lvivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva* [Lviv school of bayan-accordion art]: dovidnyk. Drohobych: Posvit. 216 s. [in Ukrainian].

5. Ivanochko, I. (2020). *Akordeonne mystetstvo: istoriia ta suchasnist* [Accordion art: history and modernity]: *iliustrovanyi dovidnyk dlia mystetskykh navchalnykh zakladiv.* Drohobych: Posvit. 40 s. [in Ukrainian].

6. Kundys, R. (2019). *Diialnist Lvivskoi baiannoi shkoly v konteksti ukrainskoho narodno-instrumentalnoho mystetstva* [Activity in Lviv the accordion school in the context of Ukrainian folk instrumental art]: *dys. ... kand. mystetstvozn. (doktora filosofii): spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo".* Sumy. 265 s. [in Ukrainian].

7. Rieznik, O. (2014). *Istoriia promyslovoho vyrobnytstva harmonik, baianiv y akordeoniv Ukrainy* [History of industrial production of harmonica, bayan and accordion of Ukraine]: *monohrafiia.* Kreminna: Vyd-vo TOV "Lysychanska drukarnia". 340 s. [in Ukrainian].

8. Semeshko, A. (2009). *Baianno-akordeonne mystetstvo Ukrainy na zlami XX–XXI stolit* [Bayan-accordion art of Ukraine at the turn of the XX–XXI centuries]: *dovidnyk.* Ternopil: Navchalna knyha "Bohdan". 244 s. [in Ukrainian].

9. Semeshko, A. (2015). *Svitova baianno-akordeonna literatura na zlami XX–XXI stolit* [World bayan-accordion literature at the turn of the XX–XXI centuries]: *bibliohrafichnyi dovidnyk.* Vinnytsia: Nova Knyha. 308 s. [in Ukrainian].

УДК [78.7.034] (410.1)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213780

Алла СОКОЛОВА,
orcid.org/0000-0002-4841-6342
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна) asmoonlux@gmail.com

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОЇ ТА СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ІРЛАНДІЇ І ЇЇ ПАРАЛЕЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

У статті охарактеризована музична культура Ірландії, яка мала сакральне значення і була важливою частиною ірландської культури, а також виявлені основні музичні інструменти, які домінували і культивувалися в стародавній та середньовічній Ірландії. Окреслено основні специфічні особливості ірландської музики, до яких можна зарахувати одноголосний виклад, використання семи ступенів діатонічної ладової системи звукоряду, пентатоніку, велику кількість синкоп і широких інтервальних ходів, симетрично короткі структури мелодії, тричі повторювані каденції. Ірландська музика відрізняється різноманітністю тематики, яка широко представлена піснями-плачами, бунтівними піснями, піснями про кохання, сатиричними і танцювальними піснями. Традиційний ірландський стиль, характерний для пісень і танців, – стиль Шан-Носа. Пісні в цьому стилі виконувалися сольно без супроводу музичних інструментів.

Навернення до християнства в Ірландії мало добровільно-безкровну форму, що згодом вплинуло на розвиток культури загалом. Розкрито роль християнської релігії і феномен монастирів у культурі Ірландії, які були культурно-просвітницькими центрами на території Ірландії. Завдяки поширеному в Ірландії поняттю Зеленого Мучеництва ірландські монахи внесли просвітницькі ідеї і на територію Європи. Визначено місце ірландської музичної культури в середньовічній Англії.

Зазначено, що перші зразки нотних записів з елементами поліфонії і гомофонії зустрічаються в той час, коли ірландські ченці засновують монастирі на європейській частині континенту. Виявлено, що ірландська музика завдяки діяльності ірландських ченців справила серйозний вплив на розвиток європейської музики. Проведена паралель між традиціями бардів і арфістів Ірландії й унікальним українським феноменом кобзарства. Кобзарі, як і ірландські барди, були символом України, хранителями її традицій і духівниками Запорізької Січі. Християнські ідеали лежали в основі творчості кобзарів-лірників.

Ключові слова: *барди, філліди, арфісти, читець, музичні інструменти, традиція, специфічні особливості ірландської музики, культурно-просвітницька місія монастирів, феномен кобзарства.*

Alla SOKOLOVA,
orcid.org/0000-0002-4841-6342
Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior Lecturer at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies
Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odesa, Ukraine) asmoonlux@gmail.com

THE MUSICAL CULTURE OF ANCIENT AND MEDIEVAL IRELAND AND ITS PARALLELS IN UKRAINIAN MUSICAL CULTURE

The article describes the musical culture of Ireland, which was sacred and was an important part of the Irish culture, as well as the main musical instruments that dominated and were cultivated in ancient and medieval Ireland. The main specific features of Irish music are indicated, which include a one-voice presentation, the use of a seven-step diatonic and pentatonic scale, an abundance of syncopation and wide interval moves, a symmetrically short melody structure, a cadence repeated three times, and a two-part structure. Irish music is distinguished by a variety of themes, which are widely represented by weeping songs, rebellious songs, love songs, satirical, and dance songs. The traditional Irish style of songs and dances is the Sean-Nós style. Songs in this style were performed solo without accompaniment of musical instruments.

The conversion to Christianity in Ireland was characterized by a voluntary bloodless form, which subsequently influenced the development of the culture as a whole. The role of the Christian religion and the phenomenon of monasteries in the culture of Ireland, which were cultural and educational centers, is revealed. Thanks to the widespread concept of Green Martyrdom in Ireland, Irish monks brought enlightening ideas to the territory of Europe. The place of Irish musical culture, in medieval England, is determined.

It is noted that the first samples of musical notes with elements of polyphony and homophony are found at a time when Irish monks founded monasteries in the European part of the continent. It was revealed that Irish music, thanks

to the activity of Irish monks, had a serious impact on the development of European music. A parallel is drawn between the traditions of the bards and harpists of Ireland and the unique Ukrainian phenomenon of kobzarstvo. Kobzari, like the Irish bards, were a symbol of Ukraine, guardians of its traditions and confessors of the Zaporiz'ka Sich. Christian ideals lay at the heart of the work of the Ukrainian kobzars.

Key words: *bard, fillid, harpist, reader, tradition, musical instruments, specific features of Irish music, cultural and educational mission of monasteries, the phenomenon of kobzarstvo.*

Постановка проблеми. Споконвіку ірландці славилися особливим ставленням до музики. Ірландська культура справила серйозний вплив на розвиток західної музики. Однак ступінь впливу ірландської традиції бардів на західну музику не може бути виміряний повною мірою, бо фактично неможливо відокремити нечисленні історичні факти про стародавню музику Ірландії від національних амбіцій ірландців (MacManus, 1921: 176). Однак внесок Ірландії в музичну культуру Європи і Північної Америки є непорушним історичним фактом. Музика давньої та середньовічної Ірландії унікальна і самобутня, вона дала поштовх до розвитку інших музичних культур. Так, в українській музичній культурі існування казок, кобзарів і лірників несе на собі відбиток традицій ірландських бардів і арфістів, що заслуговує на особливу увагу.

Аналіз досліджень. Витоки виникнення, розвитку та розквіту ірландської музики добре вивчені дослідниками Ірландії, Шотландії та Англії. Так, до цієї проблеми на різних історичних відрізках часу зверталися такі вчені, як Д. О'Салліван, С. МакМанус, П. Граттан, В. Росс, Т. Кехілл, Д. Хаст, Дж. Каудери, Д. Мерфі. У працях дослідники зверталися до специфічних особливостей, композиційної структури ірландської музики, визначали місце ірландських монастирів в ірландському суспільстві і їх просвітницькі завдання. Українські дослідники Л. Яворницький, М. Супрун-Яремко, Ю. Барабаш, М. Лисенка, К. Черемський певною мірою приділяли увагу феномену кобзарства в Україні.

Мета статті – визначити специфічні особливості давньої і середньовічної ірландської музики, виявити роль ірландських монастирів у розвитку музичної культури Ірландії, провести паралель між традиціями ірландських бардів, арфістів і українських кобзарів-лірників.

Виклад основного матеріалу. Уміння грати на музичному інструменті асоціювалося в ірландців з умінням використовувати білу магію, а також сприймалося як служіння Богу. До музичних інструментів бардів належать арфа, мандоліна, ліра, лютня, волинка і флейта. Арфа – один з улюблених інструментів бардів. Найдавніші арфи могли поміститися на колінах музиканта.

Арфа Clairseach вважається найдавнішим видом у давніх кельтів, вона являла собою арфу великих розмірів із 60 струнами, хоча тридцятиструнна арфа домінувала на території Ірландії. Діапазон арфи становив близько чотирьох октав. За деякими свідченнями, арфа мала досконалий і повний діатонічний звукоряд. Її гарний дзвоноподібний звук тішив слух гельських вождів із часів раннього середньовіччя і до кінця XVIII століття, коли благородний інструмент арфа Clairseach, був замінений арфою, прототип якої прийшов до Ірландії з континенту (Grattan Flood, 2008: 154).

Кельтським арфам властиве особливе звучання. Кельтська арфа виготовлювалася з твердих порід дерева, таких як вишня, горіх або клен. Іноді арфу вирізали з дубу. Оскільки дуб був священним деревом для кельтів, такий інструмент наділяли надприродною силою. Зустрічалися кілька видів кельтських арф: із жильними й металевими струнами. Арфу прикрашали майстерним різьбленням, сріблом і коштовним камінням для того, щоб посилити магічну дію музики на слухача. Арфі, як і новонародженій дитині, давали ім'я, вірили в те, що вона має душу. Коли дув вітер, струни арфи мимовільно видавали звуки і це приводило ірландців у захват і здивування.

Освіта арфіста зобов'язувала до письменництва та імпровізації. Арфіст міг виконувати церемоніальні, ритуальні та соціальні обов'язки і на додаток до письменництва і виконання інструментальних прелюдій мав вміти декламувати героїчну поезію. Арфіст користувався повагою в родових ірландських кланів, які обдаровували музикантів одягом, землею і тваринами.

Арфіст співав пісні біля каміна або вогнища про давні події, перемоги і поразки, народження і смерті героїв. Арфіст, який отримав заслужене визнання і високий титул Майстра, мав досконало володіти майстерністю виконання пісень, яка змушувала б людей плакати, сміятися і занурюватися в глибокий сон за бажанням Майстра. Порушення зору зрідка ставало на заваді для музичної освіти. На деяких зображеннях, картинах або різьблених фігурках у храмах ірландські музиканти, що грають на арфі або цитрі, зображені сліпими. Сліпі музиканти у своїх творах використовували остинато, повторюваний візерунок ритму, що

давало їм змогу запам'ятовувати мелодію (Grattan Flood, 2008).

Немає жодного сумніву в тому, що задовго до англо-норманського вторгнення аерофонів, інструментів, в яких джерелом звуку служить коливання повітряного стовпа, в Ірландії було не менше семи аерофонів. Два інструменти були різновидом рогу, один з яких за конструкцією нагадував фагот, а інший – трубу.

Можливо, ці інструменти були імпортовані з Європи, хоча роги згадувалися в давніх сагах і законах Брегона, тобто стародавніх ірландських законах, що діяли на острові до моменту вторгнення англо-норманів.

Британські дослідники також вважають, що волинка є національним ірландським, а не шотландським музичним інструментом, бо сучасні шотландці походять від ірландських поселенців, які вступали у відносини із бриттами і таємничим народом – піктами (Pictii). Велика частина шотландської культури, включаючи мову і музичні інструменти, була імпортована з Ірландії (Grattan Flood, 2008).

Немає прямих доказів того, що серед бардів або арфістів були представники жіночої статі. Однак збереглися записи, в яких можна прочитати, що «дочка Морана взяла арфу, і її голос був чудовим. Душі слухачів танули від цієї пісні, мов сніговий вінок під сонцем» (Ross, McLaughlin, 1977: 552–553).

Стародавня ірландська музика має деякі специфічні особливості. Ірландська музика одноголосна і заснована на семи ступенях діатонічної ладової системи, пентатоніки (A, C, D, E і G, де B і F пропущені), рясніє синкопами і великими інтервальними стрибками. Музичні інструменти чарували і захоплювали слух делікатністю модуляцій. Дивно, що при швидкому русі пальців, що гарантує високоточну техніку виконання, музиканти зберігали музичні пропорції (Ross, McLaughlin, 1977: 562–567).

Інша специфічна особливість ірландської музики – чуттєва туга, якою пронизана мелодійна лінія. Пісні-скарги, співи та гімни, дитячі колискові були сповнені почуттям смутку і невідворотності плину часу Ірландські композитори домагалися такого незвичайного звучання, спираючись на звукоряд пентатоніки. Ірландський музикант і поет Т. Мур зазначав: «Але як часто ти повторював глибокий подих смутку, який навіть у момент радості прослизав у тебе» (Moore, 2018: 216).

Основний композиційний стиль давньої ірландської музики називався Adhbhantrirech, який своєю чергою розпадався на три частини. Стиль Geantraighe використовувався для створення пісень про кохання, Goltraighe – для військових пісень і урочистих мелодій, а Suantraighe – для створення колискових і літургійних гімнів. У книзі «Історія ірландської музики» В. Х. Граттан Флуд стверджував, що «майже всі [ірландські] стародавні мелодії мають симетрично коротку структуру і тричі повторювану каденцію» (Grattan Flood, 2008: 147). Сер Вільям Стокс із біографічної повісті Джорджа Петрі «Життя Петрі» вторив: «Мелодія повторюється три або чотири рази, складається з двох частин по вісім тактів в кожній» (Grattan Flood, 2008: 149). Ірландцям приписують винахід форми сонати і використання діатонічної шкали задовго до її появи в Європі.

Ірландія – унікальна і єдина з усіх відомих країн, які взяли християнську релігію, де навернення до християнства відбулося в безкровній формі, незважаючи на язичницьке коріння з ритуалами людських жертвоприношень. Не збереглося історичних свідчень, які б прямо вказували на вбивство християнських місіонерів або новонавернених у християнську віру кельтськими вождями чи воїнами. Дослідник Т. Кехілл вважав, що це сталося завдяки образу думок і менталітету Святого Патріка, чий менталітет відповідав менталітету кельтів, що й дало йому змогу пояснити догми християнства доступним для кельтів чином. Варто звернути увагу на факт, що Святий Патрік вчив новонавернених християн співати літургійні піснеспіви (Cahill, 1995). Однак григоріанські піснеспіви з'явилися близько 600 р. від Різдва Христового, тоді як Святий Патрік помер в 461 р. (Machlis, Forney, 2015: 77).

Отже, кельти з готовністю сприйняли ідеї християнства (Machlis, Forney, 2015). Новонавернені християни зіткнулися з помірною протидією лише з боку кельтських вождів, які не бажали втрачати свої позиції. Християнські цінності вкорінялися серед кельтів із вражаючою легкістю, а рабство було офіційно скасоване невдовзі після смерті Святого Патріка (Machlis, Forney, 2015: 110). Цікаво зазначити, що деякі новонавернені християни сприймали цю ситуацію неоднозначно. Новонавернені християни багато начулися про життя і смерть християнських святих і мучеників у континентальній Європі, вони пристрасно бажали проливати свою кров за Господа Бога. Через на відсутність змоги понести Червоне Мучеництво (смерть в ім'я Господа) ірландці винаходять нову, національно-самобутню форму Мучеництва – Зелену (Machlis, Forney, 2015: 151), яка передбачала відмову від мирського життя, пост і постійну працю у Славу Божу.

Багато кельтів узяли Зелене Мучеництво і, відправившись у безлюдні місця, стали відлюдниками. Згодом Зелені Мученики стають духовними лідерами, а християнські громади під керівництвом Зелених Мучеників формують ядра перших монастирів. Зрештою, з огляду на менталітет ірландців, які розглядали життя в монастирі як безсумнівне благо і служіння Господу, на території Ірландії утворилась величезна кількість монастирських поселень, які піддавалися нападкам і критиці з боку інших християн. Так, у побут увійшло нове словосполучення – Біле Мучеництво, під яким розумілося не тільки аскетизм і виснаження плоті, а й переселення ірландських ченців на територію Британії та Європи, прийняття чину мандрівного ченця, який із доброї волі і на Славу Божу добровільно і назавжди залишав свою землю з метою створення на цих територіях нових монастирів (Machlis, Forney, 2015: 184).

Як і в Ірландії, чернечі поселення в Європі швидко стають центрами навчання, поширення грамотності і літературно-музичних традицій.

Історія музики середньовічної Ірландії багатопланова. Більшість літургійної музики в Ірландії передавалася усно до XII століття, а світська музика – до XIV століття. Фактично немає ірландських середньовічних рукописів, які містили б замітки про світську музику і діяльність музикантів, як немає відомих музикантів-теоретиків, що дають докладний опис особливостей ірландської музики. Деякі свідоцтва можна почерпнути з документів, які датуються тільки XVI століттям. У цих записах представлені некрологи чотирнадцяти професійних музикантів-арфістів, які служили при королівському дворі. З іншого боку, в рукописах, складених давньоірландською мовою, входять розповіді, багаті на вихваляння музичних інструментів і музикантів, а також опис естетично-емоційних переживань, пов'язаних із музичними образами. Частково це пояснюється феодальною і нецентралізованою структурою королівського двору Ірландії. Однак це не дає підстав представляти культуру Ірландії ізольованою від музичних традицій інших країн. Члени ірландських чернечих орденів виступали в ролі місіонерів і вчителів у шотландських, північноанглійських і континентальних центрах-монастирях із VI століття. Є непрямі свідчення, що традиції ірландських бардів і арфістів були принесені на територію Європи. Так, монастир Святого Галла в Швейцарії, відомий ще із середини VII століття, був заснований ірландським чернцем на ім'я Целле, учнем святого Колумбана, чиє ім'я було латинізоване і з часом стало звучати як Галлус або Галл (Focus S. W., 2009).

Поліфонічний стиль в Європі не був поширений до 900 р. від Різдва Христового. Однак є непрямі підтвердження того, що поліфонічний стиль міг поширюватися в Європі ще в 700 р. Перші зразки текстів з елементами поліфонії і гомофонії зустрічаються приблизно в той самий час, коли ірландські ченці почали засновувати монастирі в Європі (Hast, Cowdery & Scott, 1999).

Свято-Гальський монастир був однією з найвідоміших шкіл музики, можливо з уже розробленими в ньому концепціями поліфонії і гомофонії, які пізніше поширилися по всій Європі. За цей час величезна кількість пісень була складена ірландськими монахами і додана в книжку співу (Grattan Flood, 2008).

У 653 р. від Різдва Христового два ірландських ченця на прохання Святої Гертруди Хельфтської, згодом канонізованої католицької святої, вчили ченців співати, а після цього вони брали участь у заснуванні монастиря у Фоссе. Святий Альдхельм, що вважається засновником латинської словесності в Англії і першим, хто використав невми, був учнем ірландського монаха Мелдуба. Святий Альдхельм визнавав, що багато послушників семінарії були відправлені до Ірландії для навчання в чернечих школах. Це побічно підтверджує факт, що ірландські ченці викладали музику англійцям і європейцям і, можливо, стали джерелом поширення поліфонічної традиції в Європі.

У IX столітті під керівництвом Мартелла, а потім його учня насельника Туотіла, якому приписують авторство тропів у «Quoniam Dominus Jesus», «Omnipotens genitor» і «Gaudete et cantate», Свято-Гальський монастир став найбільшим культурним центром в Європі.

Є й інші приклади внеску ірландських ченців у музичне мистецтво Європи. Так, монах Седуліус у V столітті написав «Месу Пресвятої Богородиці», яка досі співається в католицьких церквах. Чернець на ім'я Святий Ноткер Балбулус у 870 р. написав антифон де Морте, яка починається з «Media vita in morte sumus» – «Посеред життя ми в смерті» (Grattan Flood, 2008: 183).

Ірландська народна музика представлена різноманітністю тематики, виконуваних пісень. Зустрічаються пісні-плачі, бунтівні пісні, пісні про кохання, сатиричні та танцювальні пісні. Традиційні ірландські пісні можна поділити на дві категорії: повільні баладні пісні і швидкі танцювальні пісні.

Стиль Шан-Ніс – стародавній і популярний стиль ірландської пісні і танців. Пісні в стилі Шан-Носа завжди виконуються ірландською мовою без музичного супроводу з хитромудрим мелодійним

малюнком, певним типом орнаментації, що виключає хорове виконання. Слова і музика мали еквівалентне значення і передавалися з покоління в покоління. Пісні Шан-Носа мають властивий вільний ритм, прискорення і уповільнення, які могли відповідати настрою виконавця. Ліричний характер пісень диктував їх теми – смерть, голод і біди, що звалювалися на людину (Grattan Flood, 2008).

Танцювальні пісні в стилі Шан-Носа майже завжди супроводжувалися Ceilidh, групою танцюристів, які в рамках одного танцю змінюють партнерів і напрями руху з різними часовими інтервалами, створюючи відчуття хаосу.

Світські музичні стилі в Ірландії були представлені творчою діяльністю бардів і арфістів, а в Європі – різними групами поетів-музикантів: менестрелями і трубадурами, які служили при королівських дворах або розважали народні маси. Репертуар трубадурів і менестрелів відрізнявся від репертуару бардів, однак їх функції були істотно ідентичними і зводилися не до розважальних, а до охоронних і соціальних за значенням. Як і трубадури, філліди і барди славили монархів і аристократичну знать, були хранителями традицій і джерелом інформації. Цікавим є те, що середньовічна світська музика в Європі мала риси, характерні для музики, що виконується ірландськими бардами і музикантами (Hast, Cowdery & Scott, 1999; Machlis, Forney, 2015).

Ірландська музика була популярна в Англії і займала особливу нішу при дворі королеви Єлизавети I. Королева тримала у свиті ірландського арфіста, а англо-ірландські дами королівського двору виконували ірландські джиги, що викликали захоплення. Гра на арфі видавалася англійським аристократам витонченим і піднесеним заняттям.

Перша постанова Єлизавети I, спрямована проти діяльності ірландських бардів, танцюристів та інших лиходіїв, була офіційно випущена в 1563 р. Причина появи такого наказу крилася в тому, що під приводом виконання музики при королівському дворі ірландські музиканти і танцюристи вели підривну діяльність проти англійської корони і несли особисту відповідальність за створення хвилювань у неспокійних районах Лондону. Підозри Королеви Єлизавети I були не позбавлені підстав: ірландські арфісти і барди ніколи не відрізнялися відданістю своїм англійським сюзеренам. У 1570-х рр. Королева Єлизавета I продовжила політику повного вигнання ірландських арфістів. Період правління королеви Єлизавети I був періодом розквіту для Англії, проте він також стає початком кінця старого гельського ордена, представники якого проживали на території Англії (Clark, 2003: 67–76).

У другій половині XVII століття знатні ірландські сім'ї, які протягом століть захищали бардів і арфістів, були змушені покинути свої будинки під натиском англійців, а їх землі були конфісковані. Землевласники, які зайняли їхні місця, були прихильниками О. Кромвеля, носіями англійської культури, а не хранителями традицій і культури кельтів. Почесне заняття, гра на арфі, втрачає провідні позиції і займає скромне місце в ніші музичних інструментів. Ставлення до ірландського мистецтва видозмінилося, оскільки поезія стародавнього і високого стилю поступилася місцем англійській та континентальній поезії і музиці, що набирають популярність. У середньовічній Ірландії виділялися три досвідчених артисти: бард-поет, бард-читець і бард-музикант, який грає музику, а до кінця XVII століття функції трьох виконавців об'єднуються. Також до кінця XVII століття в Ірландії виділяються кілька патріотично налаштованих ірландських сімей, які культивували ірландські традиції і виступали покровителями нечисленної групи бардів і арфістів, яка ще залишилась (Murphy, 2012). Таким патріотам ірландці зобов'язані появою відомого сліпого арфіста Турло О'Каролана, який жив у період дії законів, прийнятих у 1695 р. в Ірландії, що позбавляли католиків всіх цивільних, релігійних, освітніх та майнових прав, що призвело до фактичного руйнування старого порядку в Ірландії. Турло О'Каролан (ірландською Toirdhealbhach Ó Cearbhalláin) був сліпим арфістом, композитором і співаком Ірландії. Сліпота Турло О'Каролана стала для нього Божим благословенням, саме повна відсутність зору пробудила в ірландця особливий дар – вміння складати, грати і імпровізувати. Турло О'Каролана не можна розглядати в рамках загальноприйнятого взірця класичного композитора. Однак він, безсумнівно, був національним композитором і символом Ірландії, чиє ім'я знайоме кожному ірландцеві. Деякі з творів арфіста О'Каролана увібрали в себе риси, властиві європейській класичній музиці, яка була популярна в Ірландії в XVII столітті. На твори Турло особливо вплинула творчість А. Вівальді та А. Кореллі. Однак інші музичні композиції демонструють тісний зв'язок із кельтськими та давньоірландськими музичними традиціями. За давньою і усталеною традицією, барди починали навчання, коли були ще маленькими дітьми. О'Каролан здобув музичну освіту в досить зрілому на ті часи віці. Його перший твір «Сі Біг, Сі Мор» (Sí Bheag, Sí Mhor), що в перекладі

англійською звучить “Big Hill, Little Hill”, прославив його в Ірландії. Назва «Великий пагорб, маленький пагорб» стосувалася графства Міт, де, за легендою, друїд перетворив двох гігантів, які боролися, на два пагорби. Музична п’єса і до цього дня вражає красою і часто звучить на ірландських весіллях. Турло О’Каролан був мандрівним національним композитором, заробляючи собі на життя виступами, які він давав у будинках відомих і багатих людей Ірландії того часу. Мелодії, що писав бард на прохання домовласників на честь днів народжень, хрестин та інших свят, він називав “Planxties”, що означало пісню на честь господаря. Це була плата арфіста за гостинність господарів (O’Sullivan, 2005).

На час смерті Турло О’Каролана традиції бардів були незатребувані і забуті. Однак уже в XIX столітті інтерес до кельтської, давньої та середньовічної музики Ірландії прокидається. Кельтська музика переживає друге народження. Твори О’Каролана користуються незмінним успіхом у сучасних ірландських арфістів і музичних колективів.

Можна провести паралель між ірландськими арфістами, бардами і українськими кобзарями, бандуристами і лірниками – представниками унікального явища української культури.

Кобзарство як явище сягає корінням в історію Київської Русі. Так, відомий сивочолий давньоруський співак-оповідач і гусляр Віщий Боян, одягнений у білі шати, подібно до кельтських священних жерців-друїдів, згадувався у творах «Слово о полку Ігоревім» і «Задонщина». Хоча існування віщого Бояна викликає сумнів у деяких дослідників, які розглядають його як такий собі збірний образ «віщого піснетворця», більшість істориків сходяться на думці, що Віщий Боян був історичною особою, жив в XI столітті при дворі князів і був не тільки придворним поетом, але і свого роду критиком і огудником влади, що рідднить його творчість із творчістю ірландських бардів (Бубнов, 2006).

Кобзарі були кастою закритого типу. Стати кобзарем було не тільки надзвичайно почесно, а й важко. У Київській Русі не існувало шкіл, подібних до шкіл бардів в Ірландії. Навчання кобзарів було справою добровільною, і одного таланту тут було замало. Кобзарі вивчали лебійську мову, таємну мову українських кобзарів, заучували родоводи князів, знали легенди і міфи, студіювали «Устянські книги», що являли собою Кодекс законів, осягали обряди білої магії, а також духовні постулати, засновані на Біблії. Іноді в кобзарі подавалися покалічені козаки. Д. Яворницький зазначав: «Будучи високими цінителями пісень, дум і рідної музики, запорожці любили послухати своїх баянів, сліпців-кобзарів. Нерідко вони самі складали пісні і думи, самі бралися за кобзи, які були для них найулюбленішими музичними інструментами» (Яворницький, 1990: 238).

Кінець XVII століття по праву називався «козацькою епохою», у цей час в Україні з’являються картини із зображеними на них козаками. Так, відомий український козак Мамай зображувався на картинах із незмінними атрибутами: кобзою, люлькою і конем. Стає символічно-сакральним зображення козака, який сидить під дубом, склавши ноги «по-турецьки», з бандурою в руках. Зображення такого козака можна було побачити на стінах, печах, меблі і посуді, що, по суті, стає оберегом.

Д. Яворницький стверджував, що мета Запорізького січового козацтва зводилася до споконвічної місії зберігати традиції, заповіти і звичаї. У цій місії особливе місце займав кобзар, чиє мудре слово допомагало запорожцям вирішувати внутрішні суперечки, а іноді мало визначальне значення в прийнятті козацьким товариством рішень про майбутні поля брані (Яворницький, 1990: 142–143).

Кобзарі, що жили в Запорізькій Січі, були свого роду духівниками і тримали обітницю безшлюбності. Кобзар у Запорізькій Січі був справжнім християнином: не лихословив, пробуджував у козаків милосердя до ворогів, піднімав дух перед вирішальними битвами.

Часто кобзарями ставали сліпі. За однією з версій, кримські татари виколювали очі українським полоненим після невдалої втечі. Внаслідок чого українці втрачали змогу вести повноцінне життя після повернення на батьківщину і знаходили вихід у кобзарстві. За іншою версією, вважалося, що сліпі здатні бачити те, чого не бачать зрячі. Саме тому сліпі були ближче до Бога, Царства Небесного і могли грати роль посередників між людьми і Богом, заступаючись за грішників. За легендою, кобзарі свідомо засліплювали своїх дітей у надії, що вони зможуть повторити шлях своїх батьків (Мішалов, 1991). Відомий композитор Д. Д. Шостакович відгукувався про сліпих бардів так: «В Україні, по її дорогах споконвіку бродили співаки. Їх там називали лірниками і бандуристами. Це були майже завжди сліпці. Чому саме сліпі – питання особливе. Це були люди сліпі і беззахисні. Але ніхто їх ніколи не чіпав. І не ображав» (Чорноморські новини). Кобзарі виконували і іншу роль в Україні: як і барди, вони дбайливо зберігали історію і традиції свого народу. З одного

боку, кобзарі були аскетами і не мали потреби в матеріальних цінностях, багато дослідників визначали високі моральні цінності, яким кобзарі завжди слідували. Для кобзаря випрошувати милостиню вважалося явищем ганебним. З іншого боку, кобзарі брали плату за свою працю, дари з вдячністю і не славилися в народі як жебраки.

К. Паустовський зазначав: «У ті часи не тільки на базарах у маленьких містечках, а й на вулицях самого Києва часто зустрічалися сліпці-лірники. Вони йшли, тримаючись за плече босоногого маленького поводиря в плоскінь сорочці. Лірники майже ніколи не співали. Вони говорили співучим речитативом свої думки, «псальми» і пісні <...> дивлячись перед собою незрячими очима, просили милостиню. Просили вони її зовсім не так, як звичайні жебраки. Я пам'ятаю одного лірника в місті Черкасах. «Киньте грошик, – говорив він, – сліпому і хлопчику, бо без того хлопчика сліпець заплутається і не знайде дорогу після своєї кончини в Божий рай» (Константин Паустовский).

У різні історичні періоди в Україні кобзарі виконували різні функції. Так, Б. Хмельницький використовував кобзарів як пропагандистів і посилав їх туди, де хотів знайти підтримку. Кобзарі виступали як носії духовності, віри в Бога, християнської моралі. Хоча кобзарів ніколи не можна було зустріти в церкви, біля входу до церкви або притворі вони часто виконували псалми і канти. На відміну від ірландських бардів і арфістів, християнська складова частина у творчості кобзарів була основою їх діяльності. Барди, арфісти ірландського походження, як і кобзарі, лірники українського походження були мандрівними музикантами і поетами. Вони вбирали в себе те, що відбувалось навколо, вбирали інформацію і пропускали її через свою творчість. Барди і арфісти є одним із головних символів Ірландії, тоді як кобзарі – символом й уособленням України.

Висновки. Таким чином, традиції поезії і музики кельтів і ірландців найповніше розкрилися у творчості бардів і музикантів-арфістів.

Навернення ірландців у християнство відбулося безкровно, що є заслугою покровителя Ірландії Святого Патріка. Після затвердження християнської релігії в Ірландії традиції бардів і арфістів були підхоплені, успадковані, а також поширені ірландськими ченцями на інші території.

Монастирі в Ірландії вже в ранньому середньовіччі перетворилися на найбільші культурно-просвітницькі центри Європи. Музична освіта займала ключове місце в просвітницькій діяльності ірландських монастирів, бо музика в розумінні ірландців – сакральне явище.

Традиції мандрівних бардів і арфістів Ірландії надихали музикантів Західної Європи. Ірландці поширювали і викладали ранні християнські, а пізніше і григоріанські піснеспіви, внесли свою лепту в розвиток системи невменного письма, орнаментації, поліфонії, контрапункту і гармонії. Музичні традиції Ірландії дали новий поштовх розвитку європейської музики.

Унікальне явище – існування кобзарів в Україні – можна порівняти з феноменом бардів і арфістів в Ірландії. Однак, на відміну від ірландських бардів і арфістів, християнська складова частина у творчості кобзарів більшою мірою була фундаментом їх діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. MacManus S. The Story of the Irish Race. Old Greenwich : Devin-Adair Publishing Company, 1921. 737 p.
2. Grattan Flood W.H. A History of Irish Music. Moscow : Dodo Press, 2008. 308 p.
3. Ross J. B., McLaughlin M. M. The Portable Medieval Reader. London : Penguin Books, 1977. 704 p.
4. Moore Th. The Poetical Works of Thomas Moore. London : Forgotten Books, 2018. 526 p.
5. Cahill Th. How the Irish Saved Civilization. New York : Doubleday, 1995. 246 p.
6. Machlis J., Forney K. The Enjoyment of Music. New York : W.W. Norton & Company, 2015. 672 p.
7. Focus S.W. Irish Traditional Music. London : Routledge. 2009. 312 p.
8. Hast D.E., Cowdery J. R. & Scott S. Exploring the World of Music. New York : Oxford University Press. 1999. 89 p.
9. Clark N.J. The Story of the Irish Harp: Its History and Influence. New York : North Creek Press, 2003. 192 p.
10. Murphy D. Cromwell in Ireland: A History of Cromwell's Irish Campaign. London : Forgotten Books. 2012. 258 p.
11. O'Sullivan D. The Life Times and Music of an Irish Harper. Oscars : Ossian Publishing, Inc.; Composer T. O'Carolan; 2nd edition. 2005. 378 p.
12. Бубнов Н. «Слово о полку Игореве» и поэзия скальдов. Санкт-Петербург : Русская Симфония. 2006. 416 с.
13. Яворницький Д. Історія запорозьких козаків. Київ : Наукова думка; Т. 1. 1990. 582 с.
14. Яворницький Д. Група кобзарів та лірників на українському ярмарку. *З української старовини*. Київ : Наукова думка. 1991. С. 142–143.
15. Мішалов М. Українське кобзарство думи. До питання виникнення, розвитку та сучасного стану українського кобзарського епосу. Сідней, 1990. 138 с.
16. Чорноморські новини. URL: http://chornomorka.com/archive/21377-21378/a-1909.html.
17. Константин Паустовский. URL: http://1ynx.ru/post/7082.

REFERENCES

1. MacManus S. The Story of the Irish Race. [History of Ireland]. Old Greenwich: Devin-Adair Publishing Company. 1921. 737 p. [in English].
2. Grattan Flood W. H. A History of Irish Music. [History of Irish music]. Moscow: Dodo Press. 2008. 308 p. [in English].
3. Ross J. B., McLaughlin M. M. The Portable Medieval Reader. [Art History of the Middle Ages]. London: Penguin Books. 1977. 704 p. [in English].
4. Moore Th. The Poetical Works of Thomas Moore. [Poems of Thomas Moore]. London: Forgotten Books. 2018. 526 p. [in English].
5. Cahill Th. How the Irish Saved Civilization. [The Influence of Irish Culture on Civilization]. New York: Doubleday. 1995. 246 p. [in English].
6. Machlis J., Forney K. The Enjoyment of Music. [History of the rise and flowering of musical art]. New York: W. W. Norton & Company. 2015. 672 p. [in English].
7. Focus S. W. Irish Traditional Music. [History of Irish music]. London: Routledge. 2009. 312 p. [in English].
8. Hast D. E., Cowdery J. R. & Scott S. Exploring the World of Music. [History of the rise of world music]. New York: Oxford University Press. 1999. 89p. [in English].
9. Clark N. J. The Story of the Irish Harp: Its History and Influence. [Irish musical instruments]. New York: North Creek Press. 2003. 192 p. [in English].
10. Murphy D. Cromwell in Ireland: A History of Cromwell's Irish Campaign. [Irish history of late middle ages]. London: Forgotten Books. 2012. 258 p. [in English].
11. O'Sullivan D. The Life Times and Music of an Irish Harper. [Irish musical instruments]. Oscars: Ossian Publishing, Inc.; Composer T. O'Carolan; 2nd edition. 2005. 378 p. [in English].
12. Bubnov N. "Slovo o polku Igoreve" i poeziya skaldov. [Istoriya Kiyevskoy Rusi]. Sankt-Peterburg: Russkaya Simfoniya. 2006. 416 s. [in Russian]
13. Yavornickij D. Istoriya zaporozkih kozakiv. [Istoriya Zaporozhskoy Sechi]. Kiyiv: Naukova dumka; T. 1. 1990. 582 s. [in Ukrainian].
14. Yavornickij D. Grupa kobzariv ta lirnikiv na ukrayinskomu yarmarku / Z ukrayinskoyi starovini. [Ukrayins'ki kobzari]. Kiyiv: Naukova dumka. 1991. S. 142–143. [in Ukrainian].
15. Mishalov M. Ukrayinske kobzarstvo dumi. Do pitannya viniknennya, rozvitku ta suchasnogo stanu ukrayinskogo kobzarskogo eposu. [Ukrayins'ki kobzari]. Sidnej. 1990. 356 s. [in Ukrainian].
16. Chornomorski novinu. URL: http://chornomorka.com/archive/21377-21378/a-1909.html.
17. Konstantin Paustovskij. URL: http://1ynx.ru/post/7082.

УДК 75.046.3 (477.83-21) «13/15»
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213781

Оксана СЬОМАК,
orcid.org/0000-0001-5437-4487
аспірантка кафедри теорії та історії мистецтв
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) melo.sativus@gmail.com

ІКОНА СВЯТОГО ГЕОРГІЯ ЗМІЄБОРЦЯ НА ЧОРНОМУ КОНІ: ДВА ОБРАЗИ З ДРОГОБИЧЧИНИ

У цій статті здійснено спробу підбити підсумок наукової дискусії довкола двох надзвичайно подібних ікон святого Георгія Змієборця з дрогобицьких земель сучасної Львівської області. У публікації досліджуються ікони святого вершника з церкви Собору св. Іоакима і Анни села Станиля (визначна пам'ятка, що знаходиться в колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького) та з церкви Перенесення мощей святого Миколая у селі Старий Кропивник (належить до збірки Музею митрополита Андрея Шептицького Львівської архієпархії УГКЦ). Обидва образи демонструють таке втілення рідкісної лаконічної іконографії Георгія Змієборця, де святий побиває змія верхи на чорному коні. Контраверсійним є питання щодо спорідненості двох ікон. За першою версією, твори мають різних авторів. Ця ідея знайшла підтримку в результатах порівняння композиційних та художньо-стилістичних особливостей, техніко-технологічних досліджень творів. Так, за висновком радіовуглецевого дослідження деревини ікону зі Станилі датують кінцем XIII – початком XIV ст., а ікону зі Старого Кропивника – другою половиною XIV – початком XV ст. Однак є прихильники думки, що це два твори одного майстра. Аргументами на користь цього варіанту є припущення про належність дощок обох ікон до спільного стовбура деревини та вказівка на подібність іконних щитів, виявлені іконографічні та колористичні перегуки. Аби розв'язати дискусійне питання, в цьому дослідженні були здійснені такі кроки:

– висвітлення та оцінка історіографії двох образів;

– аналіз аргументів кожної версії взаємозв'язку двох ікон;

– розгляд розбіжностей у малюнках обох ікон та інших відмінностей, не зауважених у попередніх дослідженнях.

Як результат, виголошується висновок про належність ікон із Дрогобиччини до спадку різних майстрів. Також висувається гіпотеза щодо використання майстром старокропивницького образу прорису зі станилівської ікони (щоб, наприклад, створити список із шанованого образу св. Георгія Змієборця). Станилівський автор характеризується як блискучий майстер лаконічного виразу. Його менш вправний послідовник, вочевидь, осмислив образ св. Змієборця більш декоративно.

Ключові слова: *давній український іконопис, іконографія, святий Георгій Змієборець на чорному коні, Станиля, Старий Кропивник, список, прорис.*

Oksana SOMAK,
orcid.org/0000-0001-5437-4487
Graduate Student at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) melo.sativus@gmail.com

THE ICON OF SAINT GEORGE THE DRAGON SLAYER ON A BLACK HORSE: TWO IMAGES FROM DROHOBYCH REGION

The article shows an attempt to summarize sciential discussion about a pair of closely similar icons of Saint George slaying the Dragon (Drohobych district, Lviv region). Here these pieces of art are described: the image of saint horseback rider from The Assembly of Sts. Joachim and Anna's church in a village of Stanylya (significant artwork in the collection of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv), and the icon of St. George the Dragon Slayer from the church of The Translation of the Relics of St. Nicholas in a village of Staryi Kropyvnyk (it belongs to Museum of Metropolitan Andrey Sheptytsky of the Lviv Archiepiscopacy of the UGCC). Both icons depict almost the same rare laconic iconography in which St. George on a black horse defeats the Dragon. A question of the relationship between these icons is a subject of a controversy. According to the first version the artworks don't have the one common author. This idea is based on the artworks' technical and technological researches, investigations of icons' compositional, artistic and stylistic peculiarities. Also, due to the conclusions of radiocarbon analysis of the wood the Stanylya's image is dated to the late XIIIth – early XIVth century, when another one from Staryi Kropyvnyk can be dated about the second half of the XIVth – early XVth century. However, there are followers of the opinion that two icons belong to one painter. This thought relies

on admitted variant of using common wooden trunk for studied icons, direction to resemblance of the icon panels, also noted iconographic and coloristic correspondences. To solve the task the next steps were put in practice:

- *finding out and appraising the historiography of the two studied images;*
- *analysing the arguments for both version of the two icons' connections;*
- *observing the differences in the icons' drawings and other peculiarities that have not been remarked before.*

Finally, it is suggested that two icons of St. George from the Drohobych lands don't belong to one painter's artworks. In addition it is formulated a hypothesis of using a tracing by the master of the icon from Staryi Kropyvnyk (e.g. for creation a replica of the worshipped Stanylya's image). The author of the image of St. George the Dragon Slayer from Stanylya is characterized by remarkable laconic brevity. Not so highly skilled, his adept, who created greatly resembling icon, evidently, understood the image more decorative.

Key words: *medieval Ukrainian icon painting, iconography, Saint George the Dragon Slayer on a black horse, Stanylya, Staryi Kropyvnyk, trace drawing.*

Постановка проблеми. Предметом цієї публікації є дві ікони святого Георгія Змієборця на чорному коні, віднайдені в різні часи на українських землях у селах Станиля та Старий Кропивник на Бойківщині. Ці образи об'єднує яскраво виражена іконографічна подібність. Об'єктом виступає давня іконографія Георгія Змієборця. Перший твір – це ікона святого вершника з церкви Собору св. Іоакима і Анни с. Станиля. Названий образ св. Георгія Змієборця – один із найдавніших взірців західноукраїнського іконопису в колекції Національного музею в Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ). До збірки НМЛ ця ікона потрапила у 1939 р. зі львівського Музею Богословської Академії. Поява другої ікони Змієборця з небуття стала гучною подією. Священик Севастіян Дмитрух засвідчив, що у 1992 р.[1] серед виключених з ужитку ікон церкви Перенесення мощей святого Миколая у с. Старий Кропивник, він віднайшов старовинний образ, котрий був основою для полотна з іконою XVIII ст. (Дмитрух, 2012: 6, 54). Певний час ікона перебувала в колекції Музею «Студіон». Зараз твір належить до збірки Музею митрополита Андрея Шептицького Львівської Архієпархії УГКЦ. Незважаючи на здійснені дослідниками порівняння за техніко-технологічними, іконографічними, художньо-стилістичними особливостями не вдалося остаточно вирішити проблему взаємопов'язаності двох образів. Актуальними є такі питання: як датувати старокропивницьку ікону? Чи належні два образи до одного часу? Один автор чи різні майстри виконували ці два твори з Дрогобиччини?

Аналіз досліджень. Образ св. Георгія Змієборця із села Станиля є знаковою пам'яткою давньоукраїнського іконопису, отже, вона розглядалася багатьма дослідниками в панорамних працях з історії українського мистецтва, серед котрих окремо варто згадати Г. Логвина, Л. Міляєву, В. Свєнціцьку, М. Гелитович, В. Овсійчука, Л. Скопа, В. Ярему. Я. Мороз у філософсько-естетичних категоріях здійснила оцінку станилівського образу. Завдяки увазі згаданих вчених ікона зі Станилі отримала багатоаспектну характеристику. Щодо ікони святого вершника із с. Старий Кропивник, то о. Севастіян Дмитрух відтворив історію віднайдення ним цього образу. Вивченням іконографічних та художньо-стилістичних особливостей старокропивницької ікони, її спорідненості зі станилівським образом займалися згадувані раніше Л. Міляєва, М. Гелитович, а також В. Александрович, О. Сидор, Р. Косів. Порівняльна характеристика двох творів у техніко-технологічному аспекті належить В. Мокрію та М. Друль.

Мета статті – дослідити ікони св. Георгія Змієборця із села Станиля та Старий Кропивник на Дрогобиччині та підбити підсумок наукової полеміки щодо спорідненості цих образів.

Виклад основного матеріалу. Святий Георгій, за християнською агіографією, є великомучеником IV ст., котрий за часів гонінь римського імператора Діоклетіана сповідував себе християнином. Найменння «Змієборець» святий отримав через чудесну подію, коли він переміг страшного змія, котрий поїдав людей. Звернемося до підґрунтя сцени змієборства св. великомученика Георгія. В. Лазарєв зауважує: «Без сумнівів, це чудо було пущено в оберт церковними колами не пізніше IX ст., інакше його зображення не зустрічались би серед розписів ранніх печерних храмів Каппадокії». Він також припускає, що низка чудес св. Георгія сходить до усної традиції VIII ст., а серед них, можливо, й «Чудо з драконом». Ми не знайшли серед наявних візантійських ікон значного обсягу творів, де було би втілено іконографічний образ святого вершника, що побиває змія. В. Лазарєв навіть вважає такі образи «винятком» та пояснює це підозріливістю візантійців до апокрифічних сюжетів[2]. Вчений певен, що на теренах Київської Русі культ св. Георгія був сприйнятий не пізніше X ст.

[1] У літературі ми зустрічаємо вказівки на 1991 як на рік віднайдення старокропивницького образу Георгія Змієборця.

[2] В. Лазарєв говорив про візантійське «в точному значенні цього слова», мистецтво (Лазарєв, 1970: 206). Припускаємо, що дослідник мав на увазі мистецтво грецької ойкумени, котре базувалося на елліністичній спадщині.

(спочатку як княжого патрона, а з кінця XII ст. як покровителя землеробів). Автор нагадує, що князь Ярослав Мудрий у хрещенні був Георгієм та заснував у 1037 р. Георгіївський монастир у Києві. Георгіївську церкву цього монастиря було освячено не раніше від 26 листопада 1051 р. митрополитом Іларіоном. Вважається, що саме 26 листопада й був започаткований день вшанування св. Георгія на давньоруських землях. Є думка, що вже з XI ст. на теренах Київської Русі був відомий текст оповіді про «Чудо Георгія зі змієм». І. Шаліна додає, що переклад історії про «Чудо…» набув популярності, адже існував у кількох редакціях. Цей текст навіть міг бути богослужбовим читанням до освячення згадуваного монастирського храму на честь св. Георгія. Дослідниця припускає, що іконою свята могла бути композиція із Георгієм Змієборцем (Шаліна, 2015: 90–91). Достеменно відомо, що в давньоруському мистецтві образ Георгія Змієборця опинився не пізніше XI ст. В. Лазарєв звернув увагу на те, що київський собор Святої Софії мав Георгіївський приділ. Досліджуючи образ св. Георгія з житієм, Л. Міляєва посилається на попередню працю Йозефа Мисливця, котрий довів, що агіографічний георгіївський цикл у соборі Святої Софії є зображенням житія святого в редакції Теодора Дафнопата і найбільш раннім збереженим художнім взірцем, котрий втілює сюжет «Св. Георгій перед Діоклетіаном» (Milyaeva, 2000: 106; Myslivec, 1933–34: 327). Відомий також образ святого Змієборця, втілений у шиферному рельєфі для Дмитрівського монастиря у Києві в XI ст. На думку В. Лазарєва, з XIII ст. народна творчість спонукала до висунення на перший план образу не воїна, а змієборця (Лазарєв, 1970: 194–216).

М. Грушевський у дослідженні давнього українського фольклору пише, що св. Георгія на українських землях іменували «Юрій, або Юрай, Урай, Рай…» та зауважує: «Легенда про св. Юрія-змієборця пустила коріння в старшу казку про героя-змієборця, так як ся мандрівна казка свого часу причепилася до розповсюджених крізь образів героїв-побідників монстра, дракона і т.п.» (Грушевський, 1993).

«У народній уяві Юрій виступав поборником добра, справедливості, до нього зверталися як до заступника», – пише В. Пропп. У його праці, присвяченій фольклорному аспекту змієборства св. Георгія, було виокремлено три варіанти іконографії цього чуда. Перший зображує Георгія-вершника, котрий неспішно крокує, а передує йому Єлизавета з підкореним змієм на поводу. Оточення сцени становить башта з батьками діви та інколи іншими людьми. Другий варіант – це, за словами В. Проппа, «<…> лише смертний бій Георгія зі змієм. Верхи на коні, що скаче, Георгій встромлює спис у пащу змія». Щодо третього варіанту, то він поєднує попередні, себто сцену змієборства, міський ландшафт та супутніх персонажів (Пропп, 2002). Перший іконографічний тип був втілений у згаданій В. Проппом фресці XII ст. храму в Старій Ладозі. Другий варіант іконографії святого Змієборця – це найбільш лаконічний ізвод «Чуда Георгія зі змієм», де святий вже не пов'язаний із чудесним порятунком Єлизавети від змія, а втілює перемогу християнства над язичництвом. Така іконографія відбилася ще в XI ст. у побіжно означеному раніше рельєфі з Дмитрівського монастиря в Києві. Дві ікони з Дрогобиччини, котрі ми розглянемо, також ілюструють другий тип іконографії «Чуда…».

В іконі святого Змієборця зі Станилі (рис. 1) дія розгортається на теплому золотаво-вохристому тлі. Композиційним і змістовним центром є постать святого вершника. Це юний муж у військових обладунках (бронзою проблискують пластини його панциру) з тонким довгим списом у правій руці. Темне вохрення лику святого межує із виваженими білильними движками, котрі переходять до шиї та опиняються на руках Змієборця. Лик його охайно обрамлений кучерями. М. Алпатов зауважив, що іконографічною особливістю образа св. Георгія, на відміну від Димитрія Солунського, є саме кучері (Алпатов, 1956: 294). Зведені в одну хвилясту лінію брови святого у сполуці зі світловими движками утворюють потужний вираз суворої рішучості. Лик святого оточений орнаментованим німбом. За його спиною звився яскраво-червоний плащ, правиця високо здійнята, спрямовуючи удар спису, лівиця притримує вузда, облямовані крапками перлів. Пласка і майже чорна фігура коня показана в злітному галопі. На темно-зеленому поземі здіймає голову зубатий змій із висолопленим язиком. Автор дозволив цьому «темному» персонажу бути барвистим (із блакитно-сталевою головою, сріблясто-сірою лускою та зеленаво-вохристими крилами). Досить велика ділянка втрат не дає змоги побачити змія таким, яким він був первинно. Чітка і стисла композиція, збагачена яскравими кольоровими сполученнями, – запорука виразності цієї ікони.

Ікона зі Старого Кропивника (рис. 2) має постійно витримувати порівняння зі своєю знаною попередницею. Цей образ більший завдовжки та незначною мірою ширший. Цікаво, що іконний щит тут також має тенденцію до округлення, але не таку виразну. Ікона подібна до станилівської за колоритом. Знову перед нами на

вохристому тлі та зеленому поземі відбувається бій. Юний, піднесений святий видається молодшим братом станилівського Змієборця. Верхи на чорному в яблука з масивним крупом коні постає св. Георгій. Помітно стрункіший святий пронизує тонким списом ворожу потвору (тут ми можемо побачити, як крилатий змій плазує, скрутившись у кільця). В образі зі Старого Кропивника майстру не вдалося так блискуче розв'язати композиційну задачу, як це було зі станилівською іконою. Списом святого вершника автор провів, здається, точну діагональ, котра поділяє живописну площу навпіл (станилівський образ не демонструє такої точності, але врешті – вправніший), та він не зміг відобразити рух у потужній діагоналі. Дія розгортається радше горизонтально. Водночас коню в його широкому стрибку тісно на іконі. Старокропивницький Юрій рум'яний, його лик проблискує світлом. Кінь не геть темний, у нього проглядає звивиста грива. Спостерігаємо дещо відмінну оздобу воїнських обладунків Георгія, його плащ здіймається вище. Розглянута ікона осмислена більш декоративно.

Рис. 2. Св. Георгій Змієборець. Друга половина XIV – початок XV ст.(?) З церкви Перенесення мощей св. Миколая с. Старий Кропивник Дрогобицького району Львівської області

Рис. 1. Св. Георгій Змієборець. Кінець XIII – початок XIV ст.(?) З Львівської області

Час оглянути історіографію двох означених ікон. Отже, що нам повідомляють дослідники? Л. Міляєва та Г. Логвин охарактеризували станилівського вершника як «найбільш войовничого й нещадного Юрія» (Міляєва, Логвин, 1963: 22). Г. Логвин також зазначив, що «чорний силует та червоний плащ вершника створюють надзвичайно сильний та грізний образ воїна, борця зі злом». Вчений вказує на великий вплив візантійського мистецтва XIV ст., а саме «так званого», за його словами, «палеологівського відродження», коли окреслює джерела для наслідування українськими майстрами (Логвин, 1963: 102–103). Я. Мороз також воліє бачити цей образ у контексті палеологівського ренесансу елліністичної традиції в українському іконописі. Вона вважає, що ця ікона «поєднує ознаки елліністичної традиції з ісихастським розумінням» (Мороз, 2004).

В. Свєнціцька не виключала, що ікона св. Георгія (в народі – Юра) була храмовим образом первісної дрогобицької церкви Святого Юра, що згоріла у 1499 р. Погодимося з логікою такого припущення, зважаючи також на поважні розміри цього ошатного образу. Дослідниця порівнювала ікону за композиційною схемою з київським шиферним рельєфом Дмитрівського монастиря XI ст., литими металевими образами Київської Русі, Галицького князівства та ілюстраціями Київської Псалтирі (Свєнціцька, 1967: 214). Щодо мініатюр Київської Псалтирі, маємо зауважити, що тут більшість вершників композиційно вписані в коло, чого не спостерігаємо в досліджуваній іконі. До того ж, прийоми моделювання в зображенні коня в станилівській іконі відмінні від запропонованих у видатному рукописі. У цій іконі через злітний

галоп коня майстер долучається до давньої традиції зображення святих вершників, а саме за княжої доби. Л. Міляєва зазначила такий прийом щодо вже неодноразово згадуваного шиферного рельєфу з Дмитрівського монастиря: «За традицією давнього мистецтва, алюр коня передано через викид передніх ніг та відкинення задніх, що, як зазначає Б. Успенський (за С. Рейнаком), становить наслідок зіткнення двох різних за часом фаз руху, його активну динаміку, він стає, додамо від себе, так би мовити, «метафоричним». Через те й протиставлення у вершникові одночасно двох різних дій – зовнішньої і внутрішньої <…> є таким вражаючим» (Міляєва, 1999: 42). Повертаємось до праці В. Свєнціцької, де вона також віднайшла аналогії до станилівського Георгія з іконописом давнього Новгороду XIV ст., а саме: подібність за композицією до ікони з Державного російського музею (далі – ДРМ), на котрій в оточенні червоного тла на білому коні зображений святий вершник. У художньому зіставленні зазначено, що в іконі з ДРМ декоративність займає перше місце, тоді як у станилівській іконі – «сувора підпорядкованість усіх компонентів напруженій драматичній дії» (Свєнціцька, 1967: 214).

В альбомі українського середньовічного живопису 1976 р. зустрічаємо такі слова В. Свєнціцької про цю ікону: «В ній усе пронизано рухом, навіть дошка має не просто геометрично правильну прямокутну, художньо виправдану форму, і, згідно з композиційним задумом, знайдений формат». Дозволимо собі втрутитися та поставити питання: чи дійсно дошка початково мислилася незвичайної форми, чи йдеться про недосконалу дошку як основу твору? Ми схиляємось до останнього варіанту. Та продовжимо рух за думкою В. Свєнціцької. Дізнаємося, що за «художньо-образним ладом мислення» ікону зі Станилі дослідниця зіставляла з шедевром давнього українського іконопису – іконою «Преображення» з села Бусовисько початку XV ст. (Логвин, Міляєва, Свєнціцька, 1976: 10).

Р. Косів згадує коментар В. Овсійчука щодо сполуки чорного коня і червоного плаща св. Георгія, котрі «визначають драматичний пафос боротьби» вершника зі змієм. Ми погоджуємося, що чорний колір коня на світлому тлі є виразною, яскравою домінантою в композиційному ладі твору та це може бути вдалою художньою знахідкою. Разом із тим дослідниця вважає цю особливу прикмету ікони св. Георгія ознакою локальної іконографічної традиції. У випадку ікон св. Георгія на чорному коні з Дрогобиччини вона припускає зв'язок із певним спільним першовзором. На користь думки щодо локальної традиції промовляє хоругва «Чудо зі змієм» кінця XVI ст. з Перегримки на Лемківщині, де св. Георгій зображений верхи знов-таки на чорному коні (Овсійчук, 1996: 125; Косів, 2012: 41).

Датування ікони орієнтовно кінцем XIV ст. В. Свєнціцька обґрунтувала художніми особливостями образу: «площинність форм, деяка застиглість у русі, моделювання обличчя довгими білими штрихами <…> малярське трактування художнього образу з підкресленням пластичності форм, просторовості та драматичності композиції з нахилом до асиметричності її побудови» (Свєнціцька, Сидор, 1990: 8).

У монографії, присвяченій проблемі кольору в українському малярстві X–XVIII ст., В. Овсійчук висловлює думку, що в ікон «Св. Георгій Змієборець» і «Собор св. Іоакима і Анни»[3] (обидві походять зі станилівської церкви Собору св. Іоакима і Анни) та бусовиському «Преображенні» один автор (Овсійчук, 1996: 124).

В. Ярема також поставив питання щодо спорідненості двох станилівських ікон. Його зацікавило, чи міг один автор виконати ці твори, або ж це були вчитель та його учень в межах однієї школи? До цього спонукали зауваження в двох іконах: подібність колориту, збіги рисунку та засобів моделювання ликів св. Георгія та св. Іоакима, мотиви декорування також перегукуються, але «Собор…» зі Станилі, за словами В. Яреми, «не має такої лаконічності». Він вважав ікону св. Георгія більш готичною, аніж візантійською за стилістикою. Автор віднайшов перегуки в малюнку ікони зі Станилі та стінопису 1140 р. у французькому костелі Сент-Савен. Дослідник припустив, що західноукраїнська ікона могла отримати звідти такий батальний образ через Словаччину, про що свідчить характер розпису костелу в Римавській Бані другої половини XIV ст. (Ярема, 2005: 185, 190).

В. Александрович здійснює іконографічне співставлення станилівського та старокропивницького образів. Дослідник стверджує, що це «відмінні в деталях версії однієї композиції», безперечно виконані рукою одного майстра. Він впевнений, що ікони мають візантійський прототип та пише, що першовзірець дрогобицьких образів належить до другої половини XIII – першої чверті XIV ст. На думку вченого, ґрунтом для розвитку іконографії дрогобицьких ікон св. Георгія був перемишльський осередок. Разом із тим він розмірковує, що ікони «належать до продукції малярської майстерні з-поза меж Перемишля».

[3] Ікону «Собор св. Іоакима і Анни» датують кінцем XIV – початком XV ст.

В. Александрович порівнює дві ікони. Спільне він віднайшов у композиції та стилістично-образному вирішенні. Істотні відомості, на його думку, – це колір і масть коня. Станилівський – темно-гнідий із чорним контуром. Старокропивницький – чорний в яблука. Тут варто зупинитися та навести спостереження В. Мокрія щодо відреставрованої ікони св. Георгія зі Старого Кропивника. «Колір коня виявився чорним із відблиском ультрамарину з імітацією кругів (яблук) на тулубі. На ногах коня – білі підкови. Поземо темно-зеленого кольору покладений лесировочно», – зазначає художник-реставратор (Мокрій, 2012: 55). Повертаючись до міркувань В. Александровича, вкажемо також на його тезу: за трактуванням ликів до станилівської та старокропивницької ікон близьким є образ св. Параскеви з Кульчиць (біля Самбора). Він припускає, що ці три ікони є монастирською спадщиною, котра згасла до XVI ст. (Александрович, 2012: 12, 14–16). Ми схиляємося до того, що ікона з Кульчиць, котра, нагадаємо, належить до XV ст., стилістично ближча до корпусу ікон саме цього століття, котрі ми суголосно В. Яремі зараховуємо до «майстерні дрогобицького і белзького чинів Моління» (Ярема, 2005: 437).

Коли обидві ікони з Дрогобиччини було відреставровано та досліджено, відкрилися істотні відмінності за такими параметрами: вік деревини, структура та спосіб закріплення паволоки, складники ґрунтів, кольорові пігменти (склад і сполуки), особливості накладення фарби, оформлення німбів, малюнок. Такі висновки спонукали М. Друль і В. Мокрія підсумувати, що ікони мають різних авторів. Радіовуглецеве датування засвідчує, що виготовлення іконного щита для станилівського образу належить до кінця XIII – початку XIV ст., а дошка для старокропивницької ікони була виготовлена у проміжку між другою половиною XIV та початком XV ст. Для станилівської ікони верхньою часовою межею було запропоновано 1290 р., а для подібної ікони зі Старого Кропивника – 1420 р.[4]. З урахуванням похибки датування М. Друль запропонувала визначити станилівську ікону «щонайпізніше початком XIV століття, тимчасом як ікону зі Старого Кропивника – початком–серединою XV століття» (Друль, 2012: 32–34; Мокрій, 2012: 54–55).

М. Гелитович підкреслила, окрім нововідкритої після реставрації гнідої масті коня в станилівському образі, незнаний раніше зелений колір позему. Дослідниця порівняла художньо-стилістичні особливості двох творів і також знайшла суттєві розбіжності в таких аспектах: рівень виконання малюнку та побудови композиції, пропорційний лад, образна характеристика святого вершника. Авторка визнає, що старокропивницька ікона поступається станилівській за художнім рівнем та вважає, що старокропивницький образ – це репліка станилівського, створена пізніше (Гелитович, 2012: 30). Однак вона також зазначає: «Можливо, Змієборець зі Старого Кропивника – авторський варіант того самого зразка», погоджуючись також із тим, що «отримані дані (з аналізу деревини) не вичерпали всіх питань у вивченні цих пам'яток» (Гелитович, 2014: 10). Таким чином, авторка зважила на аргументацію О. Сидора, котрий називає старокропивницьку ікону «іконографічним двійником» станилівського Георгія та не погоджується з датуванням образів. Дослідник пропонує вважати ці два образи творами одного майстра. Він зазначає моменти подібності двох творів: «порода деревини та фізичні розміри іконних щитів, спосіб і прийоми обробки та скріплення окремих дошок у них; загальна колористична гама і палітра конкретних пігментів, що в поєднанні визначають звучання цієї гами; врешті, сюжетно-тематичні прикмети цілості зображення та окремих іконографічних подробиць у відтворенні постаті чи її фрагментів». Також автор припускає, що дві іконні дошки були вирубані з одного стовбура. «Зберігаючи контур цього стовбура, лінія лівого краю цих ікон плавно звужує їх до верху іконного щита <…> ширина верхнього краю обох дошок більшої за розмірами ікони з Кропивника збігається з шириною нижнього краю відповідних дошок на іконі зі Станилі», – пояснює вчений (Сидор, 2012: 98–99). Дослідник зробив слушне зауваження щодо форми дошок двох ікон (щити кожної ікони складаються з двох липових дошок). Коли ми дивимося на ці ікони, зліва видно, як плавно «округлюється» пряма лінія іконного поля в обох випадках. Але якщо ми погодимось, що дошки були вирізані з одного стовбура та з ними працював один іконописець, то дивуємося, чому в іконах відрізняються структура та спосіб кріплення паволоки? Проведене рентгенографічне дослідження показало, що як паволоку на станилівський іконний щит «хвилею, нешироким смугами» поклали домоткане полотно, де використовувалася неоднакова за товщиною нитка. А старокропивницький щит був гладенько вкритий паволокою, тканою з рівномірної нитки (Друль, 2012: 34). Отже, ми схильні думати, що працювали два майстри.

[4] Дивно, що у протоколі аналізу йдеться про «Результати радіовуглецевого датування зразків дуба», а не липи, адже досліджувані ікони мають за основу липові дошки (Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон», 2012: 22).

Згадаємо про те, що впало в очі В. Свєнціцькій щодо станилівського образу, – дивно скошену форму іконного щита. Це може свідчити про належність станилівського автора до майстерні, котра не була осередком високопрофесійного малярства. Фольклорний струмінь у цей твір, можливо, «вливається» через декоративну площинність, котра є художньою домінантою та виявом глибинного інтуїтивного розуміння композиційної та колористичної гармонії, притаманного фольклоризованому мистецтву.

Л. Міляєва акцентувала на моменті, котрий не зауважили інші дослідники, а саме: близькість образного ладу станилівської ікони «до місцевих апокрифів і поетичної фантазії дрогобичан». Дослідниця підтримує версію В. Свєнціцької про належність станилівської ікони до давньої церкви св. Юра в Дрогобичі. Вона пропонує розглянути легендарну історію появи цієї церкви, де оповідається про орача, котрий буквально провалився крізь землю. Злякані люди міркували, що ця біда могла статися через гріхи орача, або ж змія, що жив під землею. Коли старець-відлюдник порадив мешканцям спорудити церкву з присвятою св. Змієборцю Георгію, дрогобичани так і вчинили. Стосовно двох образів св. Георгія дослідниця визначає риси, що їх об'єднують: «вишуканість, лапідарна ясність, геометрична чіткість композиційної схеми та деяка бравурна декоративність». На її думку, це є свідченням тяглості давньоруської художньої культури в регіоні. Л. Міляєва вважає, що дві пам'ятки вказують на певну художню школу, можливо, перемишльську з майстернею при дворі єпископа. Дослідниця також звернула увагу, що за своєю іконографією обидві ікони св. Георгія з Дрогобиччини подібні до давньоруської ікони «Чудо святого Георгія зі змієм» (рис. 3) із с. Іллінський Погост (суч. Архангельська обл. РФ), що датована XIV–XV ст. та зберігається в Британському музеї (Міляєва, Рішняк, Садова, 2019: 23, 53). Власне, нашу пару ікон досить просто з нею порівнювати, оскільки остання яскраво вирізняється з-поміж інших. Це хвилююче та кипуче зображення «Чуда…». На золотавому тлі над брунатним поземом у леті на чорному коні прегарний вершник встромлює тонкого червоного списа в розкриту пащу безкрилого змія. Здається, автор уникав площинності як міг: ось напружена фігура св. Георгія у складному розвороті, хвилями-висвітленнями автор показав, як грають м'язи чорного скакуна, реалістично зобразив настовбурчені пасма гриви та зав'язаний у вузол хвіст. Стилістична манера майстра сповідує елліністичне розуміння форми, разом із тим сяючі движки на лику та руці святого втілюють ісихастське тлумачення світла в образі. Згадуючи про твердження Я. Мороз, зазначимо, що саме цей твір, а не дрогобицькі образи, можна охарактеризувати як той, що, за словами дослідниці, «поєднує ознаки елліністичної традиції з ісихастським розумінням» (Мороз, 2004). Тонкі риси лику святого та висока професійність розглянутої ікони спонукають нас замислитись, чи не візантійський іконописець був її автором. Адже таке траплялося. Наприклад, О. Попова пише про ікону «Похвала Богородиці з акафістом на полях» другої половини XIV ст. з Успенського собору московського Кремля: «Виконана, без сумнівів, на Русі, радше за все, в Новгороді, та супроводжена руськими підписами, вона, однак, є твором візантійського майстра. Випадків роботи грецьких майстрів за руським замовленням було в той час немало» (Попова, 2014: 85).

Рис. 3. Чудо св. Георгія про змія. XIV–XV ст. З с. Іллінський Погост Архангельської області РФ

Повертаючись до наших образів, наостанок поставимо таке питання. Чому старокропивницькому автору знадобилося повторювати станилівський образ? Припустимо, що зі шанованої ікони могли замовити список. Виходить, що в другій іконі майстер прагнув створити надзвичайно точний список з ікони-попередниці. Як міг автор значно пізнішого твору з такою точністю повторювати

свого попередника? Звернемося до зіставлення малюнку обох образів, здійсненого під час реставрації досліджуваних ікон. Фото такого «подвійного малюнку» (рис. 4) супроводжує текст В. Александровича, присвячений цим іконам (Александрович, 2012: 13). Бачимо перенесені на папір малюнки, що нашаровані один поверх іншого (червоним показаний станилівський святий вершник, чорним – старокропивницький св. Георгій). Незважаючи на те, що це ікони різного розміру, за вертикальною віссю малюнки вершників до пліч майже збігаються. За горизонталлю у старокропивницькому малюнку спостерігаємо, що здійняту руку та спис Георгія Змієборця майстер рухає вліво від нас, так само він тягне та дещо підіймає закручений плащ. Взагалі бачимо, що в старокропивницькому варіанті станилівський малюнок наче розтягується, та не лише вшир, а й вгору (видовжується торс Георгія). Фігура коня зсовується донизу, його круп збільшено, він виглядає гладким, приземкуватим. Ми розуміємо, що таким чином станилівський малюнок наче пристосовується до розмірів іконного щита. Це зроблено не зовсім вправно. Складається враження, що старокропивницький майстер скористався прорисом зі станилівського образу та зіткнувся з проблемою пропорційного збільшення основного малюнку. Можливо, тому старокропивницький Георгій Змієборець має певні диспропорції, як-то стрункий торс та масивні кінцівки, злітний галоп коня виглядає призупиненим через «зіткнення» з полями ікони.

Рис. 4. Порівняння малюнків ікон св. Георгія Змієборця зі Станилі та Старого Кропивника. Фото

Висновки. Існування загадкової пари подібних за виконанням образів св. Георгія на Дрогобиччині – унікальне явище для українського іконопису XIV–XV ст. Висвітлення історіографії цієї теми виявило дві протилежні версії щодо взаємопов'язаності цих ікон. За однією, йдеться про твори різних майстрів. За іншою гіпотезою, ікони належать до спадку одного майстра. Ми зважили на аргументи кожної позиції та разом із тим звернулися до порівняння малюнків, здійсненого під час реставраційного процесу. Як результат, ми пристали до думки, що це твори різних майстрів, котрі не належали до одного часу. Автор станилівського образу знаний як блискучий майстер лаконічного виразу, тоді як автор старокропивницької ікони постає як його «багатослівний» адепт. Також вважаємо, що старокропивницький майстер міг зробити або ж скористатися прорисом зі станилівського образу, прикрашаючи останній та вбудовуючи його в більший простір іконного щита.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Icon of St George (The Black George), Byzantine, late 14th century AD, from the village of Pskow, north-western Russia. *The British Museum Images: вебсайт.* URL: https://www.bmimages.com/preview.asp?image=00114046001 (дата звернення: 10.06.2020)
2. Milyaeva L. The Icon of Saint George, with Scene of his life from the Town of Mariupol. *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261).* New-York, 2000. P. 102–117.
3. Myslivec J. Svati Jiři ve Vychodokrstnskem Umeni. *Byzantinoslavica.* Praha, 1933–1934. Vol. V. P. 304–375.
4. Александрович В. Дві версії кінного святого Георгія з церкви Собору Іоакима і Анни у Станилі та церкви Перенесення мощей святого Миколая у Старому Кропивнику: іконографічний аспект дослідження *Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон»*. Львів : Видавництво «Свічадо», 2012. С. 10–19.
5. Александрович В. Друга збірка релігійного мистецтва отців студитів у Львові *Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон»*. Львів : Видавництво «Свічадо», 2012. С. 24–28.
6. Алпатов М. Образ Георгия воина в искусстве Византии и Древней Руси. *Труды Отдела древнерусской литературы.* Москва, Ленинград : Изд-во АН СССР, 1956. Т. 12. С. 292–310.
7. Гелитович М. «Юрій Змієборець зі Станилі» *Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон»*. Львів : Видавництво «Свічадо», 2012. С. 29–31.

8. Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XIV ст. зі збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького: альбом-кат. Львів : НМЛ ім. Андрея Шептицького; Київ : Майстер Книг, 2014. 348 с.

9. Грушевський М. С. Історія української літератури: у 6 т. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. 392 с. URL: http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush1.htm (дата звернення: 10.06.2020).

10. Дмитрух С. Історія «віднайдення» ікони Святого Юрія Змієборця зі Старого Кропивника. Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». Львів : Видавництво «Свічадо», 2012. С. 5–7.

11. Друль М. Техніко-технологічні дослідження ікон «Юрій Змієборець» зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького та музею монастиря студитського уставу святого обручника Йосипа «Студіон». *Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон»*. Львів : Видавництво «Свічадо», 2012. С. 32–36.

12. Косів Р. Образ св. влкм. Юрія на українських хоругвах. *Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон»*. Львів : Видавництво «Свічадо», 2012. С. 37–49.

13. Лазарев В. Н. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. *Русская средневековая живопись: статьи и исследования*. Москва : Наука, 1970. С. 55–102.

14. Логвин Г. Украинское искусство X–XVIII вв. Москва : «Искусство», 1963. 291 с.

15. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис: альбом. Київ : Мистецтво, 1976. 28 с.+109 арк. іл.

16. Міляєва Л., Логвин Г. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. Київ, 1963. 111 с.

17. Міляєва Л., Рішняк О., Садова О. Церква св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація. Київ : Видавництво, 2019. 416 с.

18. Міляєва Л.С. Рельєф «Невідомого вершника» XI ст. (Спроба атрибуції). *Київська старовина.* 1999. № 1. С. 39–46.

19. Мокрій В. Реставраційні заходи над іконою «Юрій Змієборець». *Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон»*. Львів : Видавництво «Свічадо», 2012. С. 54–55.

20. Мороз Я. С. Палеологівський ренесанс елліністичної традиції в українській іконі. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2004. № 43. URL: https://byzantina.wordpress.com/2012/03/11/moroz/ (дата звернення: 15.04.2020).

21. Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. 344 с.

22. Попова О. С. Византийские иконы VI–VII веков *История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века*. Тверь : Верхов С.И., 2014. С. 41–94.

23. Пропп В. Фольклор. Литература. История (Собрание трудов). Москва : Лабиринт, 2002. 464 с. URL: http://ec-dejavu.ru/g-2/Saint_George.html (дата звернення: 12.06.2020).

24. Свєнціцька В., Сидор О. Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. Львів : Каменяр, 1990. 72 с.

25. Свєнціцька В. І. Живопис XIV–XVI століть. *Історія українського мистецтва* : у 6 т. Київ : Наукова думка, 1967. Т. 2. 472 с.

26. Сидор О. Патріярх Йосиф Сліпий і мистецтво. Київ–Рим : Релігійне Товариство Українців Католиків «Св. Софія», 2012. 455 с.

27. Служение красоте. Древнерусское и народное искусство из собрания Воробьёвых : кат. выст.; науч. ред. и сост. И. А. Шалина. Москва, 2015. 432 с.

28. Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон» / упоряд. о. С. Дмитрух. Львів : Видавництво «Свічадо», 2012. 56 с.

29. Юрій Змієборець. *ICON.ORG.UA: вебсайт*. URL: http://icon.org.ua/gallery/yuriy-zmiyeborets/ (дата звернення: 01.06.2020).

30. Ярема Д. Іконопис Західної України XII–XV ст. Львів : Видавництво «Друкарські куншти», 2005. 508 с.

REFERENCES

1. Icon of St George (The Black George), Byzantine, late 14th century AD, from the village of Pskow, north-western Russia. The British Museum Images: vebsait. URL: https://www.bmimages.com/preview.asp?image=00114046001 (data zvernennia: 10.06.2020)

2. Milyaeva L. The Icon of Saint George, with Scene of his life from the Town of Mariupol. *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261).* New-York: 2000. P. 102–117.

3. Myslivec J. Svati Jiři ve Vychodokrstnskem Umeni. [St. George in the Eastern Christian Art]. *Byzantinoslavica.* Praha, 1933–1934. Vol. V. P. 304–375. [in Czech].

4. Aleksandrovych V. Dvi versii kinnoho sviatoho Heorhiia z tserkvy Soboru Ioakyma i Anny u Stanyli ta tserkvy Perenesennia moshchei sviatoho Mykolaia u Staromu Kropyvnyku: ikonohrafichnyi aspekt doslidzhennia. [Two versions of the equestrian St. George from Sts. Joachim and Anna Assembly's church in Stanylya and the church of the Translation of the Relics of St. Nicholas in Staryi Kropyvnyk]. *Ukrainian sacred art from the collection of the "Studion"*. Lviv: Vydavnytstvo "Svichado", 2012. P. 10–19. [in Ukrainian].

5. Aleksandrovych V. Druha zbirka relihiinoho mystetstva ottsiv studytiv u Lvovi. [The second collection of religious art of the studies fathers in Lviv]. *Ukrainian sacred art from the collection of the "Studion"*. Lviv: Vydavnytstvo "Svichado", 2012. P. 24–28. [in Ukrainian].

6. Alpatov M. Obraz Georgija voina v iskusstve Vizantii i Drevnej Rusi. [The image of George the Warrior in the art of Byzantium and Old Rus]. *Studies of The Old Russian literature's Department*. M., L.: Izd-vo AN SSSR, 1956. T. 12. P. 292–310. [in Russian].

7. Helytovych M. Iurii Zmiieborets zi Stanyli [St. Yurii the Dragon Slayer from Stanylya]. *Ukrainian sacred art from the collection of the "Studion"*. Lviv: Vydavnytstvo "Svichado", 2012. P. 29–31. [in Ukrainian].

8. Helytovych M. Ukrainski ikony XIII – pochatku XIV st. zi zbirky Natsionalnoho muzeiu u Lvovi im. Andreia Sheptytskoho: albom-kat. [Ukrainian icons of the XIIIth – early XIVth centuries from the collection of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv: the alb.-cat.]. Lviv: NML im. Andreia Sheptytskoho; Kyiv: Maister Knyh, 2014. 348 p. [in Ukrainian].

9. Hrushevskyi M.S. Istoriia ukrainskoi literatury: u 6 t. [The history of Ukrainian literature: in 6 vols.]. Kyiv: Lybid, 1993. T. 1. 392 p. URL: http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush1.htm (data zvernennia: 10.06.2020). [in Ukrainian].

10. Dmytrukh S. Istoriia "vidnaidennia" ikony Sviatoho Yuriia Zmiiebortsia zi Staroho Kropyvnyka. [The story of the "discovery" of the icon of St. Yurii the Dragon Slayer from Staryi Kropyvnyk]. *Ukrainian sacred art from the collection of the "Studion"*. Lviv, Vydavnytstvo "Svichado", 2012. P. 5–7. [in Ukrainian].

11. Drul M. Tekhniko-tekhnolohichni doslidzhennia ikon "Iurii Zmiieborets" zi zbirky Natsionalnoho muzeiu u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho ta muzeiu monastyria studytskoho ustavu sviatoho obruchnyka Yosypa "Studion". [Technical and technological researches of the icons of "St. Yurii the Dragon slayer" from the collection of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv and the "Studion" (the monastery of the studite rule of St. Joseph the Bridegroom)]. *Ukrainian sacred art from the collection of the "Studion"*. Lviv: Vydavnytstvo "Svichado", 2012. P. 32–36. [in Ukrainian].

12. Kosiv R. Obraz sv. vlkm. Yuriia na ukrainskykh khoruhvakh. [The image of St. George the Great Martyr in Ukrainian gonfalons]. *Ukrainian sacred art from the collection of the "Studion".* Lviv: Vydavnytstvo "Svichado", 2012. P. 37–49. [in Ukrainian].

13. Lazarev V.N. Novyj pamjatnik stankovoj zhivopisi XII v. i obraz Georgija-voina v vizantijskom i drevnerusskom iskusstve. [A new easel painting's monument of the XIIth century and the image of George the Warrior in Byzantine and Old Russian Art]. *Russian medieval painting: articles and studies*. M.: Nauka, 1970. P. 55–102. [in Russian].

14. Logvin G. Ukrainskoe iskusstvo X–XVIII vv. [The Ukrainian art of the Xth–XVIIIth cc.]. M.: "Iskusstvo", 1963. 291 p. [in Russian].

15. Lohvyn H., Miliaieva L., Svientsitska V. Ukrainskyi serednovichnyi zhyvopys: albom. [Ukrainian medieval painting: the album]. Kyiv: Mystetstvo, 1976. 28 p.+109 sh. il. [in Ukrainian].

16. Miliaieva L., Lohvyn H. Ukrainske mystetstvo XIV – pershoi polovyny XVII st. [Ukrainian art of the XIVth–the first half of the XVIIth c.]. Kyiv, 1963. 111 p. [in Ukrainian].

17. Miliaieva L., Rishniak O., Sadova O. Tserkva sv. Yura v Drohobychi. Arkhitektura, maliarstvo, restavratsiia. [The Church of St. Yura in Drohobych. Architecture, painting, restoration]. Kyiv: Vydavnytstvo, 2019. 416 p. [in Ukrainian].

18. Miliaieva L.S. Relief "Nevidomoho vershnyka" XI st. (Sproba atrybutsii). Kyivska starovyna. [The Relief of "The Unknown Rider" of the XIth century. (An attempt to attribute)]. *Kyiv antiquity.*1999. № 1. P. 39–46. [in Ukrainian].

19. Mokrii V. Restavratsiini zakhody nad ikonoiu "Iurii Zmiieborets". [The restoration measures on the icon of "St. Yurii the Dragon slayer"]. *Ukrainske sakralne mystetstvo z kolektsii "Studion"*. Lviv: Vydavnytstvo "Svichado", 2012. P. 54–55. [in Ukrainian].

20. Moroz Ya.S. Paleolohivskyi renesans ellinistychnoi tradytsii v ukrainskii ikoni. Multyversum. Filosofskyi almanakh. [Paleological renaissance of the Hellenistic tradition in the Ukrainian icon]. *Multiverse. Philosophical Almanac.* 2004. № 43. URL: https://byzantina.wordpress.com/2012/03/11/moroz/ (data zvernennia: 15.04.2020). [in Ukrainian].

21. Ovsiichuk V.A. Ukrainske maliarstvo X–XVIII stolit. Problemy koloru. [Ukrainian painting of the Xth–XVIIIth centuries. The colour's problems]. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 1996. 344 p. [in Ukrainian].

22. Popova O.S. Vizantijskie ikony VI–VII vekov. Istorija ikonopisi. Istoki. Tradicii. Sovremennost'. VI–XX veka. [Byzantine icons of the VIth–VIIth centuries]. *The history of the icon painting. Sources. Traditions. Modernity. The VIth–XXth centuries.* Tver': Verhov S.I., 2014. P. 41–94. [in Russian].

23. Propp V. Fol'klor. Literatura. Istorija (Sobranie trudov). [Folklore. Literature. History. (Collection of studies)]. M.: Labirint, 2002. 464 p. URL: http://ec-dejavu.ru/g-2/Saint_George.html (data zvernennja: 12.06.2020). [in Russian].

24. Svientsitska V., Sydor O. Spadshchyna vikiv: Ukrainske maliarstvo XIV–XVIII st. u muzeinykh kolektsiiakh Lvova. [The heritage of the centuries: Ukrainian painting of the XIVth–XVIIIth c. in the museum collections of Lviv]. Lviv: Kameniar, 1990. 72 p. [in Ukrainian].

25. Svientsitska V.I. Zhyvopys XIV–XVI stolit. Istoriia ukrainskoho mystetstva: u 6 t. [The painting of the XIVth–XVIth centuries]. *The history of Ukrainian Art: in 6 vols.* Kyiv: Naukova dumka, 1967. T. 2. 472 p. [in Ukrainian].

26. Sydor O. Patriiarkh Yosyf Slipyi i mystetstvo. [Patriarch Joseph the Blind and Art]. Kyiv–Rym: Relihiine Tovarystvo Ukraintsiv Katolykiv "Sv. Sofiia", 2012. 455 p. [in Ukrainian].

27. Sluzhenie krasote. Drevnerusskoe i narodnoe iskusstvo iz sobranija Vorob'jovyh: kat. vyst. [Serving to a Beauty. Old Russian and folk art from the Vorobyov's collection: an exhib. cat.]; nauch. red. i sost. I.A. Shalina. M., 2015. 432 p. [in Russian].

28. Ukrainske sakralne mystetstvo z kolektsii "Studion" [Ukrainian sacred art from the collection of the "Studion"] / uporiad. o. S. Dmytrukh. Lviv: Vydavnytstvo "Svichado", 2012. 56 p. [in Ukrainian].

29. Yurii Zmiieborets. *ICON.ORG.UA: vebsait*. URL: http://icon.org.ua/gallery/yuriy-zmiyeborets/ (data zvernennia: 01.06.2020). [in Ukrainian].

30. Iarema D. Ikonopys Zakhidnoi Ukrainy XII–XV st. [The icon painting of the Western Ukraine in the XIIth–XVth c.] Lviv: Vydavnytstvo "Drukarski kunshty", 2005. 508 p. [in Ukrainian].

УДК 7.78.021
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213782

Богдан ТКАЧУК,
orcid.org/0000-0001-8526-7932
аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) btrstdio1977@gmail.com

ПРІОРИТЕТНІ ТЕНДЕНЦІЇ ВИКОНАВСТВА НА ІДІОФОНАХ НА МЕЖІ XX–XXI СТОЛІТТЯ

Автор статті розглядає проблему виконавства на музичних інструментах, які належать до так званих ідіофонів. Це музичні інструменти, що мають у своєму складі матеріал, що звучить. Таким матеріалом найчастіше є дерево, метал, навіть каміння чи скло. Автор наголошує, що обмежене коло джерельної бази зумовило вибір теми статті. Метою статті є аналіз розвитку техніки гри та з'ясування основних тенденцій виконавства на ідіофонах (ксилофоні, маримбі, вібрафоні) з другої половини XX до початку XXI століття у світі та в Україні.

У процесі розгляду проблеми автор доходить певних висновків. Вони полягають у тому, що, як зазначає автор, музичне виконавство на ударних інструментах як самостійна галузь художньо-творчої діяльності є музичним феноменом, що розвивається разом із суспільством, а тому відображає в собі всі соціальні процеси. Обсяги статті не дозволили розглянути виконавство на всіх ідіофонах, які наприкінці XX століття були у музичних колективах. Вони являли собою цілу плеяду інструментів із самобутнім і неповторним звучанням. Автор розглядає тільки невелику групу інструментів, що були тоді особливо поширені серед виконавців. Аналіз творчих надбань зарубіжних виконавців на ксилофоні, маримбі та вібрафоні дає змогу зробити висновок про бурхливий розвиток техніки гри на цих інструментах, що був зумовлений різким зростанням їх популярності у музикантів. Відповідно, творчі пошуки нових нетрадиційних технік та експерименти щодо нового звучання стимулювали ще більшу популяризацію маримби та вібрафона.

Щодо ситуації у музичному виконавстві наприкінці XX ст. в Україні, то спостерігаємо суттєве відставання та запізнення у розвитку техніки гри на ідіофонах, зумовлене насамперед політикою радянської влади, спрямованою на відмежування від усього зарубіжного. На початок XXI століття та особливо після проголошення незалежності України ситуація суттєво покращилась, і нині існують і розвиваються декілька шкіл гри на ідіофонах, які мають доволі вагомі результати. Разом із тим у перспективі подальших досліджень перебуває аналіз виконавства на ударних інструментах як у Європі, так і в світі та зіставлення світових виконавських тенденцій з українськими.

Ключові слова: *ударні інструменти, виконавство на ударних інструментах, ідіофони, ксилофон, маримба, вібрафон.*

Bogdan TKACHUK,
orcid.org/0000-0001-8526-7932
Graduate Student at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) btrstdio1977@gmail.com

PRIORITY TRENDS OF PERFORMANCE ON IDIOPHONES BETWEEN THE XX–XXI CENTURIES

The article considers the problem of performance on musical instruments that belong to the so-called idiophones. These are musical instruments that contain sounding material. This material is most often wood, metal, even stones or glass. The author emphasizes that the limited range of the source base led to the choice of the topic of the article. The aim of the article is to analyze the development of playing techniques and to clarify the main trends in performance on idiophones (xylophone, marimba, vibraphone) from the second half of the XX to the beginning of the XXI century in the world and in Ukraine.

In the process of considering the problem, the author comes to certain conclusions. They are that, as the author notes, musical performance on percussion instruments as an independent branch of artistic and creative activity is a musical phenomenon that develops together with society, and therefore reflects all social processes. The volume of the article did not allow to consider the performance on all idiophones, which at the end of the twentieth century were in music groups. They were a whole galaxy of instruments with an original and unique sound. The author considers only a small group of instruments that were particularly common among performers at the time. Analysis of the creative achievements of foreign performers on xylophone, marimba and vibraphone allows us to conclude about the rapid development of playing techniques on these instruments, which was due to their sharp increase in popularity among musicians.

Accordingly, the creative search for new non-traditional techniques and experiments on new sound stimulated even greater popularization of marimba and vibraphone.

Regarding the situation in musical performance in the late twentieth century in Ukraine, we observe a significant lag and delay in the development of the technique of playing idiophones, due primarily to the policy of the Soviet government, aimed at isolating itself from all foreign. At the beginning of the XXI century and especially after the proclamation of Ukraine's independence, the situation has significantly improved, and today there are several developed schools of playing on idiophones, which have quite significant results. At the same time, in the perspective of further research is the analysis of performance on percussion instruments both in Europe and in the world and the comparison of world performance trends with Ukrainian ones.

Key words: *percussion instruments, performance on percussion instruments, idiophones, xylophone, marimba, vibraphone.*

Постановка проблеми. Музичному виконавству належить особлива роль у житті людини. Як мистецьке явище виконавство на музичних інструментах існувало уже на ранніх стадіях розвитку суспільства і стало об'єктом вивчення ще в античний період. Нині музичне виконавство переважно розглядається як вид людської діяльності, що реалізується відповідно до стильових, жанрових, художньо-виражальних та виконавських особливостей різних видів і форм мистецтва. Водночас залишається поза увагою те, що музичне виконавство є самостійною галуззю художньо-творчої діяльності, що реалізується у процесі концертів, а тому має певну сценічну специфіку.

Аналіз досліджень. Проблематика музичного виконавства на ідіофонах представлена в наукових розробках переважно у поєднанні з духовими інструментами. Не знаходимо жодного вичерпного дослідження щодо проблеми суто специфіки виконавства на ударних інструментах.

Вагомі дослідження дисертаційного характеру виконані науковцями Росії (Г. Рало (Рало, 2016), В. Філатов (Филатов, 1991), Г. Соколов (Соколов, 2010)). Низка публікацій побачила світ в Україні вже на пострадянському просторі. В Україні проблему виконавства на ударних інструментах досліджував П. Круль (Круль, 2001), який глибоко проаналізував етапи історичного становлення та розвитку духових та ударних інструментів і запропонував методику археографічного опрацювання історичних пам'яток. Дослідник Д. Б. Олійник (Олійник, 2016) розглянув еволюцію виконавства на ідіофонах з часу їх зародження дотепер. Доволі широкий часовий діапазон змусив автора вдатись подекуди до фрагментарного аналізу історичного періоду, однак це жодним чином не применшує загальної наукової ваги дослідження.

Недостатнє вивчення і відсутність наукового обґрунтування музичного виконавства на ударних інструментах як цілісного, відносно самостійного соціокультурного і художнього явища, продиктували інтерес до цієї тематики.

Мета статті полягає у спробі проаналізувати еволюцію техніки гри та визначити основні тенденції виконавства на ідіофонах (ксилофоні, маримбі, вібрафоні) з другої половини XX до початку XXI століття у світі та в Україні.

Виклад основного матеріалу. Історія приписує виникнення музичних інструментів уже на ранніх стадіях розвитку мислячої людини. І першими інструментами, які можна віднести до категорії таких, котрі використовувались для добування певних музичних звуків чи передавання певного ритму, були ударні інструменти.

З давніх-давен вони були невід'ємним атрибутом майже у всіх сферах урочистостей у житті людини, а тому розвивалися разом із розвитком суспільства. Нині немає точних даних щодо кількості наявних різновидів ударних інструментів. О. Андрєєва пише, що ударних інструментів налічується більше сімдесяти (Андрєєва, 1985: 4). З огляду на те, що довідник був випущений більше 30 років тому, можемо припустити, що світовий арсенал ударних музичних інструментів значно зріс і тепер становить більше 80 одиниць.

Станом натепер є декілька класифікацій ударних інструментів. У зв'язку з широким музичним діапазоном їх звуковидобування, призначенням, використанням та будовою ударні інструменти розглядають з різних точок зору.

Так, традиційно за джерелом звуку ударні інструменти поділяють на ідіофони та мембранофони. До мембранофонів належать барабани, литаври, том-томи та ін. Це інструменти, у яких джерелом звуку виступає мембрана – натягнута шкіра чи плівка, у яку вдаряють для отримання звуку. В ідіофонах джерелом звуку є матеріал, що звучить. Ним може бути дерево, скло, камінь, пластик, метал тощо.

До ідіофонів належить велика група інструментів, серед яких найбільш поширеними стали маримба, ксилоримба, вібрафон, дзвони. Ідіофони викликали особливий інтерес та привертали увагу слухачів своєю мелодикою та особливою впізнаваністю звучання. Зокрема, вібрафон та маримба

у процесі розвитку набули характерного приємного звучання, чим завоювали популярність у широкого загалу слухачів та у професіоналів.

У другій половині XX століття був дуже популярним чотирирядний ксилофон. Це старовинний ударний інструмент, відомий як в Африці, так і у Південно-Східній Азії та в Південній Америці. Ксилофон складають плитки, зроблені з палісандрового дерева, однакові за довжиною та шириною, розташовані у хроматичному порядку і з'єднані між собою жилками чи спеціальним шнуром. Пластинки закріплені на спеціальних валиках чи прокладках. Чотирирядний ксилофон має діапазон у три октави. На ксилофоні грають спеціальними паличками, головки яких потовщені і часто обмотані спеціальним матеріалом.

Паралельно з ксилофоном використовувався тубафон – на вигляд дуже подібний до ксилофона, проте джерелом звуку у ньому були не дерев'яні пластини, а металеві трубки. Грали на тубафоні такими ж паличками, як і на чотирирядному ксилофоні.

У процесі еволюції ксилофон перетворився на хроматичний інструмент. Уже з початку XVIII століття в оркестровій музиці використовувався дворядний ксилофон, який практично витіснив чотирирядний. З розширенням діапазону дворядного ксилофона з'явились такі інструменти, як ксилоримба та маримба.

Ксилоримба – це різновид ксилофона, у якому пластинки доповнені резонаторами – металевими трубками різного діаметру та довжини, що суттєво підсилюють звучання пластин, також дещо відрізняється діапазоном.

Маримба – це ще один різновид ксилофона, але значно більший за розміром. Два ряди розташованих хроматично пластин мають резонатори. Грають на маримбі так само, як і на ксилофоні. Використовують палички з головками різної твердості – від м'яких до твердих – як гумовими, так і обтягнутими шнуром чи спеціальними нитками.

Поряд з ними виник ще один цікавий інструмент – вібрафон. Широкого використання вібрафон набув у час появи джазової музики. Серед відомих виконавців на вібрафоні був зокрема Гері Бертон.

Звернімо увагу на те, що у процесі бурхливого розвитку музичного виконавства у часи, коли джаз заполонив світ, з'являлись нові прийоми гри на ідіофонах. Так, у класичних прийомах гри використовувались дві палички у двох руках. Такий прийом був абсолютно прийнятним для чотирирядного ксилофона. Натомість гра чотирма паличками на ньому була неможливою. Та з'явився дворядний хроматичний ксилофон. Разом із ним поширилася гра чотирма паличками, яка надалі стала основою постановки на маримбі, ксилоримбі чи вібрафоні.

Застосування джазової гармонії спричинило розвиток виконавства на вібрафоні. Так, частіше використовувались складні джазові акорди: зменшені, збільшені, септакорди.

З поширенням складних прийомів гри зазнали змін і палички. Якщо спочатку для досягнення об'ємного звуку використовувались палички з м'якими головками, зробленими з гумових кульок, обмотаних синтетичними нитками, то згодом під час виконання швидких секвенцій для досягнення чіткості були впроваджені палички з більш твердими головками.

Незвичайний контраст у звучанні інструмента виникає, коли використовується традиційний спосіб гри в партії однієї руки і одночасно удар кінцем держака в іншій руці. Це поєднання використовує Н. Розаурі в творі "Bem vindo" для вібрафона-соло.

Поряд з розвитком виконавства на вібрафоні зазнавало змін виконавство на маримбі. Разом з традиційною постановкою гри на вібрафоні, за якої другу та четверту палички тримають між вказівним та середнім пальцями, набула поширення нова постановка. За неї другу та четверту палички тримають між середнім та безіменним пальцями. Це створює можливість більш досконало виконувати тремоло. Залежно від музичного твору виконавець має змогу самостійно вибрати ту постановку, яка для нього виявиться більш прийнятною і зручною.

Найбільш розвинутою школою гри на ідіофонах стали США та країни Сходу. У США найбільш відомими стали виконавці Лайонел Хемптон, Мілт Джексон, Ред Норво, Боббі Хатчинсон, Гері Бартон.

Бертон Гері (повне ім'я Гаррет) (1943) – американський джазовий музикант (вібрафон, маримба, фортепіано, орган), керівник ансамблю, композитор. Талановитий соліст-імпровізатор на вібрафоні, що віртуозно володіє своїм інструментом, майстер одночасної гри трьома і чотирма паличками. Саме йому належить ідея використати чотири палички під час гри на вібрафоні. Його схильність до новаторських шукань і експериментів проявилась і в іншому. Одним з перших серед джазменів він зробив спробу з'єднання елементів джазу і рок-музики (ранні зразки фьюжн-стилю) на базі джазового комбо. Дотепер залишається лідером напряму, що одержав назву «кул-фьюжн».

Відомий японський виконавець на маримбі Акіра Міоші вивчав французьку літературу в Токійському університеті, а потім вивчав композицію у Паризькій консерваторії з 1955 по 1957 рр. Він повернувся в Японію в 1957 році і закінчив Токійський університет у 1960 році. У 1965 році він став професором музичної школи Тохо Гакуена. Має низку нагород, у тому числі французького уряду "Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres" (1966), 31-у музичну премію Suntory (1999) та шість призів Отаки за свої твори. Акіра Мійоші (1933–2013) використовував таку постановку гри, за якої інструмент звучить м'яко і наче приглушено, що створює ефект майже невагомих крапель дощу, що наче плавно стікають з листя і торкаються землі легко і невимушено.

Варто згадати виконавицю Кейко Абе (1937), яка стала головною виконавицею на маримбі. У її творчому доробку – багато композицій, написаних спеціально для маримби, що забезпечило цьому віртуозу статус головної фігури у розвитку техніки гри на маримбі. Низка творів Кейко Абе стали популярними і в Україні, що стимулювало розвиток техніки та виконавства на ідіофонах.

Одним із молодих сучасних виконавців на ударних інструментах є Мартін Грубінгер. Цей німецький виконавець набув популярності завдяки використанню багатьох ударних інструментів в оркестровому виконанні. Попри віртуозне володіння мембранофонами, він є прекрасним виконавцем і на маримбі. Зокрема, в складі оркестру "The Percussive Planet Ensemble" М. Грубінгер демонструє віртуозну гру з використанням різних прийомів гри: застосування секстольних секвенцій у швидкому темпі, гру паличками без відскоку, тобто з приглушуванням пластин. Його манера гри та зокрема й емоційна поведінка на сцені є чудовим зразком для інших виконавців.

В Україні, яка тоді перебувала у складі СРСР і називалась Українська Радянська Соціалістична Республіка, в зазначений період розвиток виконавства на ударних інструментах, і зокрема на ідіофонах, відбувався в контексті розвитку зарубіжного виконавства, однак зі значним запізненням, як і в усіх республіках, що входили до Радянського Союзу. Про це пише і дослідниця російського виконавства гри на ідіофонах Г. Рало та відзначає помітне відставання виконавської школи гри на ідіофонах у радянську добу (Рало, 2016: 141). На гальмування розвитку виконавства на ідіофонах в Українській РСР мала суттєвий вплив державна політика СРСР. Обмеження елементарних особистих контактів з музикантами зарубіжних країн через заборони та «непускання» до участі у міжнародних виконавських конкурсах та фестивалях, перешкоджання в отриманні будь-якої інформації з-за кордону, в тому числі відео та аудіо, а також і методичного характеру призвели до суттєвого відставання виконавства на ідіофонах як у технічному, так і в репертуарному плані.

Якщо на Заході виконавство гри на маримбі досягло значних висот саме в техніці використання чотирьох паличок, то цей інструмент з'явився в СРСР аж у 1961 році в Московській консерваторії, а згодом і в Київській консерваторії. Спочатку на маримбах у нас грали двома паличками, як і на дворядному ксилофоні. Маримба як доволі рідкісний інструмент в оркестрах справляла неабияке враження на слухачів, однак повністю її музичні ресурси не використовувались власне у зв'язку з відсутністю відповідної техніки гри на цьому інструменті. У СРСР майже відсутньою була джерельна база нот для маримби, абсолютно відсутнім був сольний маримбовий репертуар.

Наприкінці XX століття маримба була у більшості вищих навчальних закладів України рідкістю, а тому й техніка гри на цьому інструменті не могла розвиватись через елементарну відсутність певної виконавської школи.

Тільки в окремих великих центрах виконавства гри на ударних інструментах (Київ, Одеса, Харків) було доволі обмежене коло ідіофонів – найчастіше це були вібрафони. Відповідно, техніка гри на вібрафонах хоч повільно, але просувалась уперед.

На вібрафонах грали двома паличками. Так само вчили грати і на маримбі. Хоча техніка гри на маримбі чотирма паличками передбачала дещо іншу поставу тіла, зокрема збільшену дистанцію виконавця щодо інструмента, більше вивернуті кисті та дещо змінений напрям удару паличок.

І тільки з проголошенням незалежності України ситуація у виконавстві на ідіофонах змінилася. Насамперед це пов'язуємо з відкритими кордонами між державами, а тому у музикантів з'явилась можливість вільних контактів із зарубіжною музичною культурою.

Світові надбання у сфері виконавства на ударних інструментах, як на одних з найбільш популярних серед цілої плеяди музичних інструментів оркестру, швидко поширились серед українських виконавців. Такі ж тенденції орієнтування на зарубіжний досвід виконавства спостерігалися і у сфері виконання на ідіофонах.

Нині професійний рівень виконавства на ударних інструментах забезпечує система вищої освіти України, що здійснюється у низці вищих навчальних закладів провідними виконавцями-

практиками. Класи ударних інструментів вищих навчальних закладів укомплектовані сучасними ударними інструментами провідних зарубіжних виробників музичних інструментів. Маримби, вібрафони перестали бути рідкістю як у вищих навчальних закладах, так і в складі оркестрів.

Значно розширились можливості для підвищення виконавської кваліфікації. Це і зарубіжні гастролі, і участь у міжнародних конкурсах та фестивалях, і творчі обміни досвідом провідних виконавців, і можливість здійснювати навчання за кордоном, і можливість закордонного стажування, і тісне співробітництво між вищими навчальними закладами. Усі зазначені фактори призвели до суттєвого зростання виконавської майстерності на ідіофонах та значного розширення меж задіяння цих музичних інструментів у сфері сучасної музики взагалі. Це стимулювало розвиток в Україні музичного репертуару для ідіофонів. Нині маємо широкий сольний репертуар для маримби, ксилофона та вібрафона. Частина таких творів введена в навчальні програми класів ударних інструментів вищих навчальних закладів, де забезпечують навчання гри на ударних інструментах провідні виконавці –майстри гри.

На час проголошення незалежної України утворилось декілька професійних центрів підготовки виконавців на ударних інструментах, у тому числі й на ідіофонах. Серед них назвемо школи гри, які репрезентують професор В. Колокольников (Київ) та професор Б. Олійник (Львів).

Професор Володимир Іванович Колокольников (01.10.1944 р.) відомий як виконавець творів на ударних інструментах, у тому числі на маримбі та вібрафоні. Отримавши вищу освіту по класу ударних інструментів у Київській консерваторії (1969 р.), залишився працювати педагогом там же, паралельно підвищуючи виконавську майстерність у Національному заслуженому симфонічному оркестрі України (Київ). Заслужений артист України. У творчому доробку проф. В. Колокольникова твори Б. Бартока, М. Заріня, Р. Квістада, З. Маттуса, Л. Піпкова, Л. Грабовського, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича. Нині проф. В. Колокольников успішно здійснює педагогічну діяльність на кафедрі мідних духових та ударних інструментів і очолює клас ударних інструментів Національної музичної академії імені П. Чайковського. За період педагогічної діяльності з його школи вийшла ціла плеяда яскравих музичних особистостей, які працюють в українських та зарубіжних музичних колективах.

Серед них – Георгій Васильович Черненко, який закінчив Київську державну консерваторію ім. П. Чайковського (1981, клас ударних інструментів проф. В. Колокольникова) за фахом концертний виконавець, соліст оркестру, викладач. Заслужений артист України, професор, композитор, лауреат Всеукраїнського конкурсу музикантів-виконавців (1980, Донецьк), лауреат Всесоюзного конкурсу музикантів-виконавців (1980, Таллінн, Естонія), лауреат міжнародних конкурсів (1997, Познань, Польща; 2001, Сеул, Південна Корея). Працює в Національному заслуженому академічному народному хорі ім. Г. Верьовки. Успішно розробляє і удосконалює виконавську майстерність гри на дзвонах. Поєднує з педагогічною діяльністю в Київській державній консерваторії ім. П. Чайковського та Київському національному університеті культури і мистецтв (факультет музичного мистецтва, кафедра музичного мистецтва, секція інструментально-оркестрового мистецтва). Засновник і керівник Київського ансамблю ударних інструментів “ARS NOVA” та ансамблю карильйонної і дзвонярської музики «Київські дзвонарі». Підготував плеяду лауреатів та дипломантів всеукраїнських та міжнародних конкурсів, які працюють у провідних оркестрах України та світу (С. Табунщик, С. Борисенко, В. Третьяк, Н. Косинська, А. Мітін, О. Соколов та ін.).

У Львівській національній академії імені М. Лисенка активно розвиває традиції європейського виконавства на ударних інструментах заслужений артист України професор Борис Михайлович Олійник (1948 р. н.), відомий як виконавець на ксилофоні, маримбі і вібрафоні. У 1971 рр. він закінчив Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка і відразу розпочав сольну кар’єру ксилофоніста спочатку в Ансамблі пісні і танцю Прикарпатського військового округу, а з 1973 по 2012 рр. працював у Восьмому оркестрі штабу ПрикВО. З 1974 р. Б. Олійник викладає гру на ударних інструментах у Львівській державній консерваторії (тепер – Львівська національна музична академія) ім. М. Лисенка. У 1976 р. він став Лауреатом ІІ Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах (м. Київ). Репертуар проф. Б. Олійника становлять понад 20 творів для ксилофона у супроводі оркестру і понад 60 – у супроводі різних складів ансамблів. Серед них – концерти для ксилофона П. Крестона, Д. Мійо, Ж. Балісса та ін., численні авторські аранжування для ксилофона та редакції творів класичної й сучасної музики, у тому числі й твори українських композиторів М. Лисенка, А. Штогаренка, М. Скорика та ін. З 1992 р. він активно бере участь у концертах

та має сольні концертні програми. Експресія, витонченість розуміння і подачі кожної музичної фрази, технічність у поєднанні з глибиною сприйняття твору – ось головні риси манери гри цього віртуоза. Б. Олійник також має значний педагогічний доробок. Його численні випускники є бажаними музикантами у музичних колективах України та світу і здобувають престижні нагороди на музичних фестивалях та конкурсах.

Висновки. З огляду на сказане, варто ще раз підкреслити, що музичне виконавство на ударних інструментах як самостійна галузь художньо-творчої діяльності є музичним феноменом, що розвивається разом із суспільством, а тому відображає в собі всі соціальні процеси. З огляду на обсяги статті, ідіофони, які наприкінці XX століття становили цілу плеяду інструментів із самобутнім і неповторним звучанням, представлені нами тільки невеликою їх групою, що були тоді особливо поширені серед виконавців. Аналіз творчих надбань зарубіжних виконавців на ксилофоні, маримбі та вібрафоні дає змогу зробити висновок про бурхливий розвиток техніки гри на цих інструментах, що був зумовлений різким зростанням їх популярності у музикантів. Відповідно, творчі пошуки нових нетрадиційних технік та експерименти щодо нового звучання працювали на ще більшу популяризацію маримби та вібрафона.

Щодо ситуації у музичному виконавстві наприкінці XX ст. в Україні, то спостерігаємо суттєве відставання у техніці гри на ідіофонах, зумовлене насамперед політикою радянської влади, спрямованою на відмежування від усього зарубіжного. На початок XXI століття та особливо після проголошення незалежності України ситуація суттєво покращилась, нині в Україні є декілька розвинутих шкіл гри на ідіофонах, які мають доволі вагомі результати.

Разом із тим у перспективі подальших досліджень перебуває аналіз виконавства на ударних інструментах як у Європі, так і в світі та зіставлення світових виконавських тенденцій з українськими.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрєєва О. Ф. Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру. Київ : Музична Україна, 1985.
2. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : дис... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2001. 449 с.
3. Олійник Д. Б. Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н. е. – початок XXI ст.) : дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвозн. Львів, 2016. 337 с.
4. Рало А. А. Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибрафоне : дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусст. В 2-х т. Ростов-на-Дону, 2016. 595 с.
5. Соколов Г. В. Ударная установка (вопросы эволюции и исполнительства) : дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусст. Москва, 2010. 190 с.
6. Филатов В. Л. Художественно-выразительные и конструктивные особенности ударного инструментария на современном этапе. Москва, 1991. 30 с.

REFERENCES

1. Andrejeva, O. F. (1985). Udarni insrumenty suchasnogo symfonichnogo orkestru. [Percussion instruments of a modern symphony orchestra.] Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
2. Krul, P. F. (2001). Genezis duhovogo ta udarnogo instrumentalnogo vykonavstva Ukrainy [Genesis of wind and percussion instrumental performance of Ukraine] The dissertation on competition of a scientific degree of the doctor of art history. Kyiv. 449 p. [in Ukrainian].
3. Oliynyk, D. B. (2016). Ksylofon u prostori muzychnoji kultury Jevropy (VIII do n.e. – pochatok XXI st.) [Xylophone in the space of musical culture of Europe (VIII century BC – beginning of the XXI century)]. The dissertation on competition of a scientific degree of the candidate of sciences of art history. Lviv. 337 p. [in Ukrainian].
4. Ralo, A. A. (2016). Evolucija solnogo ispolnitelstva na ksilofonie, marimbie, vibrafonie [The evolution of solo performance on xylophone, marimba, vibraphone]. The dissertation on competition of a scientific degree of the candidate of sciences of art history. In 2 volumes. Rostov-na-Donu. 595 p. [in Russian].
5. Sokolov, G. V. (2010). Udarnaja ustanovka (voprosy evoluciji i ispolnitelstva [Drum kit (evolution and performance issues).] The dissertation on competition of a scientific degree of the candidate of sciences of art history. Moskva. 190 p. [in Russian].
6. Filatov, V. L. (1991). Hudozhestvenno-vyrazitelnyje i konsruktivnyje osobennosti udarnogo unstrumentarija na sovremennom etape [Artistic and expressive and constructive features of percussion instruments at the present stage]. Moskva. 30 p. [in Russian].

УДК 378.12:379.8
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213784

Оксана ТУР,
orcid.org/0000-0002-8094-687X
доктор наук із соціальних комунікацій, доцент,
професор кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського
(Кременчук, Полтавська область, Україна) oktur@ukr.net

Вікторія ШАБУНІНА,
orcid.org/0000-0001-7957-3378
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського
(Кременчук, Полтавська область, Україна) shabuninaviktoria@gmail.com

ЗНАЧЕННЯ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ОСОБИСТІСНОМУ РОЗВИТКУ ВИКЛАДАЧІВ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Стаття має на меті довести важливість культурно-дозвіллєвої діяльності та розкрити її роль у саморозвитку викладачів закладів вищої освіти. У роботі розглянуто найбільш важливі особливості культурно-дозвіллєвої діяльності, серед яких стійка потреба людини в ній, різноманітність такої діяльності, сформованість її ієрархічної структури з урахуванням психологічного, культурного та професійного значення. Наголошено, що завдання, зміст і цілі дозвіллєвої діяльності залежать від рівня розвитку, морального сприймання світу, культурного та духовного виховання індивіда.

З огляду на основні види професійної діяльності викладача ЗВО, основними напрямами його професійного особистісного розвитку є самовдосконалення в науковій, методичній та дослідницькій сферах.

З'ясовано, які професійно значущі якості особистості найбільшою мірою впливають на процес особистісного розвитку викладачів. Ці якості доцільно розглядати в аспекті гностичних, комунікативних та організаційних видів особистісних якостей. Досліджуючи дозвіллєву діяльність як чинник професійного самовдосконалення викладача університету, варто звернути увагу і на його індивідуально-творчий потенціал, що забезпечує певний рух усього суспільства.

У статті названо умови, за яких відбувається сприятливий розвиток індивідуально-творчого потенціалу викладача ЗВО. Найдоцільнішими з них вважаємо спрямованість професійної діяльності викладача на розвиток творчої самореалізації, актуалізацію сприйнятливості до нового як показник творчої активності та ціннісного ставлення викладача до творчості, розвиток якостей творчої особистості, умінь викладачів ЗВО під час рефлексивно-оцінної діяльності, оцінку та вдосконалення творчого стилю у професійно-педагогічній діяльності.

Доведено, що під час опанування педагогами професійно орієнтованих видів дозвілля вагома роль належить тьюторській підтримці дозвіллєвої діяльності та системі підвищення кваліфікації, реалізованій безпосередньо в освітньому просторі ЗВО. Тьютори вивчають різні форми презентацій дозвіллєвої діяльності, активно залучаючи викладачів університетів до організованого професійно орієнтованого дозвілля.

Проаналізовано результати опитування, проведеного з метою з'ясування основних напрямів культурно-дозвіллєвої діяльності викладачів ЗВО та визначено головні орієнтири дозвіллєвої активності педагогів. З'ясовано, що більшість викладачів використовує вільний час для вдосконалення педагогічної майстерності, розширення професійних знань, вивчення спеціальної наукової літератури. У вільний час викладачі університетів читають сучасну та класичну художню літературу, займаються образотворчим мистецтвом, фотографією, вивчають іноземні мови, відвідують театри, музеї, галереї, кінотеатри, займаються спортом тощо. Безсумнівно, викладачі часто спілкуються з колегами, студентами, представниками ЗМІ, беруть участь у науково-популярних теле- та радіопрограмах тощо. Усе це дає їм змогу підвищувати ефективність професійної та педагогічної діяльності.

Ключові слова: *заклад вищої освіти, викладач ЗВО, дозвілля, культурно-дозвіллєва діяльність, дозвіллєвий потенціал, професійний саморозвиток, самовдосконалення викладачів.*

Oksana TUR,
orcid.org/0000-0002-8094-687X
Doctor of Sciences in Social Communications, Associate Professor,
Professor at the Department of Humanities, Culture and Art
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
(Kremenchuk, Poltava region, Ukraine) oktur@ukr.net

Viktoriia SHABUNINA,
orcid.org/0000-0001-7957-3378
Candidate of Philology, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Humanities, Culture and Art of Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University
(Kremenchuk, Poltava region, Ukraine) shabuninaviktoria@gmail.com

IMPORTANCE OF CULTURAL AND LEISURE ACTIVITIES IN PERSONAL DEVELOPMENT OF TEACHERS OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

The article deals with the most significant features of cultural and leisure activities. Among them are the individual's sensible and steady need in such activities; its diversity; a certain hierarchical structure, the levels of which are distributed in accordance with the psychological, cultural and professional significance. In addition, the purpose, objectives and content of leisure activities are determined by the individual depending on his level of development, moral perception of the world, cultural and spiritual education.

Taking into account the main types of professional activity of a teacher of a higher education institution, the main directions of his/her professional personal development are self-improvement in scientific, methodical and research spheres.

It's found out which professionally significant personal qualities have the greatest impact on the process of teachers' professional self-improvement. These qualities are expedient to be considered in the aspect of gnostic, communicative and organizational types of personal qualities. In our opinion, while researching leisure activities as a factor of professional self-development of University teachers, one cannot ignore their individual and creative potential, as it provides a certain progressive movement of the whole society.

The process of favourable development of individual and creative potential of a teacher makes provision for certain conditions in higher education institutions, the most appropriate of which, in our opinion, are the following: 1) the focus of the teacher's professional activity on the development of his/her creative self-realization; 2) actualization of susceptibility to the new as an indicator of the teacher's creative activity and value attitude to creative work; 3) development of qualities of a creative personality, skills of University teachers in the process of reflexive and estimative activity; 4) assessment and improvement of creative style in conducting professional and pedagogical activities.

It is proved that a significant role belongs to the tutoring support of leisure activities and the advanced training system implemented directly in the educational space of higher education institutions during the mastering professionally oriented types of leisure by teachers. Tutors prepare presentations of various leisure activities forms, analyze its necessary types, actively involving teachers in organized and professionally oriented leisure.

The results of a poll conducted to find out the main directions of cultural and leisure activities of University teachers were analyzed and the main guidelines of leisure activity of teachers were determined. The majority of the teachers use leisure time to improve pedagogical skills, expand professional knowledge, study special scientific literature. In addition, in their free time, teachers read modern and classical fiction, are engaged in fine arts, photography, learn new foreign languages, visit theaters, museums, galleries, cinemas, play sports, etc. Undoubtedly, during leisure hours, teachers of higher education institutions often communicate with other people – colleagues, students, representatives of the media and other professions, participate in popular and science TV and radio programs, and so on. This allows them to effectively perform their professional and pedagogical activity and fruitfully improve it.

Key words: *higher education institution, University teacher, leisure, cultural and leisure activities, professional self-development, self-improvement of lecturers.*

Постановка проблеми. Дозвіллєва активність викладача закладу вищої освіти (далі – ЗВО), під час якої відновлюється фізичний, емоційний, інтелектуальний ресурс особистості, безсумнівно, відіграє важливу роль у життєдіяльності педагога. Унікальна можливість чергування різних видів діяльності дозволяє планувати й раціонально використовувати робочий час, уникати стресових ситуацій, легко долати професійні деформації та інші негативні аспекти професійної діяльності (Архангельский, 2013). На сучасному етапі спостерігаємо недостатнє використання культурно-дозвіллєвого потенціалу з метою професійного становлення та зростання викладачів ЗВО, планомірного й цілеспрямованого вдосконалення їх наукової, методичної, дослідницької роботи. Отже, проблема виявлення позитивних можливостей та ефективних ресурсів культурно-дозвіллєвої діяльності й усього дозвіллєвого простору в професійному саморозвитку викладачів ЗВО є досить актуальною.

Аналіз досліджень. До проблеми дозвілля та соціально-культурної діяльності зверталися педагоги, психологи, культурологи, соціологи. Так, цікавими є публікації провідних фахівців світу, зокрема Е. Бабаєвої, Л. Жукової, Д. Карпієвича. Учені роблять внесок у розроблення теорії неформальної освіти дорослих у ракурсі її потенціалу в «олюдненні» формальної освіти. Наукові праці останнього п'ятиріччя присвячені

використанню неформальної освіти (І. Іванова, В. Іванюшина), професійної освіти (Н. Сурта-єва, О. Ройтблат). М. Аріарський, Є. Григор'єва, Ю. Красильников досліджують феномен дозвілля як соціально-культурної діяльності; В. Алеман, Г. Новікова, С. Климов студіювали проблеми організації дозвілля; А. Жарков, В. Чижиков, Н. Харченко вивчали технологічні аспекти культурно-дозвіллєвої діяльності; набули значущості й проблеми систематизації неформальної освіти дорослих, її економіки (О. Кузьмич). Дослідження дозвіллєвих технологій і їх розвитку в сучасній Україні здійснюють А. Вишняк, С. Килимистий. Як аспект дозвіллєвої проблематики зазначимо виокремлення виховного та соціально-педагогічного потенціалу дозвілля у працях О. Любченко, І. Яворської.

Мета статті – довести важливість культурно-дозвіллєвої діяльності та розкрити її роль у саморозвитку викладачів закладів вищої освіти.

Виклад основного матеріалу. В умовах високорозвиненого соціокультурного простору дозвілля є невід'ємною частиною збалансованого управління особистим часом і головним визначальним фактором, спрямованим на потреби людини. Завдяки зануренню в дозвіллєву діяльність особистість, зокрема й викладач ЗВО, вибудовує соціальні відносини, очікує на позитивні емоції, набуває додаткових знань, навичок і вмінь (Сидоровська, 2017).

Найбільш важливими особливостями культурно-дозвіллєвої діяльності є усвідомлювана та стійка потреба особистості в такій діяльності; її різноплановість; наявність певної ієрархічної структури, рівні якої розподіляються з урахуванням психологічної, культурної та професійної значущості. До того ж мета, завдання та зміст дозвіллєвої діяльності визначаються особистістю залежно від її рівня розвитку, морального сприймання світу, культурного та духовного виховання. Реалізується ця діяльність шляхом цілеспрямованої організації з метою формування стійкого підґрунтя для переходу на вищий рівень.

Досліджуючи вищезазначені особливості та специфіку професійної діяльності викладача ЗВО, помічаємо такі суперечності: між стійкою потребою суспільства в підвищенні якості професійної діяльності викладачів і недостатнім використанням потенціалу дозвіллєвої діяльності з метою їх професійного розвитку; між необхідністю вдосконалення процесу професійного саморозвитку викладача під час дозвіллєвої діяльності та неефективністю наявних засобів, методів, форм і умов забезпечення оптимальності цього процесу; між спрямованістю освітнього простору на розв'язання завдань професійного саморозвитку викладачів завдяки дозвіллєвій діяльності та їх непоінформованістю щодо її перспективних напрямків (Вековцева, 2014; Ярцев, 2004). Ці суперечності ініціюють пошук позитивних можливостей та ефективних ресурсів дозвіллєвої діяльності, необхідних для професійного саморозвитку викладача ЗВО.

Дослідники розглядають особистий професійний розвиток викладача ЗВО як процес збагачення професійних здібностей і особистісних якостей педагога у процесі його цілеспрямованої фахової діяльності (Вековцева, 2014). Варто зауважити, що процес професійного саморозвитку викладача ЗВО та досягнуті результати зумовлені бажанням і спроможністю викладача опановувати нові професійні ролі й провадити свою фахову діяльність на досить високому рівні та з неперервним прагненням до її вдосконалення, а також характером і ступенем реалізації професійного та соціокультурного досвіду як у практиці сучасної освіти, так і професійній практиці, під час якої відбувається внутрішній розвиток педагога.

З огляду на основні види фахової діяльності викладача ЗВО, головними напрямами його професійного особистого розвитку є самовдосконалення в науковій, методичній і дослідницькій сферах.

Щоб довести важливість дозвіллєвої активності під час професійного саморозвитку викладача ЗВО, необхідно з'ясувати, які фахові якості особистості найбільшою мірою впливають на цей процес. Їх доцільно розглядати в аспекті гностичних, комунікативних та організаційних видів особистісних якостей. Наприклад, гностичні якості особистості визначають обсяг і точність знань викладача ЗВО про дозвіллєву сферу, наявні способи та ефективні форми організації та планування дозвіллєвої діяльності, про напрями та способи коригування, вдосконалення й адаптації досліджуваної діяльності в аспектах професійного саморозвитку педагога, про можливості використання структурних компонентів наукової, методичної, дослідницької видів діяльності в години дозвілля.

З метою забезпечення активної, цікавої професійної комунікації з колегами та студентами під час дозвілля звертаються до комунікативних якостей особистості, необхідних викладачеві не лише для спілкування, але й для попередження професійних деформацій, нівелювання негативних змін у поведінці та настрої.

Організаційні якості допомагають викладачу ефективно організувати не лише власну дозвіллєву

активність, але й діяльність колег і студентів. До того ж організаційні якості забезпечують створення в дозвіллєвій діяльності підґрунтя для професійного самовдосконалення викладача ЗВО в науковому, методичному та дослідницькому напрямах.

За нашим переконанням, досліджуючи дозвіллєву діяльність як фактор професійного саморозвитку викладача ЗВО, не можна залишити поза увагою його індивідуально-творчий потенціал, оскільки він забезпечує певний поступальний рух усього суспільства. Індивідуально-творчий потенціал викладача, який має відповідні практичні навички і є компетентним в організації дозвіллєвої діяльності, уможливлює практичне використання позитивних зразків і норм дозвіллєвої активності, котрі сприяють його професійному саморозвитку. З огляду на це можна стверджувати, що розвиток творчого потенціалу викладача ЗВО спрямований на реалізацію прагнення представити свої здібності в аспекті наукової, методичної та дослідницької діяльності (Асанова, 2011; Жарков, 2007; Илакавичус, 2014).

Безперечно, процес сприятливого розвитку індивідуально-творчого потенціалу викладача передбачає створення у ЗВО певних умов, найдоцільнішими з яких, за нашим переконанням, є такі:

1) спрямованість професійної діяльності викладача на розвиток творчої самореалізації;

2) актуалізація сприйнятливості до нового як показник творчої активності та ціннісного ставлення викладача до творчості;

3) розвиток якостей творчої особистості, умінь викладачів ЗВО під час рефлексивно-оцінної діяльності;

4) оцінка й удосконалення творчого стилю у провадженні професійно-педагогічної діяльності.

Індивідуально-творчий потенціал викладача ЗВО треба досліджувати у взаємозв'язку з мотиваційною, емоційною та діяльнісною сферами особистості, оскільки ступінь розвитку такого потенціалу визначається інтеграцією зазначених сфер.

У процесі професійного саморозвитку викладача ЗВО вагома роль належить тьюторській підтримці дозвіллєвої діяльності педагогів. Тьюторами можуть виступати кваліфіковані колеги – досвідчені представники наукових спільнот, педагогічних професійних асоціацій, які вивчають проблеми професійного саморозвитку викладача в дозвіллєвій діяльності. Тьютори готують презентації різних форм дозвіллєвої діяльності, проводять аналіз її необхідних видів, активно залучаючи викладачів до організованого професійно орієнтованого дозвілля. Крім того, очікується певний виховний вплив, пов'язаний з усвідомленням особистістю значущості та необхідності включення аспектів професійного саморозвитку в процес дозвіллєвої активності.

На думку деяких дослідників, система підвищення кваліфікації, реалізована безпосередньо в освітньому просторі ЗВО, також має величезний ресурс для організації та проведення дозвіллєвих програм із колегами та спільних заходів, покликаних забезпечити стійкий процес професійного саморозвитку. Саме в таких умовах можна провести ґрунтовний і кваліфікований аналіз результатів дозвіллєвої діяльності та передбачити заходи, спрямовані на особистісне та професійне самовдосконалення викладача ЗВО.

Досліджуючи проблему саморозвитку викладачів ЗВО під час дозвіллєвої діяльності, варто звернути особливу увагу на мотиваційний компонент, оскільки саме він передбачає з'ясування мотивів цієї діяльності та визначає фактори, що зумовлюють досягнення професійних цілей завдяки культурно-дозвіллєвому потенціалу, а отже, відіграє важливу роль в організації дозвіллєвої діяльності, спрямованої на особистий розвиток викладача в науковій, методичній, дослідницькій та інших видах професійної діяльності.

Зважаючи на те, що мотиви діяльності є найбільш складним психологічним феноменом, процесуальні мотиви дозвіллєвої діяльності варто вивчати з позиції цінностей. У досліджуваному аспекті ціннісні орієнтації викладача ЗВО ґрунтуються на сприйнятті його дозвіллєвої діяльності як професійно значущої, усвідомленні доцільності обрання відповідного її виду, стійкому прагненні до вдосконалення дозвіллєвого простору в напрямі професійного розвитку, актуалізації процесу фахового зростання завдяки визнанню дозвіллєвої діяльності провідною ціннісною орієнтацією процесу самовдосконалення.

Отже, мотиваційний компонент є певним підґрунтям під час планування й організації дозвіллєвої активності викладача, покликаним удосконалювати найбільш затребувані професійні якості особистості викладача ЗВО, що сприятимуть досягненню цілей його фахової діяльності.

Результати опитування, проведеного з метою з'ясування основних напрямів культурно-дозвіллєвої діяльності викладачів ЗВО, показали, що більшість із них використовує дозвілля з метою вдосконалення педагогічної майстерності, розширення професійних знань і навичок, вивчення додаткової

та спеціальної наукової літератури. Це свідчить про те, що професійне самовдосконалення в дозвіллєвій діяльності викладача ЗВО посідає вагоме місце. Наступну за значущістю сходинку, згідно з опитуванням, займає інтелектуально-творчий розвиток у дозвіллєвій діяльності. У вільний час викладачі читають сучасну та класичну художню літературу, займаються образотворчим мистецтвом, фотографією, опановують нові іноземні мови, відвідують театри, музеї, галереї, кіно і т. ін.

Безперечно, в години дозвілля викладачі ЗВО досить часто спілкуються з іншими людьми – колегами, студентами, представниками ЗМІ й інших професій, беруть участь у науково-популярних теле- й радіопередачах тощо. Комунікація в дозвіллєвій діяльності відбувається шляхом обміну професійним досвідом, знаннями, результатами професійної діяльності. Як показало опитування, дозвілля викладачів ЗВО нерозривно пов'язане з активним відпочинком і заняттями спортом. Це дає їм змогу ефективно налаштуватися на професійно-педагогічну діяльність і плідно її вдосконалювати.

Висновки. Отже, результати опитування дали змогу визначити головні орієнтири культурно-дозвіллєвої діяльності викладача ЗВО, головна роль серед яких відведена професійному саморозвитку. Ефективність культурно-дозвіллєвої діяльності, спрямованої на фахове самовдосконалення викладача, підвищується, якщо забезпечується одночасний розвиток гностичних, комунікативних та організаційних якостей особистості, якщо активно використовується індивідуально-творчий потенціал викладача ЗВО з урахуванням мотиваційної, емоційної та діяльнісної сфер професійного зростання особистості, якщо реалізується цілеспрямована та кваліфікована підтримка тьюторів під час опанування та вдосконалення професійно орієнтованих видів дозвіллєвої діяльності викладача ЗВО й уможливлюється його інтелектуально-творчий розвиток, активний відпочинок, задовольняються комунікативні потреби.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архангельский Г. Время на отдых: для тех, кто много работает. Москва : Альпина Паблишер, 2013. 184 с.
2. Асанова И. М., Дерябина И. М. Организация культурно-досуговой деятельности: учебник для студентов учреждений высш. проф. образования. Москва : Академия, 2011. 192 с.
3. Вековцева Т. А. Стратегия досуга преподавателя вуза в современных условиях. *European Social Science Journal*. 2014. № 5–2 (44). С. 96–98.
4. Жарков А. Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности. Москва : Изд. дом МГУКИ, 2007. 480 с.
5. Илакавичус М. Р. Культурно-досуговая деятельность взрослого человека как стартовая площадка возобновления образования. *Вектор науки ТГУ*. 2014. № 1. С. 231–234.
6. Сидоровська Є. А. Дозвіллєва діяльність як чинник формування життя людини в соціокультурному просторі XXI ст. *Питання культурології*. Київський національний університет культури і мистецтв. 2017. № 33. С. 198–205.
7. Ярцев А. А. Досуговая деятельность как фактор профессионального становления будущего педагога : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Нижний Новгород, 2004. 152 с.

REFERENCES

1. Arkhangel'skiy G. Vremya na otdykh: dlya tekh, kto mnogo rabotayet [Time to relax: for those who work hard]. M.: Al'pina Pablisher, 2013. 184 p. [in Russian].
2. Asanova I. M., Deryabina S. O. Organizatsiya kul'turno-dosugovoy deyatel'nosti [Organization of cultural and leisure activities]. M.: Akademiya, 2011. 192 p. [in Russian].
3. Vekovtseva T. A. Strategiya dosuga prepodavatelya vuza v sovremennykh usloviyakh [University teacher's leisure strategy in modern conditions]. European Social Science Journal. 2014. № 5–2 (44). Pp. 96–98. [in Russian].
4. Zharkov A. D. Teoriya i tekhnologiya kul'turno-dosugovoy deyatel'nosti [Theory and technology of cultural and leisure activities]. M.: Izd. dom MGUKI, 2007. 480 p. [in Russian].
5. Ilakavichus M. R. Kul'turno-dosugovaya deyatel'nost' vzroslogo cheloveka kak startovaya ploshchadka vozobnovleniya obrazovaniya [Cultural and leisure activities of an adult as a launching pad for renewal of education]. Science vector TGU. 2014. № 1. Pp. 231–234. [in Russian].
6. Sydorovska Ye. A. Dozvilleva diialnist yak chynnyk formuvannia zhyttia liudyny v sotsiokulturnomu prostori XXI st. [Leisure activities as a factor of developing human life in the socio-cultural space of the XXI century]. Questions of culturology. Kyiv National University of Culture and Arts. 2017. № 33. Pp. 198–205 [in Ukrainian].
7. Yartsev A. A. Dosugovaya deyatel'nost' kak faktor professional'nogo stanovleniya budushchego pedagoga [Leisure activities as a factor of the professional formation of the future teacher]: dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.01. Nizhniy Novgorod, 2004. 152 p. [in Russian].

УДК 784
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213785

Євгенія ШУНЕВИЧ,
orcid.org/0000-0002-3473-9562
заслужена артистка естрадного мистецтва України,
доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) shunevych@gmail.com

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В СОЦІОКУЛЬТУРІ УКРАЇНИ XXI СТОЛІТТЯ (ВИКОНАВСЬКО-МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ)

У статті конструктивно висвітлено ключові аспекти виконавсько-методичного складника вокального мистецтва сьогодення у сфері академічної культури XXI століття. Розкривається особливість вокального мистецтва як перманентного музикознавчого аспекту щодо усвідомлення важливості людського голосу-інструменту, здатного торкатися глибин людської душі.

Окреслено наукове бачення проблеми крізь призму наукових розвідок Л. Даренської, О. Єрошенко, Т. Ситник і дисертацій О. Матвєєвої, Н. Овчаренко, Г. Панченко, А. Ткачук, які звертають увагу на здобутки у сфері музичного мистецтва та педагогіки й унаочнюють різноплановість феномена, його практичність, методичний складник і новизну феномена.

Визначено принципи формування професіонала-вокаліста у реаліях нового тисячоліття: якість звукоутворення та методи реалізації як такі, що впливають на загальний стан опанування виконавською майстерністю; дикція та методи її відпрацювання, розвитку та автосинхронізованого відтворення; мистецтво дихання, аспекти постановки та практичне застосування в індивідуалізації музиканта-вокаліста; фразування голосом та їх відчуття, яке проявляється у майстерності керування власним голосовим апаратом, внутрішніми рецепторами та зовнішніми факторами сприйняття музичної тканини; художній образ як гарантія вдалого підкорення слухацької аудиторії крізь призму перевтілення у процесі виконання твору; сценічний практикум, який розкривається у вмінні подання матеріалу в будь-якій ситуації з мінімум затрат і максимум результату щодо співвідношення психологічних і виконавських особливостей вокаліста; певна співацька установка, яка супроводжується зовнішнім баченням і внутрішнім відчуттям щодо художньо-образного співотворення.

Доведено, що вокально-методичне виховання співака-вокаліста у реаліях XXI століття має репродуктивний характер, потужний результат і визнання на національному та міжнародному рівнях. Отже, маємо провідних солістів і педагогів зі світовими іменами, які гордо несуть ім'я української вокальної школи у світі.

Ключові слова: *вокал, вокальне мистецтво, наука, методичний і виконавський аспекти.*

Yevheniia SHUNEVYCH,
orcid.org/0000-0002-3473-9562
Honored Artist of Pop Art of Ukraine,
Associate Professor at the Folk Musical Instruments and Vocals Department
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) shunevych@gmail.com

VOCAL ART IN THE SOCIO-CULTURE OF UKRAINE XXI CENTURY (PERFORMING-METHODOLOGICAL ASPECT)

The article constructively highlights key aspects performing and methodical component of today's vocal art in the field of academic culture of the XXI century. The peculiarity of vocal art is revealed, as a permanent musicological aspect, on the awareness of the importance of the human voice-instrument, able to touch the depths of the human soul.

The scientific vision of the problem is outlined in the light of scientific studies by L. Darenska, O. Yeroshenko, T. Sitnik and dissertation research of O. Matveeva, N. Ovcharenko, G. Panchenko, A. Tkachuk, which concern achievements in the field of musical art and pedagogy and illustrate the diversity of the phenomenon, its practicality, methodical component and the novelty of the phenomenon.

The principles of formation of a professional vocalist are determined in the realities of the new millennium: the quality of sound and methods of implementation, as such, affecting the general state of mastering the performing skills; diction and methods of working, development and auto-synchronized playback; the art of breathing, aspects of staging and practical application in the individualization of the musician-vocalist; voice phrasing and their feelings, which is manifested skill in managing his own vocal apparatus, internal receptors and external factors of perception of musical fabric; artistic image, as a guarantee of a successful conquest of the listening audience through the prism of reincarnation in the process of performing the work; stage workshop, which is revealed in the ability to present material in any situation with a least

of costs and the maximum result relative to the ratio of psychological and performance features of the vocalist; a certain singing setting, which is accompanied by external vision and the inner sensation regarding artistic and figurative singing-creation.

Proved, vocal and methodical education of the singer-vocalist in the realities of the XXI century is reproductive in nature and has a powerful result, national recognition and internationally. Therefore, we have leading soloists and teachers of world renown, which proudly bear the name of the Ukrainian vocal school in the world.

Key words: *vocal, vocal art, science, methodical and performing aspects.*

Постановка проблеми. Українська академічна школа вокалу, маючи свою історію та видатних виконавців, наукову основу та методичний складник, посідає чільне місце в академічному мистецтві світового рівня. Починаючи від 90-х років XX століття і понині українська вокальна школа напрацювала власну потужну методичну основу, яка дала стрімкий поштовх до виховання співаків нового покоління (С. Магера, З. Кушплер, В. Сліпак, А. Кимач, О. Муха, М. Мазур та інші).

Аналіз досліджень. Серед фундаментальних досліджень українських науковців і науковців-практиків у галузі вокального мистецтва варто виділити такі: *70–80-ті роки XX ст.* – М. Микиша «Практичні основи вокального мистецтва» (Київ, 1971), Д. Євтушенко «Роздуми про голос: нотатки педагога-вокаліста» (Київ, 1979), Д. Люш «Розвиток і охорона співацького голосу» (Київ, 1988), Д. Огороднiков «Виховання співака в самодіяльному ансамблі» (Київ, 1980) та інші; *90-ті – 2000-ні роки* – Б. Гнидь «Історія вокального мистецтва» (Київ, 1997), В. Антонюк «Постановка голосу» (Київ, 2000) та «Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект» (Київ, 2001), О. Стахевич «Основи вокальної педагогіки» (Суми, 2001), М. Жишкович «Основи вокально-педагогічних навиків» (Львів, 2007) та інші. У цих працях можна простежити еволюційну систему постановки, адаптації, розвитку, збереження і т.д. голосу і співу зокрема, у різних його проявах у контексті природи звучання, методичних прийомів, практичної доцільності, творчої необхідності тощо.

Тож важливим доробком постають окремі публікації М. Єгорічєва, М. Грачева, Н. Гродзенської, І. Кліш, Р. Лоцман, О. Маруфенко, С. Паламар, Т. Пляченко, О. Прядко, О. Стахевич, Г. Урбанович, З. Ткаченко, В. Харитонова, Я. Руденка, Є. Шуневич, А. Яковлева та інших. У полі нашого дослідження актуальними є: *роботи* Л. Даренської (Даренська, 2010), О. Єрошенко (Єрошенко, 2012), Т. Ситник (Ситник, 2013); *дисертації* О. Матвєєвої (Матвєєва, 2010), Н. Овчаренко (Овчаренко, 2016), Г. Панченко (Панченко, 2008), А. Ткачук (Ткачук, 2010); *енциклопедичний довідник* «Виконавське музикознавство» М. Давидова (Давидов, 2010).

Мета статті – проаналізувати вокально-методичний компонент у сфері співацького мистецтва України нового тисячоліття як принцип формування музиканта-професіонала.

Виклад основного матеріалу. У вирії сьогодення конструктивним уважається підхід до всебічного розвитку індивідуума музиканта. Концептуальним постає питання утвердження особистості в соціумі сьогодення як фахівця-професіонала й популяризатора українського мистецтва на національному та міжнародному рівнях. Саме методичний потенціал, заснований на практичній діяльності в поєднанні із сучасним науковим осмисленням дотичності до професії, постає запорукою успіху в будь-якій сфері мистецтва та культури.

Вокальне мистецтво – особлива ланка загальномузикознавчого контексту, покликана до усвідомлення значення людського голосу як інструмента з надможливостями, який має здатність торкатися глибин людської душі, викликати емоції в пересічного слухача тощо. Зокрема, феноменальність української вокальної школи за спостереженням В. Антонюк передбачає низку концептуальних поглядів на «аспект традиційного співу, духовної харизматичності, самореалізації видатних українських співаків, вокальної етноекології щодо регіонально-локальних факторів, етнологічного змісту вокально-педагогічної творчості, етнознакової харизми зростаючих майстрів вокального мистецтва, ситуативних ролей формуючого виконавського та педагогічного стилю» (Давидов, 2010: 273–274).

Отже, до пріоритетних ферментів вокального мистецтва варто віднести такі: якість звукоутворення та методи реалізації як такі, що впливають на загальний стан опанування виконавською майстерністю співака-вокаліста; дикція та методи її опанування, розвитку та автосинхронізованого відтворення; мистецтво дихання, його постановка та практичне застосування в певній ситуації з індивідуальним підходом як щодо музиканта-вокаліста, так і до виконуваного твору; голосове фразування та здатність відчуття фрази, що проявляється у майстерності оперування власним голосовим апаратом, внутрішнім відчуттям і зовнішніми факторами сприйняття музичного полотна; художній образ як запорука вдалої кореляції

слухацькою аудиторією крізь призму перевтілення щодо виконуваного твору; сценічний практикум, який розкривається в мистецтві подання матеріалу в будь-якій ситуації із мінімум затрат і максимум результату у співвідношенні психологічних і виконавських особливостей вокаліста; певна співацька установка виконавця, що супроводжується зовнішнім баченням і внутрішнім відчуттям щодо художнього образного співвідношення.

Ще одним фактором формування вокаліста-співака у сфері наукових сентенцій нового тисячоліття постає робота над вокальним імпедансом – різновидом голосового мовлення, що утворюється «у ротовій порожнині співака під час оптимального способу вокальної фонації та зумовлює протилежний підзв'язковий – надзв'язковий тиск на голосові зв'язки з боку ротової порожнини» (Даренська, 2010: 37). Зокрема, прояв природного функціонування механізму співацького голосу постає у визначенні гармонії пластики вокалу як резервуару можливостей у розв'язанні певних професійних питань щодо традиційності у вокальній методиці. Біомехічна площина вокальної фонації здатна проявити закономірність організації окремого способу співацького компонента та зрозуміти важелі впливу на нього таких складників, як імпеданс, опора, рівність звуку, кантилена тощо.

Влучно здійснено певні міркування стосовно музично-виконавської діяльності Т. Ситник: «Музично-виконавська діяльність співака має свої особливі якості як у самому "музичному інструменті", так і в засобі "гри" на цьому інструменті <…> інструментом співака є його власний організм. Співак не застосовує у своєму виконавстві клавіші, клапани і струни, але він використовує можливості "емоційної партитури" розвитку художнього образу <…> особливий метод гри <…> за допомогою відчуття і регулювання рівня емоційного збудження <…> Перетворення всього фізичного апарату співака у виразний засіб акторської творчості – це мистецтво з мистецтв, і можливе воно тільки за умови повсякденної роботи над виразністю свого тіла <…> Найдорогоцінніші якості таланту співака – це безпосередність почуття, переконливість відтворення виконавського задуму» (Ситник, 2013: 318).

Продовжуючи лінію наукового осмислення мистецтва вокального виконавства з боку практичності, робимо акцент на принципі миттєвого та постійного оновлення. Адже, як тільки виконавець-співак сходить зі сцени, «зникає його музично-художній витвір» (Єрошенко, 2012: 254), який ще кілька хвилин тому було втілено протягом звучання певної композиції. Але той чи інший твір має властивість виконуватися різними виконавцями, і тому в художньому значенні він отримує нове бачення інтерпретації, відкриється у новому харизматично-образному аспекті, манері та стиленаслідуванні.

Отже, «вокально-виконавська творчість є особливим видом художньо-творчої діяльності, в основі якої є процес творчого перевтілення вокаліста-виконавця в художника-інтерпретатора шляхом розвитку професійного мислення співака» (Давидов, 2010: 262), зазначає сучасна дослідниця вокального мистецтва Н. Гребенюк. Варто підкреслити, що вокальне мистецтво у всіх різновидах має розвиватись у професійних музичних осередках, набуваючи рис «смислоутворювального механізму розвитку особистості, та її вокально-творчих здібностей» (Овчаренко, 2016: 29).

Новизною у напрямі формування художньо-образного мислення студенів-вокалістів постає методика А. Ткачук, яка базується на перетворенні звукового ефекту в образне значення художньої доцільності мисленнєвої діяльності співака через усвідомлення та формування культури, змістовного структурного аспекту й критерію сформованості у студента вокального класу через поступові процеси активізації творчого потенціалу з опорою на індивідуальність. На її думку, «методика має свої особливі переваги <…> адже тут вихідним моментом є комплекс природних даних і здатність до навчання співу учня, а не одні лише методичні прийоми вчителя» (Ткачук, 2010: 19).

У сфері розвитку творчих здібностей у процесі вокального навчання виступає методика Г. Панченко, яка фокусується на процесі навчання через розвиток вокально-виконавських умінь на основі природних даних і вміння інтерпретувати музичні зразки із усвідомленням власного творчого розвитку і здатності до творчої професійної затребуваності. Отже, в її основі лежать «принципи особистісно-зорієнтованого навчання і виховання (системності, самоорганізації, гуманізації, особистої орієнтації, діалогічної взаємодії, індивідуалізації, інтелектуального та творчого розвитку), сформовані в інформаційно-теоретичний, музично-практичний, творчо-самостійний етапи» (Панченко, 2008: 12–13) як своєрідну система, що забезпечує почерговість опанування творчими здібностями у процесі вокальної підготовки.

Формування виконавської надійності у сфері вокальної методики ми черпаємо з дослідження О. Матвєєвої, яка апелює до вокально-виконавської надійності як «здатності до виразної, безпомилкової й технічно-досконалої інтерпретації вокальних творів у звичних та емоціогенних

умовах» (Матвєєва, 2010: 16). Сама методика уособлює чотири фази продуктивного планомірного формування дослідницького апарату – становлення, розвиток, вдосконалення та закріплення: «перша – передбачає вироблення у них установок на домінування впевненості у спроможності досягнення безпомилкової інтерпретації відібраних творів; друга – на якісне засвоєння їхнього матеріалу та успішне подолання виконавсько-технічних труднощів; третя – на «упереджену» адаптацію до дії стрес-факторів майбутньої форми звітності; четверта – на закріплення сформованої вокально-виконавської надійності емоціогенністю умов прилюдного виступу» (Матвєєва, 2010: 17).

Висновки. Отже, на основі конструктивного аналізу нами певною мірою проаналізовано здобутки сучасного вокального мистецтва України у розмаїтих вокально-методичних аспектах із проєкцією на соціокультурний складник академічного музикознавчого простору XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давидов М. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
2. Даренська Л. Вокальний імпеданс: три версії утворення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти.* Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. С. 36–44.
3. Єрошенко О. Виразність вокального виконавства: художні та природничі чинники. *Культура України : зб. наук. пр. Харківської державної академії культури.* Харків : ХДАК, 2012. Вип. 36. С. 252–261.
4. Матвєєва О. Методика формування вокально-виконавської надійності у майбутніх учителів музики : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.02 – Теорія та методика музичного навчання. Київ, 2010. 22 с.
5. Овчаренко Н. Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності: автореф. дис. … док. пед. наук: 13.00.04 – Теорія і методика професійної освіти. Київ, 2016. 40 с.
6. Панченко Г. Методика розвитку творчих здібностей майбутнього вчителя музики в процесі вокальної підготовки : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.02 – Теорія та методика музичного навчання. Київ, 2008. 20 с.
7. Ситник Т. Аспекти формування та розвитку творчого потенціалу співаків. *Педагогічна освіта: теорія і практика.* 2013. Вип. 14. С. 315–319.
8. Ткачук А. Методика формування художньо-образного мислення студентів у процесі вокального навчання : автореф. дис. … канд. пед. наук : спец. 13.00.02 – Теорія та методика музичного навчання. Київ, 2010. 24 с.

REFERENCES

1. Davydov, M. (2010). *Vykonavske muzykoznavstvo: Entsyklopedychnyi dovidnyk* [Performing musicology: Encyclopedic reference book.]. Lutsk: VAT «Volynska oblasna drukarnia». 400 s. [in Ukrainian].
2. Darenska, L. (2010). *Vokalnyi impedans: try versii utvorennia* [Vocal Impedance: three versions formation.]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho. Vykonavske muzykoznavstvo: metodolohiia, teoriia maisternosti, interpretatsiini aspekty.* K.: NMAU im. P. Chaikovskoho. Pp. 36–44. [in Ukrainian].
3. Ieroshenko, O. (2012). *Vyraznist vokalnoho vykonavstva: khudozhni ta pryrodnychi chynnyky* [Expressiveness of vocal performance: artistic and natural factors.]. *Kultura Ukrainy: zb. nauk. pr. Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury.* Kharkiv: KhDAK, 2012. Vyp. 36. Pp. 252–261. [in Ukrainian].
4. Matvieieva, O. (2010). *Metodyka formuvannia vokalno-vykonavskoi nadiinosti u maibutnikh uchyteliv muzyky* [Methods of forming vocal-performing reliability future music teachers]: *avtoref. dys. ... kand. ped. nauk: 13.00.02 – Teoriia ta metodyka muzychnoho navchannia.* Kyiv. 22 s. [in Ukrainian].
5. Ovcharenko, N. (2016). *Teoretyko-metodolohichni zasady profesiinoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva do vokalno-pedahohichnoi diialnosti* [Theoretical and methodological principles of professional training future teachers of music to vocal and pedagogical activity]: *avtoref. dys. ... dok. ped. nauk: 13.00.04 – Teoriia i metodyka profesiinoi osvity.* Kyiv. 40 s. [in Ukrainian].
6. Panchenko, H. (2008). *Metodyka rozvytku tvorchykh zdibnostei maibutnoho vchytelia muzyky v protsesi vokalnoi pidhotovky* [Methods of developing the creative abilities of future music teachers in the process of vocal training]: *avtoref. dys. ... kand. ped. nauk: 13.00.02 – Teoriia ta metodyka muzychnoho navchannia.* Kyiv. 20 s. [in Ukrainian].
7. Sytnyk, T. (2013). *Aspekty formuvannia ta rozvytku tvorchoho potentsialu spivakiv* [Aspects of formation and development of creative potential of singers]. *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka*. Vyp. 14. Pp. 315–319. [in Ukrainian].
8. Tkachuk, A. (2010). *Metodyka formuvannia khudozhno-obraznoho myslennia studentiv u protsesi vokalnoho navchannia* [Methods of forming artistic and figurative thinking of students in the process of vocal training]: *avtoref. dys. ... kand. ped. nauk: spets. 13.00.02 – Teoriia ta metodyka muzychnoho navchannia.* Kyiv. 24 s. [in Ukrainian].

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 811.111'373.2:159.9.072.533
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213787

Наталя АЛЕКСЄЄВА,
orcid.org/0000-0001-9304-7251
аспірант кафедри граматики англійської мови
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
(Одеса, Україна) natalie.m.alekseeva@gmail.com

МЕНТАЛЬНЕ БУТТЯ ГІПОНІМІВ: ПРОВЕДЕННЯ ВІЛЬНОГО АСОЦІАТИВНОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ Й ОСНОВНІ СТРАТЕГІЇ АСОЦІЮВАННЯ

Статтю присвячено дослідженню власних назв на позначення коней з позиції їх ментальної організації. Когнітивні дослідження гіпонімів раніше не проводилося, що зумовило постановку проблеми наукової розвідки. Метою дослідження є аналіз наявних стратегій асоціювання, які виявлено під час проведення вільного асоціативного експерименту на матеріалі гіпонімної лексики англійської мови. Опрацювання даних асоціативного експерименту полягало в науковому розгляді реакцій на гіпоніми-стимули по вертикалі, тобто за анкетами окремих інформантів, а не горизонтально за зібраними колективними полями реакцій. Такий аналіз слугує розширенню знань не тільки про когнітивну природу власних назв на позначення коней, а й про характер мислення реципієнтів, дає змогу привідкрити так званий «чорний ящик» свідомості носіїв англійської мови шляхом додаткового обговорення стратегій асоціювання безпосередньо з учасниками експерименту.

Здійснений експеримент дав можливість виявити явище асоціативного розмірковування, властиве респондентам, яке реалізується в наданні пролонгованих дескриптивних та експозиторних реакцій, побудованих як ціле висловлювання й наповнених неумисними інтроспекціями та самоспостереженням. Активізація особистісного складника в процесі побудови асоціативного зв'язку «стимул-реакція» є результатом наявності спільних культурних цінностей та особливостей сприйняття дійсності в представників країн англосфери з притаманними їм індивідуалістичністю, автономністю та свободою як базовими цінностями. Також виявлено й охарактеризовано такі стратегії асоціювання, як надання однакових асоціацій та асоціацій зі спільною тематичною лінією, різні форми нульових реакцій, іншокодові асоціації. Автор статті наголошує на необхідності ґрунтовного вивчення в межах когнітивної ономастики особливостей асоціативної поведінки й наявних стратегій асоціювання, які, хоча й ускладнюють процес класифікації асоціацій і побудови асоціативного поля онімів-концептів, водночас допомагають точніше інтерпретувати експериментальні дані й удосконалювати методику проведення вільного асоціативного експерименту.

Ключові слова: *асоціативний експеримент, інформант, гіпонім, асоціативна реакція, стратегія асоціювання.*

Natalia ALEKSIEIEVA,
orcid.org/0000-0001-9304-7251
Postgraduate Student at the Department of English Grammar
Odessa National I. I. Mechnikov University
(Odesa, Ukraine) natalie.m.alekseeva@gmail.com

MENTAL BEING OF HIPPONYMS: APPLICATION OF FREE ASSOCIATIVE EXPERIMENT AND BASIC STRATEGIES OF ASSOCIATION

Cognitive nature of different types of onyms has generated a great deal of interest among onomasticians. The article sets out to study horse names from the standpoint of their mental organization. The aim of this paper is to analyze the existing association strategies, which were obtained by a free associative experiment, implemented in the countries of Anglosphere, which involved sample groups of Britons, Americans, Canadians, Australians and New Zealanders. As the experimental material 27 stimuli of English hipponyms were chosen as well as the results of a free associative experiment of total quantity of 6448 reactions. The researcher aims to analyze the data vertically, i.e. based on the questionnaires of individual informants, instead of horizontal analysis based on the collective associative fields of reactions. Such analysis serves to expand knowledge not only about the cognitive nature of horse names, but also about the way people think, allows to unlock the so-called "black box" of consciousness of the English speakers by additional discussion of the association strategies directly with participants.

The experiment made it possible to identify the phenomenon of associative reasoning inherent in the respondents, which is realized in providing prolonged descriptive and expository reactions, constructed as a complete statement

and filled with unintentional introspections and self-observation. The activation of the personal component in the process of associating is the result of common cultural values and perceptions of reality in the Anglo-Saxon countries with their inherent individuality, autonomy and freedom as basic values. Association strategies such as providing the same associations and associations with a common thematic line, different forms of zero reactions, non-verbal code reactions are also identified and characterized. The author emphasizes the need for a thorough study of associative behavior and existing association strategies, which though complicate the process of classifying reactions and constructing associative fields of onymic concepts, at the same time help to interpret experimental data more accurately and improve the methodology of a free associative experiment.

Key words: *associative experiment, informant, hipponym, associative reaction, association strategy.*

Постановка проблеми. Останніми десятиліттями завдяки міждисциплінарному характеру сучасних лінгвістичних студій активно розвивається молода наука – когнітивна ономастика, яка вже остаточно утвердилася як сучасна динамічна сфера наукового пошуку. Власні назви сьогодні досліджуються саме як ментальний, психічний феномен, а вивчення власних назв стає шляхом до вивчення семантичного наповнення онімічних концептів у свідомості людини. Виходячи із цього, проблема буття гіпонімів не в текстах і не в звуковій чи писемно-друкованій формах мовленнєвої діяльності, а у свідомості індивіда стає актуальним об'єктом дослідження сучасної ономастики.

Аналіз досліджень. Засновницею когнітивного напряму у вітчизняній ономастиці вважається О. Ю. Карпенко. Дослідниця вперше описала загальні закономірності ментальної організації власних назв у дисертації «Когнітивна ономастика як напрямок пізнання власних назв» (Карпенко, 2006), захищеній у 2006 році, і цілій низці супутніх досліджень. На основі аналізу особливостей побутування власних назв різних розрядів у свідомості індивіда доводиться, що актуальні оніми зберігаються в мові мозку у вигляді концептів, менш значимі – існують у свідомості в більш «спресованому» вигляді символу. Дослідниця вибудовує своєрідний метафоричний ряд, порівнюючи власні назви з «гачками» або «вудками», що «витягають з ментального лексикону потрібні фрагменти знань» (Карпенко, 2006: 115). Сукупність назв, відомих окремій людині, становить індивідуальні ономастичні фрейми, яких існує стільки ж, скільки й людей населяє планету, і які, об'єднуючись, формують корпоративні онімічні фрейми в межах колективу, а далі – національні, загальномовні.

Когнітивний підхід стає продуктивним для дослідження різних розрядів власних назв. Так, наприклад. Г. В. Ходоренко присвячує роботи проблематиці когнітивної сутності антропонімів. Теоретичні засади когнітивної топоніміки висвітлено в працях зарубіжних психолінгвістів: А. Бьольчкей, А. Лейно, російських лінгвістів: Л. М. Дмітрієвої, С. О. Сабітової. Широкої популярності набув спільний проект із когнітивної топоніміки на базі трьох університетів Данії та Шотландії, націлений на створення нової теоретичної парадигми для дослідження власних назв, яка вже знайшла всій вияв у введенні в топоніміку поняття **ментального компасу** як когнітивного механізму індивідуального сприйняття топонімічних об'єктів, що завдяки номінації наповнюються персоналізованим змістом у свідомості індивідів. За словами К. Хог, кут зору в цьому проекті зміщується з вивчення *чому* певні назви застосовуються для називання топооб'єктів до вивчення *як* людина сприймає ці назви та *як* топоніми трансформують сприйняття цих об'єктів (Hough, 2016).

У межах Одеської ономастичної школи О. Ю. Карпенко блискуче описала асоціативну структуру онімічних концептів різних ономастичних фреймів, а Ю. І. Дідур, К. Д. Долбіна, В. Ю. Неклесова, Г. В. Ткаченко виявили особливості ментальної організації ергонімічного, зоонімічного, хрононімічного та хрематонімічного фреймів відповідно. Є. С. Біла шляхом вільного асоціативного експерименту дослідила семантичне наповнення ароматонімів у ментальному лексиконі носіїв англійської мови. О. Д. Поляничко спрямувала свої когнітивні розвідки в царину поетонімології та виокремила семантичні гештальти асоціативного поля англомовних космопоетонімів.

У галузі когнітивної лінгвістики зустрічаємо багато робіт, у яких детально описана методика проведення вільного асоціативного експерименту, виконаних О. В. Суперанською, О. О. Залевською, О. І. Горошко, Й. А. Стерніним. У результаті дослідник отримує від кожного опитуваного миттєву довільну реакцію на слово-стимул – асоціацію, яку в сучасній психолінгвістиці витлумачують як «динамічний тимчасовий нервовий зв'язок між … психічними явищами», що слугує засобом «експлікації внутрішнього суб'єктивного реагування на відповідні стимули» (Селіванова, 2011: 44) і «ґрунтується на особистому, суб'єктивному, досвіді людини, що збігається з досвідом тієї культури, до якої належить мовець» (Сурмач, 2012: 22).

Отже, асоціативний експеримент – це, узагальнено кажучи, аналіз психіки респондентів, який відображає особливості мовної та мисленнєвої здатності людини, когнітивну організацію її соціального досвіду. Асоціативні реакції формують асоціативні поля онімів-стимулів, які, у свою чергу, відбивають семантичне наповнення онімічних концептів в окремих ментальних лексиконах чи, ширше, у ментальності нації. Вивчення гіпонімів з позицій їх ментальної організації раніше не проводилося, що додає актуальності дослідженню.

О. І. Горошко зазначає: «Дуже рідко предметом аналізу стає індивідуальна асоціативна поведінка й питання, пов'язані з наявністю у випробовуваних певної стратегії асоціювання». І далі: «Нам здається, що в цьому напрямі необхідно вдосконалювати методику проведення ВАЕ далі з урахуванням особливостей індивідуальної асоціативної поведінки інформантів» (Горошко, 2001). Головний доказ слушності цієї думки бачимо в наявності значної кількості індивідуальних і великих за обсягом асоціатів, які зустрічаються з межах окремих анкет респондентів і вимагають додаткового аналізу. Такий спосіб наукового аналізу асоціативних реакцій дослідниця називає вертикальним, тобто побудованим за анкетами окремих інформантів, порівняно з широко розповсюдженою класифікацією по горизонталі за зібраними колективними полями реакцій.

Мета статті – визначити й дослідити основні стратегії асоціювання під час проведення вільного асоціативного експерименту, що суттєво збагатить знання про форми буття англомовних гіпонімів у ментальному лексиконі носіїв англійської мови.

Виклад основного матеріалу. Асоціативний експеримент у дослідженні проведено у формі письмового онлайн-опитування серед користувачів соціальної мережі Facebook. Анкета з інструкцією створена у вигляді окремої веб-сторінки за допомогою інструменту «Google Форми». Було залучено 250 респондентів різних професій і соціального статусу зі збалансованою гендерною представленістю віком від 16 до 83 років. Коло інформантів обмежувалося двома параметрами: країна проживання – Велика Британія, США, Нова Зеландія, Канада, Австралія (країни англосфери), рідна мова – англійська. У преамбулі англійською мовою було чітко вказано завдання інформантів – занотувати першу асоціацію (слово, словосполучення, речення), яка спаде їм на думку, коли вони читатимуть слово-стимул, без додаткових роз'яснень про значення цих слів. Комп'ютерна анкета не передбачала можливості повернутися до попереднього стимулу і скорегувати реакцію, тож фіксувалися перші свідчення, які є найщиріші та найбільш придатними для аналізу.

Для забезпечення репрезентативності вибірки обрано 27 гіпонімів-стимулів різної природи та структури, які належать найбільш відомим коням або є найбільш уживаними в побуті. Десять **реальних офіційних гіпонімів:** *Secretariat, War Admiral, California Chrome, Man o' War, Seabiscuit, Cincinnati, Ravel, Charisma, Nelson, Hoof Hearted*; десять **реальних неофіційних гіпонімів**: *Lucky, Sugar, Star, Dakota, Stormy, Peanut, Rosie, Jack, Buddy, Bella*; сім **віртуальних гіпонімів:** *Flicka*, *Shadowfax*, *Black Beauty, Ginger, Spirit, Joey, Bree.* Експериментальний асоціативний матеріал становить 6448 реакцій.

Наступним етапом дослідження після отримання фактичного матеріалу стало проведення вибіркового обговорення стратегій асоціювання респондентів з метою відтворення їхнього мисленнєвого процесу, оскільки, як справедливо відзначила Ю. І. Дідур, «можливо зробити певні припущення щодо того, що міг мати на увазі інформант, але підтвердити чи спростувати такі припущення можна лише після додаткового обговорення цього питання з учасником експерименту» (Дідур, 2015: 101). Такої ж думки дотримується й Р. М. Фрумкіна, зазначаючи, що суб'єктивності когнітивно-психологічної інтерпретації даних можна запобігти лише шляхом додаткової інтроспекції з боку респондента – «Дослідника-2», який шляхом глибокого рефлексування й самоспостереження розширює знання експериментатора – «Дослідника-1» – про об'єкт дослідження (у нашому випадку – асоціативну реакцію) (Фрумкина, 2003: 10). Факт наявності в інформантів індивідуальних стратегій асоціювання (термін О. І. Горошко), таких як, наприклад, уникнення стереотипності шляхом надання оригінальних відповідей або свідоме бажання порушити правила інструкції, а також важкість розмежування в окремих випадках реакцій поверхневого та глибинного ярусів ментального лексикону, про яку пише О. Ю. Карпенко (Карпенко, 2006: 289–293), вимагає від дослідника вдосконалення методики проведення вільного асоціативного експерименту шляхом уведення практики безпосереднього спілкування з опитуваними для збереження об'єктивності, точності й достовірності наукової інтерпретації результатів.

Проведення масштабних асоціативних експериментів протягом 17 років дало змогу російським дослідникам виокремити метакогнітивний рівень породження висловлювання (асоціації), на якому відбувається первинна диференціація смис-

лових процесів і який відповідає за вибір генеральної стратегії асоціювання (Курганова, 2019: 29–30). У нашому випадку одним із прикладів асоціативної стратегії вважаємо надання реакції *horse* на кожен стимул нашої вибірки, окрім гіпоніма *Rosie*, який отримав пропуск. Інша учасниця експерименту теж здогадалася, що стимули є власними назвами коней і на кожен із них реагувала одним із трьох асоціатів: *race horse*, *movie horse* або *do not know of this horse*. 20-річна Тіфані з Канади віддала перевагу породі коня як тематичній лінії асоціювання, тому маємо реакції *Quarter horse*, *Arabian*, *Friesian*, *Mustang*, *Mini Poni* та ін. Тут маємо справу зі стереотипним асоціюванням, яке, за словами О. І. Горошко, є способом пристосування до умов експерименту (Горошко, 2001). Асоціативний ряд у таких випадках становить одну тематичну лінію асоціацій або взагалі одну й ту саму відповідь на різні стимули. Усього зафіксовано 5 анкет з описаною вище стратегією асоціювання, яку пов'язуємо з розкриттям респондентами природи пропонованих стимулів. Так, окремі реакції супроводжуються відповідними коментарями виконавців, узятими в дужки, на кшталт асоціата *another racehorse (are they all horse names?)* на стимул ***Seabiscuit*** або розлоге *Raven (I figured a lot of them are names of well-known horses, but that's one that I didn't know and I had never heard about it so I just thought of a word that sounded like it, and it just happened to be Raven ☺)* на стимул ***Ravel***.

Пролонговані дескриптивні та експозиторні відповіді, побудовані як ціле висловлювання, часто зустрічаються серед отриманих асоціатів. Доповнені авторською інтроспекцією та рефлексією, вони є прикладами вербалізації спостережень респондентів за змістом та актами власної свідомості. Асоціативне розмірковування поєднується з описом самого процесу мислення, спрацьовує метод самоспостереження, що пов'язуємо з бажанням реципієнта не лише констатувати факт наявності певної реакції на стимул, а й з'ясувати її природу та походження, відшукати пояснення власним думкам та образам. Показовою в цьому стосунку є анкета 19-річної Джезі зі Сполучених Штатів. Більшість реакцій є інтроспективними: ***Secretariat*** *– Silly but it kinda makes me think of a "secret agent" kind of classification*, ***Shadowfax*** *– Sounds like a cat name, but for one that's also some kind of badass super ninja or something*, ***Sugar*** *– Sounds like something a sweet old black lady would call you*, ***War Admiral*** *– My mental picture is of a literal admiral. One that's old and has the sea hat.*, ***Joey*** *– "So no one told ya life was gonna be this wayyy" *clap*clap*clap*clap* (not that I ever watched the show, but I still think of it)*, ***Black Beauty*** *– I think there's an old horse movie named Black Beauty. Either way, I think about old horse movies, particularly Black Stallion*. У цій же анкеті знаходимо тематичні реакції, стереотипність яких помічає сама учасниця експерименту: *Ginny Weasley. Or Ron. Well any Weasley really* на стимул ***Ginger***, *Leprechauns. Maybe I'm just thinking of Harry Potter now...* (виконавиця сама помічає, що́ накладає відбиток на процес асоціювання) на стимул ***Lucky***, *Bellatrix Lestrange... also from Harry Potter* на стимул ***Bella***. Наведені вище приклади реакцій ілюструють спробу осмислення реципієнтами спонтанного, некерованого процесу відтворення змісту підсвідомості.

Застосовуючи комунікативний підхід до аналізу асоціацій, В. Є. Гольдін зазначає, що «реакції учасників експерименту в основному реалізують […] головну комунікативну стратегію ведення діалогу: вони так чи інакше висловлюють мовну спільність з експериментатором, демонструючи тим самим установку на комунікативне співробітництво з ним» (Гольдин, 2012: 4). Так, аналіз 250 анкет, наданих респондентами, показав, що 10,4% виконавців так чи так обирають загальну стратегію багатослівних розлогих відповідей, а не стислих, ляпідарних. Така стратегія асоціювання, побудована на відкритості й ініціативності, не була б задіяною, якби учасники експерименту не відчували буденність такого способу «ведення діалогу» з незнайомим їм експериментатором. Активізація особистісного складника як одного з поширених інструментів вербалізації встановленого асоціативного зв'язку, на нашу думку, є результатом наявності спільних культурних цінностей та особливостей сприйняття дійсності в представників країн англосфери з притаманними їм індивідуалістичністю, автономністю та свободою як базовими цінностями.

Ще однією істотною особливістю осмислення гіпонімів є наявність стереотипних уявлень у свідомості носіїв англійської мови про логічний зв'язок між власною назвою коня та його особистістю, що виявляє себе у відповідних асоціатах. Чому на стимул ***Peanut*** з'являється асоціат *Ummm wouldnt name a horse this*, на стимул ***Buddy*** – асоціат *Name for a mini*, на стимул ***Bella*** – асоціат *small black pony*, а на стимул ***Lucky*** – асоціат *Grey Welsh*? Відповідь на це питання дає учасниця експерименту на ім'я Nikki під час усного обговорення її асоціатів: «Я не думаю, що *Peanut* – прийнятне ім'я для коня, ба більше – для будь-якої тварини. Теж саме я думаю про назви *Bob*, *Jake* і тому подібні. Навіщо називати свого коня іме-

нем *Bob* чи *Peanut*? Я виросла з кіньми, які мали вигадливі імена – *Alishemol, Alisheton, Nakoma, All That Jazz, Avalon*. Коні – це чарівні, елегантні тварини, вони не заслуговують мати такі прості імена. Кожен кінь – це особистість, тому, якщо людина уважно поставиться до цього, поведінка коня, його характер допоможуть зрозуміти, яке ім'я треба обрати». Порівняйте у В. Хірн: «Має бути причина для називання, інакше – імені не існує» (англ. "*There has to be a reason for a name or else there is no name*") (Hearn, 2000: 170).

Ідеться, власне, про те, що у внутрішній формі гіпоніма, його звуковій семантиці закладені певні смислові потенції, «фантомні значення» (формулювання М. Е. Рут), які формують конкретне уявлення про коня – носія назви. Тут уже маємо справу з різними чинниками, які впливають на появу ономастичних конотацій, котрі, у свою чергу, зумовлюють як специфіку вживання гіпоніма, так і добір асоціатів до нього: «культурна аура» назви (Рут, 2001), «семантико-образні та емоційно-оцінні асоціативні нашарування» (Тараненко, 2010: 14), фоносемантичні характеристики, тобто різні прояви невласне мовних знань, що формують уявлення про назву й денотат, який цією назвою позначається. Звідси й маємо, наприклад, асоціати-масті коней 26-річної Лоурен зі Сполучених Штатів, яка, одразу коментуючи власні відповіді, відверто зізнається, що не розуміє, за яким принципом поєднує масть із назвою в єдину асоціативну зв'язку: ***Sugar*** *– a chestnut pony (not sure why?)*, ***Flicka*** *– A black and white paint although I don't think that's what Flicka looked like lol*, ***Lucky*** *– tall chestnut horse (again-no idea why),* ***Stormy*** *– dark gray pony (idk why)* тощо. Подібних асоціацій у нашому асоціативному словничку досить багато, вони породжуються в підсвідомості під впливом описаних вище чинників, а причини їх появи нерідко залишаються загадкою навіть для самих опитуваних.

Сформульована вище думка дає змогу припустити, що, окрім характерної для будь-яких онімів властивості вбирати в себе всю інформацію про об'єкт номінації, гіпоніми значною мірою здатні попередньо екстраполювати власні смислові потенції на денотат, тим самим формуючи у свідомості людини уявлення про об'єкт номінації ще до безпосереднього знайомства з ним, а лише володіючи його назвою. Вочевидь, гіпонім *Peanut* одразу породжує у свідомості реципієнта образ надто простого, примітивного коня, без яскраво виражених особливостей характеру (інакше чого б його так назвали?!), що й продукує відповідну реакцію. Подібна тенденція, до речі, спостерігається й у топоніміці, на що, повторимося, звернула увагу К. Хог (топоніми здатні трансформувати сприйняття людиною топооб'єктів) (Hough, 2016).

Існує й більш радикальна думка стосовно ролі імені в нашому житті, яку висловив ще П. О. Флоренський: «Не тільки казковому герою, а й живій людині ім'я чи то віщує, чи то приносить її характер, її душевні й тілесні риси в її долю» (Флоренский, 1993: 139). Так, віра в сакральність і доленосність імені виразно простежується в номінації коней і до сьогодні. Згадаймо хоча б відомий вислів А. Рума: «Жоден хороший кінь ще не мав поганого ім'я» (англ. «*No good horse ever had a bad name*») (Room, 1993: 114). Однак це питання все ж залишається відкритим.

Окремо варто розглянути відмову реагувати як своєрідний тип зв'язку між стимулом і реакцією. Загальна кількість відмов налічує 376 випадків, тобто 5,83% від загальної кількості реакцій. Спостерігаємо різні форми нульових реакцій: словесні відмови на кшталт *no immediate associations, nothing, I don't know what this means!, no answer, never heard that, whats that?, Idk, unknown, confused, no clue, doesn't mean anything to me, unaware, nothing comes to mind, N/A, ummm, no comment, pass, unsure*; асоціати зі знаком питання, які вказують невпевненість респондента і свідчать про відсутність оніма в його ментальному лексиконі, наприклад: асоціати *Cars?* та *A new drug?* на стимул *California Chrome*, асоціати *Constellation?, Unicorn?, Technology?* на стимул *Shadowfax* тощо; порожні поля для заповнення; пунктуаційні знаки *???, ?, –*; невербальні реакції-піктограми, як-от: асоціат ❤ на стимул *Charisma*, а також комбінована нульова реакція – *have no idea* ▪ .

Найбільшу кількість відмов отримали стимули *Shadowfax* (73), *Ravel* (63), *California Chrome* (31) і *Hoof Hearted* (26). Це означає, що ані їх мовні характеристики, а ні денотатна співвіднесеність не викликають асоціацій у значної кількісті виконавців, що, у свою чергу, свідчить про чужість указаних стимулів для світогляду респондентів, наявність лакун у знанні їх змісту. На нашу думку, велика кількість відмов реагувати саме на ці гіпоніми пов'язана з їх прецедентністю, тобто закріпленістю лише за одним денотатом, яка до того ж регулюється законом. Знання таких гіпонімів передбачає високу ерудованість та обізнаність у галузі конярства. Усі відмови реагувати на стимул виключено з відповідних асоціативних полів. Жодної відмови не зафіксовано лише на один гіпонім-стимул – *Black Beauty*.

Мовна структура досліджуваних асоціативних полів є однорідною: абсолютну більшість реакцій

становлять англомовні асоціати. Винятками є перекладна реакція *estrella* на стимул ***Star*** (його іспаномовний еквівалент), а також іспаномовні асоціати *vista* та *flores* на стимул ***Bella***, що свідчить про вплив іспанської мови на мовну картину світу інформантів.

Варто зазначити, що не всі отримані в ході експерименту асоціативні реакції є вербальними. Малопродуктивною, однак, усе ж наявною серед реакцій респондентів виявилася стратегія асоціювання із залученням іншокодових елементів, зокрема емотиконів. У зв'язку з цим ми пропонуємо виділення **комбінованих** асоціатів, які включають вербальний і невербальний компонент – символічну позначку, емотикон або іншу піктограму. Сюди належать реакції *My first horse <3* та *The ripper* ▪ на стимул ***Jack***, реакція *My nickname ;)* на стимул ***Bella***; реакції ❤ *horses, Haha great name for a* 🐎*, don't know never heard of it but think of having hooved animals (particularly horses) in one's heart* ❤ на стимул ***Hoof Hearted***, асоціат *cheese* ☺ на стимул ***Bree***, асоціат *leprechauns maybe I'm just thinking of Harry Potter now...* ☺ на стимул ***Lucky***. Питання іншокодових вкраплень в анкетах учасників вільного асоціативного експерименту з власними назвами вже розглядалося Є. С. Білою (Біла, 2018: 102–103). Дослідниця дійшла висновку, що наявність комбінацій знаків пунктуації, символічних позначок та емотиконів позитивного спрямування свідчить про схвальне ставлення опитуваних до самого експерименту й експериментатора. Припускаємо, що схвальне ставлення респондентів нашого експерименту проявляється таким чином і щодо стимульної вибірки та «прихованих за стимулом» денотатів.

Висновки. У більшості анкет учасників нашого експерименту превалюють корості однослівні (рідше – двослівні) асоціати. Разом із тим деякі опитувані вдалися до специфічних стратегій асоціювання, як-от: надання однакових асоціацій або асоціацій зі спільною тематичною лінією; пролонгованих дескриптивних асоціацій у формі висловлювань монологічного та діалогічного спрямування; асоціацій, які розкривають різні прояви невласне мовних знань, що формують уявлення про назву й денотат, який цією назвою позначається; різних форм нульових реакцій; іншокодових асоціацій.

Наявність в опитуваних певних стратегій асоціювання ускладнює процес класифікації асоціацій і побудови асоціативного поля онімів-концептів. З іншого боку, ґрунтовне дослідження «асоціативної поведінки» допомагає точніше інтерпретувати експериментальні дані, а різні стратегії асоціювання слугують цінним матеріалом для досліджень у галузі асоціативної лінгвістики, адже розширюють знання дослідника про характер мислення реципієнтів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біла Є. С. Англомовні ароматоніми: семантичний, структурний та когнітивний виміри : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Одеса, 2018. 193 с.
2. Гольдин В. Е., Сдобнова А. П. К проблеме коммуникативного анализа ассоциативных данных. *Известия Саратовского университета. Серия «Филология, журналистика».* 2012. Т. 7. С. 3–7.
3. Горошко Е. И. Интегративная модель свободного ассоциативного эксперимента. Москва : РА-Каравелла, 2001. 320 с. URL: http://www.textology.ru/razdel.aspx?ID=38.
4. Дідур Ю. І. Особливості функціонування ергонімів у мові, мовленні та ментальному лексиконі (в українській, англійській та російській мовах) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.15. Одеса, 2015. 195 с.
5. Карпенко О. Ю. Когнітивна ономастика як напрямок пізнання власних назв : дис. … докт. філол. наук : 10.02.15. Київ, 2006. 416 с.
6. Курганова Н. И. Ассоциативный эксперимент как метод исследования значения живого слова. *Вопросы психолингвистики.* 2019. Вып. 3 (41) / Институт языкознания РАН. С. 24–38.
7. Рут М. Э. Антропонимы: размышления о семантике. Известия Уральского государственного университета. 2001. № 20. С. 59–64. URL: http://www.philology.ru/linguistics1/rut-01.htm.
8. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2011. 844 с.
9. Сурмач О. Я. Асоціативний експеримент та вербальні асоціації у психолінгвістичних дослідженнях. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна».* 2012. Вип. 29. С. 22–24.
10. Тараненко О. О. На теми сучасного українського ономастикону: тенденції конотативних нашарувань. *Мовознавство.* 2010. № 1. С. 14–36.
11. Флоренский П. О. Малое собр. соч. Вып. 1 : Имена. Москва : Купина, 1993. 319 с.
12. Фрумкина Р. М. Психолингвистика : учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Издательский центр «Академия», 2003. 320 с.
13. Hearn V. Adam's Task: Calling Animals by Name, Akadine Press, 2000, 274 p.
14. Hough C. Seeing and not seeing saints in the landscape. 2016. URL: https://cogtop.org/en/blog/.
15. Room A. The Naming of Animals: An Appellative Reference to Domestic, Work and Show Animals Real and Fictional. Jefferson, NC: McFarland & Co., 1993, 244 p.

REFERENCES

1. Bila Ye.S. Anhlomovni aromatonimy: semantychnyi, strukturnyi ta kohnityvnyi vymiry [English aromatonyms: structural, semantic and cognitive dimensions] : PhD paper: 10.02.04. Odesa, 2018. 193 p. [in Ukrainian].
2. Goldin V.E., Sdobnova A.P. K probleme kommunikativnogo analiza assotsiativnyih dannyih. [To the problem of communicative analysis of associative data]. Izvestiya Saratovskogo universiteta. 2012. T. 7., Philology, Journalistics. pp. 3–7 [in Russian].
3. Goroshko E.I. Integrativnaya model svobodnogo assotsiativnogo eksperimenta. [Integrative Model of a Free Associative Experiment]. Moscow : RA-Karavella, 2001, 320 p. URL: http://www.textology.ru/razdel.aspx?ID=38 [in Russian].
4. Didur Yu.I. Osoblyvosti funktsionuvannia erhonimiv u movi, movlenni ta mentalnomu leksykoni (v ukrainskii, anhliiskii ta rosiiskii movakh). [Features of the ergonomics in speech, speech and mental lexicon (in Ukrainian, English and Russian)] : PhD paper: 10.02.15. Odesa, 2015. 195 p. [in Ukrainian].
5. Karpenko O.Iu. Kohnityvna onomastyka yak napriamok piznannia vlasnykh naz. [Cognitive onomastics] : Thesis: 10.02.15. 2006. 416 p. [in Ukrainian].
6. Kurganova N.I. Assotsiativnyiy eksperiment kak metod issledovaniya znacheniya zhivogo slova. [Associative experiment as a method of studying the meaning of a living word] Voprosyi psiholingvistiki. 2019. Nr. 3 (41) : Institut yazyikoznaniya RAN. pp. 24–38 [in Russian].
7. Rut M.E. Antroponimyi: razmyishleniya o semantike. [Anthroponyms: Reflections on Semantics]. Izvestiya Uralskogo gosudarstvennogo universiteta. 2001, Nr. 20, pp. 59–64. URL: http://www.philology.ru/linguistics1/rut-01.htm [in Russian].
8. Selivanova O.O. Linhvistychna entsyklopediia. [Linguistics Encyclopedia] Poltava : Dovkillia-K, 2011. 844 p. [in Ukrainian].
9. Surmach O.Ia. Asotsiatyvnyi eksperyment ta verbalni asotsiatsii u psykholinhvistychnykh doslidzhenniakh. [Associative experiment and verbal associations in psycholinguistic research]. Naukovi zapysky [Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»]. Ser. : Filolohichna. 2012. Nr. 29, pp. 22–24 [in Ukrainian].
10. Taranenko O.O. Na temy suchasnoho ukrainskoho onomastykonu: tendentsii konotatyvnykh nasharuvan. [On the topics of modern Ukrainian onomasticon: tendencies of connotative layers]. Movoznavstvo. 2010. Nr. 1, pp. 14–36 [in Ukrainian].
11. Florenskiy P.O. Maloe sobr. soch. Nr.1. Imena. [Names]. Moskva : Kupina, 1993. 319 p. [in Russian].
12. Frumkina R.M. Psiholingvistika. [Psycholinguistics]. [Ucheb. posobie dlya stud. vyissh. ucheb. Zavedeniy]. Moskva : Academy, 2003. 320 p. [in Russian].
13. Hearn V. Adam's Task: Calling Animals by Name, Akadine Press, 2000, 274 p.
14. Hough C. Seeing and not seeing saints in the landscape. 2016. URL: https://cogtop.org/en/blog/.
15. Room A. The Naming of Animals: An Appellative Reference to Domestic, Work and Show Animals Real and Fictional. Jefferson, NC: McFarland & Co., 1993, 244 p.

УДК 070: 808.2: 81’271.14 = 161.2
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213788

Олена БОЖКО,
orcid.org/000-0002-0209-021X,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри права та соціальних технологій
Миколаївського міжрегіонального інституту розвитку людини
Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна»
(Миколаїв, Україна) bop777@i.ua

ЛЕКСИЧНІ АНОРМАТИВИ НА ШПАЛЬТАХ МИКОЛАЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ГАЗЕТИ «РІДНЕ ПРИБУЖЖЯ»

Статтю присвячено проблемі порушення лексичної норми на сторінках Миколаївської газети «Рідне Прибужжя». Ця тема є актуальною, оскільки в медіатекстах регіональних видань такі помилки тиражуються, розхитують мовну норму, проте вони досі не стали об’єктом спеціального вивчення. Мета розвідки – проаналізувати, систематизувати й описати лексичні анормативи в регіональному виданні «Рідне Прибужжя» (далі – «РП»); визначити найбільш типові з них та основні помилконебезпечні місця.

З’ясовано, що лексичні помилки (анормативи), що їх зафіксовано в «РП», є типовими для більшості сучасних вітчизняних засобів масової комунікації. У текстах «РП» виявлено чотири види лексичних помилок: 1) інтерференції й росіянізми; 2) семантичну модифікація лексем; 3) плеоназми й тавтологію; 4) помилки, причиною яких є змішуванням значень паронімів. Серед них домінують помилки першого й другого видів, що зумовлено впливом російської мови й використанням комп’ютерного перекладу. Також схарактеризовано всі основні помилконебезпечні місця.

Наведені приклади лексичних анормативів свідчать про суржикізацію мови головної газети Миколаївщини.

Зроблено висновок про причини зниження мовної культури провідної регіональної газети: 1) несприятливі соціально-економічні умови (регіонального й загальнодержавного рівнів), що призвели до скорочення штату, суміщення посад і зниження заробітної плати; 2) персональна культуромовна безвідповідальність, відсутність внутрішньої цензури й недостатня мовна компетентність журналістів; 3) відсутність спеціальних рубрик, матеріали яких культивували б мовну естетику.

Наголошено, що обласна газета має позитивний досвід просвітництва в 90-х рр. XX ст., коли українська мова отримала статус державної. Тоді журналіст Семен Тупайло започаткував масштабний патріотичний проєкт «А мова – як море», який охопив 240 випусків «Рідного Прибужжя». Таких інформативних і довершених матеріалів нині бракує.

Ключові слова: *лексичний анорматив, інтерферема, росіянізм, семантична модифікація, плеоназм, тавтологія, паронім.*

Olena BOZHKO,
orcid.org/000-0002-0209-021X
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department of Law and Social Technologies
Mykolaiv Interregional Institute of Human Development
of Open International University of Human Development “Ukraine”
(Mykolaiv, Ukraine) bop777@i.ua

LEXICAL ANORMATIVES ON COLUMNS MYKOLAIV REGIONAL NEWSPAPER “RIDNE PRYBUZHYA”

The article is devoted to the problem of violation of the lexical norm on the pages of the Mykolayiv newspaper “Ridne Prybuzhzhya”. This topic is relevant because in the media texts of regional publications such errors are repeated, shake the language norm, but they have not yet become the object of special study. The purpose of the investigation is to analyze, systematize and describe lexical anormatives in the regional publication “Ridne Prybuzhzhya” (hereinafter – “RP”); identify the most typical of them and the places that are dangerous for errors.

It was found that the lexical errors (anormatives) recorded in the “RP”, are typical for most modern domestic media. In the texts of “RP” four types of lexical errors are revealed: 1) interferems and Russianisms; 2) semantic modification of tokens; 3) pleonasms and tautology; 4) errors caused by mixing the meanings of paronyms. They are dominated by errors of the first and second types, due to the influence of the Russian language and the use of computer translation. All the main places that are dangerous for errors are also characterized.

The given examples of lexical anormatives testify to surzhikization of language of the main newspaper of Mykolaiv region.

The conclusion is made about the reasons for the decline of the language culture of the leading regional newspaper: 1) unfavorable socio-economic conditions (regional and national levels), which led to staff reductions, combination of positions and lower wages; 2) personal cultural and linguistic irresponsibility, lack of internal censorship and insufficient linguistic competence of journalists; 3) the lack of special sections, the materials of which would cultivate linguistic aesthetics in readers.

It is emphasized that the regional newspaper has a positive experience of education in the 90s of the twentieth century, when the Ukrainian language received the status of the state. Then journalist Semen Tupaylo launched a large-scale patriotic project "And language is like the sea", which covered 240 issues of "Ridne Prybuzhzhya". There is currently a lack of such informative and complete materials.

Key words: *lexical anormative, interferem, Russianism, semantic modification, pleonasm, tautology, paronym.*

Постановка проблеми. Мова ЗМІ тривалий час сприймалася як єдине офіційне джерело достовірної інформації. Вироблений соціальний стереотип, очевидно, зумовлений періодами цензури всього друкованого. Крім того, друковані тексти в ЗМІ завжди були бездоганними щодо мовного оформлення, що досягалося завдяки професіоналізму працівників редакцій, журналістів, а також чіткому алгоритму роботи над такими матеріалами. Нині ж читачі натрапляють на численні мовні відхилення від норми.

У чому ж полягає причина? Насамперед в особливостях функціонування мови в ЗМІ. Це взаємопов'язані й взаємозумовлені процеси: помилки з мовної практики потрапляють у засоби масової комунікації й знову тиражуються в сучасній мовній практиці, бо слухачі, глядачі, читачі засвоюють їх автоматично, підсвідомо (Соколова, Бибик, 2014: 134). Серед причин сучасного стану культури мови газет, крім екстралінгвістичних чинників, Н. Зикун називає такі: по-перше, поповнення лав журналістів непідготовленими людьми, по-друге, відсутність внутрішньої цензури, по-третє, зниження рівня загальної культури в суспільстві (Зикун, 2012: 65).

Аналіз досліджень. Питання культури мови в українській пресі, радіо й телебаченні вивчають провідні мовознавці, соціологи й науковці із соціальної комунікації: Л. Ажнюк, С. Бибик, Л. Бурківська, К. Городенська, С. Єрмоленко, Н. Зикун, С. Ігнатьєва, Л. Масенко, М. Навальна, В. Німчук, А. Пономаренко, О. Пономарів, В. Труб, О. Сербенська, С. Соколова, Г. Сюта й ін. У розвідках Т. Бондаренко, А. Капелюшного запропоновано типологію лінгвоанормативів. У статтях Л. Боярської та І. Мариненко розглянуто й схарактеризовано різноманітні помилки в певних друкованих виданнях. Останніми роками порушення лексичної сполучуваності слів у газетних текстах перебувають у центрі уваги Л. Андрейчук, Н. Шульської. І хоча «лексичні помилки – продуктивне за кількістю репрезентантів анормативнонебезпечне місце сучасних … ЗМІ» (Шульська, 2018: 254), проблема анормативів лексичного рівня на шпальтах регіональних видань півдня України (зокрема Миколаївщини) ще досі не стала об'єктом спеціального дослідження. Сказане й підтверджує актуальність статті.

Мета статті – проаналізувати, систематизувати й описати лексичні анормативи в регіональному друкованому виданні «Рідне Прибужжя» (далі – «РП»); визначити найбільш типові з них й основні помилконебезпечні місця. Вибірку становили всі україномовні тексти Миколаївської обласної газети «РП» (січень – травень 2020), у якій публіцистичні матеріали друкують не лише українською, а й російською.

Виклад основного матеріалу. Проаналізувавши тексти «РП» за вказаний період, констатуємо, що в матеріалах головного редактора газети Т. Фабрикової, фахівця з багаторічним стажем, мовних помилок майже не трапляється. У дописах же решти журналістів відхилення від мовних норм різних рівнів не є поодинокими, що свідчить про недостатньо сформовану українськомовну компетентність і нерозвинуте чуття мови.

Виявлені помилки є цілком типовими для сучасних ЗМК. Підтримуючи думку Т. Бондаренко, помилкою вважаємо анорматив, тобто таке ненормативне лінгвоутворення, що виникає в результаті невмотивованого порушення літературної норми і є наслідком неправильних мисленнєвих операцій (Бондаренко, 2002: 112). У текстах газети «РП» наявні такі різновиди лексичних анормативів (у порядку спадання): 1) інтерфереми й росіянізми; 2) семантична модифікація лексем; 3) плеоназми й тавтологія; 4) помилки, зумовлені нерозрізненням паронімів.

Серед лексичних помилок домінують **інтерфереми й росіянізми** (38% від загальної кількості). Поняття «інтерферема» в мовознавстві є порівняно «молодим». За Т. Бондаренко, інтерферема – це мовна одиниця, що виникла в результаті інтерференційних процесів; лінгвоодиниця, утворена

буквальним перекладом з урахуванням фонетико-вимовних норм мови, що зазнає впливу (Бондаренко, 2003: 10).

Лексему *займатися*, основне значення якої в українській мові – ‘загорятися, спалахувати’, не вважаємо доречною в таких контекстах: *Підприємство практично не займається основним видом своєї уставної діяльності – проведенням наукових досліджень в аграрній сфері; Займався адміністративною діяльністю на посаді заступника начальника реакторного цеху № 1.* У наведених прикладах більш виправданим видається заміна дієсловом *здійснювати*, а в інших текстах іншими варіантами: *виконувати обов’язки (кого), працювати, вести, навчати, робити, братися, поратися.*

Не поступається за частотністю вживання й ненормативне *знаходитися* (замість питомих українських відповідників *перебувати, бути* чи *розташовуватися*): *За останні 5 років кілометраж газопроводів, що знаходяться в критичному стані (строк експлуатації яких перевищує 40 років), зріс у 5 разів; На сьогодні 80% сільських відділень знаходяться у населених пунктах, де живе менше 2 тис. людей; Відповідні копії документів знаходяться в сільській раді…; Зараз в Миколаївській області понад 100 газорегуляторних пунктів знаходяться в аварійному стані.* Потребують редагування речення, що містять анорматив *розповсюдити: Людство спіткали надзвичайно важкі випробування, пов’язані зі швидким розповсюдженням смертоносного вірусу.* Під впливом російського *отменить* хибно використано *відмінити* в значенні ‘визнавати недійсним, анулювати’: *Виходить, будь-яке рішення сесії місцевих рад можна поставити під сумнів або навіть відмінити*. Для передавання таких смислів варто вживати *скасовувати.* У публіцистичних матеріалах «РП» досі не набув належного поширення й прикметник *чинний.* Натомість натрапляємо на *діючий* у значенні ‘який діє за певних умов, має юридичну силу’*:* У рамках діючої ліцензії енергоблоку № 1 залишилось працювати 5 років; *Нагадуємо, що згідно з діючим законодавством, платниками військового збору є фізичні особи….*

Також спостерігаємо численні відхилення від лексичної норми, спричинені впливом російської, у таких контекстах: *Розв’язання композицій присилайте* (надсилайте) *на адресу редакції з позначкою «Шашки»; Утім, за словами жінки, це далеко не поодинокий випадок подібного* (такого) *розподілу землі в межах Софіївської сільської ради; Понад сто чоловік* (осіб) *підписалися під зверненням до «Рідного Прибужжя»; Вірні* (правильні) *і найбільш повні відповіді на всі завдання надіслали переможці конкурсу; За кілька місяців Катерина Павлівна стала просунутим* (досвідченим, компетентним) *користувачем; Хіба так має відноситься* (ставитися) *голова до своєї громади?; Як запевнили податківці, штрафні санкції в будь-якому випадку* (разі) *не будуть «драконівськими»;* У статті мого однофамільця (тезка) *«Своя серед чужих»* (газета «Рідне Прибужжя» № 10 від 05.03.2020) мова йшла про Головне управління Держпродспоживслужби в Миколаївській області…

До помилконебезпечних зон належать і ненормативні поєднання кількох слів. Наприклад, скальковане *точка зору*: Чи вигідно це з економічної точки зору? (краще – погляду). Хоча таке речення можна зредагувати інакше: Чи є це економічно вигідним? Чи є в цьому економічна вигода?. Фіксуємо низку не адаптованих до української мови сполучень слів: *На обласному рівні ми піднімали питання* (порушували)*; У той же час* (тоді як, однак) *землю активно скуповують місцеві багатії; Більше того* (ба більше, до того ж, крім того), *В. Москаленко й не заперечувала, що підпис – її; Житлово-комунальні послуги надані мешканцям будинку в основному* (здебільшого, переважно) *в повному обсязі; Тим не менше* (однак, але) *дивує інше – неспроможність (чи небажання?) нової влади побороти корупцію в стінах земельного відомства; У першу чергу* (передусім, насамперед) *маємо припинити це приниження українського суспільства; Таким чином* (отже), *випадки відсторонення працівника від роботи чітко прописані законодавством.*

В україномовних текстах «РП» журналісти використовують і комп’ютерний переклад, що призводить до нерозрізнення семантики слів: *У Доманівському районі* Миколаївської *області зафіксовано* вогнище коронавірусу. Тобто автор тексту переклав *очаг* як *вогнище* буквально. У такому контексті варто використати український іменник *осередок*.

Отже, наведені приклади лексичних анормативів цієї групи свідчать про суржикізацію мови головної газети Миколаївщини – «РП». Через необхідність економити на коректорах редакція «РП» пропускає такий мовний матеріал, що, за словами С. Соколової й С. Бибик, «виразно відбиває комунікативну модель: бажання замінити «російським загальнозрозумілим» словом український нормативний відповідник» (Соколова, Бибик, 2014: 135).

Другі за частотністю анормативів лексичного рівня (29% від загальної кількості) є **семантично**

модифіковані лексеми, що виникають унаслідок лексико-семантичного процесу: «слово частково або повністю втрачає свою концептуальність, системність, семантику і набуває властивостей, що нормативно йому не притаманні» (Бондаренко, 2003: 9). Одним із найбільш численних відхилень від норми є вживання лексеми *даний* у невластивому їй указівному значенні. Тому краще вжити займенники *цей, такий*: *Законом України «Про державну службу» на даний час проведення перерахунків та індексації пенсій не передбачено*; *…З 19 квітня підприємці зможуть використовувати дані програмні комплекси; звернулися громади області з проханням затвердити даний перелік рішенням сесії* .

У значенні ‘нині, тепер, сьогодні’ невиправдано вжито прислівник *наразі: Наразі ми працюємо, але лише – з невідкладних питань; Наразі я готую відповідну скаргу до Генеральної прокуратури …; Наразі немає вакцини для захисту від нової коронавірусної інфекції.*

Семантику ‘отже, тому’ безпідставно передано виключно за допомогою лексеми *відтак*, що останнім часом активізувалася в публіцистичному стилеві: *Відтак, посилаючись на ефемерне порушення, чиновник, на нашу думку, зловживає своєю посадою та нехтує правами громадян на землю; Відтак не проводилося жодних слідчих дій. Розповіли ми це на прикладі … Геннадія Шияна, який є колишнім працівником філії, відтак, … зміг кваліфіковано захищати свої права та інтереси.*

Не беруть до уваги журналісти й особливості семантики займенників *котрий – який* у складних реченнях: *Повинні бути первинні документи, котрі підтверджують таку зайнятість; Це … думка багатьох депутатів, котрі виступають за конструктивну роботу нашого представницького органу. Енергетики забажали поміняти прилад обліку електроенергії, котрий був куплений Г. Шияном за власні кошти.* За допомогою *котрий* краще виділяти один об’єкт із кількох *(Котра година?)*, а підрядні означальні частини приєднувати займенниками *що, який.*

«Класичним» залишається порушення лексичної норми в реченнях, де прикметник *наступний* ужито замість *такий: З метою правильного застосування законодавства про працю під час дії карантинних заходів звертаємо увагу на наступне.* Проте зазначимо, що останнім часом цей анорматив трапляється значно рідше.

Кваліфікуємо як порушення мовної норми функціонування низки дієслів:

– *посилатися* (і похідних від нього *посилаючись, посилання*) – замість *покликатися, покликаючись, покликання*) у таких контекстах: *Секретар комісії дала детальні роз’яснення, посилаючись на чинні документи*; *У листі лише загальні фрази, а посилання на закони відсутні.* Оскільки посилання стосується зв’язки між електронними сторінками в гіпертекстах, то цілком виправдано її вжито, наприклад, у такому реченні: *Скористайтесь онлайн сервісами вебпорталу Пенсійного фонду України за посиланням: https://portal.pfu.gov.ua/;*

– *складати* в значенні ‘входити як частина чого-небудь’: *Про тариф слід сказати додатково. Для атомних станцій він складав: у 2014 році – 28,25 коп. за кВт/год.* Указаний смисл передає дієслово *становити;*

– *підкреслити*, якщо йдеться власне про виразнення чого-небудь в усному мовленні, виділення голосом й інтонацією: *Керівник Миколаєва підкреслив* (наголосив)*, що це один з найважливіших проєктів останніх років*;

– *займати* у словосполученні з іменником *місце*: *Третє місце зайняв* (посів) *Сергій Мішин з міста Каховка Херсонської області;*

– *дозволяти* в поєднанні з інфінітивом: *Відтермінування дозволить* (дасть змогу, можливість) *українським компаніям стати сильнішими і бути краще готовими до конкуренції.*

Віддієслівний іменник *виключення* недоцільно вжито в значенні ‘відхилення від звичайного, від загального правила’: *Це нагальна проблема всієї України і Миколаївщина не виключення* (виняток).

Плеоназми й тавтологію зафіксовано у 20% загальної кількості анормативів. У цій групі найбільш поширеним мовним покручем лишається вислів *сьогоднішній день: До сьогоднішнього дня* (до цього часу, дотепер) *навіть розпорядження про скликання комісії ми не бачили. До сьогоднішнього дня питання так і залишається невирішеним* (до цього часу, дотепер).

Стилістично невиправданими вважаємо повтори слів *їх власні* й *моя особиста: Від них відвернулися їх власні діти. Моя особиста* (моя) *позиція, як голови Миколаївської облдержадміністрації, дуже проста.* Дописувачам публіцистичних матеріалів варто уникати іменників *взаємовідносини/взаємовідношення*: *Головним «каменем спотикання» у взаємовідносинах* (відносинах) *між споживачем та акціонерним товариством стала ситуація, коли енергетики забажали поміняти прилад обліку електроенергії. Ваємовідношення* (взаємини, стосунки*) сусіди з’ясовували ще довго.* Часто натрапляємо на анормативи *дуже сильно* й *всі можливі*: *Потрібні ресурси. І не лише людські, а й фінансові. І нам їх, на жаль, зараз*

дуже сильно (дуже) *бракує. Міська рада буде вас наказувати* (карати) *всіма можливими* (всіма) *способами.*

Оскільки *тривалий* має значення ‘довгий’, то прикметник *довготривалий* варто замінити іншим: *Чому ж спостерігається таке довготривале* (тривале, затяжне*) зволікання у досить легкій кримінальній справі?*

Багатослів’я надає текстам канцелярського відтінку, наприклад: *Хочу подякувати усім платникам податків Миколаївщини, хто добросовісно виконує покладені на них обов’язки зі сплати податків* (пропонуємо *... подякувати всім добросовісним платникам податків Миколаївщини*). *З’ясувавши, що ... за віком їй 82 роки* (їй 82 роки), *О. Стадник розпорядився вжити необхідних заходів для негайного поновлення газопостачання до квартири Зіни Р. Уже о 16 годині газопостачання було поновлене.* (… розпорядився поновити газопостачання Зінаїди Р.).

Крім того, тавтологія (також спільнокоренев их слів) позбавляє публікації природності й легкості, перешкоджає адекватно сприймати зміст матеріалу, відволікаючи увагу читача на чисельні повтори, наприклад: *Для припинення газопостачання газопостачальник має, згідно із* (відповідно до) *ст. 651 ЦК, отримати згоду споживача або дозвіл суду. А от здійснити самоуправно «чик-чирик» труби газопостачання, що вчинило ПАТ, закон не дозволяє, у тому числі не дозволяють і правила* (забороняє і закон, і правила). *Вони дозволяють лише здійснити заходи з припинення газопостачання.* У наведеному уривку в межах трьох речень зафіксовано дванадцять повторів слів *газопостачання/газопостачальник* (4); *дозвіл/дозволяти* (4); *згідно з/згода* (2); *здійснити* (2). Такі порушення лексичної норми, звичайно, потребують редакторського втручання.

Помилки, зумовлені сплутуванням значення **паронімів,** становлять найменшу групу (13% від загальної кількості виявлених лексичних анормативів). До них зараховано такі слова:

– *проблема* (‘складне питання’) – *проблематика* (‘сукупність проблем’): *Радник голови обласної ради Оксана Корсак вже не вперше порушує проблематику* (питання) *обласного центру соціально-психологічної допомоги м. Вознесенськ;*

– *приводити* (‘спричиняти, бути причиною позитивних наслідків’) – *призводити* (‘до негативних наслідків’): *Міністр також додав, що недопуск до ринку землі іноземців у 2020 році призведе* (приведе) *до того, що ціни на землю будуть зростати повільніше. Поступовий знос газорозподільних мереж приведе* (призведе) *до наростаючої загрози їх аварійності;*

– *проявляти* (‘обробляти проявником фотоплівку’) – *виявляти* (‘показувати, робити помітним’): *До Києва з різних куточків України з’їхалися цілими сім’ями зелені Еко Діди Морози та Еко Снігуроньки, які проявили* (виявили) *величезне бажання зберегти та відновити хвойні насадження.*

У цій групі також фіксуємо анормативи, пов’язані з неуважністю до вживання термінів певної галузі, як-от метрології *(повірка* й інтерферема *провірка): Міжпровірочний період на даний вид лічильника становить шість років, відтак його потрібно терміново замінити в цьому році (РП, ...).* Хоча далі в публікації використано нормативні лексеми: *Згідно з вимогами статті 28 Закону України «Про метрологію та метрологічну діяльність» засоби вимірювальної техніки, що перебувають в експлуатації, підлягають періодичній повірці через міжповірочні інтервали.*

Висновки. Як бачимо, в «РП» кількість лексичних помилок є істотною. Тобто провідне газетне видання Миколаївщини нині розхитує літературну норму. Хоча ще на межі ХХ–ХХІ ст. (коли українська мова зміцнювала позиції в усіх сферах діяльності, а навчальної й довідкової літератури з питань культури мовлення бракувало) саме «РП» її культивувало, формувало естетику літературної мови. Семен Тупайло започаткував масштабний патріотичний проєкт, ведучи авторську рубрику «А мова – як море». 240 випусків побачили світ. «У цій регулярній добірці неухильно відстоювався державний статус української мови, розміщувалися цікаві матеріали про знаних поборників українського слова – педагогів, митців, громадських діячів, наводилися складні приклади перекладів та правильного вживання лексичних одиниць» (РП, 25.01.2018). Миколаївці, які тоді передплачували «РП», з вдячністю й теплом згадують матеріали С. Тупайла й тепер.

Нині ж на мовній якості «РП» негативно позначилися такі події, як тривала економічна блокада редакції за ініціативи обласних органів влади Миколаївщини (2018–2019 рр.), «карантинний період», що розпочався з 12 березня 2020 року й спричинив зниження активності рекламодавців. З квітня 2020 року колектив «РП» змушений працювати в режимі внутрішнього суміщення посад і зниження заробітної плати.

У таких украй несприятливих економічних умовах і за необхідності швидкої підготовки публікацій персональна відповідальність журналістів

«РП» за мовну культуру матеріалів зростає в рази. Уже на етапі створення тексту кожен із авторів має виявити власні мовні знання, а не покладатися на редакторську правку. Отже, сьогодні проблема культури мови українських ЗМІ – це питання не лише редакторів, а й насамперед журналістів, які виявляють незнання лексичної норми й неналежний рівень мовленнєвої компетентності.

ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ:

Миколаївська обласна газета «Рідне Прибужжя». URL: https://rp.mk.ua/. (дата звернення: 10.06.2020).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко Т. Г. Критерії виявлення мовних помилок під час редагування журналістських матеріалів. *Наук. зап. Ін-ту журналістики*. Київ : Ін-т журналістики КНУ ім. Т. Шевченка, 2002. Т. 8. С. 112–117.

2. Бондаренко Т. Г. Типологія мовних помилок та їх усунення під час редагування журналістських матеріалів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.08. Київ : Ін-т журналістики КНУ ім. Т. Шевченка, 2003. 18 с.

3. Зикун Н. І. Культура мови і рівень довіри до медіатекстів. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. *Серія «Філологія».* 2012. Вип. 31. С. 63–66.

4. Соколова С. О., Бибик С. П. Українська мова в сучасних засобах масової комунікації: проблеми культури мови, стилістики та соціолінгвістики. *Українська мова*. 2014. № 2. С. 133–145.

5. Шульська Н. Редакторська культура сучасного медіатексту: лексичні анормативи. *Теоретична і дидактична філологія. Серія «Філологія (літературознавство, мовознавство)».* 2018. Вип. 28. С. 253–259. URL: http://nbuv.gov.ua/ UJRN/tdff_2018_28_29 (дата звернення: 05.06.2020).

REFERENCES

1. Bondarenko T. H. Kry'teriyi vy'yavlennya movny'kh pomy'lok pid chas redahuvannya zhurnalists'ky'h materialiv. [Criteria for detecting language errors when editing journalistic materials]. *Scientific notes of the Institute of Journalism*. Kyiv : Institute of Journalism Kyiv National Taras Shevchenko University, 2002. Vol. 8. pp. 112–117 [in Ukrainian].

2. Bondarenko T. H. Ty'pologiya movny'kh pomy'lok ta yikh usunennya pid chas redahuvannya zhurnalists'ky'h materialiv. [Typology of language errors and their elimination when editing journalistic materials] : dissertation abstract of candidate of philological sciences. 10.01.08. Kyiv : Institute of Journalism Kyiv National Taras Shevchenko University, 2003. 18 p. [in Ukrainian].

3. Zy'kun N. I. Kul'tura movy' i riven' doviry' do mediatekstiv. [Language culture and level of trust in media texts]. *Scientific works of Kamyanets-Podilsky National University Ivan Ogienko*. 2012. Vol. 31. pp. 63–66 (Series «Philology») [in Ukrainian].

4. Sokolova S. O., By'by'k S. P. Ukrayins'ka mova v suchasny'kh zasobakh masovoyi komunikatsiyi: problemy' kul'tury' movy', sty'listy'ky' ta sotsiolingvisty'ky'. [Language in modern mass media: problems of language culture, stylistics and sociolinguistics]. *Ukrainian language*. 2014. № 2. pp. 133–145 [in Ukrainian].

5. Shul's'ka N. Redaktors'ka kul'tura suchasnoho mediatekstu: leksy'chni anormaty'vy'. [Editorial culture of modern media text: lexical anomalies.]. *Theoretical and didactic philology.* 2018. Vol. 28. pp. 253–259. Series: Philology (literary studies, linguistics). URL: http://nbuv.gov.ua/ UJRN/tdff_2018_28_29 [in Ukrainian].

УДК 811.161.2'272:112
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213790

Марія БОЙКО,
orcid.org/0000-0001-9826-7464
аспірантка кафедри української мови
Київського університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) miboiko96@gmail.com

ШЛЯХИ ПІДВИЩЕННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ ПОТУЖНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ В УКРАЇНІ І СВІТІ (ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ СОЦІОЛІНГВІСТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ)

Статтю присвячено вивченню мовної ситуації в закладах вищої освіти Східної України. У розвідці розглянуто основні причини та шляхи підвищення комунікативної потужності української мови в Україні і світі, здійснено комплексний аналіз відповідей студентів щодо окресленої проблеми.

Увагу приділено висвітленню результатів соціологічного дослідження. Наша увага сфокусована саме на Донеччині, позаяк проблема українсько-російської двомовності для цієї частини України є актуальною й сьогодні, що спричинено історичними закономірностями заселення цього краю та, на жаль, пересічними носіями мови почасти взагалі не сприймається як проблема.

Респондентами дослідження стали студенти I–IV курсів, викладачі Донбаського державного педагогічного університету – 116 осіб, Маріупольського державного університету – 155 осіб, Горлівського інституту іноземних мов – 178 осіб, Донецького національного технічного університету – 127 осіб. Загальна кількість анкет – 576. Для досягнення поставленої мети використано такі методи: методи статистичного оброблення, емпіричні, дискурс-аналіз.

Зроблено висновок, що молодь відчуває потребу спілкуватися та популяризувати українську мову в Україні, оскільки 97% від загальної кількості опитаних підтримали цю ініціативу. Вагоме значення для подолання наслідків впливу російської мови й перспективи майбутньої зміни мовно-культурної ситуації на користь української мови має продумана державна політика в системі освіти. Усупереч офіційній статистиці, що засвідчує абсолютне переважання закладів освіти з українською мовою навчання, дійсне мовне середовище в сприйнятті мовців здебільшого є двомовним. Водночас лише за участі закладів середньої та вищої освіти можна зміцнити позиції української мови як єдиної. На наше переконання, влада повинна контролювати мовну ситуацію в країні, особливо в регіонах із домінуючою російською мовою, і сприяти поширенню української мови в усі сфери життя.

Ключові слова: *українська мова, мовна ситуація, мовна політика, мовне регулювання.*

Maria BOYKO,
orcid.org/0000-0001-9826-7464
Graduate Student at the Department of Ukrainian Language
Borys Grinchenko Kyiv University
(Kyiv, Ukraine) miboiko96@gmail.com

PROMOTION UKRAINIAN LANGUAGE IN UKRAINE AND AT THE WORLD (BASED ON SOCIOLINGUISTIC RESEARCH)

The article is devoted to the analysis of the results of sociolinguistic survey of students of state institutions of higher education of Eastern Ukraine. The research considers the main reasons and ways to increase the communicative power of the Ukrainian language in Ukraine and in the world, a comprehensive analysis of students' answers to the outlined problem.

The paper aims at defining the position of different-age-group speakers towards Ukrainian-Russian bilingualism on the basis of the results of sociolinguistic studies and examining the changes in speakers' assessment of language prestige. A research objects a language situation in industry of education. Attention is paid to illumination of results of sociological research. Methods: the respondents of the research were I–IVth year university students, Donbass State Pedagogical University lecturers – 166 respondents, Mariupol State University – 155 respondents, Horlivka institution of Foreign languages – 178 people and Donetsk National Technical University – 127 respondents. The total number of questionnaires is 576. Statistical treatment, empirical analyses and debates have been used to achieve the goal.

The conclusion is that young people feel the need to communicate and promote the Ukrainian language in Ukraine, as 97% of respondents supported this initiative. A well-thought-out state policy in the education system is important for overcoming the consequences of the influence of the Russian language and the prospects for future changes in the linguistic and cultural situation in favor of the Ukrainian language. Contrary to official statistics, which show

the absolute predominance of educational institutions with the Ukrainian language of instruction, the real language environment in the perception of speakers is mostly bilingual. At the same time, only with the participation of secondary and higher education institutions can the position of the Ukrainian language as a single language be strengthened. In our opinion, the authorities should control the language situation in the country, especially in the regions with a dominant Russian language, and promote the spread of the Ukrainian language in all spheres of life.

Key words: *Ukrainian language, language situation, language policy, language regulation.*

Постановка проблеми. Зростання кількості соціолінгвістичних розвідок у європейських країнах пов'язано передусім із посиленням уваги до аналізу мовної ситуації, яка панує у визначеній державі. Очевидно, провідне завдання вітчизняних соціолінгвістів полягає в ретельному вивченні деформацій, яких пізнало мовне середовище України до й після проголошення незалежності. Зауважимо, що різні області країни вимагають неоднакових стратегій і тактик під час розроблення, упровадження мовно-культурної політики.

Потребують деталізованого аналізу не лише суспільні чинники, що пояснюють функціонування української й російської мов в Україні, а й набір психологічних аспектів, які тісно взаємопов'язані з такими поняттями, як «мовна компетенція» та «мовна поведінка» індивіда.

У наш час в Україні актуальності набуває вивчення й розв'язання проблем, пов'язаних з українсько-російським білінгвізмом, адже мовне питання є не лише лінгвістичним, а й і соціальним, політичним, культурним. Масова двомовність, деформація мовної ситуації можуть бути передумовою втрати суспільної консолідації, небезпечних процесів асиміляції, як мовної, так і національної. Саме тому дослідження мовної ситуації в Україні та окремих її регіонах, з'ясування чинників, які впливають на становлення й динаміку поведінки мовної особистості за умов двомовності, є надважливим та актуальним напрямом у лінгвоукраїністиці, що має стати пріоритетом в українській соціолінгвістиці.

Вагоме значення для подолання наслідків впливу російської мови та перспективи майбутньої зміни мовно-культурної ситуації на користь української мови має продумана державна політика в системі освіти.

Усупереч офіційній статистиці, що засвідчує абсолютне переважання закладів освіти з українською мовою навчання, дійсне мовне середовище в сприйнятті мовців здебільшого є двомовним. Виняткової уваги потребує дослідження мовної поведінки молоді, специфіки існування обох мов у молодіжному середовищі, оскільки молодь визначатиме мовну ситуацію в майбутньому. Зміни в мовній поведінці молодого покоління засвідчують і соціологи (Масенко, 2010: 178–181).

Ступінь використання української мови в галузі освіти – це неупереджене свідчення її реального соціального статусу. Отримані дані доцільні під час розроблення шляхів розширення сфер уживання української мови серед населення, оскільки міжнародні та вітчизняні дослідження доводять, що саме функціонування державної мови в освітньому просторі є ключовим чинником для зростання її комунікативної потужності (Данилевська, 2019).

Актуальність обраної теми пояснюється необхідністю активізації соціолінгвістичних розвідок, у яких науковці шляхом комплексного аналізу простежать деформації в мовній ситуації України, визначать шляхи популяризації української мови в умовах українсько-російської двомовності, розроблять рекомендації щодо ведення державної мовної політики.

Аналіз досліджень. Термін «мовна ситуація» є одним із ключових у соціолінгвістиці й водночас предметом її вивчення. Зауважимо, що майже в усіх країнах світу мовна ситуація є досить неоднорідною і складною. Велика кількість українських дослідників приділяє увагу описові мовної ситуації України. Варто звернути увагу на розвідки О. Данилевської (Данилевська, 2019, О. Тараненко (Тараненко, 2001), С. Соколової (Соколова, 2018), А. Загнітка (Загнітко, 2012), Л. Масенко (Масенко, 2010).

Мета статті – проаналізувати основні причини та шляхи підвищення комунікативної потужності української мови в Україні. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

1) схарактеризувати ключові цілі Стратегії популяризації української мови;

2) проаналізувати ставлення донецьких студентів до причин і шляхів підвищення комунікативної потужності української мови.

Для досягнення поставленої мети використано такі методи: методи статистичного оброблення – для опрацювання отриманих даних і встановлення статистичної значущості результатів дослідження та якісно-кількісної їх інтерпретації; емпіричні – спостереження за мовною ситуацією для збирання первинної інформації щодо досліджуваної проблеми шляхом анкетування; дискурс-аналіз – для інтерпретації розгорнутих відповідей респондентів і встановлення кореляції між ними й позамовними чинниками: суспільною ситуацією, віком, статтю, місцем проживання респондентів.

Респондентами дослідження стали студенти I–IV курсів, викладачі Донбаського державного педагогічного університету – 116 осіб, Маріуполь-

ського державного університету – 155 осіб, Горлівського інституту іноземних мов – 178 осіб, Донецького національного технічного університету – 127 осіб. Загальна кількість анкет – 576.

Виклад основного матеріалу. Сьогочасну мовну ситуацію в освітньому просторі характеризує взаємозв'язок державної мови з російською та іншими мовами національних меншин, а також мовами, які вчать як іноземні. Проблема популяризації української мови вже кілька років не втрачає своєї актуальності. На жаль, мовлення українських школярів і студентів збідніле, переобтяжене жаргонізмами, сленгізмами, словами іншомовного походження. Нерідко студенти користуються суржиком. Нині можна простежити дві тенденції, які виявлювані в ставленні молодого покоління до української мови. Освічені студенти виступають на захист державної мови, оскільки використовують її не тільки в освітньому просторі, а й у всіх сферах життя, натомість прибічники російської мови заперечують функціонування української мови, навіть виявляють зневагу до неї.

На думку Л. Масенко, більшість мешканців України вважає українську мову цінністю, а також відчуває обов'язок оволодіти нею. Однак нині не є поширеною практика, коли представників соціуму залучають до обговорення змісту мовно-літературної освіти (Масенко, 2010: 97).

Дослідниця О. Данилевська вважає, що Кабінет Міністрів має відповідати за якість мовної освіти перед жителями України, бо саме мовна компетентність є визначальною, надзвичайно важливою. У зв'язку з цим Міністерство освіти і науки має регулярно проводити моніторингові дослідження, організовувати ради, які контролюватимуть функціонування української мови в закладах освіти, стимулювати громадські ініціативи (Данилевська, 2019: 144).

Варто звернути увагу на Розпорядження Кабінету Міністрів України «Про схвалення Стратегії популяризації української мови до 2030 року «Сильна мова – успішна держава» від 17 липня 2019 року. У документі зазначено, що вичерпний розвиток української мови як одного з ключових чинників національної ідентичності українського народу є запорукою національної безпеки й суверенітету України та убезпечує єдність нації.

На основі висновків фахівців ЮНЕСКО виокремлюють провідні аспекти успішного функціонування мов:

1. Урахування абсолютної кількості носіїв мови (мовленнєвий потенціал мови).

2. Аналіз відношення кількості носіїв мови до суцільної кількості жителів.

3. Мовна наступність поколінь (демографічний потенціа л мови).

4. Ставлення громадян до рідної мови.

5. Зміни в галузях застосування мови.

6. Державна та інституційна підтримка мови, мовна політика, зокрема офіційний статус і використання мови в державі, тип і якість документації (писемних джерел і ресурсів мови, її графічної фіксації).

7. Наявність підручників, посібників для викладання мови.

Упровадження Стратегії буде відбуватися в три етапи згідно з планами заходів і призначенням органів, відповідальних за виконання проєкту. На першому етапі (2019–2020) ключовим курсом виконання Стратегії є дослідження реального стану галузі використання державної мови. На другому етапі (2021–2025) з урахуванням досягнень першого етапу перспективним курсом Стратегії будуть зростання комунікативного й демографічного потенціалу української мови, створення цілісного українськомовного інформаційно-культурного простору. На третьому етапі (2020–2030) виокремлено такі базові аспекти впровадження Стратегії:

1) зростання загальної мовної культури населення;

2) підтримка проєктів, кроків, виконання яких розпочалося на попередніх етапах.

Очевидно, що одним із провідних завдань удосконалення мовної освіти в Україні є утвердження, модернізація її лінгвістичного складника. З метою покращення якості мовної освіти уряд повинен фінансувати наукові розвідки з методики навчання рідної мови, лінгводидактики, прикладної лінгвістики.

Результати дослідження доводять, що сучасні студенти відчувають потребу спілкуватися українською мовою та популяризувати українську мову в Україні і світі, оскільки 97% респондентів підтримали цю ідею (рис. 1).

Рис. 1.

Анкета також містила запитання: «Навіщо сучасному поколінню популяризувати українську мову в Україні і світі?» Переважна кількість студентів зазначила, що саме в мові відображена культура, історія, традиції нашого народу (відповідь обрали 54% від загальної кількості респондентів).

Зауважимо, що третина студентів уважає, що українська мова є ознакою освіченості (відповідь обрали 33% від загальної кількості респондентів) (рис. 2).

Рис. 2.

Цікаві пропозиції щодо популяризації української мови, які перегукуються зі Стратегією популяризації української мови до 2030 року, простежуємо у відповідях студентів Донбаського державного педагогічного університету, Маріупольського державного університету, Горлівського інституту іноземних мов і Донецького національний технічного університету. Сучасне покоління вважає, що вдосконалення культурного простору сприятиме підвищенню зацікавленості в українській мові й культурі. На думку студентів, варто також підкреслювати унікальність української мови.

Крім того, респонденти акцентують увагу на необхідності вдосконалення мови освітнього простору. Вони впевнені, що викладачі, державні службовці мають спілкуватися літературною українською мовою (рис. 3).

Висновки. Наша увага сфокусована саме на Донеччині, позаяк проблема українсько-російської двомовності для цієї частини України є актуальною й сьогодні, що спричинено певними історичними особливостями заселення цього краю та, на жаль, пересічними носіями мови почасти взагалі не сприймається як проблема. Під час аналізу українсько-російської двомовності на Донеччині необхідно брати до уваги й історичні закономірності розселення цього регіону. Також не можна не враховувати той факт, що Донецька область є специфічною областю України, відповідно, і статус української мови в Донецькій області теж вирізняється. Серед основних чинників становлення й розвитку двомовності в українськомовному просторі можна виокремити такі два: соціально-політичний і демографічний.

Рис. 3.

На нашу думку, функція мови в житті соціуму й поодиноких угрупувань, активний вплив суспільних і стратифікаційних аспектів на зміни в мові, політичний стан у країні – це той діапазон мовної політики держави й соціуму, що позначається на мовній поведінці громадських одиниць, окремої особи, сім'ї, громади, етнічної спільноти тощо. Державна мовна політика щодо впровадження низки законів і постанов вплинула на позитивну динаміку в мовній ситуації загалом, що спричинило збільшення українськомовного населення.

Безумовно, двомовність у всіх соціальних сферах, зокрема й в освіті, ще й сьогодні має досить сильні позиції, але переважно серед населення, вік якого сягає більше ніж сорок років, тобто тих, чия суспільна свідомість формувалася в період масового зросійщення. На противагу цьому ми можемо протиставити молоде покоління (у тому числі студентство), яке прагне популяризувати українську мову, чітко визначає причини, що спонукають підвищувати престиж державної мови, пропонує шляхи вирішення окресленої проблеми.

Уважаємо, що в ситуаціях конкуренції двох мов на території однієї держави перемогу здобуває та мова, яка має більшу комунікативну потужність. Домінування російської мови в урбаністичних середовищах України легко здолати шляхом насичення медійного простору українською мовою.

Водночас лише за участі закладів середньої та вищої освіти можна зміцнити позиції української мови як єдиної. Отже, влада має регулярно досліджувати мовну ситуацію особливо в регіонах із домінуючою російською мовою та сприяти поширенню української мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Данилевська О. Українська мова в українській школі на початку XXI століття: соціолінгвістичні нариси. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2019. 364 с.
2. Загнітко А. Мовна ситуація. Соціолінгвістичний портрет: структурно- і функціонально-типологічні вияви. *Лінгвістичні студії :* збірник наукових праць / Донецький нац. ун-т ; наук. ред. А. Загнітко. Донецьк : ДонНУ, 2012. Вип. 25. С. 180–188.
3. Масенко Л. Нариси з соціолінгвістики. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2010. 243 с.
4. Соколова С. Мовна ситуація в школах України. *Українська мова.* 2018. № 3. С. 3–27.
5. Тараненко О. Українська мова і сучасна ситуація в Україні. *Мовознавство.* 2001. № 4. С. 3–21.

REFERENCES

1. Danylevska O. Ukrainska mova v ukrainskii shkoli na pochatku XXI stolittia: sotsiolinhvistychni narysy [Ukrainian language in the Ukrainian school at the beginning of the XXI century: sociolinguistic essays]. Kyiv, 2019. 364 p. [in Ukrainian].
2. Zahnitko A. Movna sytuatsiia. Sotsiolinhvistychnyi portret: strukturno- i funktsionalno-typolohichni vyiavy [Language situation. Sociolinguistic portrait: structural and functional-typological manifestations]. Linguistic studies, 2012. Nr. 25, pp. 180–188 [in Ukrainian].
3. Masenko L. Narysy z sotsiolinhvistyky [Essays on sociolinguistics]. Kyiv, 2010. 243 p. [in Ukrainian].
4. Sokolova S. Movna sytuatsiia v shkolakh Ukrainy [Language situation in Ukrainian schools]. Ukrainian language, 2018. Nr 3. pp. 3–27 [in Ukrainian].
5. Taranenko O. Ukrainska mova i suchasna sytuatsiia v Ukraini [Ukrainian language and the current situation in Ukraine]. Linguistics, 2001. Nr 4, pp. 3–21 [in Ukrainian].

УДК 81'373.611:[811.161.2+811.111]
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213791

Сергій БОРЩЕВСЬКИЙ,
orcid.org/0000-0002-5538-8036
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри мови та стилістики
Інституту журналістики
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(Київ, Україна) svbor@ukr.net

СЛОВОТВІРНІ ТА КОМУНІКАТИВНО-ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ФЕМІНІТИВІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ МОВАХ

Стаття відображає результати дослідження фемінітивів – лексичних одиниць, маркованих граматичним жіночим родом, утворюваних переважно суфіксальним способом від іменників чоловічого роду, що слугують на позначення осіб за професійною належністю, посадовими обов'язками, соціальним станом чи іншими ідентичностями. Увагу зосереджено на виявленні деривацій них, а також комунікативно-функціональних особливостей фемінітивів у різноструктурних (синтетичних та аналітичних) мовах.

Метою статті є ідентифікація гендерних стратегій у різноструктурних (українській та англійській) мовах.

Для досягнення поставленої мети 1) проаналізовано контент сучасних українсько- й англомовних електронних ЗМІ на предмет наявності частотних тенденцій у вживанні фемінних номінацій; 2) зіставлено деривацій ний потенціал української та англійської мов і специфіку функціонування фемінітивів з урахуванням лінгвальних та екстралінгвальних чинників.

Наявність в українській та англійській мовах двох різновекторних гендерних стратегій (відповідно до специфікації та нейтралізації) пояснюється 1) структурно-типологічними відмінностями синтетичних та аналітичних мов, а також 2) неоднаковими умовами функціонування (різна мовно-культурна й соціально-політична ситуація) української мови, з одного боку, та англійської – з іншого.

З'ясовано, що сучасний етап розвитку й функціонування англійської мови на міжнародному рівні характеризується диверсифікацією стратегій і практик гендерної інклюзивності, в основі яких – дотримання принципу комунікативної релевантності.

В українському медійному просторі автор відзначає посилення експансивних тенденцій у вживанні фемініти вів, що супроводжується мобілізацією потужного деривацій ного потенціалу української мови на тлі остаточно не впорядкованої словотвірної варіантності фемінних номінацій.

Ключові слова: *гендерна стратегія, фемінітив, словотвірна варіантність, комунікативна релевантність, українська мова, англійська мова.*

Serhii BORSHCHEVSKYI,
orcid.org/0000-0002-5538-8036
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Language and Stylistics
Institute of Journalism
of Taras Shevchenko National University of Kyiv
(Kyiv, Ukraine) svbor@ukr.net

DERIVATIONAL AND COMMUNICATIVE-FUNCTIONAL FEATURES OF FEMINITIVES IN UKRAINIAN AND ENGLISH

The article reflects the results of a study of feminitives – lexical units marked by grammatical feminine gender, formed mainly by suffixation from masculine nouns denoting profession, job responsibilities, social status or other identities. The research focuses on the identification of derivational, as well as communicative-functional features of feminitives in languages belonging to different (synthetic and analytical) structural types.

The aim of the article is to identify gender strategies in Ukrainian and English. To achieve this goal, we 1) have analyzed the content of modern Ukrainian- and English-language electronic media for frequency trends in the use of feminine nominations; 2) have contrasted the derivational potential of the Ukrainian and English languages and the specifics of the functioning of feminitives taking into account linguistic and extralinguistic factors. The existence of two different vector gender strategies in Ukrainian and English (specification and neutralization respectively) is explained by 1) structural and typological discrepancies in synthetic and analytical languages, as well as 2) diverse conditions of functioning (different linguistic, cultural and socio-political situation) of the Ukrainian language as contrasted with contemporary English.

It has been revealed that the current stage of development and functioning of the English language at international level is characterized by the diversification of strategies and practices of gender inclusion, which are based on the principle of communicative relevance.

For Ukrainian media space, the author points out the intensification of expansive tendencies in the use of feminitives, which is accompanied by the mobilization of a huge derivational potential of the Ukrainian language against a background of a yet unordered word-forming variance of feminine nominations.

Key words: *gender strategy, feminitive, word-forming variance, communicative relevance, Ukrainian, English.*

Постановка проблеми. Однією з ключових тез теорії гендеру загалом і гендерної лінгвістики (лінгвістичної гендерології) зокрема є відставання мовних засобів від реалій зростання суспільного значення жінок у сучасному світі, що має наслідком появу численних розвідок, присвячених вивченню словотвірної підсистеми *фемінітивів* (від лат. *fēmina* «жінка», *fēmininus* «жіночий») – лексичних одиниць, маркованих граматичним жіночим родом, утворюваних переважно суфіксальним способом від чоловічих особових назв за професійною належністю, посадовими обов'язками, соціальним станом чи іншими ідентичностями. Водночас бракує зіставних студій, предметом розгляду яких є деривaційні, а також комунікативно-функціональні особливості новітніх фемінітивів у різноструктурних (синтетичних та аналітичних) мовах, що й зумовлює актуальність дослідження.

Осмисленню гендерних стратегій уживання мовних засобів у працях приділили багато уваги як західні (Р. Гледхілл, К. Міллер, М. Моссман, К. Свіфт, В. Чаппел), так й українські (А. Архангельська, М. Брус, З. Валюх, А. Загнітко, І. Ковалик, Н. Клименко, А. Нелюба, О. Пономарів, С. Семенюк, О. Тараненко, М. Федурко, І. Фекета) дослідники.

Аналіз досліджень. Донині серед науковців немає одностайності ані щодо найменування, ані щодо визначення низки понять гендерної лінгвістики. Сказане вище стосується й фемінітивів, адже серед позначень предмета дослідження можна виокремити такі: «назви істот жіночого роду» (І. Ковалик), «назви осіб жіночої статі» (Л. Родніна), «фемінативи» (А. Архангельська, З. Валюх, А. Загнітко, О. Тараненко, М. Федурко), «назви осіб жіночої статі», «назви жінок», «фемінінний новотвір», «категорія nomina feminine» (А. Архангельська), «фемінітиви» (М. Брус, С. Семенюк, Л. Кислюк) тощо. Упродовж останніх років у наукових колах дедалі частіше надають перевагу варіантові *фемінітив*, який утворюється за аналогією до загальновизнаних лінгвістичних термінів *генітив, інфінітив, агентив, актив, пасив* тощо.

Більшість учених, котрі досліджували явище мовної фемінізації, наголошують на вагомій ролі як лінгвальних, так й екстралінгвальних процесів у формуванні фемінітивів, які «постали в сучасній українській мові як самобутня, неповторна категорія слів, що має право претендувати на окрему лексичну підсистему» (Брус, 2009: 67).

Метою статті є ідентифікація гендерних стратегій у різноструктурних (українській та англійській) мовах.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань:

1) проаналізувати контент сучасних українськомовних електронних ЗМІ на предмет наявності частотних тенденцій у вживанні фемінних номінацій;

2) виявити словотвірні та комунікативно-функціональні особливості використання іменників на позначення осіб жіночої статі в різноструктурних мовах;

3) зіставити специфіку функціонування фемінітивів в українській та англійській мовах з урахуванням лінгвальних та екстралінгвальних чинників.

Виклад основного матеріалу. Аналіз контенту сучасних українськомовних (як друкованих, так і електронних) ЗМІ засвідчує наявність двох помітних тенденцій, що стосуються фемінітивів. З одного боку, упродовж останніх п'яти років спостерігаємо збільшення частоти вживання цих номінативних одиниць, зокрема після Революції Гідності 2014 року й особливо після так званої «правописної легалізації» (кінець травня – початок червня 2019 року), а з іншого – можна констатувати значну варіативність і неусталеність у приєднанні фемінних афіксів. Так, наприклад, між собою конкурують варіанти *фотографка* (Д, 02.07.2019), *фотографиня* (ФЗ, 29.09.2019), *фотографеса; філософиня*, *філософка*, *філософеса* (Е, 02.05.2017).

У новій редакції Українського правопису, що її схвалив Кабінет Міністрів України 22 травня 2019 року, міститься інформація щодо механізму утворення іменників жіночого роду. Варто зазначити, що попередня редакція такої нормативної бази не містила.

Отже, згідно з п. 4 § 32 нового Правопису, іменники на означення осіб жіночої статі (фемінітиви) утворюються від іменників чоловічого роду (маскулінітивів) за допомогою суфіксів *-к-,*

-иц-(я), -ин-(я), -ес- тощо. При цьому найпоширенішим (найуживанішим) визнається суфікс *-к-* (*дизайнерка, директорка, редакторка* тощо).

Суфікс *-иц-(я)* приєднують до основ на *-ник* (*порадниця*) та *-ень* (*учениця*), а суфікс *-ин-(я)* – до основ на *-ень* і до приголосного (*кравчиня, філологиня*). Суфікс *-ес-* у Правописі схарактеризовано як рідковживаний[1].

Потужність деривaційного потенціалу української мови не викликає жодних сумнівів: дослідники налічують не менше ніж тринадцять іменникових суфіксів, за допомогою яких можна утворювати фемінітиви (Малахова).

У цьому стосунку безперечною є вагома роль позамовних чинників, передусім наявність внутрішнього політичного переконання, що в рамках відповідної мовної політики мова потребує реформування в напрямі відновлення *гендерно-лінгвістичної рівності*. У мовах з розвиненою граматичною категорією роду таке реформування втілюється в активних процесах словотвірної фемінізації, тобто утворення фемінітивів.

Проте екстралінгвальні фактори не можна обмежувати лише наслідком поширення феміністичних ідей, адже в разі з українською мовою «йдеться про більш складне явище – тут дивним чином сплелися соціальні складники мовної ситуації з національно-мовним пуризмом та ідеями мовної рівноправності жінки» (Архангельская, 2011: 148–149).

Окрім того, ще однією причиною активного звернення до фемінітивів можна вважати той факт, «що вони значною мірою є маркерами, інструментами, які дають змогу – свідомо чи несвідомо – дистанціюватися від російськомовного тоталітарного дискурсу» (Малахова).

Яскравим прикладом відображення процесів українізації всіх сфер суспільного буття є мова друкованих та електронних українських ЗМІ, які функціонують в умовах гібридної (у т. ч. інформаційної) війни.

При цьому спостерігаємо активну словотворчість на тлі не просто нехтування стилістичною диференціацією під час вибору мовних засобів, а й «водночас збільшення номінативно й комунікативно недоцільної варіантності мовних одиниць, а в певних випадках – і породження мовних недоречностей» (Тараненко, 2015: 6).

На феміністичних вебсайтах набула поширення практика навперемінного використання найменувань жінок і чоловіків за сферою діяльності. Так, у текстах публікацій Гендерного інформаційно-аналітичного центру «КРОНА» натрапляємо на випадки чергування порядку гендерно маркованих номінацій у сурядних синтаксичних моделях «фемінітив+маскулінітив», «маскулінітив+фемінітив», напр.: *«До участі запрошуються **авторки й автори** шкільних підручників, **співробітники/-ці** видавництв…»* (К, 02.09.2019).

Також у сучасних онлайн-медіа простежується цікава закономірність щодо вживання посад у формі фемінітива, а кваліфікаційних характеристик, які мають документальне підтвердження (диплом, сертифікат, військовий квиток), у формі кодифікованого маскулінітива. Напр.:

*«Лілії Чолавин – 19 років, вона поєднує роботу **касирки** з навчанням на **філолога**»* (Е, 04.07.2019).

*«**Викладачка** факультету журналістики Львівського національного університету імені Івана Франка, **кандидат** філологічних наук Людмила ПАВЛЮК розповідає …»* (Д, 29.03.2019).

*«Медаллю «За військову службу Україні» нагороджена **санітарка** механізованого взводу 92-ї окремої механізованої бригади Сухопутних військ ЗСУ **молодший сержант** Ольга Коротка»* (ДТ, 07.03.2017).

Незважаючи на загалом невпорядкований характер фемінного словотворення, можемо констатувати появу семантичної тенденції, а саме «використання суфікса *-ин-* для творення назв жінок за діяльністю в науковій сфері: *філологиня, історикиня, фізикиня*» (Малахова).

Ставлення до фемінітивів в українському суспільстві загалом і науковій спільноті зокрема досить неоднозначне.

Варто відзначити, що реєстр 11-томного Словника української мови 1970–1980 рр. (СУМ) містить близько 3 500 фемінітивів, чимало з яких стилістично позначені як *«розм.»* чи *«зневажл.»*. Це значно обмежує сферу вживання вищезгаданої категорії лексики розмовним стилем або просторіччям, перешкоджаючи проникненню фемінних номінацій до царини наукового та офіційно-ділового спілкування.

З одного боку, відомий український педагог, теле- та радіоведучий О. Авраменко відзначає штучність та оцінно-знижувальний характер багатьох новітніх («екзотичних») фемінітивів на кшталт *академічка* (від *академік*) або *посолка, посолкиня, послиха, послиця* (від *посол*) і наголошує на тому, що в мові все має бути «органічно» (Авраменко).

З іншого боку, існує думка про можливість заміни неоковирних неофемінітивів на зразок

[1] З повним текстом можна ознайомитися на офіційному сайті Інституту мовознавства імені О.О. Потебні НАН України за адресою: http://www.inmo.org.ua.

посолка або *послиця* іншомовними словами, напр.: *амбасадорка* (Малахова).

У численних публікаціях проф. А. Архангельська, уважаючи, що в СУМ увійшли найвдаліші жіночі найменування часів українізації 20–30-х років XX століття (Архангельська, 2014а: 60–61), критикує форсовану фемінізацію українського словотворення, зокрема популяризацію немилозвучних фемінітивів у ЗМІ без уваги до їх прагматичних потенцій, а саме до семантико-прагматичної нетотожності своїм корелятам (Архангельська, 2014б: 50).

Автор цих рядків належить до прихильників обережного й вибіркового вживання фемінних інновацій з урахуванням критерію естетичної прийнятності залежно від стилю мовлення, комунікативної ситуації та інших чинників.

Стосовно сучасної англійської мови можемо стверджувати, що, на відміну від більшості індоєвропейських мов, вона не зберегла чітко вираженої категорії граматичного роду: рід зараховують до прихованих категорій (Кочерган, 2006: 257), тому більшість англійських іменників, прикметників і займенників не є гендерно-специфічними. Рід виражається лексично (*boy* «хлопчик» – *girl* «дівчинка», *husband* «чоловік» – *wife* «дружина»), хоча в арсеналі є обмежена кількість запозичених із французької словотвірних засобів, до яких належать фемінні суфікси *-ess* (*actor* «актор» – *actress* «акторка»), *-ette* (*usher* «білетер» – *usherette* «білетерка»), *-ine* (*hero* «герой» – *heroine* «героїня»), а також *-trix* (*mediator* «посередник» – *mediatrix* «посередниця»). Останній формант доданий до основ низки іменників на *-or*, спровокувавши виникнення опозицій у чоловічих і жіночих агентивних номінаціях, проте в сучасній англійській не є продуктивним.

Варто відзначити, що деякі з вищенаведених номінативних пар поступово виходять з ужитку з огляду на обрану офіційними державними інституціями англомовних країн (під тиском або впливом громадських організацій) **стратегію гендерної нейтралізації**. Поштовхом до таких лінгвістичних зрушень стало видання в 1975 році Практичних рекомендацій щодо гендерно-паритетного слововживання (Guidelines for Gender-Fair Use of Language) американською Національною радою вчителів англійської мови (The National Council of Teachers of English), згідно з якими рекомендувалося замінити гендерно-марковані номінації професій жінок на гендерно-нейтральні. Так, наприклад, виходить з ужитку номінативна пара *steward* «стюард» – *stewardess* «стюардеса»: останнє слово *stewardess* у середині 1990-х – на початку 2000-х років у солідних академічних словниках подається як звичайний фемінний відповідник до *steward* (Oxford, 1995: 1170; Longman, 2003: 1327), а вже у 2020 році позначене як «застаріле» (old-fashioned) щодо гендерно-нейтрального *flight attendant* «бортпровідник (-ниця)» (Oxford online).

Серед інших спроб імплементації гендерно-паритетного слововживання варто відзначити заміну гендерно-маркованих назв професій або посад зі складовою частиною *-man/woman* «чоловік/жінка» на гендерно-нейтральні з компонентами *assistant, fighter, officer, person*. Напр.: *salesman/saleswoman > sales assistant* «продавець/-вчиня», *policeman/policewoman > police officer* «офіцер(ка) поліції; поліціянт(ка)», *fireman/firewoman > firefighter* «пожежник/-ниця, вогнеборець», *chairman/chairwoman > chairperson* або *chair* «1) голова (на засіданні або зборах); 2) завідувач(ка) кафедри (в навчальному закладі)».

Водночас зауважимо, що британський варіант англійської мови демонструє більшу консервативність порівняно з американським. Це видно на прикладі частотності вживання деяких із вищезгаданих гендерно-маркованих іменників: вбудована пошукова система на офіційному сайті британського видання *The Guardian* за запитом *policeman* і *fireman* видає, відповідно, 42 000 та 7 000 результатів, тимчасом як аналогічна система на сайті *The Washington Post* – 2500 і 700 (дата звернення: 09.07.2020), причому зазначені лексеми активно використовуються як у заголовках, так і в основній текстовій частині публікацій. Напр.:

1) <u>заголовок</u>: *Unarmed policeman killed in parliament knife attack is named* (G, 23.03.2017);

2) <u>основна частина</u>: *Fireman Sam is putting women off joining the fire service* (DT, 17.03.2019).

У контексті зв'язку мови й мислення, мови й культури, мови та етноментальності (В. фон Гумбольдт, Е. Сепір, Б. Уорф) непоодинокі випадки вживання розглянутих вище маскулінітивів можуть свідчити про певну неготовність британського суспільства повністю відійти від позицій андроцентризму.

Аналіз численних англомовних джерел, зокрема й офіційних рекомендацій ООН (Guidelines), дає нам змогу частково не погодитися з популярною в гендерній лінгвістиці дихотомією «нейтралізація – специфікація» і тезою, що англійська мова рухається лише шляхом гендерної нейтралізації.

На наше глибоке переконання, сучасний етап розвитку й функціонування англійської мови на міжнародному рівні характеризується **диверсифікацією** стратегій і практик гендерної інклю-

зивності, в основі яких – дотримання принципу **комунікативної релевантності**: доцільність або недоцільність лінгвістичного маркування статі визначається дипломатичним протоколом, усталеними правилами етикету, тобто комунікативним контекстом. Достатньо зауважити, що в англомовному світі загалом і в Сполученому Королівстві зокрема ніхто не планує відмовлятися від номінативних пар на позначення представників аристократії різної статі (напр.: *prince* «принц» – *princess* «принцеса»; *duke* «герцог» – *duchess* «герцогиня»). Це засвідчують численні приклади вживання вищезазначених номінацій авторами публікацій англомовних періодичних видань:

*The **Duke** and **Duchess** of Sussex may win the battle but lose the war* (G, 06.10.2019).

***Princess** Diana walked through a minefield 22 years ago. **Prince** Harry is retracing her steps* (WP, 27.09.2019).

Висновки. Отже, наявність в українській та англійській мовах двох різновекторних гендерних стратегій (відповідно, *формантної специфікації* та *лексичної нейтралізації*) віднаходить задовільне пояснення 1) у структурно-типологічних відмінностях синтетичних та аналітичних мов, а також 2) у неоднакових умовах функціонування (різна мовно-культурна й соціально-політична ситуація) української мови, з одного боку, та англійської – з іншого.

Якщо для сучасної англійської мови характерною є стратегія **диверсифікації** з ухилом у бік **нейтралізації**, то в українському медійному просторі можна констатувати посилення **експансивних тенденцій** у вживанні фемінітивів, що супроводжується мобілізацією потужного дериваційного потенціалу української мови на тлі остаточно не впорядкованого активного словотворення.

Виявлені мовні факти й беззаперечні позамовні чинники доправляють до висновку про ***багатогранність*** проблеми словотвірної варіантності й функціонування фемінітивів, розв'язання якої передбачає вихід за межі лінгвістики в царину психології, нейролінгвістичного програмування, геополітичних студій, соціальних комунікацій та інших суміжних дисциплін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко О. В усьому має бути міра – важливо, щоб фемінітив не звучав чудернацько чи смішно. URL: https://www.youtube.com/watch?v=n2yhIVtSyQI (дата звернення: 12.07.2020).
2. Архангельська А. М. До проблеми словотвірної фемінізації в українській мові новітньої доби: Традиція і сучасність. *Мовознавство.* 2014а. № 1. С. 58–70.
3. Архангельская А. Сексизм в языке: Мифы и реальность. Olomouc, 2011. 328 с.
4. Архангельська А. М. Фемінінні інновації в новітньому українському назовництві. *Мовознавство.* 2014б. № 3. С. 34–50.
5. Брус М. Фемінітиви української мови в переплетінні давніх і сучасних тенденцій. *Вісник Львів. ун-ту. Серія «Філологічна».* 2009. Вип. 46. Ч. 1. С. 61–69.
6. Д – «День». URL: https://day.kyiv.ua (дата звернення: 12.07.2020).
7. ДТ – «Дзеркало тижня». URL: https://zn.ua (дата звернення: 12.07.2020).
8. Е – «Експрес». URL: https://expres.online (дата звернення: 12.07.2020).
9. Кочерган М. П. Основи зіставного мовознавства. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 424 с.
10. К – «Крона». URL: http://www.krona.org.ua (дата звернення: 12.07.2020).
11. Малахова О. «Фемінітиви – не данина моді, вони властиві українській мові як системі». URL: https://womo.ua/olena-malahova/ (дата звернення: 12.07.2020).
12. СУМ – Словник української мови : в 11 т. / ред. кол. І.К. Білодід (голова), А. А. Бурячок, Л. Л. Гумецька, Ф. Т. Жилко та ін. ; АН УРСР. Ін-т мовознавства імені О. О. Потебні. Київ, 1970–1980. Т. I–XI.
13. Тараненко О. О. Словотворення української мови в аспекті її сучасних системно-нормотворчих тенденцій (кінець XX – початок XXI ст.). *Мовознавство.* 2015. № 1. С. 3–32.
14. ФЗ – «Факти Запоріжжя». URL: https://zp-fakty.net.ua (дата звернення: 12.07.2020).
15. DT – The Daily Telegraph. Electronic Resource. URL:https://www.telegraph.co.uk (дата звернення: 12.07.2020).
16. G – The Guardian. Electronic Resource. URL:https://www.theguardian.com (дата звернення: 12.07.2020).
17. Guidelines for gender-inclusive language in English. Electronic Resource. URL: https://www.un.org/en/gender-inclusive-language/guidelines.shtml (access date: 12.07.2020).
18. Longman Dictionary of English Language and Culture. Harlow : Pearson Education Limited, 2003. 1568 p.
19. The Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford : Oxford University Press, 1995. 1430 p.
20. The Oxford Advanced Learner's Dictionary. Electronic Resource. URL: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/stewardess?q=stewardess (access date: 12.07.2020).
21. WP – The Washington Post. Electronic Resource. URL: https://www.washingtonpost.com (дата звернення: 12.07.2020).

REFERENCES

1. Avramenko Oleksandr: V usomu maie buty mira – vazhlyvo, shchob feminityv ne zvuchav chudernatsko chy smishno [Everything should be within limits – it's important a feminitive doesn't sound odd or funny]. Electronic resource. URL: https://www.youtube.com/watch?v=n2yhIVtSyQI (access date: 12.07.2020) [in Ukrainian].

2. Arkhanhelska A. M. Do problemy slovotvirnoi feminizatsii v ukrainskii movi novitnoi doby: Tradytsiia i suchasnist. II [On the problem of derivational feminization in present-day Ukrainian: tradition and modernity]. Movoznavstvo. 2014a. № 1. pp. 58–70 [in Ukrainian].

3. Arkhangelskaya A. Seksizm v yazyke: Mify i realnost [Sexism in language: myths and reality]. Olomouc, 2011. 328 p. [in Russian].

4. Arkhanhelska A. M. Femininni innovatsii v novitnomu ukrainskomu nazovnytstvi [Feminine innovations in recent Ukrainian terminology] . Movoznavstvo. 2014b. № 3. pp. 34–50 [in Ukrainian].

5. Brus M. Feminityvy ukrainskoi movy v perepletinni davnikh i suchasnykh tendentsii [Feminitives of the Ukrainian language in the combination of old and modern tendencies]. Visnyk Lviv. un-tu. Seriia filol. 2009. Vyp. 46. Ch. 1. pp. 61–69 [in Ukrainian].

6. D – «Den». Electronic resource. URL: https://day.kyiv.ua [in Ukrainian].

7. DT – «Dzerkalo tyzhnia». Electronic resource. URL: https://zn.ua [in Ukrainian].

8. E – «Ekspres». Electronic resource. URL: https://expres.online [in Ukrainian].

9. Kocherhan M. P. Osnovy zistavnoho movoznavstva [The fundamentals of contrastive linguistics]. K. : VTs «Akademiia», 2006. 424 p. [in Ukrainian].

10. K – «Krona». Electronic resource. URL: http://www.krona.org.ua [in Ukrainian].

11. Malakhova Olena: «Feminityvy – ne danyna modi, vony vlastyvi ukrainskii movi yak systemi» [Feminitives are not a tribute to fashion, they are inherent in Ukrainian as a system]. Electronic resource. URL: https://womo.ua/olena-malahova/ (data zvernennia: 12.07.2020) [in Ukrainian].

12. SUM – Slovnyk ukrainskoi movy [The Ukrainian Language Dictionary] / Red. kol. I. K. Bilodid (holova), A. A. Buriachok, L. L. Humetska, F. T. Zhylko ta in.: U 11 t. / AN URSR. In-t movoznavstva imeni O. O. Potebni. K., 1970–1980. T. I–XI [in Ukrainian].

13. Taranenko O. O. Slovotvorennia ukrainskoi movy v aspekti yii suchasnykh systemno-normotvorchykh tendentsii (kinets XX – pochatok XXI st.). I [Ukrainian word formation in the aspect of its modern and system standardization tendencies] // Movoznavstvo. 2015, № 1. pp. 3–32 [in Ukrainian].

14. FZ – «Fakty Zaporizhzhia». Electronic resource. URL: https://zp-fakty.net.ua [in Ukrainian].

15. DT – The Daily Telegraph. Electronic resource. URL: https://www.telegraph.co.uk.

16. G – The Guardian. Electronic resource. URL: https://www.theguardian.com.

17. Guidelines for gender-inclusive language in English. Electronic resource. URL: https://www.un.org/en/gender-inclusive-language/guidelines.shtml (access date: 12.07.2020).

18. Longman Dictionary of English Language and Culture. Harlow: Pearson Education Limited, 2003. 1568 p.

19. The Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford: Oxford University Press, 1995. 1430 p.

20. The Oxford Advanced Learner's Dictionary. Electronic resource. URL: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/stewardess?q=stewardess (access date: 12.07.2020).

21. WP – The Washington Post. Electronic resource. URL: https://www.washingtonpost.com.

УДК 398.82-193:746.3 (477) «18/19»
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213792

Тетяна БРОВАРЕЦЬ,
orcid.org/0000-0003-1563-2572
кандидат філологічних наук,
молодший науковий співробітник відділу української та зарубіжної фольклористики
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського
Національної академії наук України
(Київ, Україна) tetiana.volkovicher@gmail.com

ІНОЕТНІЧНІ ОДИНИЦІ У ПОКАЖЧИКУ ВИШИТИХ ВЕРБАЛЬНО-ВІЗУАЛЬНИХ ТВОРІВ, АБО ОСОБЛИВОСТІ ЗБИРАННЯ «ПИСЬМОВОГО ФОЛЬКЛОРУ»

Статтю присвячено одній із ключових проблем розробки Інтерактивного інтернаціонального покажчика вишитих вербально-візуальних творів – інтернаціональності. Питання, пов'язані з цією категорією, неодноразово викликали суперечки серед дослідників під час публічного обговорення нашого онлайн-проєкту. Одні вважали його інтернаціональність за безперечно сильну сторону, тоді як інші висловлювали принципове побажання зробити чітке відокремлення творів за національною приналежністю їхніх виконавців (тут – вишивальниць), а надто – українських та російських. Автор статті пояснює, що інтернаціональність не може бути «бажаною» або «не бажаною» ознакою такого роду покажчиків, як представлений нами. Вона є його ***невід'ємною*** *характеристикою. Простіше кажучи, якщо припустити таку ситуацію, за якої ми би захотіли позбутися цієї ознаки, тобто зробити Покажчик на виключно українських матеріалах, то цього через об'єктивні причини все одно не можливо було б досягти. Обов'язкові до записування відомості, тобто ті, отримання яких гарантовано не викликає жодних ускладнень, є кардинально різними для «фольклору усного» і «фольклору письмового». Якщо в першому випадку це може бути інформація про точне місце і дату відтворення фольклорного тексту, стать і приблизний вік виконавця, то у другому випадку ці дані нам можуть бути не відомі. Проте під час знаходження «письмового фольклору» для нас завжди прозорими є абсолютно всі нюанси народного виконання (уникнення помилок/похибок запису, збереження діалектних особливостей»), а також приємний «бонус» у вигляді самого предмета (матеріального носія фольклорного твору, що сам собою слугує додатковим контекстом), – а цього ми не можемо мати в більшості випадків фіксації «усного фольклору», що найчастіше відбувається «на замовлення». Прагнемо ми того чи ні, але під час фіксації словесних творів, нанесених на матеріальних об'єктах (які апріорі здатні до переміщення в часі й просторі), ми не здобудемо «рафінованого» вітчизняного фольклору – принаймні ми не можемо бути до кінця впевненими в цьому.*

Ключові слова: *Інтерактивний інтернаціональний покажчик, вишиті вербально-візуальні твори, «усний фольклор» і «письмовий фольклор», напис, рушник.*

Tetiana BROVARETS,
orcid.org/0000-0003-1563-2572
Candidate of Philological Sciences,
Junior Researcher at the Department of Ukrainian and Foreign Folklore Studies
M. Rylsky Institute for Art Studies, Folkloristics and Ethnology
of the National Academy of Sciences of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) tetiana.volkovicher@gmail.com

FOREIGN ITEMS IN THE INDEX OF THE EMBROIDERED VERBAL AND VISUAL WORKS, OR PECULIARITIES OF "WRITTEN FOLKLORE" COLLECTION

The article is devoted to the key development issue of the Interactive International Index of the Embroidered Verbal and Visual Works. This is the internationality aspect. The difficulties connected with this category have been causing controversy among the researchers over and over again during the public discussion on our online-project. Some of them considered its internationality to be undoubtedly a strong point, while the other ones expressed a radical desire to make the strict separation of items according to the nationality of their performers (here – embroiderers), and especially to divide Ukrainian and Russian materials. The author of the article explains that an internationality cannot be a "desirable" or "undesirable" attribute of such indexes as presented by us. The internationality is it's an ***integral*** *characteristic. To put it simply, if we assume a situation where we would like to get rid of this attribute (which means to make the Index with exclusively Ukrainian materials), then it would still not be possible to achieve for objective reasons. Compulsory data to fix (those of them that are guaranteed not to cause any complications) are radically different for "oral folklore"*

and "written folklore". If in the first case it can be information about the exact place and date of reproduction of the folklore text, sex and approximate age of the performer, in the second case these data may not be known to us. However, during fixing "written folklore" all the nuances of folk performance (avoiding mistakes / inaccuracies of recording, preservation of dialect features") are absolutely transparent, as well as "a nice bonus" in the form of the object (a material carrier of folklore which serves itself as an additional context). And the last thing – a context – is almost impossible in the most cases of "oral folklore" fixation which is often performed "to order". Whether we want it or not, when fixing verbal works inscribed on material objects (which are a priori capable of moving in space and time), we will not receive the "refined" domestic folklore or at least we will never be completely sure of it.

Key words: *Interactive International Index, embroidered verbal and visual works, "oral folklore" and "written folklore", inscription, rushnyk.*

Постановка проблеми. Зважаючи на перспективність використання мультимедійних засобів, зокрема Інтерактивного інтернаціонального покажчика вишитих вербально-візуальних творів у науці (Волковічер, 2019) та навчанні (Броварець, 2020), маємо розглянути проблеми розроблення цього онлайн-проєкту.

Інтерактивний інтернаціональний покажчик вишитих вербально-візуальних творів був створений нами 2016 р. (доступний онлайн з 2017 р.: http://volkovicher.com/; пароль: 2707) (Волковічер, 2016). Безперервне поповнення і вдосконалення його триває і досі. Натепер у Покажчику налічується 2390 одиниць специфічного матеріалу – текстильних виробів із написами. У більшості випадків це рушники кінця XIX – першої половини XX ст.

У цій статті зосередимося на одній із ключових проблем розробки Інтерактивного інтернаціонального покажчика вишитих вербально-візуальних творів. Це аспект інтернаціональності. Питання, пов'язані з цією категорією, неодноразово викликали суперечки серед дослідників під час публічного обговорення нашого онлайн-проєкту. Думки науковців розділялися на два протилежні табори. Одні вважали його інтернаціональність за безперечно сильну сторону, тоді як інші висловлювали принципове побажання зробити чітке відокремлення творів за національною приналежністю їхніх виконавців (тут – вишивальниць), а надто – українських та російських.

Пояснимо цей момент. Річ у тім, що інтернаціональність не може бути «бажаною» або «не бажаною» ознакою такого роду покажчиків, як представлений нами. Вона є його **невід'ємною** характеристикою. Простіше кажучи, якщо припустити таку ситуацію, за якої ми би захотіли позбутися цієї ознаки, тобто зробити Покажчик на виключно українських матеріалах, то цього через об'єктивні причини все одно не можливо було б досягти.

Аналіз досліджень. Дійсно, в нашому випадку йдеться про фольклор. Дійсно, цю форму людської творчості дуже часто класифікують за регіональною / національною приналежністю. І дійсно, зазвичай цей підхід виправдовує себе. Проте в нашому випадку йдеться про такий вид фольклору, який поки що не отримав належного висвітлення в науці. Тому і сприймається він із певною долею скепсису і застережень, як щось начебто «дещо відсторонене». Адже до нього далеко не завжди можна застосувати вже звичні для нас ознаки фольклору. Ми говоримо про так званий «письмовий фольклор» загалом, який наразі є малодослідженим явищем, і написи на текстильних виробах зокрема, які входять до області «письмового фольклору» і які взагалі не були дослідженими донедавна.

Мета статті – висвітлити одну з ключових проблем покажчиків (зокрема, Інтерактивного інтернаціонального покажчика вишитих вербально-візуальних творів), що містять «письмовий фольклор», – питання потрапляння в базу іноземних зразків, а також довести, що інтернаціональність є невід'ємною ознакою такого роду фольклорних покажчиків.

Виклад основного матеріалу. Написи на текстильних виробах почали масово з'являтися в народній культурі в кінці XIX ст. Протягом першої половини XX ст. вишивати словесні тексти, які на той час побутували в усній народній культурі, стало традицією. Зібраний нами матеріал показав, що існувало певне ядро творів, які найчастіше використовувалися у вишивці. Здебільшого це народні пісні (точніше – рядки з народних пісень) та прислів'я. Написи, як і зображення, могли по-різному комбінувати, в такий спосіб створюючи нові тексти (вербально-візуальні), типові саме для вишивки кінця XIX – першої половини XX ст[1]. Відповідно, поступово утворився конкретний перелік фольклорних формул (і вербальних (або словесних), і візуальних (або іконічних)), характерних саме для цього явища. Ці формули і лягли в основу створеного нами Покажчика.

[1] Докладніше про це явище можна довідатися в монографії, присвяченій вербальним текстам у народній вишивці (Волковічер, 2019).

У цій статті ми зазначимо лише основні моменти, які є першорядними для з'ясування зазначеної проблеми – питання інтернаціональності. Як уже було зазначено, написи на текстилі відносяться до «письмового фольклору». Слід знати, що методи фіксації «усного фольклору» (тобто тієї форми фольклору, яка є досі звичною для нас) і «письмового фольклору» суттєво відрізняються.

Під час записування «усного фольклору» збирач має діяти згідно з вимогами, прописаними відповідними інструкціями – пам'ятками фольклористів-«польовиків». Один із неодмінних пунктів пам'ятки збирача – необхідність скрупульозної фіксації якомога більшої кількості даних[2], які можуть знадобитися під час подальшого аналізу записаного тексту (Вовчак, 2017: 151; Михайлова, 2015: 125).

У зібранні певного роду відомостей не виникає і взагалі не може апріорі виникнути будь-яких труднощів. Такою є, наприклад, інформація про точне місце і дату відтворення фольклорного тексту, стать і приблизний вік виконавця тощо. Ці дані реально записувати навіть без додаткових питань до інформатора. Особливо це актуально для тих випадків, коли виконавець не виявляє бажання продовжувати далі розмову, або коли збирачу пощастило здійснити запис випадково, приміром, під час «живого спілкування», де які-небудь розпитування, що безпосередньо не стосуються теми бесіди, будуть недоречними.

Отже, контекст, отримання якого гарантовано не викликає жодних ускладнень, у середовищі фольклористів-практиків негласно вважається обов'язковим для фіксації. Відповідно, в умовах сьогодення записи матеріалів, здійснені без таких відомостей, не вважаються авторитетною базою для дослідження. Їх називають «голими», вони оголошуються «нерелевантними». Мало того, ставиться під сумнів правдивість таких записів. І це, очевидно, має сенс, адже та інформація, яка лежить на поверхні, безсумнівно, має бути належно оформлена. Хоча ми можемо наперед і не знати, які саме відомості нам знадобляться під час наукового опрацювання зібраного матеріалу, потенційно корисними є абсолютно всі з них. Це щодо фіксації очевидного контексту, тобто такого, що вже апріорі відомий.

Є ще інша група відомостей (або контексту), записування яких є радше бажаним, аніж необхідним. Це додаткова інформація, з одного боку, про виконавця фольклорного твору (зазвичай до неї відноситься точний вік, освіта, рід занять, дані про можливе переселення та ін.), а з іншого боку, – про власне сам виконуваний фольклорний твір (це можуть бути факти про час і спосіб передачі твору до виконавця, народна інтерпретація цього твору (метафольклор) тощо). Всі ці відомості також можуть стати в нагоді під час подальшого наукового опрацювання зібраних матеріалів. І їх доцільно збирати, хоча вони не мають такого суворо обов'язкового характеру, як перша описана нами група відомостей.

Однак ще раз зауважимо і наголосимо на тому, що наявність другої групи відомостей не є настільки регламентованою, як першої групи, аж ніяк не через її нібито меншу значимість (якраз часто буває навпаки: скажімо, народна інтерпретація твору може виявитися набагато ціннішою під час подальшого наукового опрацювання, ніж, наприклад, точна дата його виконання), а саме через суттєво більшу складність (а іноді й неможливість) її зібрання.

Це все стосується методів фіксації «усного фольклору». Що ж до «фольклору письмового», то через його пізніше виникнення і значно нижчу популярність серед дослідників, сьогодні немає єдиної і чіткої стратегії його збору. Як наслідок, ті негласні закони, які вже більшою або меншою мірою сформувалися в науковому товаристві щодо записування «фольклору усного», часом намагаються механічно прилаштувати до «фольклору письмового». При цьому не береться до уваги той факт, що способи трансмісії «усного фольклору» і «письмового фольклору» кардинально відрізняються: якщо сприйняття (слухання) першого відбувається в певний момент й у певній локації, то відносно іншого – сприйняття (споглядання) твору може сильно розтягуватися в часі, а в деяких випадках – і місці.

Коли ми говоримо про «письмовий фольклор», то маємо справу з конкретним предметом – матеріальною річчю, на якій уже відбувся так званий «самозапис» фольклору.

З одного боку, такі «народні самофіксації» відкривають перед ученими шалені переваги в дослідженні фольклору, адже в таких творах-«самозаписах» апріорі збережені абсолютно всі нюанси народного виконання, починаючи від унеможливлення всілякого роду помилок і неточностей під час фіксації їх фольклористами-збирачами (а в записуванні «усного фольклору» певний відсоток похибок є неминучим) аж до збереження найменших діалектних особливостей. Крім того, навіть у найгіршій ситуації – коли ми не володіємо

[2] Про практичні негативні наслідки недбалого ставлення до паспортизації фольклорних творів розповідає Г. Пеліна (Пеліна, 2018: 142).

жодними додатковими відомостями про знайдену річ – цей предмет все одно слугує додатковим контекстом. Матеріальна річ, на якій відбулося самозбереження фольклорного твору – чи то рушник, чи то прядка, чи то дзвоник, чи то будь-який інший предмет, уже сама собою є своєрідною підказкою про семантику і прагматику нанесеного на неї словесного тексту.

З іншого боку, зрозуміло, що цю матеріальну річ можна завжди переставити[3], перенести, перевезти. Все це відбувається протягом певного часу. За цей період можливою є n-кількість разів споглядання і переосмислення залишеного на ній фольклорного тексту (звичайно ж, із реактуалізацією смислів відповідно до змінюваних умов – до цього повернемося трохи згодом). Звідси одразу постають очевидними два моменти. Перший момент. Знову ж таки, припускаємо найгіршу ситуацію, коли нам узагалі не відома історія матеріального носія словесного тексту. На відміну від «усного фольклору», ми не можемо апріорі знати такі дані, як точне місце і дата відтворення фольклорного тексту (місце і час виготовлення виробу), стать[4] і приблизний вік виконавця тощо. Але тут криється ще другий момент. На противагу, знову ж таки, «фольклору усному», виконаний фактично один раз «письмовий фольклор» може сприйматися не один, а безліч разів. Важливо також при цьому пам'ятати, що той «перший» раз, коли він сприймався у час його відтворення, був не тільки не єдиним разом, але і був не найголовнішим, а всього лише одним із безлічі однаково важливих варіантів сприйняття одного і того ж фольклорного твору[5].

Зберігаючи фольклорні одиниці, ми завжди спираємося на закон найменших втрат. Коротко сформулюємо його так: під час наукового аналізу того або того явища ми не можемо відкидати ті матеріали, з якими картина про це явище буде повнішою, ніж без них. Згідно з цим законом відсутність історії матеріального носія фольклорного твору не дає нам право оминати цей твір увагою або ж відкладати його «в окрему папку» і «в далеку скриньку». Нехтування вже знайденими матеріалами (бодай і тими, про які наразі нічого не відомо) віддалює нас від наближення до максимально повного уявлення про певне явище. І навпаки, їх урахування допомагає нам мати цілісніше розуміння про досліджуваний феномен.

Це твердження видається простим. Але на практиці часто забувається, що глобальна мета будь-якого наукового дослідження – не створити нібито «ідеальну» картину з нібито «ідеальних» одиниць (бо вони всі максимально повно описані), але при цьому фрагментарну (бо кількості одиниць не вистачає для того, аби скласти повноцінний пазл про те або те явище), а наблизитися до максимально повної картини про досліджуваний феномен (у чому допомагає абсолютно кожна віднайдена одиниця).

Інакше кажучи, «ідеальна» (точніше, максимально наближена до ідеалу) картина для науковця – не та, яка складається з «ідеальних» одиниць, а та, де кількості одиниць досить для того, щоб робити певні наукові висновки, тоді коли кількість переходить в якість. Ця кількість буде різнитися залежно від специфіки вибраного жанру чи явища, а також територіальних і хронологічних меж дослідження. Достатність цієї кількості визначається тим, наскільки передбачуваними для дослідника поступово стають нові віднайдені одиниці – тобто тоді, коли певна база фольклорних формул, характерних саме для цього жанру чи явища, вченим уже приблизно сформована.

Повертаючись знову до нашої теми, бачимо, що обов'язкові до записування відомості, тобто ті, отримання яких гарантовано не викликає жодних ускладнень, є кардинально різними для «фольклору усного» і «фольклору письмового». Якщо в першому випадку це може бути інформація про точне місце і дату відтворення фольклорного тексту, стать і приблизний вік виконавця, то в другому випадку ці дані нам можуть бути не відомі. Проте під час знаходження «письмового фольклору» для нас завжди прозорими є всі нюанси народного виконання (уникнення помилок/похибок запису, збереження діалектних особливостей), а також приємний «бонус» у вигляді самого предмета

[3] Навіть від простого переставлення речі (чи то рушник над портретом Кобзаря, чи то над іконою Божої Матері, чи то захований у клубку ниток тощо) змінюється її контекст, від якого своєю чергою залежать смислові відтінки нанесеного на цьому предметі словесного тексту. Показовий приклад наведений, зокрема, у статті Г. Кажан «Щоб енкаведисти не знайшли рушника з тризубом, заховала його в … клубок ниток» (2017), де розповідається про рушник (Волинська обл., 1930-ті рр.) із написом «ВСТАНЕ УКРАЇНА, СВІТ ПРАВДИ ЗАСВІТИТЬ, І ПОМОЛЯТЬСЯ НА ВОЛІ НЕВОЛЬНИЧІ ДІТИ / БОЖЕ ВКРАЇНУ СПАСИ! / ЛЮБІТЕСЯ, БРАТИ МОЇ, УКРАЇНУ ЛЮБІТЕ І ЗА НЕЇ БЕЗТАЛАННУ ГОСПОДА МОЛІТЕ…» (Кажан, 2017). Для нас цікаво, що у статті вказано, як упродовж тривалого часу змінювалася доля рушника, який то переховувався від ворогів (у першій половині XX ст. рушник замотували в клубок ниток, аби не знищили його), то вивішувався на найпочесніші місця – портрет Кобзаря чи ікону Богородиці. Тепер його вивішують на великі свята, коли збирається вся родина Кушнірів. Говорячи науковою мовою, відбувається постійна (під час свят) реактуалізація цього вишитого тексту.

[4] Хоча можемо припускати, що, ймовірніше, це була жінка (але були і винятки – коли рушники вишивали чоловіки; якщо ж говоримо про традицію – виключно жінки).

[5] Маємо усвідомлювати, що нам не стільки важливо «ганятися» за якимось практично міфічним «первинним» смислом, адже кожен із них рівноцінний, скільки збирати якомога більше таких смислів.

(матеріального носія фольклорного твору, що сам собою слугує додатковим контекстом), – а цього ми не можемо мати в більшості випадків фіксації «усного фольклору», що найчастіше відбувається «на замовлення».

Висновки. Таким чином, ми підійшли до аспекту інтернаціональності, який є невід'ємною ознакою збереження зразків «письмового фольклору». Прагнемо ми того чи ні, але під час фіксації словесних творів, нанесених на матеріальних об'єктах (які апріорі здатні до переміщення в часі і просторі), ми не здобудемо «рафінованого» вітчизняного фольклору – принаймні ми не можемо бути до кінця впевненими у цьому. Натепер у нашому Покажчику, крім зразків української епіграфічної вишивки, містяться російські, білоруські, румунські та німецькі твори, а також чимало матеріалів, місця виготовлення яких невідомі. У таких базах, де зібраний письмовий фольклор, завжди є ризик потрапляння матеріалів інших (найчастіше – сусідніх) країн. Та якщо ми маємо на меті надалі розрізняти їх за національними характеристиками, то нашою метою і має стати залучення всіх доступних іноземних зразків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Броварець Т. Інтерактивний покажчик вишитих словесно-візуальних текстів як приклад науково-методичного супроводу інноваційного навчання у вищій школі : Матеріали ювілейної Всеукраїнської науково-практичної конференції «Педагогічні інновації в освітньому просторі сучасного закладу вищої освіти», присвяченій 100-річчю Київського кооперативного інституту бізнесу і права (20 березня 2020 р.) : Збірник тез / за заг. ред. д. екон. н., проф. Т. Г. Камінської. Київ, 2020. С. 132–134.
2. Вовчак А. Документування українського фольклору у Львівському університеті імені Івана Франка. *Вісник Львівського університету. Серія Філологічна.* 2017. Вип. 66. С. 150–194.
3. Волковічер Т. Вербальні тексти у народній вишивці кінця XIX – першої половини XX ст.: ґенеза, семантика, прагматика : монографія ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : НВП «Видавництво «Наукова думка» НАН України», 2019. 173 с.
4. Епіграфічна вишивка. Інтерактивний електронний покажчик фольклорних формул / Т. Волковічер ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2016. URL: http://volkovicher.com (дата звернення: 18.07.2016).
5. Кажан Г. Щоб енкаведисти не знайшли рушника з тризубом, заховала його в … клубок ниток. *Волинь.* 22.08.2017. URL: https://www.volyn.com.ua/news/84163-shchob-enkavedisti-ne-znayshli-rushnika-z-trizubom-zakhovala-yogo-v-klubok-nitok.html
6. Михайлова К. Болгарська фольклористика: історія, сучасність, перспективи. *Слов'янський світ.* 2015. № 14. С. 115–144.
7. Пеліна Г. «Щас спою…!». Майже детективна історія про народні пісні з мультфільму «Жив-був пес». *Проблеми етномузикології.* 2018. Вип. 13. С. 129–149.

REFERENCES

1. Brovarets, T. (2020). Interaktyvnyi pokazhchyk vyshytykh slovesno-vizualnykh tekstiv yak pryklad naukovo-metodychnoho suprovodu innovatsiinoho navchannia u vyshchii shkoli [Interactive Index of the Embroidered Verbal and Visual Texts as the Example of a Scientific and Methodological Support of Innovative Education at High School]. *Materialy yuvileinoi Vseukrainskoi (zaochnoi) naukovo-praktychnoi konferentsii «Pedahohichni innovatsii v osvitnomu prostori suchasnoho zakladu vyshchoi osvity», prysviachenii 100-richchiu Kyivskoho kooperatyvnoho instytutu biznesu i prava (20 bereznia 2020 roku): Zbirnyk tez* / Za zah. red. d. ekon. n., prof. Kaminskoi T. H, 132–134 [in Ukrainian].
2. Vovchak, A. (2017). Dokumentuvannia ukrainskoho folkloru u Lvivskomu universyteti imeni Ivana Franka [Documenting Ukrainian Folklore at Ivan Franko National University of Lviv]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia filolohichna, 66,* 150–194 [in Ukrainian].
3. Volkovicher, T. (2019). *Verbalni teksty u narodnii vyshyvtsi kintsia XIX – pershoi polovyny XX st.: geneza, semantyka, prahmatyka* [Verbal Texts on Folk Embroideries (the End of the 19th – the First Half of the 20th Century): Genesis, Semantics, Pragmatics]. Kyiv: NVP «Vydavnytstvo "Naukova dumka" NAN Ukrainy» [in Ukrainian].
4. Volkovicher, T. (2016). *Epihrafichna vyshyvka. Interaktyvnyi elektronnyi pokazhchyk folklornykh formul* [Epigraphic Embroidery. Interactive Online Index of Folklore Formulas]. Available at: http://volkovicher.com [in Ukrainian].
5. Kazhan, H. (2017). Shchob enkavedysty ne znaishly rushnyka z tryzubom, zakhovala yoho v … klubok nytok [A Woman Hid the Rushnyk with a Trident into … a Ball of Thread to Keep It from Being Found by NKVD investigators]. *Volyn*. 22.08.2017. Available at: https://www.volyn.com.ua/news/84163-shchob-enkavedisti-ne-znayshli-rushnika-z-trizubom-zakhovala-yogo-v-klubok-nitok.html [in Ukrainian].
6. Mykhailova K. (2015). Bolharska folklorystyka: istoriia, suchasnist, pespektyvy [Bulgarian Folklore Studies: History, Present State, Prospect]. *Slovianskyi svit, 14,* 115–144 [in Ukrainian].
7. Pelina H. (2018). "Shchas spoiu…!". Maizhe detektyvna istoriia pro narodni pisniz multfilmu "Zhyv-buv pes" ["I'll Sing It Right Now…!". Almost Detective Story about the Folk Songs from the Cartoon "There Was Once a Dog"]. *Problemy etnomuzykolohii, 13,* 129–149 [in Ukrainian].

УДК 81'373.612.2:81-13-115
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213798

Аліна БУРАНОВА,
orcid.org/0000-0002-3849-0944
кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри методики викладання іноземних мов
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
(Київ, Україна) alina_mikitenko@ukr.net

МЕТАФОРИЧНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАЗВ АРТЕФАКТІВ ЗА ВЕКТОРОМ «КОНКРЕТНЕ – АБСТРАКТНЕ»

У статті визначено та проаналізовано метафоричні переосмислення назв артефактів, семантичний розвиток яких відбувається за вектором «конкретне – абстрактне» в українській, німецькій та англійській мовах на основі подібності за функцією. Зазначено, що вивчення семантичного розвитку лексем ґрунтується на семасіологічному підході, який дає можливість дослідити семантичну структуру та її зміни в усталених лексичних одиницях. Проаналізовано метафоричні транспозиції назв артефактів (штучно створених предметів людської діяльності). Значення одного й того ж предмета може відрізнятися в різних культурах, що впливає на подальший розвиток метафоричних назв, оскільки людина надає йому певного смислу, який існує не в самому предметі, а в культурі, що його створила. Розглянуто метафоризацію як процес семантичної транспозиції та як найпоширеніший спосіб набуття найменуваннями переносного значення. Результатом цього процесу виступає метафора, що заснована на механізмі перенесення ознак з одного предмету на інший на основі подібності за формою, функцією тощо. У ході дослідження виявлено подібності та відмінності метафоричних назв у трьох досліджуваних мовах. Установлено, що схожості в набутті назвами артефактів переносного значення полягають у частковому збігові фрагментів реального світу в різних культурах, оскільки людині притаманна здатність однакового сприйняття об'єктивного світу, що має психічне підґрунтя. Виявлені відмінності пояснюються властивостями асоціативного механізму різних мовних свідомостей, що вказують на специфіку національно-образної картини світу та розкривають її унікальність. Набуття назвами артефактів переносного значення за вектором «конкретне – абстрактне» пов'язано з прагненням людини зафіксувати абстрактне поняття в образі матеріального предмета з метою більш доступного сприйняття його розумом та збереження в пам'яті. У ході дослідження встановлено співвідношення набуття назвами артефактів переносного значення: укр. 84,7%, нім. 85,6%, англ. 86,3% від загальної кількості метафоричних перенесень.

Ключові слова: *метафора, метафоризація, метафоричне перенесення, артефакт, абстрактне поняття.*

Alina BURANOVA,
orcid.org/0000-0002-3849-0944
Candidate of Philological Sciences,
Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages Methodology
National Pedagogical Dragomanov University
(Kyiv, Ukraine) alina_mikitenko@ukr.net

METAPHORICAL REINTERPRETATION OF ARTIFACT NAMES IN THE DIRECTION "CONCRETE – ABSTRACT"

The article identifies and analyzes metaphorical reinterpretations of artifact names, where semantic development takes place in the direction "concrete – abstract" in Ukrainian, German and English on the basis of similarity in function. It is noted that the study of semantic development of tokens is based on a semasiological approach, which makes it possible to investigate the semantic structure and its changes in established lexical units. Metaphorical transpositions of artifact names (artificially created objects of human activity) are analyzed. The meaning of the same subject may differ in different cultures, which affects the further development of metaphorical names, because a person gives it a certain meaning, which exists not in the subject itself, but in the culture that created it. Metaphorization is considered as a process of semantic transposition and as the most common way of acquiring figurative meaning by names. The result of this process is a metaphor based on the mechanism of transferring features from one subject to another on the basis of similarity in form, function and so on. The study revealed similarities and differences of metaphorical names in the three studied languages. It is created the similarities in the acquisition of figurative meaning by artifact names in studied languages consist in a partial coincidence of fragments of the real world in different cultures, since a man possesses the ability of the same perception of the objective world that has a psychological basis. The revealed differences are explained by the properties of the associative mechanism of various language consciousnesses which indicate the specificity of the national-figurative world view and reveal its uniqueness. The acquisition of figurative meanings by the artifact names in the direction

«concrete – abstract» is associated with the desire of a man to capture the abstract concept in the image of a material object in order to more accessible perception of the mind and memory. In the course of the research the ratio of the acquisition of figurative artifacts by names was established: Ukrainian 84.7%, German 85.6%, English 86.3% of the total number of metaphorical transfers.

Key words: *metaphor, metaphorization, metaphorical transfer, artifact, abstract concept.*

Постановка проблеми. Сучасне мовознавство активно досліджує проблеми найменування як складного пізнавально-мовленнєвого процесу. Особлива увага приділяється результату цього процесу, а саме – усталеним мовним одиницям. Вивчення семантичного розвитку лексем ґрунтується на семасіологічному підході, оскільки саме цей підхід дає можливість дослідити семантичну структуру та її зміни в усталених лексичних одиницях. Аналіз цих змін, що відбуваються завдяки переосмисленню, дотепер залишається дискусійним лінгвістичним питанням.

Аналіз досліджень. Результатом переосмислення стають метафоричні та метонімічні найменування, зіставлення яких сприяє виявленню та аналізу подібностей та відмінностей образного мислення носіїв декількох мов. Метафоризація як процес семантичної транспозиції є більш поширеним способом набуття найменуваннями переносного значення. Результатом цього процесу виступає метафора, що заснована на механізмі перенесення ознак з одного предмету на інший на основі подібності за формою, функцією тощо (Ю. М. Караулов, Ю. В. Кравцова, О. О. Тараненко, В. М. Телія, А. П. Чудінов та ін.). Цей процес характерний для багатьох мовних одиниць, однак більш різноманітнішими вони виявилися в найменуваннях на позначення **артефактів** (штучно створених матеріальних «продуктів» людської діяльності) (Л. М. Бойко, Т. М. Висоцька, І. В. Дукальська, Р. О. Каракевич, Р. Д. Керімов, Е. М. Пастухова, Т. С. Толчеєва та ін.). Незважаючи на те, що артефакт є штучно створеним, людина надає йому певного смислу, який існує не в самому предметі, а в культурі, що його створила. Саме тому значення одного й того ж предмета може відрізнятися в різних культурах, що впливає на подальший розвиток метафоричних назв.

Мета статті полягає у встановленні та аналізі метафоричних переосмислень назв артефактів, що відбуваються за вектором «конкретне – абстрактне» в українській, німецькій та англійській мовах на основі подібності за функцією, а також виявленні подібностей та відмінностей цих метафоричних назв у трьох досліджуваних мовах.

Виклад основного матеріалу. Фактичний матеріал дослідження становлять найменування артефактів (складові компоненти українських, німецьких та англійських фразем), які в процесі семантичної транспозиції набули статусу метафоричних назв. Аналіз словникових дефініцій дав можливість виявити лексеми на позначення артефактів, що мають одне або декілька переносних значень та утворюються на основі метафоричної транспозиції в українській, німецькій та англійській мовах. На основі класифікації Г. М. Скляревської було виділено три типи регулярних метафоричних перенесень: «артефакт – артефакт», «артефакт – людина» та «артефакт – абстракція», серед яких, за спостереженнями дослідниці, друга модель є більш поширеною, що пов'язано з тим, що майже кожну властивість будь-якого предмета можна використати для характеристики тих чи тих якостей людини, оскільки мова не має жодних перешкод для найбільш віддалених зіставлень у творенні антропоцентричних метафор (Скляревська, 1993: 82). Під час дослідження спостереження Г. М. Скляревської не підтвердилися, оскільки було встановлено, що у всіх досліджуваних мовах регулярні метафоричні перенесення найчастіше відбуваються за моделлю «артефакт – абстракція». Таким чином, найчастіше семантичний розвиток лексем на позначення артефактів відбувається за вектором «конкретне – абстрактне». Можливо, такі результати можна пояснити тим, що розглядалися назви лише тих артефактів, що були зафіксовані як компоненти сталих виразів трьох мов. Ми пов'язуємо отримані результати з прагненням людини зафіксувати абстрактне поняття в образі матеріального предмета з метою більш доступного сприйняття його розумом та збереження в пам'яті. Необхідно зазначити, що під час дослідження було встановлено таке співвідношення набуття назвами артефактів переносного значення: укр. 84,7%, нім. 85,6%, англ. 86,3% від загальної кількості метафоричних перенесень. У цій статті пропонуємо розглянути метафоричні переосмислення, що відбуваються на основі подібності за функцією. Було виявлено як подібності в трьох мовах, так і відмінності, що виявляються у нерівнозначності значення.

Під час дослідження було встановлено, що у всіх досліджуваних мовах більшість найменувань артефактів отримали аналогічні переносні значення. Наприклад, назва артефакту укр. *ярмо* / нім. *das Joch* / англ. *yoke* позначає у трьох мовах

«тягар», «гноблення», «залежність». Передумовою виникнення метафоричної транспозиції стала подібність за функційним призначенням упряжі, яку одягають на шию великої рогатої худоби для виконання певної роботи: пор. укр. */ тільки одн., перен. Тягар, ноша; 2. тільки одн., перен. Гноблення кого-небудь; гніт, утиск* (Словник української мови); нім. 2. *(gehoben) etwas, dem man unterworfen und wodurch die eigene Freiheit stark eingeschränkt ist* «(високий стиль) щось, чому підпорядковуються та через що обмежується особиста свобода» (Duden Wörterbücher); *übertragen drückende Last, Knechtschaft* «перен. тисний тягар, залежність»; *ein Volk vom kolonialen Joch befreien* «звільнити народ від колоніального гноблення»; *das Joch der täglichen Pflichten* «ноша щоденних обов'язків»; *das Joch des Imperialismus* «гноблення імперіалізму»; *das Joch der Ehe scherzhaft* «тягар подружжя жартівливо» (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache); англ. *1.1 Used to refer to something regarded as oppressive or restrictive* «використовується на позначення того, що вважається репресивним або обмежувальним»; They have been released from the yoke of authoritarian tyranny «вони були звільнені від утисків авторитарної тиранії» (English Oxford Living Dictionaries).

Найменування укр. *колиска* / нім. *die Wiege* / англ. *cradle* використовується на позначення «початку». Передумовою виникнення такого виду перенесення також є подібність за функційним призначенням, оскільки артефакт використовується на початковому етапі життя: пор. укр. *2. чого, перен., уроч. Батьківщина; місце виникнення і розвитку чого-небудь;. Київська Русь є спільною колискою російського, українського та білоруського народів* (Словник української мови); нім. *gehoben, übertragen Anfang, Ursprung von etw., Ausgangspunkt* «високий, перен. початок, виникнення чогось, вихідний пункт»; *Frankreich war im 18. Jahrhundert die Wiege des Fortschritts* «Франція була колискою прогресу у 18 столітті»; *diese Halle ist die Wiege des Walzwerks* «цей зал є вихідним пунктом цеху напрокат»; *ich habe unter Bopp Sanskrit getrieben und glaubte damit bis zur Wiege der Menschheit vorzudringen*» я керував санскритом під Боппом і тому думав перейти вперед до виникнення людства» (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache); англ. *1.2. A place or process in which something originates or flourishes* «місце або процес, в якому щось проходить чи процвітає»; *The turn of the century seemed to herald a turnaround for those living in the cradle of Christianity* «хід століття здавався провісником повороту для тих, хто жив у колисці християнства»; *Mother Afrika is the cradle of civilisation and not those geographic entities* «Мати Африка – це колиска цивілізації, а не ті географічні об'єкти» (English Oxford Living Dictionaries).

У всіх досліджуваних мовах назва укр. *стілець* / нім. *der Stuhl* / англ. *chair* позначає «службове місце». Функційне призначення артефакту «для сидіння», оскільки для обіймання певної посади годиться наявність спеціально відведеного місця. Пор. укр. */ / перен., розм. Посада, службове місце; – Щось дуже ти за свого стільця боїшся, – мовила Віра Андріївна* (Словник української мови); нім. *der Heilige Stuhl* «святе службове місце»; *der bischöfliche Stuhl* «місце єпископа»; *Seiffert, dienstältester Assistent, war der Nächste am Stuhl des Professors* «Зайферт, асистент з найбільшим стажем роботи, був наступним на посаді професора» (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache). Треба відзначити, що в англійській мові на лексичному рівні зафіксовано декілька схожих переносних значень для цього найменування: *2. A seat of office, authority, or dignity, such as that of a bishop* «місце служби, влади або посади, наприклад, єпископа»; *3. a. An office or position of authority, such as a professorship* «посада або службове місце, наприклад, професор» (Dictionary. Encyclopedia and Thesaurus); My official university chair was clueless as to how to support my writing and research interests «моє офіційне університетське місце було бездоганним щодо того, як задовольнити мої письмові та наукові інтереси», he was due to step down after a three-year stint in the chair «він повинен був піти у відставку після трирічного періоду на службовому місці» (English Oxford Living Dictionaries).

Найменування артефакту укр. *стіна* / нім. *die Wand* / англ. *wall* позначає у всіх досліджуваних мовах «перешкоду», оскільки служить певною завадою. Пор. укр. *4. чого і з означ., перен. Те, що відокремлює, роз'єднує кого-, що-небудь, перешкода у здійсненні чогось. Ксеня почувала, що між нею та Олегом зростає невидима стіна відчуження... 5. чого і з означ., перен. Щільний ряд чи суцільна маса чого-небудь, що утворює перепону, перешкоду, завісу і т. ін. Усе лякало нас: трава, що тихо майоріла, і гаю дальнього стіна; Він зібрав усі сили, відштовхнувся від скелі, пробив тугу стіну повітря; Стіна очерету* (Словник української мови); *mit dieser Tat hast du eine Wand zwischen uns aufgerichtet* «цим вчинком ти змурував перешкоду між нами»; *das Feuer legte eine brennende Wand zwischen mich und sie* «вогонь спалив перешкоду між мною та нею» (Digitales

Wörterbuch der deutschen Sprache); англ. *2. A thing regarded as a protective or restrictive barrier* «річ, що слугує як захисний чи обмежувальний бар'єр», *on three sides 12-metre high walls form a barrier between the two factions* «з трьох боків 12-тиметрові стіни утворюють бар'єр між двома фракціями», *without these protective walls, the going becomes significantly more delicate* «без цих захисних перешкод рух стає все більш делікатним» (English Oxford Living Dictionaries).

Рівноцінністю переносних значень характерна в досліджуваних мовах лексема укр. *факел* / нім. *die Fackel* / англ. *torch*, що використовується на позначення «просвітлення». В основу метафоричної транспозиції покладена подібність за функцією «освітлювати»: пор. укр. 2. *чого, перен. Про те, що містить у собі, несе із собою істину, знання, освіту, свободу тощо; З щирим серцем і безтрепетною рукою засвітили вони [декабристи] факел боротьби із самодержавством, запалили ту іскру, з якої розгорілося полум'я революції*; *Тепер увесь світ бачить, на яку небувалу височінь піднесли факел соціалізму Комуністична партія, радянський народ* (Словник української мови); нім. *dichterisch, bildlich Sinnbild des Leuchtenden, der Erleuchtung; die Fackel der Wahrheit in die Finsternis tragen* «нести істину в пітьму»**;** *die Fackel des Geistes, der Vernunft, der Wissenschaft entzünden* «запалити факел душі, розсудливості, науки» (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache); англ. *2: something (such as tradition, wisdom, or knowledge) likened to a torch as giving light or guidance pass the torch to the next generation* «щось (наприклад, традиція, мудрість, знання) порівнюється з факелом, оскільки він передає наступному поколінню світло та правління» (Merriam-Webster's Collegiate Dictionary).

Найменування укр. *шапка* / нім. *die Mütze* / англ. *cap* використовується у трьох мовах на позначення «покриття» чого-небудь. В українській мові зафіксовано декілька лексико-семантичних варіантів значення для цієї номінації: *// Покриття верхньої частини гори (перев. снігове); Жодна вершина Кримських гір не зберігає на літо снігової шапки; Гори стояли навкіл, німі, похмурі, вкриті шапками снігів // чого, у сполуч. з ім. дим, курява, піна і т. ін. Те, що покриває верх чого-небудь, клубочиться, знаходиться над чимось; Руда шапка куряви виросла в хмару, яка швидко насувалась; Причаївся жар в печі під сивою шапкою попелу* (Словник української мови). Треба відзначити, що на лексичному рівні німецька номінація фіксує лише сему *Kopfbedeckung* «покриття для голови», однак назва використовується для позначення покриття гори: *der Berg hat eine Mütze; der Berg trägt eine (weiße) Mütze* (Langenscheidt Online Wörterbücher). Натомість в англійській мові спостерігаємо*: 4. A summit or top, as of a mountain* «верхівка або вища точка, що стосується гори» (Dictionary. Encyclopedia and Thesaurus); 4*. an overlaying or covering structure* «структура, яка накладається або щось покриває» (Merriam-Webster's Collegiate Dictionary).

Назва укр. *ключ* / нім. *der Schlüssel* / англ. *key* має в досліджуваних мовах також спільне переносне значення. За «Енциклопедичним словником символів культури України» ключ є символом «влади; можливості все відкривати і закривати; звільнення; таємниці; посвячення; духовної могутності; містичних таємниць; доступу до знань; початку весни, життєдайної сили; оберіг» (Енциклопедичний словник символів культури України, 2015: 352). На лексичному рівні в українській, німецькій та англійській мовах найменування артефакту позначає «засіб розуміння»: пор. укр. *засіб для розуміння, розгадування когось, чогось, для оволодіння чимось* (Словник української мови), нім. *Mittel zum Erschließen des Verständnisses einer Sache, eines Menschen* «засіб для розуміння речі, людини» (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache), англ. *A thing that provides a means of achieving or understanding something* «річ, яка забезпечує засіб досягнення або розуміння чого-небудь» (English Oxford Living Dictionaries). Механізмом трансформації є метафоричне перенесення за основним призначенням артефакту «для відмикання»: пор. укр. *Здається, Турбай знайшов ключі до тьмяних душ сектантів…* (Словник української мови, там само), нім. *Fleiß und Umsicht sind der Schlüssel zum Erfolg* «старанність та обережність є ключами до успіху» (Duden Wörterbücher)*;* англ. discipline seems to be the key to her success «здається, дисципліна є ключем до її успіху» (English Oxford Living Dictionaries).

В українській мові найменування артефакту *дзеркало* позначає «відображення». Передумовою виникнення метафоричного перенесення є подібність за функційним призначенням, оскільки артефакт використовується для відображення предметів, які перед ним перебувають. *Дзеркало – 2. чого, перен. Про те, що є відображенням яких-небудь явищ, процесів і т. ін.* (Словник української мови). Аналогічне переносне значення має німецька назва *der Spiegel* та англійська *mirror*: пор. нім. *seine Romane sind ein Spiegel unserer Zeit* «його романи є відображенням нашого часу»; *das Werk ist ein getreuer Spiegel unseres Lebens* «робота

є точним відображенням нашого життя» (Duden Wörterbücher); англ. *2. Something that faithfully reflects or gives a true picture of something else* «щось, що вірно відображає або дає істинну картину чогось іншого»; *the press is a mirror of public opinion* «преса – відображення публічної думки» (Dictionary. Encyclopedia and Thesaurus).

За вектором «конкретне – абстрактне» найменування укр. *нитка* / нім. *der Faden* / англ. *thread* набуло переносного значення «напрямок». Основою для такого перенесення стали міфологічні уявлення про нитку людського життя, яка знаходиться в руках богинь долі. У давній міфології такими є мойри – три сестри: Клото пряде життєву нитку, Лахесіс визначає по ній долю людини, а Атропос перерізає її. У слов'янських народів творцем «нитки життя» вважалась богиня Мокоша, яку в християнстві замінила Параскева-П'ятниця (Енциклопедичний словник символів культури України, 2015: 113). Цей компонент переносного значення притаманний для всіх досліджуваних мов: пор. укр. *// Послідовність, основний напрямок чого-небудь; – Ох, сміх тепер, – стуляючи нитку перерваної розмови, почала знову Мар'я ; Хотів одразу заговорити про бажане, передумане, та враз загубив нитку думок* (Словник української мови), нім. *c) übertragen gedanklicher Zusammenhang, gedankliche Entwicklungslinie* «перен. розумовий зв'язок, розумова лінія розвитку»; *er hat während der Rede den Faden verloren* «під час виступу він загубив хід думок»; *der Faden der Unterhaltung, Rede riss ab* «хід розмови, промови перервали»; *den Faden des (abgebrochenen, unterbrochenen) Gesprächs wieder aufnehmen* «поновити хід перерваної розмови»; *den Faden wiederfinden* «відновити напрямок» (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache); англ. *3 a : a line of reasoning or train of thought that connects the parts in a sequence (as of ideas or events)* «лінія міркувань або думки, що послідовно з'єднує частини (як, наприклад, ідеї або події)»; *lost the thread of the story* «втратити суть історії» (Merriam-Webster's Collegiate Dictionary).

Заслуговує на увагу те, що одним із компонентів значення для найменування укр. нитка / нім. der Faden / англ. thread є «зв'язок». Передумовою виникнення метафоричного перенесення є подібність за функційним призначенням артефакту, який сполучає щось: пор. укр. *2. перен. Те, що поєднує, зв'язує з ким-, чим-небудь; Рідна хата, мов та квітка, Що скрашає весь квітник. З рідним краєм якась нитка Тебе зв'язує навік; Шевченко, однодумець Добролюбова і друг Чернишевського, нерозривними нитками зв'язаний був з російською культурою* (Словник української мови); нім. *b) übertragen Beziehung, Verbindung, Verbindungslinie* «перен. відношення, зв'язок, лінія зв'язку»; *Jeder Faden des Großbetriebes lag in ihrer Hand* «кожний зв'язок великого бізнесу знаходився і її руках»; *zwischen den feindlichen Parteien die zerrissenen Fäden verknüpfen* «скріпити розірвані зв'язки між ворогуючими партіями» (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache), англ. *figurative* 'the thread that bound them had snapped «зв'язок, який їх об'єднав» (English Oxford Living Dictionaries).

Незважаючи на те, що було зафіксовано багато схожостей, зустрічаються також відмінності між метафоричними переосмисленнями. Так, в українській мові переносне значення має безеквівалентна назва хата. Це найменування не має відповідника в німецькій та англійській мовах, тому є безаналоговим і по відношенню до переносного значення. Треба відзначити, що вагоме символічне навантаження артефакт отримав як предметний символ: *«Хата – символ Всесвіту; батьківщини, рідної землі; безперервності роду; тепла, затишку; святості; добра й надії; материнської любові; захисту й допомоги»* (Енциклопедичний словник символів культури України, 2015: 825). Як бачимо, артефакт є втіленням найбільших українських народних цінностей, що відобразилося і на переносному значенні лексеми, що позначає «притулок». Ця трансформація відбулась за допомогою метафоричного перенесення, в основі якого подібність за функційним призначенням артефакту – забезпечувати людей житлом: // *Тимчасове пристановище для кого-небудь; Смеркло. – Збирайтеся, бабо, – каже мама, – та йдіть шукати хати на ніч, а то пізно буде; Не стало видно ні хутора, ні полтавського стовпового шляху, тільки невиразно бовваніла табірна хата, в якій збиралися ночувати орачі* (Словник української мови). У німецькій мові безаналогового переносного значення «блокування» набуло нім. найменування *der Riegel* «засув» (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache), а англ. назва *fence* «паркан» позначає «захист» (English Oxford Living Dictionaries).

У німецькій мові переносне значення має номінація артефакту *der Anker* – «якір», яка позначає «підтримку», «опору». Артефакт використовується для «для утримання на місці суден», а отже підтримує засіб пересування у воді: *diese Überzeugung war ihm ein fester, starker, schwacher, der einzige, letzte Anker im Leben* «це переконання було для нього міцною, сильною, незначною, єди-

ною підтримкою у житті» (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache). Англійська назва *anchor* має аналогове переносне значення. В українській мові не зафіксовано переносного значення.

Найменування артефакту укр. *щит* / англ. *shield* має в українській та англійській мовах переносне значення «захисту». Подібність за функційним призначенням є основою метафоричної транспозиції, яка стала механізмом такої трансформації. Пор. укр. *// перен. Про те, що є опорою, оплотом, прикриттям, захистом від чогось (нападу ворога, неприємних дій, почуттів і т. ін.); Безсмертна ти в віках, о Арміє Червона, народів щит і меч, надія і любов!; І я трудом за мир стою, Стою за цілий світ! Вітчизну славлю я свою, – Усіх народів щит!; Під Ленінградом не було жодної дивізії, в якій не билися б моряки-балтійці. Могутня далекобійна артилерія флоту служила надійним вогневим щитом, основою оборони близьких підступів до міста-героя; – Оленка обстоює думку, що кохання само вже є найкращим охоронним щитом проти зради і ... взагалі всякого роду спокус; – Так от що я вам скажу про ту теорію. Вона – величезна помилка або фальшивий щит, за яким так полюбляють ховатися непрямодушні, вбогі на хоробрість серця* (Словник української мови); англ. *2. a person or thing providing protection* «особа або речі, що забезпечують захист»; *He sells the bamboo to supplement his income and provide a natural shield for his small coffee plantation* «Він продає бамбук, щоб доповнити свій дохід і забезпечити природний захист для своєї маленької плантації кави»; *It's like Mother Nature provided us with a shield from the outside world* «Це як Мати Природа надала нам захист із зовнішнього світу» (English Oxford Living Dictionaries). У німецькій мові таке переносне значення не зафіксоване для відповідної номінації.

Слід відзначити, що в українській та англійській мовах найменування укр. *покривало* / англ. *cover* також позначає «покриття», «захист», що простежується на лексичному рівні та являє собою один з лексико-семантичних варіантів. Натомість у німецькій мові жодного такого лексико-семантичного варіанта значення не було виявлено. Пор. укр. *те, що укриває собою, ховає під собою що-небудь* (Словник української мови), англ. *shelter or protection sought by people in danger* «притулок або захист, який шукають люди в небезпеці» (English Oxford Living Dictionaries).

Переносне значення має в українській та англійській мовах назва артефакту на позначення харчового продукту укр. *соус* / англ. *sauce*, що означають «доповнення». Артефакт використовується як приправа до певної страви, а отже, як певне доповнення. За «Словником української мови» *соус – 2. перен. Те, що супроводжує або доповнює основне, головне. Всі ті факти чисто економічні не раз і зовсім непотрібно підливає [редакція] національним соусом* (Словник української мови).

Заслуговують на увагу переносні значення, що має найменування укр. *сік* / нім. *der Saft* / англ. *juice*. Українська назва та англійський відповідник використовуються на позначення «енергії»: пор. укр. */ перен. Енергія, сили, які витрачають у праці або під час якої-небудь діяльності* (Словник української мови), англ. *A person's vitality or creative faculties* «життєві сили або творчі здібності людини» (English Oxford Living Dictionaries). Сік – напій, що виготовляють із різних фруктів та овочів. Тіло людини складається з рідини так само, як сік є основною складовою частиною овочів та фруктів. У цьому випадку сік є тією енергією, яка живить різноманітні плоди. Наприклад: укр. *Не забудьте ж діток Ви тоді убогих, .. Що для вас, панята, Віддали всі соки* (Словник української мови), англ. *That's what you need to stimulate the creative juices!* «це те, що вам потрібно для стимулювання творчої енергії!», *When we're excited about a project, our creative juices and mental faculties are in full gear* «Коли ми збуджуємося над проектом, наша творча енергія та розумові здібності діють у повному обсязі», *But the creative juices have somewhat dried up – for now – and I think it's time I took a break from writing* «Але творча енергія дещо вичерпалась – натепер – і я думаю, що прийшов час, коли я зробив перерву в написанні» (English Oxford Living Dictionaries). Ще одне переносне значення «струм» було виявлено для німецької та англійської назви: нім. *Salopp elektrischer Strom* «фамільярно електричний струм» (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache), англ. *electric current* «електричний струм» (Dictionary. Encyclopedia and Thesaurus). Можна припустити, що сік наділяє плоди енергією так само, як струм забезпечує електроенергію. Наприклад: нім. *auf der Leitung ist (kein) Saft* «на лінії є (немає) струм(у)» (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache), *die Batterie hat keinen Saft mehr* «батарейка більше не має струму (не заряджена)» (Duden Wörterbücher); англ. *Switches, outlets and fixtures are the gateways through which your electrical juice pours* «Вимикачі, розетки та світильники є воротами, через які потрапляє ваш електричний струм», *You need electric juice to mix up all those fruity summer drinks..* «Вам потрібен електричний струм, щоб змішувати всі

ці фруктові літні напої…» (English Oxford Living Dictionaries).

Висновки. Аналіз метафоричних переосмислень найменувань артефактів, що відбуваються за вектором «конкретне – абстрактне» в українській, німецькій та англійській мовах, дав змогу встановити подібності та відмінності метафоричних транспозицій у трьох досліджуваних мовах. Зафіксовані схожості в набутті назвами артефактів переносного значення полягають у частковому збігові фрагментів реального світу в різних культурах, оскільки людині притаманна здатність однакового сприйняття об'єктивного світу, що має психічне підґрунтя. Виявлені відмінності можна пояснити властивостями асоціативного механізму різних мовних свідомостей, що вказують на специфіку національно-образної картини світу та розкривають її унікальність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М., 2015. 912 с.
2. Скляревская Г. Н. Метафора в системе языка. Санкт-Петербург : Наука, 1993. 152 с.
3. Словник української мови. URL: http://sum.in.ua/s/sum
4. Dictionary. Encyclopedia and Thesaurus. URL: www.thefreedictionary.com
5. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache URL: https://www.dwds.de/
6. Duden Wörterbücher. URL: http://www.duden.de/
7. English Oxford Living Dictionaries. URL: https://en.oxforddictionaries.com/
8. Langenscheidt Online Wörterbücher. URL: https://de.langenscheidt.com/
9. Merriam-Webster's Collegiate Dictionary. URL: https://www.merriam-webster.com/

REFERENCES

1. Entsyklopedychnyi slovnyk symvoliv kultury Ukrainy [Encyclopaedical dictionary of the signs of Ukrainian culture] / za zag. red. V.P. Kotsura, O. I. Potapenka, V. V. Kuybidu. 5-e vyd. Korsun-Shevchenkivskyi: FOP Gavrychenko V.M., 2015. 912 p. [in Ukrainian].
2. Sklyarevskaya H. N. Metafora v sisteme yazyka. Spb: Nauka [Metaphor in the system of the language], 1993. 152 p. [in Russian].
3. Slovnyk ukrainskoi movy [Dictionary of the Ukrainian language]. URL: http://sum.in.ua/s/sum [in Ukrainian].
4. Dictionary. Encyclopedia and Thesaurus URL: www.thefreedictionary.com
5. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache URL: https://www.dwds.de/
6. Duden Wörterbücher URL: http://www.duden.de/
7. English Oxford Living Dictionaries URL: https://en.oxforddictionaries.com/
8. Langenscheidt Online Wörterbücher URL: https://de.langenscheidt.com/
9. Merriam-Webster's Collegiate Dictionary URL: https://www.merriam-webster.com/.

УДК 811.112.2
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213799

Ірина ГАВРИЛОВА,
orcid.org/0000-0003-2322-8051
старший викладач кафедри прикладної лінгвістики
Національного аерокосмічного університету імені М. Є. Жуковського
«Харківський авіаційний інститут»
(Харків, Україна) havrylovairyna@gmail.com

ЛЕКСИКО-ГРАМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СЛОВОТВОРЕННЯ В СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКІЙ МОВІ

У статті досліджено лексико-граматичні особливості словотворення в сучасній німецькій мові зі встановленням різних способів словотвору, їхніх характеристик та способів творення.

У німецькій мови існують словотворчі моделі, головними серед них є структури, зразки, схеми, що лежать в основі будь-якого німецького слова. Нові лексичні одиниці з'являються в результаті словоскладання, приєднання до основи словотворчого афіксу; особливим типом словотвору є перехід слова з однієї категорії частин мови в іншу, а також скорочення. Деривація передбачає творення нових слів за допомогою афіксів – реляційних, деривaційних, нульових. Безафіксна деривація визначається як імпліцитна, у свою чергу афіксальна називається експліцитною. У системі дієслова частіше використовують префікси, а в системі іменника і прикметника – суфікси.

Німецькі складні слова складаються з двох або більше безпосередніх складників. Всі німецькі складні слова поділяють на три основні типи: атрибутивні композити, копулятивні композити, зсуви. Між безпосередніми складниками в атрибутивних композитах домінують відношення підпорядкування, в копулятивних композитах – відношення сурядності, а зсуви виникли зі словосполучень чи цілих речень.

За формою сполучення існують справжні й несправжні складні слова. Іменники, перший компонент яких вживається в нефлективній формі, належать до справжніх. Другий тип композитів відрізняється тим, що його тип вживається із залишками давніх флексій.

У разі конверсії відбувається перехід слова з однієї частини мови в іншу. Конверсія належить до імпліцитного типу утворення нових слів, тому що є безафіксним способом словотвору. Найпоширенішими типами конверсії в німецькій мові є субстантивація та ад'єктивація. Інтернаціоналізми як форма запозичень виникають спочатку в одній мові, потім переходять у більшість інших мов світу, пристосовуючись до морфологічної та орфографічної структурі цих мов.

Одним із продуктивних способів словотвору в німецькій мові є скорочення, які класифікуються відповідно до того, яка частина слова скорочується і відпадає, а яка залишається. Словотвірні одиниці та процеси можна досліджувати структурними методами – дистрибутивним і трансформаційним аналізом, а також квантитавними методами.

Ключові слова: *словотворчі моделі, деривація, складання основ, конверсія, скорочення.*

Iryna HAVRYLOVA,
orcid.org/0000-0003-2322-8051
Senior Lecturer at the Department of Applied Linguistics
National Aerospace University "Kharkiv Aviation Institute"
(Kharkiv, Ukraine) havrylovairyna@gmail.com

LEXICAL AND GRAMMATICAL FEATURES OF WORD FORMATION IN MODERN GERMAN

The article examines the lexical and grammatical features of word formation in modern German with the establishment of different ways of word formation, their characteristics and methods of creation. In German there are word-formation models, the main among them are the structures, patterns, schemes that underlie any German word. Considering the features of this issue, we can say that in German there are such basic types of word formation as derivation, addition, conversion and reduction. Derivation involves the creation of new words with the help of affixes – relational, derivational, zero affixes. Non-affixal derivation is called implicit, in turn affixal is called explicit. After analyzing of scientific researches, it can be argued that in the system of verbs more often are used prefixes, and in the system of nouns and adjectives are used suffixes. German compound words consist of two or more direct components. All German compound words are divided into attributive and copulative. Among the direct components in attributive composites there are relations of subordination, which dominate, but in copulative composites thereare relations of congruence. According to the form of combination, there are real and unreal complex words. Nouns where the first component is used in the inflectional form belong to the real ones. The second type of composites differs through using of ancient inflections. The elements

that connect parts of a compound word are called connective. At conversion there is a transition of a word from one part of speech to another. Conversion belongs to the implicit type of new word formation, because it is a non-fixed way of word formation. Having studied the methods of word formation, it can be argued that the most common types of conversion in the German language are substantiation and adjectivation.

One of the productive ways of word formation in the German language is reduction, it is classified according to which part of the word is shortened and dropped, and which remains. Word-forming units and processes can be studied by structural methods distributive and transformational analysis, as well as quantitative methods.

Key words: *types of word formation, derivation, addition, conversion, reduction.*

Постановка проблеми. Перебуваючи в постійному русі, мова безперервно розвивається, вдосконалюється, маючи своє сьогодення, минуле і майбутнє. Збагачення словника – це один із найважливіших чинників розвитку мови, свідчення її динамічного характеру. Сучасний етап розвитку лінгвістики характеризується підвищеним інтересом до вивчення всіх аспектів створення, функціонування, будови і класифікації похідних і складних слів. Піднімаються питання про статус словотворчих одиниць та словотворчих значень, які викликають інтерес відомих мовознавців.

Аналіз досліджень. Дослідженнями питань словотвору займалися відомі вчені, такі як М. Д. Степанова, Р. Г. Гатауллін, В. І. Говердовський, Н. Ф. Клименко, О. С. Кубрякова, М. С. Улуханов, В. Фляйшер та інші.

Мета статті полягає в розкритті способів словотвору, тенденцій його розвитку та функціонування в сучасній німецькій мові та визначення найбільш плідного способу поповнення лексичного запасу.

Виклад основного матеріалу. Поповнення словника – це один із факторів, який відіграє важливу роль у розвитку мови і є наслідком її динамічного характеру. Протягом розвитку суспільства відбувається створення нових предметів, явищ, вони відбиваються в нових словах і значеннях (Тюріна, 2014: 23−26).

Словотвір як наука про творення нових слів за певними зразками, моделями вивчає компоненти, з яких складаються складні чи похідні слова, досліджує структури новостворених слів, закономірності їх утворення в мові, зокрема в німецькій мові.

Бодуен де Куртене вважав словотвір розділом морфології, який включає в себе, зокрема, етимологію та вчення про флексії. Словотвір він розглядав як науку про словотворчі суфікси, з одного боку, і теми або основи – з іншого (Fleischer, 1976: 78). Вперше у вчення про словотвір додається вивчення основ, бо до цього у вчення про словотвір входило дослідження тільки словотворчих афіксів (Кирпиченко, 2006). З виокремленням лексикології до розряду самостійної науки словотвір почали розглядати як її складову частину. Категорії словотворення мають широке лексико-семантичне значення і наочно демонструються за допомогою морфем. Розрізняють вільні і зв'язні морфеми. Вільними морфемами називають морфеми, які можуть вживатися у мові самостійно і збігаються з простими словами. Так, слово *Tisch* складається з однієї вільної морфеми. Зв'язні морфеми називають афіксами, вони не можуть вживатися у мові самостійно. Наприклад: *Tisch-ler – столяр, Tisch-e – столи* (*-ler* und *-e* є зв'язаними морфемами). Зв'язні морфеми, як показано в наведених прикладах, можуть слугувати для творення нових слів або творення нових форм слова. Серед зв'язних морфем розрізняють словотвірні та словозмінні.

Шляхом словотвору утворюються одиниці з новим морфологічним складом. Нові лексичні одиниці з'являються в результаті словоскладання, фонетичної зміни кореня, приєднання до основи словотворчого афіксу; особливим типом словотвору є перехід слова з однієї категорії частин мови в іншу. Наприклад, утворення похідних слів від дієслова fliegen: *emporfliegen –злітати вгору (словоскладання), der Flieger – пілот (суфіксація), der Flug – літак (фонетична видозміна кореня), das Fliegen – політ (субстантивація, один із випадків переходу слова в іншу категорію частин мови)* (Степанова, 1962: 42).

Основними лексичними засобами розвитку словникового складу є словотвір, зміна значень слова, які в подальшому призводять до появи омонімів, і запозичень (Степанова, 1962: 41).

Лексичні засоби словотворення є більш розгалуженими і складними за структурою, ніж граматичні, що узагальнюють лексичні явища і підкреслюють їхню індивідуальність. Це уможливлює існування німецького словотвору і словотвору загалом як самостійної категорії (Степанова, 2003: 153).

Система німецького словотвору умовно може бути поділена на:

1) засоби, які використовуються для утворення нових слів (основи, суфікси, префікси, вставні елементи, субафікси та ін.): um-, ver-, -sam, -mann тощо;

2) моделі, які слугують для створення слів (структури, зразки, схеми, що лежать в основі будь-якого німецького слова);

3) типи словотвору – це вся сукупність слів мови, які побудовані за певними моделями, які уводять до складу той чи інший словотворчий засіб.

4) поля – це шари німецького словника, що містять у собі всі слова мови, які мають будову однієї моделі.

Сучасна система німецького словотвору не може обмежуватися тільки двома великими групами – словоскладанням і афіксальним словотвором або деривацією.

Окрім цих типів словотворення, в німецькій мові поширені інші типи – перехід слова з однієї частини мови в іншу і творення складноскорочених слів. Деривація характеризується приєднанням словотворчого афіксу до кореневої морфеми чи до основи слова. Деривація поділяється на суфіксацію (*Freund+schaft = Freundschaft*) та префіксацію (*Ur+Mensch = Urmensch*).

В. Фляйшер (Fleischer, 1976) розрізняє 2 види деривації – експліцитну та імпліцитну.

Експліцитна деривація представляє собою морфемну конструкцію, в якій із невідокремлюваних складників тільки перший корінь може існувати вільно. Перший конституент позначається також як базис деривації*: sand+ig = sandig, Les+er = Leser, Schön+heit = Schönheit.*

За імпліцитної деривації нове слово утворюється завдяки зміні належності до певної частини мови. Це полягає в переході слова в іншу частину мови, наприклад: *binden – Band, Bund; greifen – Griff; treiben – Trieb* (Росовська).

У німецькій мові також існує безафіксна деривація як вид імпліцитної деривації (Fleischer, 1976: 174−175), що використовується для утворення іменників від вербальних форм: *Lauf, Halt, Ruf, Schaf, Schlag ma ін*. Інколи вихідна форма дієслова може мати префікс, похідний іменник зберігає цей префікс: *Zerfall, Beweis, Entwurf*.

В окремих випадках під час творення нового слова способом деривації одночасно використовують префікс і суфікс Berg>Gebirge. Тип такого афікса (ge-e), називається конфікс, а тип деривації – комбінаторна деривація (Левицький, 2014: 174−175).

За здатністю утворювати нові слова афікси поділяють на продуктивні й непродуктивні (Королева). Продуктивними афіксами вважаються ті, які не втратили своєї словотворчої здатності в сучасній німецькій мові, а непродуктивні афікси активно використовувалися для утворення нових слів у минулі роки розвитку німецької мови. До продуктивних суфіксів у сучасній німецькій мові належать суфікси іменників -heit, -keit, -ung, -er; суфікси прикметників -ig, -lich, -isch та інші.

Під час словоскладання нове слово утворюється завдяки з'єднанню двох або більше коренів з використанням сполучувального елементу або без нього: *Muttersprache, Tageslicht, Landesregierung.* Словоскладання в німецькій мові поділяється за різними критеріями:

1) за походженням та структурою: *Deutschlehrer* (структурно-генетична класифікація);

2) за семантичними і синтаксичними відносинами між компонентами композитів – *die Langweile, der Taugennichts* (семантично-синтаксична класифікація);

3) за належністю складеного слова до відповідної частини мови – *kinderlieb, abhehmen, spazierengehen* (морфологічна класифікація) (Росовська).

Сучасні мови обов'язково включать у систему свого словотвору складноскорочені слова. Німецькі скорочення є в усіх стилях мови. Складноскорочені слова виникають через потреби в економії часу й виразних засобах (Eherich, 1981: 124).

У разі усічення основ наявні в мові складні слова або словосполучення скорочують у вигляді нового слова (Левицький, 2014: 202−203). Німецькі складноскорочені слова утворюють особливе словотворче поле. Один із полюсів утворюють слова з початкових букв елементів. Другий полюс цього поля становлять відносно менш продуктивні складноскорочені слова типу вставного словотвору: *Krad (з Kraftfahrrad) dortmals (з dort i damals)*. Між ними розташовуються такі види складноскорочених слів, як складові скорочення *Schuppo (Schutzpolizei), Krippo (Kriminalpolizei)* і форми типу *Bus (Omnibus), Abteil (Abteilung)*, комбіновані складноскорочені слова типу *D-Zug, U-Bahn*, а також абревіатури типу ребусів *Erdg (Erdgeschoss)*. З огляду на семантику всі складноскорочені слова можна поділити на слова з прямим і переносним значенням. Цікавими є скорочення, що складаються з початкових звуків частин складного слова чи словосполучення, під час читання яких утворюється один чи кілька злитих складів, наприклад, вульгаризм *knif – Kommt nicht in Frage! чи Miba – Miniaturbahn*. Особливу фонетичну й орфографічну характеристику має жартівливе скорочення *ff – viel Vergnugen!* Це скорочення зроблене не на орфографічній, а на фонетичній основі.

Хоча скорочення і зручні, все ж таки вони нелегко входять у життя. Деякі скорочення малозрозумілі, особливо технічні абревіатури, саме цим пояснюється протест багатьох сучасних німецьких учених проти засилля складноскорочених слів (Кирпиченко, 2006: 63−64).

Термін «запозичення» означає процес засвоєння слова, вираження або значення іншого слова однією мовою, так і результат цього процесу – запозичене слово. Іноземний словниковий склад засвоюється зі своїми фонетичними, орфографічними і морфологічними ознаками. У німецькій мові вони можуть розпізнаватися за певними «ознаками», наприклад, за суфіксом: *лат: -ia, -нем. -ie; франц. -ier, -нем. -ieren* тощо (Разумова).

Мовознавці Степанова, Чернишова і Хантимиров (Степанова, 2003; Ханиемиров, 2002) розрізняють 2 форми запозичень:

1) Формальне запозичення – перехід іноземного слова в тій формі, в якій воно пишеться і звучить в мові, з якої запозичено, тобто іноземний звуковий склад залишається без змін: *Chauffeure – водій, шофер, Chaussee –шассі, Restaurant – ресторан, Portemonnaie – портмоне, Hotline – гаряча лінія, Voicemail – голосова пошта*. До формальних запозичень належать також екзотизми: *Dollar, Euro, Eurocent, Berlin, Rubel, Kreml, Perestroika*.

2) Запозичення – штампи, ускладнені запозичення. Їх сенс полягає в тому, що іноземний зміст відтворюється засобами рідної мови. Запозичення-штампи можна поділити на три підвиди: запозичення-переклади (кальки), запозичення-переноси (лексичні запозичення, словотвірні кальки) і запозичені значення (семантична калька).

Під запозиченням-перекладом розуміють точний переклад кожної частини слова (за морфемами) або групи слів за окремими лексемами: *entdecken – de-couvrir – відкривати (із французької мови), Fuß-ball – foot-ball – футбол, nutz-los – useless – даремний (з англійської)*.

Під запозиченнями-переносами, тобто передачею морфемної структури іншомовного слова засобами запозиченого слова, розуміють словотвірні кальки, які передають вільно вихідне слово: *Halbinsel – лат. paeninsula – півострів, Steckenpferd – англ. hobby-horse – дерев'яний коник.*

Деякі лінгвісти (Хантемиров, 2002; Neumann, 1976) виділяють ще одну форму запозичень – інтернаціоналізми. Під інтернаціоналізмами розуміють слова, які виникли спочатку в одній мові й потім перейшли в більшість інших мов світу, пристосувалися до морфологічної та орфографічної структури цих мов і вживаються зазвичай в одному і тому ж значенні: *Revolution – революція, Demokratie – демократія, Politik – політика*. Запозичення було і є дуже продуктивним засобом збагачення німецького словникового складу. Багато запозичень так міцно проникли в словниковий склад німецької мови, що стали стабільними елементами словникового запасу. Вони повністю асимілювалися: *Mauer (лат. Murus) – стіна, Fenster (fenestra) – вікно, Keller (cellaruim) – підвал*.

Висновки. Процес становлення мови, її вдосконалення ніколи не припиняється. Розглянувши способи словотвору та його функціонування в сучасній німецькій мові, визначено найбільш плідні способи поповнення лексичного запасу – словоскладання, деривацію, конверсію та складноскорочені слова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кирпиченко О. Є. Способи словотвору в сучасній німецькій мові. *Держава та регіони :* науково-виробничий журнал. Запоріжжя : Гуманітарний університет «ЗІДМУ», 2006. № 2. С. 63–64.
2. Кирпун О. Ф. Порівняльна типологія німецької і української мов (словотворення). *Новітня Філологія* : науково-виробничий журнал. Миколаїв : МДГУ, 2015. № 6. С. 51−54.
3. Королева А. В. Особенности словообразования в немецком языке. URL: https://knowledge.allbest.ru/languages/3c0a65635b3bc69b5d43a88421216d27_0.html
4. Левицький В. В. Лексикологія німецької мови. Вінниця : Нова Книга, 2014. 384 с.
5. Мусатов В. Н. Словообразовательная полисемия отглагольных суффиксальных существительных в современном русском языке. Москва : Флинта, 2014. 448 с.
6. Проскурина З. А. Типы полисемии именных дериватов первой ступени словообразовательного гнезда. *Молодой ученый* : сборник научных работ. Москва : 2014. № 2. С. 959–961.
7. Разумова Н. В. Формы и причины заимствований в немецком языке. URL: https://e-koncept.ru/2016/56398.html
8. Росовська В. О. Типи словотвору в сучасній німецькій мові. URL: https://kurs841.wordpress.com/розділ-1-словотвір-у-німецькій-мові-шл/
9. Степанова М. Д. Лексикология немецкого языка. Москва : Высшая Школа, 1962. 318 с.
10. Степанова М. Д. Лексикология современного немецкого языка. Москва : Академия, 2003. 256 с.
11. Тюрина Р. Я. К вопросу о статусе словообразования в современной русистике. *Актуальные вопросы словообразования и мотивологии* : сборник науч. работ. Томск, 2014. № 2 (65). С. 23−26.
12. Хантимиров С. М. Лексикология немецкого языка. Уфа : Изд-во БГПУ, 2002. 96 с.
13. Eherich V. Nominalierungen. Nimwegen : Dandi, 1981. 366 S.
14. Fleischer W. Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache. Auf l. Leipzig, 1976. 363 S.
15. Neumann W. Theoretische Probleme der Sprachwissenschaft. Berlin, 1976. 561 S.
16. SchippanT. Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache. Thübingen : Max Niemeyer Verlag, 2002. 316 S.

REFERENCES

1. Kyrpychenko O. Ye. Sposoby slovotvoru v suchasnii nimetskii movi [Ways of word formation in modern German]. Derzhava ta rehiony: naukovo-vyrobnychyi zhurnal. Zaporizhzhia: Humanitarnyi universytet «ZIDMU», 2006. – № 2. – C. 63–64. [in Ukrainian].

2. Kyrpun O. F. Porivnialna typolohiia nimetskoi ukrainskoi mov (slovotvorennya) [Comparative typology of German and Ukrainian languages (word formation)]. Novitnia Filolohiia: naukovo-vyrobnychyi zhurnal. Mykolaiv MDHU, 2015. − № 6. – C. 51−54. [in Ukrainian].

3. Koroleva A. V. Osobennosty slovoobrazovnayia v nemetskom yazyke. [Elektronnyi resurs] – Rezhym dostupa: https://knowledge.allbest.ru/languages/3c0a65635b3bc69b5d43a88421216d27_0.html [in Russian]

4. Levytskyi V. V. Leksykolohiia nimetskoi movi. [LexicologyoftheGermanlanguage]. Vinnytsia: Nova Knyha, 2014. −384 s. [in Ukrainian].

5. Musatov V. N. Slovoobrazovatelnaia polysemyia othlaholnykh suffyksalnykh sushchestvytelnykh v sovremennom russkom yazyke. [Word-forming polysemy of verbal suffix nouns in modern Russian]. Moskva: Flinta, 2014. − 448 s. [in Russian]

6. Proskuryna Z. A. Typy polysemii imennykh deryvatov pervoi stupeny slovoobrazovatelnoho hnizda. [Typesofpolys emyofnominalderivativesofthefirststageofaword-buildingnest]. Molodoi uchenyi. Sbornyknauchnykhrabot Moskva: 2014. − № 2. − S. 959–961. [in Russian]

7. Razumova N.V. Formy y prychyny zaymstvovanyi v nemetskom yazyke[Forms and reasons for borrowing in German]. [Elektronnyi resurs] – Rezhym dostupa: https://e-koncept.ru/2016/56398.html [in Russian]

8. RosovskaV.O. Typy slovotvoru v suchasnii nimetskii movi.[Type a word for words in the current word-for-word movement]. [Elektronnyi resurs] – Rezhym dostupa: https://kurs841.wordpress.com/розділ-1-словотвір-у-німецькій-мові-шл/ [in Ukrainian].

9. Stepanova M. D. Leksykolohyia nemetskoho yazyka. [German lexicology]. – Moskva: Vysshaiashkola, 1962. – 318 s. [in Russian].

10. Stepanova M. D. Leksykolohyia nemetskoho yazyka. [German lexicology]. Moskva: Akademiia, 2003. – 256 s.

11. Tiuryna R.Ya. K voprosu o statuse slovoobrazovanyia v sovremennoi rusystyke. [On the status of word formation in modern Russian studies]. Aktualnye voprosy slovoobrazovanyiay motyvolohyy. Sbornyk nauch. rabot – Tomsk: 2014. – № 2(65). – S. 23−26 [in Russian].

12. Khantymyrov S. M. Leksykolohyia nemetskoho yazyka. [Lexicology of the German language]. Ufa: Yzd-vo BHPU, 2002. – 96 s [in Russian].

13. Eherich V. Nominalierungen.Nimwegen: Dandi, 1981. – 366 S. [in German].

14. Fleischer W. Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache. [Word formation of the contemporary German language] Aufl.: Leipzig, 1976. – 363 S. [in German].

15. Neumann W. Theoretische Probleme der Sprachwissenschaft. [Theoretical problems in linguistics] Berlin, 1976. – 561 S. [in German].

16. Schippan T. Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache. [Lexicology of contemporary German.] Thübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002. – 316 S. [in German].

УДК 821.161.2“2”
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213800

Дарина ГЛАДУН,
orcid.org/0000-0002-9114-7168
аспірантка відділу історії літератури XX століття та сучасного літературного процесу
Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України
(Київ, Україна) daryna.gladun@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ТЕКСТУ ПОЕТИЧНОГО ПЕРФОРМАНСУ (НА МАТЕРІАЛІ АВТОРИЗОВАНОГО КОМП’ЮТЕРОПИСУ ПОЕТИЧНОГО ПЕРФОРМАНСУ МИСТЕЦЬКОГО ОБ’ЄДНАННЯ «AETHER: МЕДІАКОЛАБОРАЦІЯ В РЕАЛЬНОМУ ЧАСІ»)

Стаття присвячена опису й аналізу авторизованого комп’ютеропису тексту поетичного перформансу мистецького об’єднання «AETHER: медіаколаборація в реальному часі». Дотепер вітчизняні дослідники поетичного перформансу мало уваги приділяли саме текстовому складнику дійства у зв’язку з розпорошенням текстів поетичних перформансів по приватних архівах, що ускладнює доступ до них. Тож стаття мала на меті провести текстологічний аналіз не атрибутованого авторизованого комп’ютеропису тексту поетичного перформансу мистецького об’єднання «AETHER: медіаколаборація в реальному часі». Дослідивши текст комп’ютеропису, ми з’ясували, що його структуровано як драматичний твір. Композиційно він розділений на дві частини музичною інтермедією.

Проаналізувавши відеодокументації одинадцяти перформансів мистецького об’єднання «AETHER: медіаколаборація в реальному часі», ми з’ясували, що текст комп’ютеропису може належати до першого та/або другого перформансів (що відбулися 16 вересня 2016 року й 11 грудня 2016 року), оскільки ці дійства мають ідентичну літературну базу й структуру тексту. Отже, можемо встановити назву аналізованого тексту за назвою цих дійств «AETHER: медіаколаборація в реальному часі» або «AETHER: медіаколаборація в реальному часі. Друга інтерпретація». Попри те, що М. Жаржайло та І. Загладько є авторами поезій, які стали основою тексту поетичного перформансу, вважаємо доцільнішим вказувати колективне авторство текстів (як і колективне авторство дійств), а тому встановити автором тексту «AETHER: медіаколаборація в реальному часі» мистецьке об’єднання «AETHER: медіаколаборація в реальному часі».

У зв’язку з наявністю рукописного напису на звороті першого аркуша комп’ютеропису, що належить до пізніших дійств, наразі пропонуємо датувати проаналізований документ у широких рамках 2016–2019 роками.

Ключові слова: *поезія, сучасна українська поезія, поетичний перформанс, комп’ютеропис, Ірина Загладько, Михайло Жаржайло, AETHER: медіаколаборація в реальному часі.*

Daryna GLADUN,
orcid.org/0000-0002-9114-7168
Postgraduate Student at the Department of Ukrainian Literature of the 20th Century
Taras Shevchenko Institute of Literature of National Academy of Sciences of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) daryna.gladun@gmail.com

PECULIARITIES OF THE TEXT OF POETIC PERFORMANCE (ON THE MATERIAL OF THE AUTHORIZED COMPUTERSCRIPT OF THE TEXT OF POETRY PERFORMANCE BY ART GROUP “AETHER: MEDIA COLLABORATION IN REAL TIME”

The article describes and analyzes the authorized computerscript of the text of poetry performance by art group “AETHER: mediacollaboration in real time”. Unfortunately, Ukrainian researchers who work in the field on performance studies pay little attention to the textual component of the performance due to the fact that most of the texts of poetry performances in Ukraine are stored in private archives of the authors. The majority of such texts is never published. This makes poetry performance texts’ studies complicated for researchers. Therefore, the purpose of this article was to conduct a textual analysis of the not attributed authorized computerscript of the text of poetry performance by art group “AETHER: mediacollaboration in real time”. While studying the text of the computerscript we found out that its’ structure is similar to the structure of drama. The composition of the text is divided into two parts by a musical interlude.

Analyzing the video documentation of eleven performances of the art group “AETHER: mediacollaboration in real time”, we found out that the text of the computerscript may refer to the first and/or second performance (held on 09/16/2016 and 12/11/2016), as they had an identical literary base and text structure. Therefore, we can suggest the title of the text by the name of these performances either “AETHER: media collaboration in real time” or “AETHER: mediacollaboration in real time. Second interpretation”. Despite the fact that the authors of the poems that became

the basis of the analyzed text are Mykhailo Zharzhailo and Iryna Zahladko we consider it more appropriate to indicate the collective authorship of texts (as well as collective authorship of the performance), and thus establish the author of the text "AETHER: mediacollaboration in real time" the art group "AETHER: mediacollaboration in real time".

Because of the handwritten inscription on the back of the first sheet of the computerscript that refer to later performances we currently suggest to establish the date of the document in the broad framework of 2016–2019.

Key words: *poetry, contemporary Ukrainian poetry, poetry performance, computerscript, Iryna Zahladko, Mykhailo Zharzhailo, AETHER: mediacollaboration in real time.*

Постановка проблеми. Поетичний перформанс – досить нова і маловивчена тема в українському літературознавстві. Попри те, що подібні дійства дедалі частіше зустрічаємо у програмах найбільших літературних фестивалів країни ("BookForum», «Книжковий Арсенал»), лише окремі з них потрапляють у поле зору науковців (переважно, до таких перформансів залучені знані письменники: Ю. Андрухович, С. Жадан, Ю. Іздрик, Т. Прохасько тощо). Втім, ці дослідження відносно мало уваги приділяють, власне, текстові, зосереджуючись, натомість, на мультимедійній та аудіовізуальній складових. Це, зокрема, пов'язано з розпорошеністю матеріалів у приватних архівах учасників поетичних перформансів або третіх осіб.

Ця стаття присвячена дослідженню авторизованого комп'ютеропису тексту поетичного перформансу мистецького об'єднання «AETHER: медіаколаборація в реальному часі», що був отриманий із приватного архіву І.Загладько у квітні 2019р.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичною базою дослідження стали праці М. Найдана, А. Грицак, І. Нечиталюк, які демонструють різні стратегії аналізу літературного перформансу. Наприклад, І. Нечиталюк зосереджує увагу на описі візуальної складової перформансів (ключових медіа, дій) і приділяє мало уваги літературній складовій (Нечиталюк, 2014: 52–55). А. Грицак (Hrycak, 1997: 63–82) і М. Найдан (Naydan, 2005: 24) вдаються до соціологічного підходу та наголошують на геополітичному контексті поетичних перформансів. Наразі методологія досліджень літературних перформансів динамічно розвивається та варіюється залежно від матеріалів та цілей дослідження.

Мета статті – провести текстологічний аналіз тексту перформансу «AETHER: медіаколаборація в реальному часі» й встановити його атрибуцію.

Виклад основного матеріалу. Мистецьке об'єднання «AETHER: медіаколаборація в реальному часі» було створено в 2016 р. у м. Львів. До складу групи належать поети М. Жаржайло й І. Загладько, митці Р. Гайдейчук та Ю. Булка. Їхнє перше спільне дійство, що відбулося 16 вересня 2016 р. під час Львівського міжнародного літературного фестивалю в рамках «Форуму видавців у Львові», також мало назву «AETHER: медіаколаборація в реальному часі». Загалом об'єднання провело спільно одинадцять мультимедійних поетичних перформансів перед тим, як навесні 2019 р. зробило паузу в перформативній діяльності (AETHER: mediacollaboration in real time. Official group page).

Далі на основі авторизованого неатрибутованого комп'ютеропису, отриманого з приватного архіву І. Загладько, буде проаналізовано текст поетичного перформансу, вміщений на 12 аркушах. Кожен аркуш авторизований рукописними примітками й рисунками (номери сторінок, ремарки, технічні записи тощо). Аркуші 2–11 мають записи лише з одного боку. На звороті аркуша 1 у зворотному записі подано вірш І. Загладько «Десять (Давлюся тобою як…)» (Загладько, 2018: 72) (див. Рисунок 1).

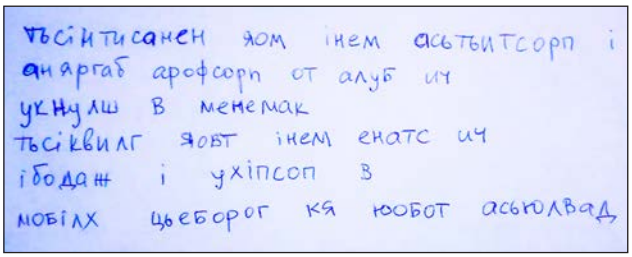


Рис. 1. ([AETHER: медіаколаборація в реальному часі], 2016–9: 1)

На звороті аркуша 12 записані технічні примітки, пов'язані з перформансом, та зроблені рисунки олівцем. На аркушах наявний текст двох типів: комп'ютеропис (сценарій перформансу) й рукопис (головно – технічні примітки) ([AETHER: медіаколаборація в реальному часі], 2016-9: 1–12). Комп'ютеропис не має жодної атрибуції (назви, автора, дати), має постмодерністську структуру й складається із цитат віршів І. Загладько й М. Жаржайла, написаних та оприлюднених у 2016 р. або раніше. Окрім поезії «галатея» (там само: 1), решту віршів у комп'ютеропису подано без назви.

Комп'ютерописний текст є колажем семи віршів І. Загладько («Чотирнадцять (Горіхи)», «Двадцять п'ять (Капітуляція)», «Тринадцять (Під орхідеєю засинати…)», «Один (Ми поналивали

рік у цьому саду…)», «Три (howl)», «П'є тільки з калюжі…», «Сім (Скільки важливого в тому, хто поруч спить…)») та семи віршів М. Жаржайла («ґалатея», «сварга-2», «-вірш про мову-», «лампова осінь», «-сварга-4 (жарівка)-», «ной», «музика яку колись слухали інші»).

Дійові особи: Ірина та Михайло. Текст поетичного перформансу поділений на репліки. У кожній репліці Ірини домінує авторська поезія І. Загладько, в кожній репліці Михайла переважає авторська поезія М. Жаржайла. Після одинадцятої репліки відбувається «велика музична пауза», що структурно розділяє дійство на дві частини.

Оригінальні тексти літературних творів у складі тексту перформансу подані без скорочень, а іноді навіть із доповненнями. У текстах одного автора досить часто наявні центонні вкраплення текстів другого[1]. Наприклад, у поезії «Двадцять п'ять (Капітуляція)» І. Загладько (Загладько, 2018: 43) наявні центонні вставки з вірша «Сварга-2» М. Жаржайла (Євдокимова, 2015):

Ірина:
обеззброєні й капітульовані
виснажені та зраджені
беззахисні та розхристані
пригнічені і розбиті вщент
з посмішками зяючих ран під кожним ребром
йдуть містом
королі
поплескують одне одного по плечах
королеви
гойдають вимащеними в сажі грудьми
і зникають в багатоповерхівці
заходять до нашої квартири
шпалери на стінах
скляні брязкальця на лампі
\\\вже п'яту ніч під стелею крутиться вентилятор
\\\і ми не знаємо як його вимкнути
сідають на диван перед телевізором
і просять «тільки молока».
\\\вже п'яту ніч під стелею крутиться вентилятор
Дай їм ще меду,
\\\і ми не знаємо як його вимкнути
дай хліба білого,
що пахне ще так,
знаєш,
як ([AETHER: медіаколаборація в реальному часі], 2016–9: 1).

Рядки, що починаються з «\\\» – це центонні вставки з поезії «Сварга-2» М. Жаржайла у вірш І. Загладько «Двадцять п'ять (Капітуляція)». В такий спосіб у тексті перформансу оригінальні поезії, створені в рамках індивідуальних літературних практик, стають частиною діалогу авторів-перформерів і набувають нових сенсів під час виконання. Переважно взаємодіють між собою суміжні тексти І. Загладько й М. Жаржайла.

Слід відзначити, що під час дійства текст центонних вставок із поезій М. Жаржайла у віршах І. Загладько виконував М. Жаржайло й навпаки, попри відсутність чітко маркованої зміни мовця.

Текст поетичного перформансу починається реплікою Ірини, що тотожна віршу «Чотирнадцять (Горіхи)» І. Загладько (Загладько, 2018: 68). Друга репліка (Михайла) тотожна тексту «Ґалатея» М. Жаржайла (Жаржайло, Ґалатея, 2014). Ці дві поезії об'єднує подібна образна система урбаністично-магічного міста («високе вітряне місто», «місто протистоїть / і протирасте», «дивися, <…> / як виросло місто, / який це тепер сад» (у вірші І. Загладько) та «магічний реалізм перетворився на буденність / настільки що аж будинки за вікном / для нас перетворилися на порцелянових рибок», «будинки за вікном / то рибки з чийогось серванта / а ратуша то чиїсь джигарі із зозулею» (у вірші М. Жаржайла) ([AETHER: медіаколаборація в реальному часі], 2016–9: 1–2).

Про центонні вставки з поезії «Сварга-2» в структурі третьої репліки (репліка Ірини) й, відповідно, поетичного тексту «Двадцять п'ять (Капітуляція)» І. Загладько написано вище. Основою четвертої репліки (репліка Михайла) став вірш М. Жаржайла «Сварга-2» (Євдокимова, 2015), що має центонні вставки з поезії І. Загладько «Тринадцять (Під орхідеєю засинати…» (Загладько, 2018: 69): «орхідея розпускається» (після 8 рядка п'ятої строфи «Сварги-2»), «мов шасі в сутінковому приземленні» (після 9 рядка п'ятої строфи) ([AETHER: медіаколаборація в реальному часі], 2016–9: 2–3).

П'ятою йде репліка Ірини, в основі якої — вірш І. Загладько «Тринадцять (Під орхідеєю засинати…)» (Загладько, 2018: 69), доповнений центонною вставкою з поезії М. Жаржайла «Сварга-2» (Євдокимова, 2015): «вентиляторо-центрична система» (після 5 рядка поезії І. Загладько) ([AETHER: медіаколаборація в реальному часі], 2016–9: 4).

[1] Тут і далі текст перформансу подано без змін зі збереженням оригінального синтаксису й пунктуації.

Наступна репліка[2] складається з «-вірша про мову-» М. Жаржайла (Жаржайло, 2018) та центонних вставок із поезій І. Загладько «Тринадцять («Під орхідеєю засинати…» (Загладько, 2018: 69) та «Один (Ми поналивали рік в цьому саду…)» (там само: 15): «ми — триголовий Керберус» (після 1 рядка другої строфи «-вірша про мову-»), «віддай свій сон, перейдеш на той бік ранку» (після 2 рядка другої строфи), «його Євангеліє — діалог / між тим, хто завжди помиляється і тим, хто про це мовчить» (після п'ятої строфи), «ми поналивали рік у цьому саду» (повторюється тричі: після 4, 5 і 6-го рядків шостої строфи); «Не дивися на сад в зимі, не дивися на сад, коли чорна земля, / але слухай, як бродять соки, як готується до тепла / насіння в темряві, дитинча-трава» (після шостої строфи) ([AETHER: медіаколаборація в реальному часі], 2016–9: 5–6).

Сьома репліка[3] складається з тексту І. Загладько «Один (Ми поналивали рік в цьому саду…)» (Загладько, 2018: 15) й центонних вставок із поезії М. Жаржайла «Лампова осінь» (Жаржайло, Міліція…, 2014: 160–161): «вже двічі припалював від свічок волосся на кистях рук / коли передавав тобі кров христову і мааздамер» (після 3 рядка третьої строфи вірша І. Загладько), «{дерева на килимах дихають вашим димом}[4]» (після 2 рядка четвертої строфи), «{мухи як вибиті пікселі літа}» (після 3 рядка четвертої строфи) ([AETHER: медіаколаборація в реальному часі], 2016–9: 6).

В основі восьмої репліки[5] – поезія «Лампова осінь» М. Жаржайла (Жаржайло, Міліція…, 2014: 160-161) із центонними вставками з віршів І. Загладько «Три (howl)» (Загладько, 2018: 17) і «Один (Ми поналивали рік у цьому саду…)» (там само: 15): «нескінченно довго вона нарізає цей салат» (після першої строфи вірша «Лампова осінь»); «в утробі зелених кахлів» (після другого рядка другої строфи); «в цьому місці все на своєму місці» (повторюється тричі: після другої строфи, а також третього і четвертого рядків четвертої строфи), «{і пес в її ногах скавучить так, що не можна нічого сказати}» (після першого рядка третьої строфи); «ми поналивали рік у цьому саду» (після четвертої строфи) ([AETHER: медіаколаборація в реальному часі], 2016–9: 6–8).

Дев'ята репліка[6] майже порівну складається з вірша І. Загладько «Три (howl)» (Загладько, 2018: 17) (17 рядків) та центонних вставок із вірша М. Жаржайла «-сварга-4- (жарівка)-» (12 рядків) (Жаржайло, 2019):

Ірина:
Нескінченно довго вона нарізає цей салат
в утробі з зелених кахлів
в цьому місці все на своєму місці
\\\я бачу як павук каменя
\\\виплітає павутину тріщин
\\\на твоєму вікні
і пес в її ногах скавучить так,
що не можна нічого сказати
а головне - не можна сказати забагато.
\\\коли папуга
\\\докришивши дзьобом сімейну фотографію
\\\жує червону нитку
Плач великого звіра
про зруйнованих шалом
відбивається від спітнілих стін
і осипається разом з її волоссям
\\\і вітражна ікона сітківки осипається
прямо під тупе лезо ножа.
Вона нескінченно довго нарізає цей салат
\\\наждак асфальту полірує коліно
вона нескінченно довго слухає пса
\\\паркан розчикрижує джинси
нескінченно і забагато
\\\то не я б'ю то ратуша б'є
нескінченно і забагато
\\\то не я б'ю то ратуша б'є
нескінченно і забагато
\\\то не я б'ю то ратуша б'є ([AETHER: медіаколаборація в реальному часі], 2016–9: 8).

Відзначимо, що наприкінці репліки тричі повторено рядок із поезії І. Загладько «Три (howl)»: «нескінченно і забагато». Це – перший випадок у тексті, коли до поезії, що складає основу тексту репліки, додано не [лише] центонні вставки з текстів іншого автора, а й повторено рядок з основного тексту.

Десята репліка[7] складається з вірша «-сварга-4 (жарівка)-» М. Жаржайла (Жаржайло, 2019), доповненого центонними вставками з поезій І. Загладько «П'є тільки з калюжі…» (Загладько, 2016) і «Три (howl)» (Загладько, 2018: 17): «{ступай напролом, / напувай грудьми, / принось щастя, / рятуй Рим, / списки пиши, / кажи

[2] Репліка Михайла.

[3] Репліка Ірини.

[4] У тексті перформансу цей і ще кілька рядків подані у фігурних дужках.

[5] Репліка Михайла.

[6] Репліка Ірини.

[7] Репліка Михайла.

молитви, / читай вірші, / годуй з руки, / дихай глибоко, / іди прямо}» (після другої строфи вірша «-сварга-4 (жарівка)-»); «в цьому місці все на своєму місці» (на початку останньої строфи) ([AETHER: медіаколаборація в реальному часі], 2016–9: 8–9). Відзначу, що під час дійства рядки з вірша «П'є тільки з калюжі…» І. Загладько автори виконували синхронно. Графічно в тексті перформансу цей фрагмент позначено фігурними дужками. Інші маркування, які б позначили спільне виконання уривку, відсутні.

Одинадцята репліка[8] складається з вірша І. Загладько «П'є тільки з калюжі…» (Загладько, 2016) і центонних вставок із вірша «Ной» М. Жаржайла (Жаржайло, 2015): «завбачливо перетворив на ковчег / і припнув на якорі» (після четвертого рядка вірша І. Загладько), «люди не мають значення» (після сьомого), «головне що день починається з хорошого краєвиду» (після дванадцятого), «{усі кого ти хотів би бачити вже на борту}» (після шістнадцятого), «{пускати їх чи не пускати / пускати усе ж чи ні}» (після двадцять третього) ([AETHER: медіаколаборація в реальному часі], 2016–9: 9–10).

Дванадцяту репліку[9] становлять поезія «Ной» М. Жаржайла (Жаржайло, 2015) із центонними вставками з поезії І. Загладько «Сім (Скільки важливого в тому, хто поруч спить…)» (Загладько, 2018: 22): «стільки болiт, полюсів, в морях молюсків, на вершинах — снігів» (після другої строфи); «чи берег це, чи мілина, чи не дістати дна, така глибочінь» (після третього рядка третьої строфи) ([AETHER: медіаколаборація в реальному часі], 2016–9: 10–11).

Тринадцята репліка[10] – вірш «Сім (Скільки важливого в тому, хто поруч спить…)» І. Загладько (Загладько, 2018: 22), поданий без змін та доповнень. Втім, поруч із віршом наявний рукописний коментар «допрацювати» (там само: 11).

Чотирнадцята репліка[11] – крайня в тексті поетичного перформансу й складається з вірша М. Жаржайла «Музика яку колись слухали інші» (Жаржайло, Міліція…, 2014: 122-123), одиничних та системних центонних вставок із текстів І. Загладько «Сім (Скільки важливого в тому, хто поруч спить…)» (Загладько, 2018: 22), «П'є тільки з калюжі…» (Загладько, 2016), «Чотирнадцять (Горіхи)» (Загладько, 2018: 68), а також одного рядка з вірша М. Жаржайла «Ной» (Жаржайло, 2015):

Михайло:
коли виходиш у насуплений ліс
дорогою до цвинтаря
де похована прабабуся
іще теплим повітрям і теплими хрусткими кроками
і теплими криками граків
торкаючись долонями холодної землі
торкаючись того, хто поруч спить

у пошуках ягід або ящірок
вже не зустрінеш
злегка притрушених хвоєю подряпаних
поодиноких вінілових дисків
або коли виходиш у припалене сонцем поле
іди прямо
подразнене ніби бритвою
дихай глибоко
вже не побачиш розмотаних касетних стрічок
годуй з руки
які плачуть на вітрі
читай вірші
бо тріпочуть ніби павутина
кажи молитви,
ніби чорна павутина
напувай грудьми
мене вабила музика
ступай напролом
цих стрічок
мене вабили написи на дисках
саме такою в моєму дитинстві бувала осінь
дивися, скільки тепер горіхів,
як виросло місто,
який це тепер сад
музикою яку колись слухали інші

люди не мають значення

музикою на звалищі між лісом і цвинтарем
музикою на самому цвинтарі
музикою яку колись слухали інші
стара сосна сперлася мовби ліктями
на куточок огорожі що навколо прабабусиної могили
і дідусь фарбував облущений металевий
пам'ятник
у блядо-нєбєскій колор[12] ([AETHER: медіаколаборація в реальному часі], 2016-9: 11-12).

[8] Репліка Ірини.

[9] Репліка Михайла.

[10] Репліка Ірини.

[11] Репліка Михайла.

[12] Відзначимо, що іноді наявність «чужого слова» у репліці марковано не розділовими знаками («\\\» або «{}»), а зміною кольору тла тексту, як, наприклад, у дванадцятій репліці. Це маркування відтворене під час передруку тексту комп'ютеропису.

У рядку «торкаючись того, хто поруч спить» «хто поруч спить» є центонною вставкою з вірша І. Загладько «Сім (Скільки важливого в тому, хто поруч спить…)», а «торкаючись того» – часткове повторення частини [попереднього] рядка поезії М. Жаржайла «Музика яку колись слухали інші»: «торкаючись долонями холодної землі».

Друга центонна вставка у дванадцятій репліці – послідовне «злиття» вірша М. Жаржайла «Музика яку колись слухали інші» й уривка вірша І. Загладько «П'є тільки з калюжі, їсть тільки з рук…» (рядок тексту М. Жаржайла послідовно чергується з рядком тексту І. Загладько).

Ця репліка — єдина, в якій наявна центонна вставка, де в основний текст автора («Музика яку колись слухали інші» М. Жаржайла) включено рядок із іншої поезії цього ж автора: «люди не мають значення» (вірш «Ной» М. Жаржайла)[13].

Загалом опрацьований текст поетичного перформансу об'єднання «AETHER: Медіаколаборація в реальному часі» складається з чотирнадцяти реплік (сім реплік Ірини й сім реплік Михайла), втім, загальна кількість реплік значно більша. Якщо, на основі переглянутого перформансу, виділити кожну центонну вставку як зміну мовця, то можна нарахувати 113 реплік. Цікаве, що М. Жаржайло й І. Загладько під час дійства виконували тексти власного авторства, крім уривку вірша І. Загладько «П'є тільки з калюжі, їсть тільки з рук…», який поети-перформери виконали разом, і рядка з вірша «Ной» М. Жаржайла, який виконувала І. Загладько.

Після детального аналізу відеодокументацій 11-ти перформансів, зроблено висновок, що текст комп'ютеропису може стосуватися першого та/або другого перформансу (що відбулися 16 вересня та 11 грудня 2016 р.), оскільки вони мають ідентичну літературну базу та структуру. Тож назву тексту авторизованого комп'ютеропису пропонуємо визначити за назвою дійств (перший перформанс: «AETHER: медіаколаборація в реальному часі»; другий: «AETHER: медіаколаборація в реальному часі. Друга інтерпретація») (AETHER: mediacollaboration in real time. Official group channel). Уточнення назви потребує додаткових досліджень інших збережених текстів поетичних перформансів об'єднання. Також вважаємо за доцільне визначити, що текст аналізованого поетичного перформансу має колективне авторство[14], оскільки він прямо або опосередковано залежить від аудіо-візуальних складників, відтак визначити автором аналізованого тексту мистецьке об'єднання «AETHER: медіаколаборація в реальному часі».

Рукописний вірш (див. Рисунок 1) на звороті першого аркуша комп'ютеропису, не є частиною тексту аналізованого перформансу, оскільки під час першого та другого перформансів не звучав. Ми припускаємо, що такий рукописний фрагмент додано між 11 грудня 2016 р. і 20 травня 2017 р. (дати другого й третього перформансів відповідно), оскільки написана від руки поезія вперше з'являється під час третього перформансу (там само). Проте, відзначимо, що рукописний фрагмент може також стосуватися пізніших перформансів, тож наразі пропонуємо датувати авторизований комп'ютеропис тексту поетичного перформансу «[AETHER: медіаколаборація в реальному часі]» у широких рамках 2016–2019 рр.

Висновки. Текст комп'ютеропису структуровано як драматичний твір, у якому переважають довгі монологи. Втім, під час детального аналізу й порівняння тексту дійства із його виконанням під час перформансу, виявлено, що така домінанта є лише позірною, оскільки чотирнадцять монологічних реплік, структурно виділених у тексті, під час виконання перетворюються на 113 реплік. На відміну від сценарію п'єси, у тексті комп'ютеропису зміна мовця не завжди чітко маркована. Якщо репліка складається лише з кількох рядків, тоді зміну мовця позначають за допомогою «\\\» на початку кожного з рядків, виділення тла іншим кольором або беруть у фігурні дужки. Імена дійових осіб (Ірина, Михайло) відповідають іменам поетів-перформерів. Усі поетичні твори, що стали основою для аналізованого тексту перформансу, наразі функціонують в літературному процесі як окремі твори М. Жаржайла й І. Загладько. Жоден текст перформансів мистецького об'єднання «AETHER: медіаколаборація в реальному часі» дотепер не опублікований у повному обсязі.

Відзначу, що аналізований текст є цікавим прикладом нового жанру літературного твору, який наразі формується на межі поезії, драми й перформансу і не має сталих рис. Такі твори не отримують достатньо уваги ані серед українських видавців, ані серед літературних критиків або науковців. Тому подальші дослідження будуть зосереджені на описі, каталогізації та категоризації текстів поетичних перформансів, а також на визначенні їхнього місця у творчій практиці окремих письменників.

[13] Під час дійства цей рядок читала І. Загладько.

[14] Також пропонуємо вважати перформанси об'єднання дійствами, що мають колективне авторство.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жаржайло М. – вірш про мову. 2018. URL: https://www.facebook.com/zharzhailo/posts/10215353154000398.
2. Жаржайло М. -сварга-4 (жарівка)-. 2019. URL: https://www.facebook.com/zharzhailo/posts/10216428463082453.
3. Жаржайло М. Ґалатея. 2014. URL: https://www.facebook.com/notes/%D0%BC%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE-%D0%B6%D0%B0%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE/%D2%91%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%8F/10204352787398108/.
4. Жаржайло М. Міліція карми. Київ : Смолоскип, 2014. 168 с.
5. Жаржайло М. Ной. *Litcentr*. 2015. URL: https://litcentr.in.ua/publ/277-1-0-17255?fbclid=IwAR3PAnAfP6O1ZnjljRzK_XvT4fvIyQRZoQvYWH0QesohuK3zkRfqt0BVFWQ.
6. Загладько І. Лемент і легіт. Київ : Смолоскип, 2018. 96 с.
7. Загладько І. П'є тільки з калюжі… 2016. URL: https://izahladko.blogspot.com/2016/04/blog-post_49.html?fbclid=IwAR0h2q3e2hlOAOAqrU6VRKq3I71LiTZHgMg3C4kAjm4hxdgtRN9Iy0nD-80.
8. Євдокимова Н. Сім імен наймолодшого поетичного покоління. 2015. URL: http://ufra.com.ua/dumky/436-7-imen-naimolodshoho-literaturnoho-pokolinnia.html.
9. Нечиталюк І. Український літературний перформанс. *Вісник ОНУ. Серія «Філологія».* 2014. Т. 19. Вип. 2 (8). С. 49–57.
10. AETHER: медіаколаборація в реальному часі. 2016–9. Приватний архів авторки. 12 арк.
11. AETHER: mediacollaboration in real time. *Youtube* : Official group channel. URL: https://www.youtube.com/channel/Ucj7KOWeAM1qhHJHgq3X3aaQ/videos.
12. AETHER: mediacollaboration in real time. *Facebook* : Official group page. URL: https://www.facebook.com/aethermediapoetry/.
13. Hrycak A. The Coming of "Crysler Imperial": Ukrainian Youth and Rituals of Resistance. *Harvard Ukrainian Studies XXI.* 1997. № 1/2. P. 63–91.
14. Naydan M. Ukrainian Literary Identity Today. The Legacy of the Bu-Ba-Bu Generation after the Orange Revolution. *World Literature Today*. 2005. Vol. 79. № ¾. P. 24–27.

REFERENCES

1. Zharzhailo M. -virsh pro movu- [-a poem about language-], 2018. URL: https://www.facebook.com/zharzhailo/posts/10215353154000398 [in Ukrainian].
2. Zharzhailo M. -svarha-4 (zharivka)- [-svarga-4 (frying pan)-], 2019. URL: https://www.facebook.com/zharzhailo/posts/10216428463082453 [in Ukrainian].
3. Zharzhailo M. Galateia [Galatea], 2014. URL: https://www.facebook.com/notes/%D0%BC%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE-%D0%B6%D0%B0%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE/%D2%91%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%8F/10204352787398108/ [in Ukrainian].
4. Zharzhailo M. Militsiia karmy [Carma police]. Kyiv: Smoloskyp, 2014. 168 p. [in Ukrainian].
5. Zharzhailo M. Noi [Noah]. *Litcentr*, 2015. URL: https://litcentr.in.ua/publ/277-1-0-17255?fbclid=IwAR3PAnAfP6O1ZnjljRzK_XvT4fvIyQRZoQvYWH0QesohuK3zkRfqt0BVFWQ [in Ukrainian].
6. Zahladko I. Lement i lehit [Lament and legit]. Kyiv: Smoloskyp, 2018. 96 p. [in Ukrainian].
7. Zahladko I. Pie tilky z kaliuzhi… [Drinks only from puddle…], 2016. URL: https://izahladko.blogspot.com/2016/04/blog-post_49.html?fbclid=IwAR0h2q3e2hlOAOAqrU6VRKq3I71LiTZHgMg3C4kAjm4hxdgtRN9Iy0nD-80 [in Ukrainian].
8. Yevdokymova Nastasiia Sim imen naimolodshoho poetychnoho pokolinnia] Seven names of the youngest poetry generation], 2015. URL: http://ufra.com.ua/dumky/436-7-imen-naimolodshoho-literaturnoho-pokolinnia.html [in Ukrainian].
9. Nechytalyuk I. Ukrainskyi literaturnyi performans [Ukrainian Literary Performance]. *Odesa National University Herald*. Ser.: Philology, 2014, t. 19, vyp. 2 (8), pp. 49–57 [in Ukrainian].
10. [AETHER: mediakolaboratsiia v realnomu chasi] [AETHER: real-time media collaboration], [2016–9]. Private archive, 12 sh. [in Ukrainian].
11. AETHER: mediacollaboration in real time. Official group channel. URL: https://www.youtube.com/channel/Ucj7KOWeAM1qhHJHgq3X3aaQ/videos.
12. AETHER: mediacollaboration in real time. Official group page. URL: https://www.facebook.com/aethermediapoetry/.
13. Hrycak A. The Coming of «Crysler Imperial»: Ukrainian Youth and Rituals of Resistance. *Harvard Ukrainian Studies XXI*, 1997, Nr 1/2, p. 63–91.
14. Naydan M. M. Ukrainian Literary Identity Today. The Legacy of the Bu-Ba-Bu Generation after the Orange Revolution. *World Literature Today*, 2005, vol. 79, Nr ¾, p. 24–27.

УДК 811.161.1'243'373:378.6:61
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213802

Людмила ГЛОБИНА,
orcid.org/0000-0003-2026-7020
кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры украиноведения и гуманитарной подготовки
Украинской медицинской стоматологической академии
(Полтава, Украина) lyudmila.globina@gmail.com

КРЕАТИВНОСТЬ В АСПЕКТЕ ЯЗЫКОВОЙ ПОДГОТОВКИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ-МЕДИКОВ

Статья посвящена проблемам формирования лингвистической креативной компетентности иностранных студентов на занятиях языковой подготовки в медицинском вузе на начальном этапе обучения. Целью исследования является анализ средств создания, функционирования и восприятия лингвистического юмора как эффективного метода активизации учебного процесса в иноязычной аудитории. Материалом исследования послужила подборка ситуативных юмористических диалогов, иронических выражений, различных фигур речи, скороговорок и чистоговорок соответствующего содержания. В работе использованы методы межъязыковых сопоставлений, лексико-семантического и экспериментально-трансформационного анализа. Все названные методы применялись в плане синхронного описания материала. В работе также описывается методика дидактических игр, позволяющая креативно, нетрадиционно употреблять языковые структуры в коммуникативном акте, ориентируясь на их скрытые эстетические возможности.

В учебном языковом пространстве анализировались прежде всего микротексты, в которых комический эффект создаётся языковыми средствами, с помощью всевозможных лингвистических приёмов интерпретации и трансформации языковых единиц. Большое внимание уделено прагматическому аспекту обучения иностранных студентов для формирования умений и навыков по использованию нестандартных языковых комплексов в профессиональной сфере. В результате исследования сделано заключение о том, что юмор интернационален в его профильных идеях добра и зла, красоты и безобразия, чистоты и грязи. Несмотря на то, что языковая картина мира у каждой личности индивидуальна, и эмоциональные смыслы часто не совпадают у коммуникантов разных национальностей, юмор выполняет объединяющую функцию, является толерантным посредником в межкультурном коммуникативном процессе.

Креативный подход к изучению иностранного языка положительно влияет на эффективность и результативность учебных занятий, что способствует повышению коммуникативной компетентности будущих врачей.

Ключевые слова: *лингвистическая креативность, лингвистический юмор, русский язык как иностранный, иностранные студенты, медицинский вуз.*

Людмила ГЛОБІНА,
orcid.org/0000-0003-2026-7020
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри українознавства та гуманітарної підготовки
Української медичної стоматологічної академії
(Полтава, Україна) lyudmila.globina@gmail.com

КРЕАТИВНІСТЬ В АСПЕКТІ МОВНОЇ ПІДГОТОВКИ ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ-МЕДИКІВ

Статтю присвячено проблемам формування лінгвістичної креативної компетентності іноземних студентів на заняттях мовної підготовки в медичному закладі вищої освіти на початковому етапі навчання. Мета дослідження – аналіз засобів створення, функціонування й сприйняття лінгвістичного гумору як ефективного методу активізації навчального процесу в іншомовній аудиторії. Матеріалом дослідження слугувала добірка ситуативних гумористичних діалогів, іронічних висловів, різних фігур мови, скоромовок і чистомовок відповідного змісту. У роботі використані методи міжмовних зіставлень, лексико-семантичного й експериментально-трансформаційного аналізу. Всі названі методи застосовувалися в плані синхронного опису матеріалу. У роботі також описано методику дидактичних ігор, що дозволяє креативно, нетрадиційно вживати мовні структури в комунікативному акті, орієнтуючись на їхні приховані естетичні можливості.

У навчальному мовному просторі аналізувалися насамперед мікротексти, в яких комічний ефект створюється мовними засобами, за допомогою різних лінгвістичних прийомів інтерпретації і трансформації мовних одиниць. Значна увага приділяється прагматичному аспекту навчання іноземних студентів для формування умінь і навичок із використання нестандартних мовних комплексів у професійній сфері. У результаті дослідження

зроблено висновок про те, що гумор інтернаціональний у його профільних ідеях добра і зла, краси і неподобства, чистоти і бруду. Незважаючи на те, що мовна картина світу в кожної особистості індивідуальна, й емоційне навантаження часто не збігається в комунікантів різних національностей, гумор виконує об'єднавчу функцію, є толерантним посередником у міжкультурному комунікативному процесі.

Креативний підхід до вивчення іноземної мови позитивно впливає на ефективність і результативність навчальних занять, що сприяє підвищенню комунікативної компетентності майбутніх лікарів.

Ключові слова: *лінгвістична креативність, лінгвістичний гумор, російська мова як іноземна, іноземні студенти, медичний заклад вищої освіти.*

Lyudmila GLOBINA,
orcid.org/0000-0003-2026-7020
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Ukrainian Studies and Humanities
Ukrainian Medical Stomatological Academy
(Poltava, Ukraine) lyudmila.globina@gmail.com

CREATIVITY IN THE ASPECT OF LANGUAGE TRAINING OF FOREIGN MEDICAL STUDENTS

The article is devoted to the problems of the formation of linguistic creative competence of foreign students in language training at a medical university at the initial stage of training. The aim of the study is to analyze the means of creating, functioning and perception of linguistic humor as an effective method of activating the educational process in a foreign audience. The material of the study was a selection of situational humorous dialogues, ironic expressions, various figures of speech, tongue twisters and pure-tongue twisters of the corresponding content. In the work, methods of cross-language comparisons, lexical-semantic and experimental-transformational analysis are used. All these methods were applied in terms of synchronous description of the material. The paper also describes the methodology of didactic games, which allows you to creatively, unconventionally use language structures in a communicative act, focusing on their hidden aesthetic capabilities.

In the educational language space, first of all, microtexts were analyzed, in which the comic effect is created by language means, with the help of all kinds of linguistic methods of interpretation and transformation of language units. Much attention is paid to the pragmatic aspect of teaching foreign students for the formation of skills in using non-standard language complexes in the professional sphere. As a result of the study, the conclusion was made that humor is international in its core ideas of good and evil, beauty and ugliness, purity and dirt. Despite the fact that the linguistic picture of the world for each person is individual and emotional meanings often do not coincide among communicants of different nationalities, humor performs a unifying function and is a tolerant mediator in the intercultural communication process.

A creative approach to learning a foreign language positively affects the efficiency and effectiveness of training classes, which enhances communicative competence of future doctors.

Key words: *linguistic creativity, linguistic humor, Russian as a foreign language, foreign students, medical university.*

Постановка проблемы. В современном информационно-коммуникативном пространстве в качестве первостепенной дидактической задачи на занятиях по иностранному языку профессионального направления ставится задача формирования коммуникативной компетентности обучаемой личности. Одним из эффективных путей в этом направлении в медицинском вузе представляется развитие коммуникативных умений будущих врачей через моделирование речевых ситуаций с элементами непринуждённого лингвистического юмора. С другой стороны, лингвокреативная направленность учебного процесса повышает мотивацию иностранных студентов-медиков, стимулирует их интерес к предмету. Создание комфортной, творческой обстановки на занятиях, партнёрских отношений способствует лучшему усвоению языка.

Анализ исследований. Существует достаточное количество работ, в которых исследуются возможности использования креативной лингвистики на занятиях языкового комплекса. О потенциале комического при изучении иностранного языка писали М. А. Стернина (Стернина, 1994), Е. И. Чиркова (Чиркова, 2015). Проблема формирования лингвистической компетенции будущих врачей на занятиях по русскому языку и культуре речи рассматривается в статье Е. В. Орловой (Орлова, 2013). Формированию лингвокреативной компетентности у студентов-инофонов на материале аббревиатур интернет-пространства посвящена работа В. В. Горбань и М. М. Заболенной (Горбань, Заболенная, 2018). Возможности лингвистического юмора на занятиях по РКИ для иностранных студентов-медиков анализируются в трудах Л. В. Глобиной (Глобина, 2019). Новизна настоящего исследования состоит в дальнейшем поиске методического инструментария для оптимизации языковой подготовки иностранцев в медицинском вузе.

Целью статьи является анализ средств создания, функционирования и восприятия лингвисти-

ческого юмора как одного из методов активизации учебного процесса на занятиях языковой подготовки иностранных студентов-медиков 1-го курса. Материалом исследования послужила подборка ситуативных микротекстов, выражений и лексических единиц соответствующего направления. В работе использованы методы межъязыковых сопоставлений, лексико-семантического и экспериментально-трансформационного анализа, дано описание методики дидактических игр, позволяющей креативно, нестандартно употреблять языковые структуры в коммуникативном акте, ориентируясь на их скрытые эстетические возможности.

Изложение основного материала. Интерактивные методы обучения создают возможности для творческой совместной работы преподавателя и студента. С целью развития лингвистической креативной компетентности иностранцев необходимо анализировать прежде всего микротексты, в которых комический эффект создаётся языковыми средствами, с помощью всевозможных лингвистических приёмов интерпретации и трансформации языковых единиц. Так, ***ситуативный юмористический диалог*** на занятии можно вполне интерпретировать как полноценный лингвистический анекдот:

Преподаватель (обращается к старосте группы): «А почему сегодня отсутствует Ахмед?» Ответ: «Он дома, заболел». Преподаватель: «А где Ваша тетрадь?» Ответ: «Она тоже заболела».

Студенты, знакомые с понятием «метафора», вполне адекватно воспринимают смысл сказанного. Переносные смыслы, мотивированные разнообразными ассоциативными связями первичных значений, в значительно большей степени, чем прямые, хранят в себе эстетическую экспрессию, субъективную оценку, придающие речи парадоксальность выражения. Именно данный фактор является определяющим при создании различных форм комического в коммуникативном акте.

Активацию новых смыслов, неосознаваемых ранее, даёт анализ ***иронических афоризмов, пословиц и поговорок*** – лаконичных, образных, отточенных по форме и выражающих обобщённую мысль изречений. Комический эффект иронических афоризмов (авторских выражений), пословиц и поговорок (народных выражений) основан на логическом парадоксе, неожиданных ассоциациях. Например: *«Если человек хочет жить, врачи бессильны»* (Фаина Раневская). Иронические афоризмы часто строятся на антитезах, в основе которых – контекстуальные антонимы. Например: *«К сорока годам человек либо сам себе доктор, либо дурак»* (Поль Брэгг). Анализ средств создания юмора в таких выражениях является предпосылкой к самостоятельному поиску аналогичных языковых фактов в других языках.

Порицая лень студентов, преподаватель может вспомнить одну из известных китайских пословиц: «*Стоять – лучше, чем ходить, сидеть – лучше, чем стоять, а ещё лучше – лежать*». Здесь уместно предложить иностранным студентам самим подобрать эквиваленты к данному выражению в своих родных языках. Обязательное условие – чтобы было остроумно, смешно. Тема праздности, лени и бездействия актуальна и, следовательно, «прекрасно разработана» во всех языках, так что студенты могут выбрать наиболее удачные фразы. Например, студенты из Марокко предложили ироническое выражение: *«Спите и не просыпайтесь, выигрывает только тот, кто не просыпается»*; студенты из Иордании: *«Ленивую собаку кусают блохи».* Первое место в одной из групп заняла узбекская пословица: *«Если на ишака положить мало груза, он ляжет».* Всякий раз после такого вида работы иностранные студенты приходят к коллективному выводу: юмор интернационален в его профильных идеях добра и зла, красоты и безобразия, чистоты и грязи. Несмотря на то, что языковая картина мира у каждой личности индивидуальна, и эмоциональные смыслы часто не совпадают у коммуникантов разных национальностей, юмор объединяет всех участников межкультурного коммуникативного процесса.

Безусловно, преподавателю необходимо учитывать и качество восприятия лингвистического юмора в иноязычной аудитории. Так, иностранным студентам из ближнего зарубежья не представляет особого труда определить причину комического эффекта во фразах, которые строятся по аналогии с известными выражениями: *«Посадил дед печень. Выросла печень большая-пребольшая»*; *«Место клизмы изменить нельзя»* и др. Для иностранных студентов из дальнего зарубежья эстетические параметры такого юмора будут снижены.

Большие возможности воздействия на эмоциональную сферу обучающихся имеют ***каламбуры*** – фигуры речи, состоящие в юмористическом использовании многозначности слова или звукового сходства различных слов. Например: *Преподаватель (опоздавшему студенту): «Приходить надо во́время, а не во вре́мя».* В данном случае мы имеем дело с омографами – графическими омонимами. Примеры графических омонимов: *за́мок* (дворец)– *замо́к* (на двери), *му́ка* (мучение) – *мука́* (продукт), *у́же* (сравнительная степень от *узкий*) – *уже́* (наречие) и др. Задание придумать юмористические микротексты, построенные на игре слов с использованием омографов, в творческих группах выполняется с энтузиазмом.

Неизменный интерес у иностранцев имеет так называемый «Медицинский юмористический словарь», составленный студентами-медиками. Например: *аэрозоль* (мозоль, натёртая в самолёте), *бульдозер* (капельница), *ветрянка* (легкомысленная девушка), *жаргон* (аспирин), *палатализация* (санобработка палат), *пломбир* (стоматолог), *половик*

(врач-сексолог), *померанец* (тяжелобольной), *примочки* (клипсы), *ссадина* (контролёр в общественном транспорте), *трепанация* (болтовня), *ухарь* (отоларинголог), *халатность* (отсутствие халатов в торговой сети), *хворостина* (болезнь) и др. Такие слова используются для создания комического эффекта, языковой игры, в качестве средства метафорического переосмысления. В «Медицинском юмористическом словаре» наблюдаются, главным образом, случаи использования многозначности, омонимии, паронимии с элементами деривации. Студенты включаются в интересную работу по выявлению различных ассоциаций по сходству, лингвистических приёмов преобразования языковых единиц. Обычно к следующему занятию словарь пополняется подобными примерами.

На паронимии основана такая стилистическая фигура, как ***парономазия*** – постановка рядом слов, близких по звучанию, но разных по значению. Например, фраза *эффективное лекарство для эффектной девушки* приобретёт юмористический смысл, если поменять местами определения: *«эффектное лекарство для эффективной девушки»*. Следует заметить, что выполнять такого рода задания иностранные студенты могут, только обладая достаточным уровнем лингвистической креативности, которая формируется в процессе повседневной вербальной коммуникации.

Большой интерес у студентов вызывают ***оксюмороны*** – фигуры речи, состоящие в соединении двух понятий, противоречащих друг другу. Примеры оксюморонов: *выздоровевший больной, сухая вода (фторкетон), мягкая жёсткость, оглушительная тишина, безмолвный крик, бесконечный предел* и др. Оригинальность таких языковых конструкций – в их абсурдности, неожиданности, в сочетании несочетаемого, что ломает привычные шаблоны и позволяет по-новому взглянуть на привычные вещи. Для иностранных студентов оксюмороны – это «языковой шок», возможность впервые оторваться от словарной дефиниции. В систему языковых и речевых упражнений входит самостоятельный поиск аналогичных явлений в тексте с последующим использованием их в ситуациях коммуникативного общения. Знание об оксюмороне создаёт возможности для весёлых импровизаций:

Преподаватель: Урок закончен, сдавайте Ваши сочинения!

Студенты: Пожалуйста, ещё 5 минут. Мы только начали заканчивать.

В творческих группах студенты-иностранцы легко воспринимают такую стилистическую фигуру, как ***градация*** – расположение лексем в порядке усиливающегося или уменьшающегося значения. Пример нисходящей градации оценочных характеристик можем наблюдать в ситуативном юмористическом диалоге на занятии:

Студент: Преподаватель, я хорошо выполнил контрольную работу? Преподаватель: Да, первое задание … очень хорошо, всё правильно. Второе задание … неплохо, всего одна ошибка. Третье задание … (проверяет дальше), а дальше – просто кошмар!

Студент: Я не виноват, что Мутазу как раз позвонила мама…

Такая миниатюра мотивирует студентов к созданию противоположного варианта с восходящей градацией.

Неоднозначное восприятие гарантируется без объяснения такого стилистического приёма, как ***синекдоха*** – употребление названия общего вместо частного и наоборот. Например:

Преподаватель (подводит итог урока): Группа сегодня работала замечательно. Студент: А я?

Постоянно на слуху выражения, в которых единственное число употребляется вместо множественного: *Врач должен быть… Врач обязан… Врачу необходимо…* Синекдоха усиливает экспрессивность речи, придаёт ей обобщающий смысл.

Нельзя обойти вниманием стилистические фигуры количества: ***гиперболу*** – образное преувеличение, ***мейозис*** (и его разновидность ***литоту***) – образное преуменьшение. Гиперболизируются такие свойства, как размер, цвет, сила, количество. Например: *Преподаватель как врач: должен сказать сто раз, чтобы было понятно.* Термин «мейозис» знаком будущим врачам, в медицине обозначает уменьшение какой-либо части тела вследствие болезни. В лингвистической практике это эвфемистическая фигура речи с намеренным преуменьшением признака, практически всегда с ироническим подтекстом:

Преподаватель: Ваше произношение оставляет желать лучшего (вместо *очень плохое*). *Студент: Мне так удобнее.*

Стилистические фигуры служат для усиления выразительности речи, помогают включить иностранных студентов в образовательный процесс, толерантную коммуникацию.

В иноязычной аудитории на начальном этапе подготовки должно быть место и такому шуточному жанру народного творчества, как ***скороговорки и чистоговорки.*** Фразы, построенные на сочетании звуков, затрудняющих быстрое и чёткое произнесение слов, полезны для развития речевого аппарата и выработки хорошей дикции, особенно это актуально при изучении иностранного языка. На занятиях с первокурсниками используются главным образом терминологические скороговорки. Например:

Терминатору термометр не требуется, у терминатора температура субфебрильная; *Флюорографист флюорографировал флюорографистку*; *Кристалл кристаллизовался, кристаллизовался да не выкристаллизовался*; *Дефибриллятор дефи-*

бриллировал, дефибриллировал да не выдефибриллировал.

Отметим, что терминологические скороговорки – это продукт перефразирования общеупотребительных скороговорок, что создаёт необъятное поле для творчества студентов. Студентам-медикам приходится ежедневно запоминать большое количество специальных терминов. Научить правильно, быстро и чётко произносить довольно сложные для иностранцев слова – первостепенная задача преподавателя русского языка как иностранного.

Выводы. Креативный подход к изучению иностранного языка, безусловно, способствует повышению коммуникативной компетентности будущих врачей. Важно поддерживать любые проявления «здорового» креатива на занятиях, умело направлять его в правильное русло, приучать ценить тонкость и интеллигентность в слове, сделать так, чтобы лингвистический юмор стал стимулом к более глубокому и серьёзному изучению профессионального языка.

Перспективным направлением дальнейших исследований является анализ межъязыковых соответствий однотипных структурных единиц с комическим эффектом, выявление национальной специфики эмоционального восприятия лингвистического юмора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Глобина Л. В. Лингвистический юмор как метод активизации учебной деятельности студентов-иностранцев на занятиях языковой подготовки в медицинском вузе. *Імідж сучасного педагога.* Полтава, 2019. № 3 (186). С. 48–52.
2. Глобина Л. В. Креативная лингвистика в практике преподавания русского языка как иностранного. *Закарпатські філологічні студії.* Ужгород, 2019. Вип. 9. Т. 1. С. 40–43.
3. Глобина Л. В. К вопросу о формировании лингвокреативной компетентности иностранных студентов медицинского вуза. *Мова і культура.* Київ, 2019. Вип. 22. Т. IV (199). С. 146–152.
4. Горбань В. В., Заболенная М. М. Формирование креативной компетентности студентов-иностранцев. *Мова: науково-теоретичний часопис з мовознавства.* Одеса, 2018. № 9. С. 133–137.
5. Орлова Е. В. Формирование лингвистической компетенции студента медицинского вуза на занятиях по русскому языку и культуре речи. *Вестник РУДН. Русский и иностранные языки и методика их преподавания.* 2013. № 3. С. 83–89.
6. Стернина М. А. Юмор на занятиях по английскому языку. *Новые идеи в преподавании иностранных языков: взгляд в будущее :* материалы науч.-тех. конф., г. Воронеж, 25–26 янв. 1994 г. Воронеж, 1994. С. 22–23.
7. Чиркова Е. И. Юмор как эмоционально воздействующий фактор при обучении иностранному языку. *Евразийский союз учёных.* 2015. № 10. 4 (19). С. 117–120.

REFERENCES

1. Globina L.V. Lingvisticheskiy yumor kak metod aktivizatsii uchebnoy deyatel'nosti studentov-inostrantsev na zanyatiyakh yazykovoy podgotovki v meditsinskom vuze [Linguistic humor as a method of enhancing the learning activities of foreign students at language classes at a medical school] *Imidzh suchasnogo pedagoga.* Poltava, 2019. No 3 (186). S. 48-52 [in Russian].
2. Globina L.V. Kreativnaya lingvistika v praktike prepodavaniya russkogo yazyika kak inostrannogo [Creative linguistics in the practice of teaching Russian as a foreign language] *Zakarpatski filologichni studiyi.* Uzhhorod, 2019. Vip. 9. T. 1. P. 40–43 [in Russian].
3. Globina L.V. K voprosu o formirovanii lingvokreativnoy kompetentnosti inostrannykh studentov meditsinskogo vuza [To the question of the formation of the language-creative competence of foreign students of medical higher education institution]. *Mova i kultura.* Kiev., 2019. Vip. 22. T. IV (199). P.146–152 [in Russian].
4. Gorban V.V., Zabolennaya M.M. Formirovanie kreativnoy kompetentnosti studentov-inostrantsev [Formation of creative competence of foreign students] *Mova: naukovo-teoretichniy chasopis z movoznavstva.* Odessa, 2018. No 9. P. 133–137 [in Russian].
5. Orlova E.V. Formirovanie lingvisticheskoy kompetentsii studenta meditsinskogo vuza na zanyatiyah po russkomu yazyiku i kulture rechi [The formation of the linguistic competence of a student of a medical university in the classroom on the Russian language and culture of speech] *Vestnik RUDN. Russkiy i inostrannyie yazyiki i metodika ih prepodavaniya.* 2013. No 3. P. 83–89 [in Russian].
6. Sternina M.A. Yumor na zanyatiyah po angliyskomu yazyiku. [Humor in the classroom in English] *Novyie idei v prepodavanii inostrannyih yazyikov: vzglyad v buduschee:* materialyi nauch.-teh. konf. Voronezh, January 25–26. 1994. Voronezh, 1994. P. 22–23 [in Russian].
7. Chirkova E.I. Yumor kak emotsionalno vozdeystvuyuschiy faktor pri obuchenii inostrannomu yazyiku. [Humor as an emotionally acting factor in teaching a foreign language] *Evraziyskiy soyuz uchyonyih.* 2015. No 10. 4(19). P. 117–120 [in Russian].

УДК 81'374:811.161.2:811.112.2
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213803

Галина ГОРОДИЛОВСЬКА,
orcid.org/0000-0002-4960-4599
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови
Національного університету «Львівська політехніка»
(Львів, Україна) hhorodylovska@gmail.com

ГАННА НАКОНЕЧНА ЯК ЛЕКСИКОГРАФ

У статті окреслено лексикографічну діяльність української вченої-емігрантки XX століття Ганни Наконечної, схарактеризовано «Німецько-український кишеньковий словник» дослідниці, висвітлено його значення в історії української лексикографії.

Розглянуто структуру лексикографічної праці і встановлено, що вона складається з трьох частин: вступної, в якій учена пропонує власні погляди щодо укладання словника, розглядає створення нових слів на позначення реалій щоденного життя, наводить цікаві ідеї щодо їх перекладу; граматичної, яку подає в п'ятьох узагальнених таблицях зі зразками відмінкових закінчень іменників, прикметників, займенників, числівників й особових форм дієслів та власне словника, в якому проаналізовано українську лексику та її лексикографічну репрезентацію в ньому.

З'ясовано, що словник містить близько 10 тисяч німецьких гасел з їх перекладом на українську мову. У макроструктурі видання репрезентовано багатий лексичний матеріал, який фахово відібраний і систематизований, використано алфавітний принцип побудови реєстрових слів, подано семантичну адекватність перекладних еквівалентів.

Найповніше представлено загальновживану лексику української мови, яку активно використовують усі носії мови. Окремо виділено лексику, вживану в Західній Україні. Ширше, ніж в інших перекладних словниках, виявлено оніми – хороніми, ойконіми, гідроніми, ороніми, більшість з яких пов'язані з українськими культурними традиціями. Виокремлено термінну лексику з різних галузей знань – астрономії, геометрії, електротехніки, медицини, типографії, військової справи тощо, яка засвідчує великий поступ в українському термінознавстві. Уперше зафіксовано багато нових слів і словосполучень, яким належить особлива роль у словнику.

У мікроструктурі подано граматичну, акцентуаційну, правописну, словотвірну характеристику заголовних слів, помічено відсильні ремарки, позначки і пояснення до них. Доведено, що «Німецько-український кишеньковий словник» Ганни Наконечної підготовлений відповідно до принципів і технічних засад перекладної лексикографії і займає визначне місце в історії українського словництва першої половини XX століття.

Ключові слова: *лексикографія, макроструктура і мікроструктура словника, реєстрове слово (гасло), українська лексика, частини мови, граматичні форми.*

Halyna HORODYLOVSKA,
orcid.org/0000-0002-4960-4599
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Ukrainian Language
Lviv Polytechnic National University
(Lviv, Ukraine) hhorodylovska@gmail.com

HANNA NAKONECHNA AS A LEXICOGRAPHER

The article outlines the lexicographic activity of the Ukrainian emigrant scholar of the XX century Hanna Nakonechna, characterizes the "German-Ukrainian pocket dictionary" of the researcher, highlights its significance in the history of the Ukrainian lexicography.

The structure of the lexicographic work is considered and it is established that it consists of three parts: introductory, in which the scholar offers her own views on compiling a dictionary, considers the creation of new words to denote the realities of everyday life, gives interesting ideas for their translation; grammar, which is presented in five generalized tables with spelling samples of the endings nouns, adjectives, pronouns, numerals and personal forms of verbs and the dictionary itself, which analyzes the Ukrainian vocabulary and its lexicographic representation in it.

It was found that the dictionary contains about 10 thousand German slogans with their translation into Ukrainian. The macrostructure of the publication represents a rich lexical material, which is professionally selected and systematized, the alphabetical principle of construction of register words is used, the semantic adequacy of translated equivalents is given.

The common vocabulary of the Ukrainian language, which is actively used by all native speakers is thoroughly examined and presented. The vocabulary used in Western Ukraine is singled out. Choronyms, oikonyms, hydronyms, oronyms, most of which are related to the Ukrainian cultural traditions are found more frequently than in other translated dictionaries. The terms lexis from various fields of knowledge – astronomy, geometry, electrical engineering, medicine, printing, military affairs, etc., which testifies to the great progress in Ukrainian terminology. For the first time, many new words and phrases have been recorded, which have a special role in the dictionary.

The microstructure presents grammatical, accentuation, spelling, word-formation characteristics of the title words, reference notes, marks and explanations to them are noticed. It is proved that Anna Nakonechna's "German-Ukrainian pocket dictionary" was prepared in accordance with the principles and technical principles of translated lexicography and occupies a prominent place in the history of Ukrainian vocabulary of the first half of the twentieth century.

Key words: *lexicography, macrostructure and microstructure of the dictionary, register word (slogan), Ukrainian vocabulary, parts of speech, grammatical forms.*

Постановка проблеми. Україна як незалежна держава має низку величних постатей учених, котрі змушені були свого часу покинути терени рідної країни й поїхати у вимушену еміграцію, через що їхні імена були невиправдано забуті. Колишня злочинна діяльність комуністичної системи не дозволяла згадувати про таких науковців, позаяк вони своєю діяльністю обороняли українську справу та збагачували наше національне життя. Але попри все те, ці люди дали світові потужні наукові здобутки в різних галузях і по праву заслуговують на пошану й визнання. Величезну роль у національній пам'яті про таких науковців відіграв Український науковий інститут у Берліні – вища інституція за кордоном, яка видавала україномовну наукову літературу. Праця колективу цієї установи, безперечно, ввійшла в історію вітчизняної та світової науки як приклад благородного й самовідданого служіння українській спільноті. Серед численних науковців цього закладу важливе місце посідає Ганна Наконечна, мовознавча діяльність якої є досі недостатньо дослідженою. Відсутність ґрунтовних розвідок, нагальна необхідність повернути сучасності забуте ім'я Ганни Наконечної і визначає актуальність теми статті.

Аналіз останніх досліджень. Публікацій, присвячених мовознавчому доробку Ганни Наконечної, небагато. У радянські часи про неї не писали, оскільки її праці зберігалися в основному в спецфондах. У жодній радянській енциклопедії її прізвище не згадувалося. З часу Першої світової війни вчена емігрувала і більшу частину свого життя прожила за кордоном, де й виходили основні її праці. Короткі біографічні відомості про дослідницю подано в закордонному джерелі (Encyclopedia of Ukraine, 1993: 527–528). У вітчизняному виданні інформація про неї з'являється вже в часи незалежності України (Енциклопедія українознавства, 1996, Т. 5: 1680). Згадують про її лексикографічну діяльність українські (Кочан, 2011: 74–78; Кузеля, 1962: 217– 235) та зарубіжні дослідники (Носко-Оборонів, 1992: 11; Шевельов, 2014: 105–110). Проте комплексного опису творчої спадщини вченої в сучасній україністиці ще немає.

Мета статті – схарактеризувати «Німецько-український кишеньковий словник» Ганни Наконечної, проаналізувати українську лексику та її лексикографічну репрезентацію в ньому, окреслити роль і місце книги в творчому доробку вченої. Реалізація мети передбачає розв'язання таких завдань:

– опрацювати наявні в сучасній україністиці студії, присвячені лексикографічному доробку Ганни Наконечної;

– описати макро- й мікроструктурні характеристики словника;

– оцінити значення книги в науковому контексті української перекладної лексикографії першої половини XX століття.

Виклад основного матеріалу. Ганна Наконечна (1896–1994) – українська вчена-емігрантка, мовознавець, лексикограф, перекладач, співробітник Інституту звукових дослідів та Українського наукового інституту в Берліні. Лексикографічна діяльність ученої охоплює перекладацьку, термінологічну, правописну галузі словникотворення. Однак в історію української лексикографії вчена ввійшла як автор «Німецько-українського кишенькового словника» (1939), який витримав аж п'ять видань. Перше видання словника українська критика сприйняла дуже прихильно, про що дізнаємося з відгуків науковців: «Багато висловів модерного життя виступає тут уперше в німецько-українському протиставленні <…> Опрацьований і виданий дуже совісно й дбайливо з кожного погляду» (проф., д-р Іван Зілинський, Краків); «Новотвори, що вперше засвідчені в цьому словнику, виказують велику продуманість, легкість та видержаність» (доц., д-р Ярослав Рудницький, Берлін); «Ганна Наконечна дала словник, якого нам уже давно недоставало. Її словник містить всі потрібні слова буденного життя» (д-р Сократ Іваницький, Чернівці) (Наконечна, 1941: 79). Таким чином, дослідники дають позитивну оцінку праці та наголошують на її важливому значенні для української лексикографії.

Над «Німецько-українським кишеньковим словником» учена працювала в словниковому відділі Українського наукового інституту в Берліні, який на той час був одним із головних наукових центрів. Від 1936 року цей відділ зредагував і видав цілу низку словників, серед яких був і словник Ганни Наконечної. За лексикографічним виданням стоїть титанічна праця вченої, а також багатьох інших українських науковців діаспори, які в тяжких умовах еміграції щоденно здійснювали великий науковий подвиг. Саме це дає нам сьогодні підстави розглянути словник і дати йому фахову характеристику.

Структура книги поділена на три частини: перша – вступна (містить зауваги німецькою та українською мовами – розділи A і B), друга частина присвячена українській граматиці (розділ C) і третя частина – власне словник. У вступній частині авторка наголошує на значущості своєї праці, оскільки щораз більше відчуває недостатність старих перекладних словників, та й, зрештою, зміни, що відбулися в мові за останні десятиріччя,

а також еміграційне становище, зокрема відсутність потрібних книжок і підручників, культурні взаємини, які у зв'язку з цим постають, викликали нагальну потребу перевидання або створення нових словників, оскільки «німецько-українські словники, які були до цього часу, є частково застарілі, вичерпані або ж недоступні» (Наконечна, 1942: 9). Дослідниця зазначає, що багато висловів теперішнього життя наведені в німецько-українському перекладі вперше, тому їх потрібно по-новому утворювати для української мови, наприклад: ***Entwarnungssignal*** – відтривожне гасло; ***Rolltreppe*** – котилка; ***Reißverschluß*** – засмичка; ***Teewärmer*** – чаєгрійка; ***Verkehrsampel*** – світловий руховказ (Наконечна, 1942: 9). На думку укладачки, лише практичне вживання цих висловів покаже, чи засвоїла їх українська мова, чи ні. Наявність великої кількості нових слів засвідчує безпосередню необхідність створення такого словника і вказує на його актуальність.

Появу перекладного словника авторка також пов'язує з культурними взаєминами, які стають щораз активнішими та міцнішими між німецьким та українським народами. Дослідниця сподівається на те, що її словник стане у пригоді тим читачам, які вивчають українську мову, і, таким чином, її праця досягне своєї цілі. Отже, створення німецько-українського підручного словника з новим реєстром слів допомагатиме всім читачам поповнити свій словниковий запас новими лексичними засобами.

У вступних зауваженнях учена описує свою працю над книгою, зокрема чітко виокремлює структурні елементи в побудові словника щодо перекладу німецьких слів, їхнього граматичного роду, наголосу, правопису, умовних скорочень, а також наводить основні лексикографічні джерела, які використовувала під час підготовки видання. Розглянемо детальніше ці основні елементи словника.

1. Переклад. Перекладаючи слова, дослідниця відокремлює комами близькі за значенням слова (синоніми), а слова з різним значенням – крапкою з комою, наприклад: ***absteigen*** – злазити, сходити; заїжджати. Зауважено, що нові значення слів пронумеровано арабськими цифрами з крапкою, і вони мають позначення роду: ***Bank*** *f* – 1. лавка; 2. банк *m*; 3. *milit.* бруствер *m*. Цифрами позначено також слова, що однаково написані, але мають різне походження, напр.: ***Ballen*** – 1. *m* в'язка; 2. ~ стискати кулак. Контекстові пояснення подано за допомогою німецьких синонімів, підметів, предметів та інших слів у круглих дужках: ***Brause*** *f* (Gärung) – шумування *n*; (im Bade) – душ *m*. Уживання відповідного слова в спеціальній галузі виділено скороченням, напр.: ***Brand*** *m* – горіння *n*, пожежа *f*; *med.* ґанґрена *f*, мертвиця *f*. Якщо слово потребує додаткового або спорідненого з іншим словом пояснення, то авторка використовує знак рівності (=), напр.: ***blank*** – 1. блискучий; гладкий; 2. = bar, bloß (Наконечна, 1942: 9–10).

2. Рід. Аналізуючи словник, помічаємо, що в усіх німецьких реєстрових іменниках дослідниця подає рід (похилий шрифт), а в українському перекладі – лише тоді, коли він не збігається з родом німецького слова, напр.: ***Stuck*** *m* – тинк, але ***Stroh*** *n* – солома *f* (Наконечна, 1942: 10).

3. Дієслівне керування. Якщо дієслова у двох мовах вимагають того самого відмінка, то авторка цього не позначає, але якщо – різних, то в українській частині словника керування позначено відповідним відмінком (*A., G...*), напр.: ***begegnen j-m*** – [зу]стрічати *A* (Наконечна, 1942: 10).

4. Наголос. На всіх українських словах, що мають більш як один склад, поставлено наголос (він може бути й на двох складах того самого слова, і це означає, що слово має подвійний наголос). Якщо слово з подвійним наголосом має одну свою частину у квадратних дужках, то воно наголошується лише раз, залежно від того, чи вживають цю частину в дужках, чи ні, напр.: ***bekennen*** – вúзна[вá]ти, призна́[вá]тися (Наконечна, 1942: 10).

5. Правопис. У процесі роботи авторка використовувала найновіші тогочасні правописи української та німецької мов, зокрема: «Der große Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter»; bearbeitet von Dr. Otto Basler (Leipzig, 1937), «Правописний словник» Г. Голоскевича (Харків-Київ, 1930), «Новий український правопис із словничком» Б. Романенчука, Я. Рудницького (Львів, 1938) (Наконечна, 1942: 10).

6. Знаки і скорочення. Вступна частина словника містить також список умовних скорочень німецькою та українською мовами на позначення частин мови, роду, числа, відмінків, емоційно забарвленої лексики, належності слів до певної галузі знань тощо. Повторювана частина слова відокремлена від решти слова вертикальною лінією [|]. Усередині словникової статті визначальна частина слова замінена тильдою ~: ***Amerika*** *n* – Америка; ***~ner*** *m* американець; ***~nisch*** американський (Наконечна, 1942: 10–11).

7. Література. Укладаючи німецько-український словник, авторка послуговувалася даними таких перекладних словників: «Німецько-українським словником» В. Кміцикевича (Чернівці, 1912), «Deutsch-ukrajinisches Wörterbuch» N. M. (Kolomea-Kyjiv, 1918), «Німецько-українським

словником» І. Шаровольського (Київ, 1918), «Німецьким та українським військовим словником» І. Ільницького-Занковича (Берлін, 1939), «Німецьким та українським летунським словником» І. Ільницького-Занковича (Берлін, 1939) (Наконечна, 1942: 11).

У наступній частині, яка передує власне словникові, лексикограф Ганна Наконечна значне місце відводить основам української граматики (Einiges aus der ukrainischen Grammatik), зокрема подає: 1) абетку (Alphabet); 2) зауваги до вимови (Bemerkungen zur Aussprache); 3) переглядні таблиці (Übersichtstabellen). Ця частина словника може слугувати як додаток, що значною мірою звільняє від придбання окремого підручника з граматики української мови.

Українську абетку авторка наводить у таблиці друкованими й писаними буквами, а поруч зазначає їхнє звучання латинкою. У зауважах до вимови вчена на конкретних прикладах пояснює вимову деяких голосних і приголосних в українській мові. П'ять узагальнених таблиць відмінкових закінчень іменників, прикметників, займенників, числівників, а також форм дієслівної словозміни розміщені безпосередньо перед власне словником у такій послідовності:

Таблиця 1. Іменники (Hauptwörter): а) чоловічого роду (Männliche Hauptwörter) в однині (Einzahl) (*ніс, син, козак, учитель, край, ніж*) й множині (Mehrzahl) (*нос-**и**, син-**и**, козак-**и**, учител-**і**, кра-**ї**, нож-**і***), твердої (Harte Biegung) (*ніс, син, козак*) і м'якої груп (Weiche Biegung) (*учитель, край, ніж*); б) жіночого роду (Weibliche Hauptwörter) в однині (Einzahl) (*липа, ріка, княгиня, шия, рожа*) й множині (Mehrzahl) (*лип-**и**, рік-**и**, княгин-**і**, ши-**ї**, рож-**і***) твердої (Harte Biegung) (*липа, ріка*) і м'якої груп (Weiche Biegung) (*княгиня, шия, рожа*); в) ніякого роду (Sächliche Hauptwörter) в однині (Einzahl) (*село, молоко, поле, весілля, ложе*) й множині (Mehrzahl) (*сел-**а**, молок-**а**, пол-**я**, весілл-**я**, ложе-**а***) твердої (Harte Biegung) (*село, молоко*) і м'якої груп (Weiche Biegung) (*поле, весілля, ложе*). Варто зазначити, що авторка не виділяє мішаної групи іменників, а ті слова, основа яких закінчується на шиплячий приголосний, зараховує до м'якої. Зауважено, що в давальному відмінку однини іменники чоловічого роду другої відміни твердої групи мають закінчення *-ові,* (*нос-**ові**, син-**ові**, козак-**ові***), а м'якої відміни – *-еві (-єві)* (*учител-**еві**, кра-**єві**, нож-**еві***). У місцевому відмінку однини іменник чоловічого роду другої відміни твердої групи *козак* має три закінчення – *-ові (-у, -і)*: в *козак-**ові**, козак-**у**, козац-**і***, а іменник м'якої групи *учитель* – два закінчення – *-і (-ю)*: в *учител-**і**, учител-**ю***. Іменник середнього роду другої відміни м'якої групи *поле* в родовому відмінку множини має нульове закінчення: *піл-**ь*** аналогічно до *весіл-**ь***.

Таблиця 2. Прикметники (Eigenschaftswörter) мають такі закінчення: а) твердої групи (Harte Biegung) в однині (Einzahl) чоловічого роду (Männl. Geschlecht) – *добр-**ий***, жіночого (Weibl. Geschlecht) – *добр-**а*** та середнього (Sächl. Geschlecht) – *добр-**е***, а в множині (Mehrzahl) – *добр-**і***; б) м'якої групи (Weiche Biegung) в однині (Einzahl) чоловічого роду (Männl. Geschlecht) – *син-**ій***, жіночого (Weibl. Geschlecht) – *син-**я*** та середнього (Sächl. Geschlecht) – *син-**є***, а в множині (Mehrzahl) – *син-**і***.

Таблиця 3. Займенники (Fürwörter): а) особові (Persönliche Fürwörter) в однині (Einzahl): 1 особа – *я*, 2 особа – *ти,* 3 особа – *він, вона, воно* і в множині (Mehrzahl): 1 особа – *ми,* 2 особа – *ви,* 3 особа – *вони*. В орудному відмінку дослідниця подає по дві форми займенників 3 особи: *він – ним* (*їм*), *воно – ним* (*їм*), *вони – ними* (*їми*). Форми цих займенників у місцевому відмінку вжито з приставним ***н*** і без нього: в *ньому* (*нім, йому*), в *ній* (*їй*), в *них* (*їх*) (у чинному правописі форми *йому, їй, їх* не зазначені) (Український правопис, 2019: 141); б) вказівні (Hinweisende Fürwörter) в однині (Einzahl): *той*, *те*, *та*, *цей*, *це*, *ця* і в множині (Mehrzahl): *ті*, *ці*. Займенник *та* в орудному відмінку має дві форми: *тою* (*тією*). Такі самі форми має займенник *ця* (*цею*, *цією*); в) присвійні (Besitzanzeigende Fürwörter) в однині (Einzahl): *мій*, *моє*, *моя*, *наш*, *наше*, *наша* і в множині (Mehrzahl): *мої*, *наші.* У місцевому відмінку займенники *мій*, *моє*, *наш*, *наше* мають по дві форми: *мій* – в *моєму* (*моїм*), *моє* – в *моєму* (*моїм*), *наш* – в *нашому* (*нашім*), *наше* – в *нашому* (*нашім*); г) питальні (Fragende Fürwörter) в однині (Einzahl): *чий*, *чия*, *чиє*, *хто*, *що* і в множині (Mehrzahl): *чиї.* Форми цих займенників у чоловічому і середньому роді в місцевому відмінку мають дві форми: *чий* – в *чиєму* (*чиїм*), *чиє* – в *чиєму* (*чиїм*), *хто* – в *кому* (*кім*), *що* – в *чому* (*чім*).

Таблиця 4. Числівники (Zahlwörter) подано від одного до десяти мільйонів. Наведено відмінювання числівників *два* (чоловічий рід), *дві* (жіночий рід), *двоє* (середній рід) і *п'ять* (для всіх родів). Зазначимо, що в родовому відмінку числівник *двоє* має такі форми: *двох* (*двоїх*), а в місцевому – у *двох* (*двоїх*).

Таблиця 5. Дієслова (Zeitwörter) поділено на дві дієвідміни (Biegung): а) першу («Е»-відміну), до якої належать дієслова теперішнього часу з особовими закінченнями: *-у (-ю), -еш (-єш), -е*

(-є), -емо (-ємо), -ете (-єте), -уть (-ють), напр.: *зна-**ю**, зна-**єш**, зна-**є**, зна-**ємо**, зна-**єте**, зна-**ють**; нес-**у**, нес-**еш**, нес- **е**, нес-емо, нес-**ете**, нес-**уть**; купу-**ю**, купу-**єш**, купу-**є**, купу-**ємо**, купу-**єте**, купу-**ють**; бер-**у**, бер-**еш**, бер-**е**, бер-**емо**, бер-**ете**, бер-**уть**; в'яж-**у**, в'яж-**еш**, в'яж-**е**, в'яж-**емо**, в'яж-**ете**, в'яж-**уть***; б) другу («И»-відміну), до якої належать дієслова теперішнього часу з особовими закінченнями: *-у (-ю), -иш (-їш), -ить (- їть), -имо (-їмо), -ите (-їте), -ать (-ять)*, напр.: *хвал-**ю**, хвал-**иш**, хвал-**ить**, хвал-**имо**, хвал-**ите**, хвал-**ять***. До окремої групи авторка зараховує лише три дієслова відповідно до закінчень теперішнього часу: *дати*, *їсти* і *бути*, напр.: *дам, даси, дасть, дамо, дасте, дадуть; їм, їси, їсть, їмо, їсте, їдять*. Від дієслова *бути* вжито тільки форму *є*. У чинному правописі подано чотири дієслова, крім цих, ще *відповісти* (Український правопис, 2019: 15).

Проаналізовані таблиці унаочнюють відмінкові закінчення самостійних частин мови й зручні для читача в сприйнятті матеріалу.

Третя частина книги – двомовний перекладний словник (176 друкованих сторінок), у макроструктурі якого використано алфавітний принцип побудови. Він містить реєстр німецької лексики (близько 10 тисяч слів), а також синхронну українську частину (щодо відповідності значень слова, його акцентуаційних, словозмінних, граматичних характеристик, порядку подачі лексичних еквівалентів). Мікроструктура видання відображає прагнення авторки створити універсальний для користувачів німецької та української мов словник, в якому стисло представлено інформацію щодо граматичних, словотвірних, правописних, акцентуаційних норм лексичних одиниць.

У словнику систематизований багатий лексичний матеріал, адже, як наголошує авторка у вступних заувагах, її завданням було «зібрати найважливіші вислови щоденного життя й подати їх в українському перекладі» (Наконечна, 1942: 9). Найповніше в словнику представлена загальновживана українська лексика (до 90%), яку активно використовують усі носії мови: ***Gatte*** – чоловік (Наконечна, 1942: 53), ***Gebäude*** – будинок (Наконечна, 1942: 53), ***Anzug*** – одяг (Наконечна, 1942: 11), ***Becken*** – миска (Наконечна, 1942: 20), ***Familie*** – родина тощо (Наконечна, 1942: 47). Окремо вчена виділяє також лексику, вживану в Західній Україні (позначка «*vestukr.*»), напр.: ***Anhängewagen*** (*westukr.*) – теліпанчик (Наконечна, 1942: 9), ***Attentat*** (*westukr.*) – замах (Наконечна, 1942: 12), ***Beefsteak*** (*westukr.*) – біфштик (Наконечна, 1942: 21), ***Beiwagen*** (*westukr.*) – причіпка (Наконечна, 1942: 23), ***Brezel*** (*westukr.*) – прецель (Наконечна, 1942: 31), ***Brühe*** (*westukr.*) – росіл (Наконечна, 1942: 31), ***Bücking*** (*westukr.*) – піклінґ (Наконечна, 1942: 32), ***Butter*** (*westukr.*) – канапка (Наконечна, 1942: 32).

Уточнюваними позначками авторка супроводжує вузькоспеціальну термінолексику: *астрономічну* (позначка «*Astr.*»): ***Bahn*** (*Astr.*) – орбіта (Наконечна, 1942: 12); *медичну* (позначка «*Med.*»): ***Brand*** (*Med.*) – ґанґрена (Наконечна, 1942: 30); *геометричну* (позначка «*Geom.*»): ***darstellen*** (*Geom.*) – начеркувати (Наконечна, 1942: 33); *електротехнічну* (позначка «*Elektr.*»): ***Anschluß*** (*Elektr.*) – сполука (Наконечна, 1942: 10); *типографічну* (позначка «*Typ.*»): ***Druck*** (*Typ.*) – друк (Наконечна, 1942: 36); *театральну* (позначка «*Thea.*»): ***aufführen*** (*Thea.*) – виставляти, ставити (Наконечна, 1942: 12); *військову* (позначка «*Milit.*»): ***abprallen*** (*Milit.*) – рикошетувати (Наконечна, 1942: 3); *куховарську* (позначка «*Kochk.*): ***dämpfen*** (*Kochk.*) – парити тощо (Наконечна, 1942: 33).

Ширше, ніж в інших перекладних словниках, дослідниця подає українські оніми – хороніми, ойконіми, гідроніми, ороніми. Наприклад, хороніми – назви частин світу: ***Amerika*** – Америка (Наконечна, 1942: 7), ***Asien*** – Азія (Наконечна, 1942: 12), ***Europa*** – Европа (Наконечна, 1942: 46); назви країн: ***Ägypten*** – Єгипет (Наконечна, 1942: 6), ***Böhmen*** – Чехія (Наконечна, 1942: 30), ***Bulgarien*** – Болгарія (Наконечна, 1942: 32), ***Deutschland*** – Німеччина (Наконечна, 1942: 35), ***England*** – Англія (Наконечна, 1942: 43), ***Frankreich*** – Франція (Наконечна, 1942: 50); назви регіонів України: ***Bukowina*** – Буковина (Наконечна, 1942: 32), ***Galizien*** – Галичина (Наконечна, 1942: 52); ойконіми – назви європейських міст: ***Agram*** – Загреб (Наконечна, 1942: 6), ***Berlin*** – Берлін (Наконечна, 1942: 24); назви українських міст: ***Charkiv*** – Харків (Наконечна, 1942: 32), ***Czernowitz*** – Чернівці (Наконечна, 1942: 33); гідроніми – назви рік: ***Dniepr*** – Дніпро (Наконечна, 1942: 35), ***Dniestr*** – Дністер (Наконечна, 1942: 35), ***Donau*** – Дунай (Наконечна, 1942: 35), ***Elbe*** – Лаба (Наконечна, 1942: 42); ороніми – назви гір: ***Alpen*** – Альпи тощо (Наконечна, 1942: 7). Серед усіх топографічних назв трапляються ті, що пов'язані безпосередньо з Україною (Дніпро, Дністер, Галичина, Буковина, Харків, Чернівці), а також назви багатьох інших відомих географічних об'єктів світу: континентів (Америка, Азія, Європа), країн (Єгипет, Болгарія, Німеччина, Франція, Англія, Чехія), міст (Берлін, Загреб), річок (Лаба, Дунай), гір (Альпи) та інші.

Висновки. Отже, «Німецько-український кишеньковий словник» Ганни Наконечної є вагомим внеском в історію вітчизняної лексикографії ХХ століття, цінним довідником для вивчення української лексики.

Характеристика словника показала, що його структура добре продумана і складається з трьох частин: вступної, в якій учена пропонує власні погляди щодо укладання словника, розглядає створення нових слів на позначення реалій щоденного життя, наводить цікаві ідеї щодо їх перекладу; граматичної, яку подає в п'ятьох узагальнених таблицях зі зразками відмінкових закінчень іменників, прикметників, займенників, числівників та особових форм дієслів. Зрозуміло, що ця частина книги слугує за додаток і є цілком достатньою для читача, який вивчає українську мову.

Третя частина книги – це власне словник, який містить близько 10 тисяч німецьких гасел з їх перекладом на українську мову. Встановлено, що в макроструктурі словника використано алфавітний принцип побудови реєстру та подано семантичну адекватність перекладних еквівалентів. У його мікроструктурі представлено граматичну, акцентуаційну, правописну, словотвірну характеристику гасел, виявлено відсильні ремарки, позначки і пояснення до них. Така будова словника робить його зручним і легким у користуванні.

Виявлено, що в словнику зібрано й систематизовано багатий лексичний матеріал. Найповніше в ньому представлена активна, найбільш уживана лексика української мови, якої вповні вистачає для щоденного вжитку, тому в ньому практично немає діалектних слів, та мінімально подано застарілі лексеми. Окремо виділено лексику, використовувану в Західній Україні. Ширше, ніж зазвичай у перекладних словниках, подано оніми – хороніми, ойконіми, гідроніми, ороніми, більшість з яких пов'язані з українськими культурними традиціями. Внесена в реєстр словника вузькоспеціальна термінна лексика (астрономічна, геометрична, електротехнічна, медична, типографічна, військова тощо) засвідчує великий поступ в українському термінознавстві. Безперечно, найбільша вартість цієї лексикографічної праці полягає в тому, що в ній подано багато нових слів і словосполучень, які зафіксовано вперше.

У цілому характеристика словника засвідчує, що він підготовлений фахово й відповідає всім принципам і технічним засадам перекладної лексикографії. Виконуючи своє безпосереднє призначення довідника для перекладу лексики з німецької мови на українську, словник і досі не втратив свого наукового й практичного значення, тому може слугувати базою для створення нових словників перекладного типу.

Перспективу наукових розвідок убачаємо в подальшому дослідженні творчої спадщини Ганни Наконечної.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Енциклопедія українознавства : в 14 т. / гол. ред. В. М. Кубійович. Львів : Молоде життя, 1996. Т. 5: Місто Перемышлянинъ. С. 1680.
2. Кочан І. М. Українське термінознавство 1940–1950-х років. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Сер. «Проблеми української термінології»*. 2011. № 709. С. 74–78.
3. Кузеля З. Ф. Історичний розвиток і сучасний стан українського словництва. *Збірник на пошану Зенона Кузелі* / за ред. В. Янева. Париж–Нью-Йорк–Мюнхен–Торонто–Сідней, 1962. С. 217–235.
4. Наконечна Г. Німецько-український кишеньковий словник. Вид. 3-тє. Ляйпціґ : Отто Гаррасовіц, 1942. 176 с.
5. Носко-Оборонів Т. Ярослав Богдан Рудницький. Оттава, 1992. 48 с. URL: http://diasporiana.org.ua/ukrainica/6522-nosko-oboroniv-t-yaroslav-bogdan-rudnitskiy/ (дата звернення: 10.07.2020).
6. Український правопис / ред. Є. І. Мазніченко та ін. ; Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України ; Інститут української мови НАН України ; Український мовно-інформаційний фонд НАН України. Київ : Видавництво «Наукова думка» НАН України, 2019. 392 с.
7. Шевельов Ю. В. Німецько-український кишеньковий словник (опрацювала Ганна Наконечна). *Шевельов Ю. Дорогою відрадянщення: публіцистичні та наукові тексти 1941–1943 рр. (харківський період)* / упорядк. й підгот. до друку С. Вакуленко, К. Каруник. Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2014. С. 105–110.
8. Encyclopedia of Ukraine / Danylo Husar Struk. Toronto, Buffalo, London : University of Toronto Press, 1993. Vol. III ed. P. 527–528.

REFERENCES

1. Kubiiovych, V. M. (red). (1996). Entsyklopediia ukrainoznavstva [Encyclopedia of Ukrainian Studies]. (T. 5: Misto – Peremyshljanin, s. 1680); Lviv: Molode zhyttia [in Ukrainian].
2. Kochan, I. M. (2011). Ukrainske terminoznavstvo 1940–1950-kh rokiv [Ukrainian terminology of 1940–1950 s.]. Visnyk Natsionalnoho universytetu «Lvivska politekhnika». Ser. «Problemy ukrainskoi terminolohii», (709), P. 74–78 [in Ukrainian].

3. Kuzelia, Z. F. (1962). Istorychnyi rozvytok i suchasnyi stan ukrainskoho slovnytstva [Historical development and current of Ukrainian vocabulary]. Zbirnyk na poshanu Zenona Kuzeli. V. Yaneva (red.). Paris, New York, Munich, Toronto, Sydney. P. 217–235 [in Ukrainian].

4. Nakonechna, H. (1942). Nimetsko-ukrainskyi kyshenkovyi slovnyk [German-Ukrainian pocket dictionary]. (3-ye vyd.). Leipzig: Otto Harrasovits [in Ukrainian].

5. Nosko-Oboroniv, T. (1992). Yaroslav Bohdan Rudnytskyi. [Yaroslav Bohdan Rudnytsky]. Ottava. Vylucheno iz http://diasporiana.org.ua/ukrainica/6522-nosko-oboroniv-t-yaroslav-bogdan-rudnitskiy/ [in Ukrainian].

6. Maznichenko Ye. I. (red.) ta in. (2019). Ukrainskyi pravopys [Ukrainian spelling]. Instytut movoznavstva im. O. O. Potebni NAN Ukrainy; Instytut ukrainskoi movy NAN Ukrainy; Ukrainskyi movno-informatsiinyi fond NAN Ukrainy. Kyiv: Vydavnytstvo «Naukova dumka» NAN Ukrainy [in Ukrainian].

7. Shevelov, Yu. V. (2014). Nimetsko-ukrainskyi kyshenkovyi slovnyk (opratsiuvala Hanna Nakonechna) [Rets.]. [German-Ukrainian pocket dictionare (edited by Anna Nakonechna)]. Shevelov Yu. Dorohoiu vidradianshchennia: publitsystychni ta naukovi teksty 1941–1943 rr. (kharkivskyi period). Kharkiv: Kharkivske istoryko-filolohichne tovarystvo, P. 105–110 [in Ukrainian].

8. Encyclopedia of Ukrain. (1993). Danylo Husar Struk. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, Vol. III ed. P. 527–528 [in English].

УДК 811.111'42:821.111-31Пра.09
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213804

Людмила ГРИЖАК,
orcid.org/0000-0002-9485-778X
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської мови
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) l.gryzhak@chnu.edu.ua

Христина МЕЛЬНИЧУК,
orcid.org/ 0000-0002-8483-5210
магістр кафедри англійської мови
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) melnychuk.khrystyna@chnu.edu.ua

АВТОРСЬКІ ПРИМІТКИ В СТВОРЕННІ КОМІЧНОГО В РОМАНІ ТЕРРІ ПРАТЧЕТТА "GUARDS! GUARDS!"

У статті розглянуто роль авторської примітки у створенні комічного в гумористично-фентезійному романі британського письменника Террі Пратчетта "Guards! Guards!". Комічне належить до категорій естетики й вперше вивчалося античними філософами, однак нині мовне вираження комічного широко досліджується в мовознавстві. Комічне може мати різні форми вираження в дискурсі з використанням різнорівневих мовних засобів. Головною метою його вживання в художньому дискурсі є викликати сміх або посмішку, а основою його виокремлення є порушення відповідності між очікуваним і реальністю, спотворення або перекручення дійсності, перебільшення, висміювання тощо. У досліджуваному романі Т. Пратчетта примітки відіграють важливу роль, оскільки вони не тільки слугують джерелами додаткової інформації, але й виступають інтегральними компонентами художньої оповіді й застосовуються з метою доповнення та уточнення подій, характеристики героїв роману, опису пейзажу й інтер'єру, пояснення авторських неологізмів, ознайомлення з побутом, звичаями й правилами функціонування фантастичного всесвіту. Проаналізувавши всі примітки роману, було виявлено, що переважна більшість із них містили ефект комічного й безумовно відіграли важливу роль у створенні комічно-іронічного сюжету роману загалом. Мовна актуалізація комічного в авторських примітках роману відбувається за допомогою багатоманітних мовних засобів, а саме: стилістичних засобів створення виразності (метафора, персоніфікація, іронія, сарказм, епітет, порівняння, каламбур), застосування специфічних лексичних одиниць (авторські неологізми, антоніми) й використання синтаксичних прийомів (еліпсис, невласне пряма мова). Комічний ефект більшості ремарок побудований на невідповідності реалій фактичного світу та їхніх фантастичних аналогів, а зображувана ситуація часто доходить до абсурду.

Ключові слова: *дискурс, комічне, мовний засіб, примітка, текст.*

Liudmyla HRYZHAK,
orcid.org/0000-0002-9485-778X
Associate Professor at the Department of English Language
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
(Chernivtsi, Ukraine) l.gryzhak@chnu.edu.ua

Khrystyna MELNYCHUK,
orcid.org/ 0000-0002-8483-5210
Master at the Department of English Language
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
(Chernivtsi, Ukraine) melnychuk.khrystyna@chnu.edu.ua

AUTHOR'S NOTES IN CREATION OF COMIC EFFECT IN TERRY PRATCHETT'S NOVEL "GUARDS! GUARDS!"

The paper deals with the role of author's notes in the creation of comic effect in the humorous and fantasy novel written by the British novelist Terry Pratchett "Guards! Guards!" The comic effect belongs to the categories of aesthetics and was first studied by ancient philosophers, but nowadays the way how it is realised in discourse is widely studied in linguistics. The comic effect may have different forms of realization in discourse with the help of various language means. The main

purpose of its use in literary discourse is to provoke laughter or a smile, and the ground of its identification is the violation of correlation between the expected and reality, distortion or misrepresentation of reality, exaggeration, etc. In the analyzed T. Pratchett' novel author's notes play an important role because they not only serve as sources of additional information but also act as integral components of the novel plot and are used to supplement and clarify events, portray the characters of the novel, describe landscape and interior, explain author's neologisms, familiarize readers with life, customs and rules of functioning of the fantastic universe. Having analyzed all the author's notes of the novel, it was found that the majority of them contained a comic effect and certainly played an important role in the creation of a comic-ironic plot of the novel as a whole. Linguistic actualization of the comic effect in the author's notes of the novel is achieved with the help of various linguistic means, namely: stylistic means (metaphor, personification, irony, sarcasm, epithet, comparison, pun), the use of specific lexical units (author's neologisms, antonyms) and the use of syntactic devices (ellipsis, represented speech). The comic effect of most of the remarks is built on the discrepancy between the realities of the real world and their fantastic counterparts, and the depicted situation often reaches the point of absurdity.

Key words: *discourse, comic, language means, note, text.*

Постановка проблеми. Твори сучасного британського письменника Т. Пратчетта, створені у жанрі фентезі, сповнені гумору й сатири, що вирізняє їх серед іншої літератури цього жанру. Талант автора проявляється в майстерному вплетені комічного в казковий світ уявного. Проте, питання яким чином автор досягає цього, які мовні засоби використані автором для створення комічного ефекту в фентезі до сих пір не було предметом вивчення мовознавців.

Аналіз досліджень. Комічне, класичними типами якого є гумор, дотепність, іронія, відноситься до категорії естетики, «що характеризує смішні, нікчемні, безглузді або потворні сторони дійсності і душевного життя» (Новая философская энциклопедия, 2010: 277). Як предмет вивчення та пізнання, комічне вперше постало в працях античних мислителів, проте сьогодні явище комічного широко досліджується й іншими гуманітарними науками, зокрема в мовознавстві. Серед останніх досліджень комічного в лінгвістиці слід зазначити праці Т. В. Лазер, О. Я. Кузьмич, С. М. Кумпан, О. С. Содель, О. С. Щирової, О. А. Шумейко й інших.

Так, у дисертаційному дослідженні Т. В. Лазер вивчено особливості вербалізації комічного в текстах романів Л. Піранделло, де автор розробив систематизацію мовних засобів реалізації комічного, а також розглянув шляхи об'єктивації комічного в концептосфері творів письменника (Лазер, 2017).

О. Я. Кузьмич простежила мовні засоби вираження комічного в українській художній прозі кінця XX – початку XXI століть (Кузьмич, 2015).

Комплексний аналіз новелістичної спадщини Івліна Во з погляду смислової і структуроутворюючої ролі комічного здійснений у праці С. М. Кумпан, де також розкрито художньо-естетичну специфіку комічного в новелістиці письменника (Кумпан, 2015).

У роботі О. С. Содель установлено способи перекладу українською мовою вербальних засобів вираження інконгруентності як когнітивного механізму створення комічного в англійсько-мовних анекдотах і систематизовано перекладацькі трансформації під час їхнього відтворення українською мовою (Содель, 2019).

О. А. Шумейко своєю чергою визначила особливості комічного в українській поезії другої половини XX століття та дослідила лексико-фразеологічні засоби його творення (Шумейко, 2007).

Предметом дослідження О. С. Щирової стали мовні засоби й прийоми створення комічного ефекту на сторінках творів Карла Валентина як одного з найбільш яскравих представників німецькомовної гумористичної традиції (Щирова, 2015).

Однак, незважаючи на великий інтерес мовознавців до вивчення способів вербального втілення комічного в мові та мовленні, ця проблема ще далеко від її остаточного вирішення, а особливості мовного вираження комічного в творчості того чи іншого письменника є невичерпним джерелом дослідження.

Метою статті – є виявити мовні особливості створення комічного в авторських примітках у романі Т. Пратчетта «Guards! Guards!» (Pratchett, 2001).

Виклад основного матеріалу. Комічне в дискурсі художнього твору, за задумом автора твору, цілеспрямоване на те, щоб викликати сміх або посмішку в читача, надаючи певних характеристик персонажам, обставинам, ситуації тощо. Комічне може мати багатоманітні форми вияву в художньому дискурсі, а також містити іронію, сарказм, сатиру, гротеск тощо. На думку, О. А. Шумейко, «на сьогодні не існує загальноприйнятого визначення змісту та обсягу термінів, що називають різновиди комічного, до того ж «складність теоретичного розроблення проблеми комічного зумовлюється й тим, що окремі його категорії (особливо іронія) постають як історично змінні величини, що виявляють свою смислову динаміку в різні періоди розвитку естетичної та літературно-практичної думки» (Шумейко, 2007: 4).

За А. О. Щербиною – основою комічного є невідповідність суті та оманливої оболонки явища, суперечність між формою та змістом, між метою та засобами її досягнення, невідповідність дійсних якостей людини й того, ким вона прагне здаватися, на що претендує (Щербина, 1997: 29).

До техніки комічного відносять: невідповідність, перебільшення, подвоєння, перекручення смислу, обмануте очікування тощо (Новая философская энциклопедия, 2010: 277).

Вербалізація комічного в мові досягається різними шляхами. Т. Вітч вважає, що ефект комічного можна досягнути за допомогою такого стилістичного засобу як каламбур, або використовувати неправильні мовні чи стигматизовані форми, діалектні особливості тощо, або використовувати лінгвістичні аргументи (тобто логічно помилкові лінії міркувань, очевидний сенс яких похідний від лінгвістичних чинників, таких як неоднозначність, метафора, ідіоми, формальні подібності) тощо (Вітч, 1998: 199).

На нашу думку, різновид мовних одиниць на вираження комічного в мові є досить великим, адже практично будь-яка мовна одиниця потенційно може бути вжита в дискурсі з метою створення ефекту комічного. Як зауважує С. М. Кумпан, «основною умовою реалізації комічного потенціалу мовних одиниць є комічний контекст» (Кумпан, 2015: 176). Тому, дослідження комічного в дискурсі слід починати з того фрагменту дискурсу, де й відбувається таке порушення відповідності між очікуваним і реальністю, спотворюється або перекручується дійсність тощо. Аналіз дискурсного контексту дасть змогу виявити ті мовні одиниці й засоби мови, які використані для створення комічного ефекту.

У структурі художнього тексту примітки, наряду з коментарями, розглядаються «як один із видів допоміжного тексту, котрий несе в собі паратекстуальне навантаження та слугує частиною довідкового апарату видання» (Сокол, 2009: 294). За переконаннями О. М. Сокол, примітки й коментарі «характеризуються більш тісним зв'язком із текстом самого твору», оскільки утворюють «цілісну, гармонійну єдність із ним» (там само).

У досліджуваному романі Т. Пратчетта примітки відіграють важливу роль, оскільки вони не тільки слугують джерелами додаткової інформації, але й є інтегральними компонентами художньої оповіді, які автор використовує для доповнення та уточнення подій та характеристики героїв роману. Загалом, автор зробив 21 примітку до тексту роману, з яких 16 створюють ефект комічного. На жаль, обсяги статті не дають змоги розглянути всі примітки, які об'єктивують комічне в аналізованому творі, тому ми вибрали найвлучніші, на наш погляд, їх приклади.

Описуючи Бібліотеку Невидної Академії, університету для чарівників, автор говорить, що це місце вважається таємничим та заплутаним і ходять чутки, що в Бібліотеці відбуваються дивні речі: *It was said that you could wander for days among the distant shelves, <...> that strange things lurked in forgotten alcoves and were preyed on by other things that were even stranger* (Пратчетт, 2001: 2). Одразу ж після цього автор додає таку примітку, нібито з наміром спростувати неправдивість чуток: *All this was untrue. The truth is that even big collections of ordinary books distort space, as can readily be proved by anyone who has been around a really old-fashioned secondhand bookshop, one of those that look as though they were designed by M. Escher on a bad day and has more staircases than storeys and those rows of shelves which end in little doors that are surely too small for a full-sized human to enter. The relevant equation is: Knowledge = power = energy = matter = mass; a good bookshop is just a genteel Black Hole that knows how to read* (Пратчетт, 2001: 3).

Автор досягає комічного ефекту за допомогою ряду мовних засобів. Спочатку він умисно метафорично перебільшує відчуття розгубленості, в якому перебуває гіпотетичний відвідувач старомодної книгарні (*even big collections of ordinary books distort space*) та іронізує з її внутрішньої будови (*look as though they were designed by M. Escher on a bad day*). Згаданий Мауріц Ешер – це художник-сюрреаліст, який займався зображенням складних тривимірних об'єктів. Уточнення з використанням епітету – *on a bad day* – також слугує засобом створення комічного ефекту, акцентуючи увагу на поганій організації книгосховища. Подальший опис елементів дизайну інтер'єру створює в голові читача картинку заплутаного лабіринту із поверхів та сходів і дещо дублює сказане в попередньому реченні примітки. Однак, на нашу думку, Т. Пратчетт робить це з певним розрахунком, оскільки не кожен читач може бути знайомим із гравюрами Ешера, а таке представлення створює відчуття споглядання його творчості. Заплутаність книгосховищ підсумовується в останньому реченні примітки за допомогою поєднання порівняння та персоніфікації, в якому хороша книгарня прирівнюється до витонченої; елегантної «чорної діри», яка нібито поглинає читача.

Також у романі автор подає примітку про товариство бібліотекарів часу і простору, в яких є три

обов'язкові правила: *The three rules of the Librarians of Time and Space are: 1) Silence; 2) Books must be returned no later than the last date shown; and 3) Do not interfere with the nature of causality* (Пратчетт, 2001: 223). Перші два правила відображають стандартні вимоги бібліотекарів, третє ж правило нагадує, що у всесвіті Т. Пратчетта бібліотеки – це сховища сакральних знань та магічні місця, тому бібліотекарі повинні поважати закони їх світобудови та не порушувати причинно-наслідковий зв'язок. Комічний ефект базується на несподіваному протиставленні низького та високого: загальноприйнятих бібліотечних правил та філософського розуміння функціонування світу.

Наступний приклад комічного в авторській примітці досліджуваного тексту – це роз'яснювальний коментар до слова, вигаданого письменником – *figgin*. На зібранні таємного братерства Верховний гросмейстер розмірковує про те, що всі члени братерства невігласи, які давали присягу, але не мають уявлення про значення цього слова. Автор пояснює його таким чином: *A figgin is defined in the Dictionary of Eye-Watering Words as "a small short-crust pasty containing raisins". The Dictionary would have been invaluable for the Supreme Grand Master when he thought up the Society's oaths, since it also includes welchet ("a type of waistcoat worn by certain clock-makers"), gaskin ("a shy, grey-brown bird of the coot family"), and moules ("a game of skill and dexterity, involving tortoises"*) (Пратчетт, 2001: 17).

Комічне актуалізується через ряд авторських новотворів з метою наголосити, що при складанні присяги братерства, Верховний гросмейстер використовував якнайбільше незрозумілих слів, які робили фактичний її зміст безглуздим. Епітет *eye-watering*, який вживається стосовно словника, характеризує його як зібрання незрозумілих та застарілих слів. Таким чином читач розуміє, що саме братерство не має жодної ідеології, а Верховний гросмейстер лише маніпулює його учасниками.

Подальші приклади приміток досить лаконічні, але навіть у такому стислому форматі вони представляють дотепні коментарі автора. Т. Пратчетт описує комічну ситуацію, в якій один із головних героїв роману, юнак на ім'я Морква, виховувався серед ґномів і є надзвичайно наївним та абсолютно необізнаним у сфері інтимних відносин та дітонародження: *A dwarf is not considered old enough to have the technical processes explained to him until he has reached puberty* (Пратчетт, 2001: 25). Це речення доповнюють одразу дві авторські примітки. Перша стосується займенника *him*, в якій автор акцентує увагу на жорсткій регламентації моралі ґномів та фактичній відсутності візуальних відмінностей між статями, що виражена через підкреслену маскулінність ґномів-жінок: *The pronoun is used by dwarfs to indicate both sexes. All dwarfs have beards and wear up to twelve layers of clothing. Gender is more or less optional* (там само). Таке іронічне перебільшення є елементом абсурду. А друга примітка відноситься до слова *puberty* і уточнює вік, з якого гном вважається зрілим і готовим до сексуальної освіти: *i.e., about 55* (там само). Автор досягає комічного ефекту на віковому співвідношенні вигаданої раси ґномів та раси реальних людей – у ґномів-довгожителів вікові рамки зміщені, і хоча Морква не є гномом, за всіма правилами суспільства гномів він мав би отримати статеве виховання вже досягнувши досить поважного середнього віку.

У місті Арк-Морпорк, де відбуваються події роману, діють різноманітні гільдії, музикантів, вчителів, вбивць, грабіжників, контрабандистів і інші, які працюють законно і сплачують податки в казну міста. Автор вважає за потрібне пояснити правила функціонування гільдії злодіїв у місті та запроваджені там нововведення *One of the remarkable innovations introduced by the Patrician was to make the Thieves' Guild responsible for theft, with annual budgets, forward planning and, above all, rigid job protection. Thus, in return for an agreed average level of crime per annum, the thieves themselves saw to it that unauthorised crime was met with the full force of Injustice, which was generally a stick with nails in it* (Пратчетт, 2001: 43). Комічний ефект базується на невідповідності між реальною системою функціонування інститутів та законності в суспільстві, зокрема покаранням за злочини, та законами вигаданого міста Арк-Морпорк, за якими грабіжники діють легально, повинні вести облік усіх крадіжок і не перевищувати середнього рівня злочинності. Т. Пратчетт саркастично висміює бюрократію, яка заполонила навіть найнижчі ніші суспільства. Парадоксальним є також той факт, що грабіжники самі змушені боротися з несанкціонованою злочинністю (*unauthorised crime*), тобто крадіжками, вчиненими злодіями, що не входять до їх гільдії.

Ще одним прикладом роботи гільдій в місті є така примітка, в якій автор пояснює заборону гільдії пожежників через низку скарг на їх роботу: *<..> The point was that, if you bought a contract from the Guild, your house would be protected against fire. Unfortunately, the general Ankh-Morpork ethos quickly came to the fore and fire fighters would tend to go to prospective clients' houses in groups, making loud comments like "Very inflammable looking place, this" and "Probably go up like a firework with just one carelessly-dropped match, know what I mean?"* (Пратчетт, 2001: 111).

Актуалізація комічного здійснюється через персоніфікацію *Ankh-Morpork ethos quickly came to the fore,* яка водночас виступає іронічною характеристикою звичаїв та манер міста, які беруть гору над мораллю. Особливим засобом вираження комічного в цьому дискурсному фрагменті є також іронічні висловлювання з невласне прямою мовою пожежників, які розкривають як вони нав'язують потенційним клієнтам свої послуги. Ці еліптичні висловлювання містять епітети *inflammable looking place, one carelessly-dropped match* та порівняння *go up like a firework,* що підкреслюють вразливість помешкань жителів міста перед злим умислом.

Наступний приклад примітки – це один із найяскравіших прикладів актуалізації комічного ефекту. Морква, який долучився до міської варти, дізнається про бійку п'яних ґномів в одному з шинків і, шокований поведінкою колишніх одноплемінників, які нехтують суворими правилами моралі гномів, кидається в саму гущу бійки, щоб повчати і присоромити порушників замість того, щоб використати фізичну силу. У примітках автором подаються переклади фраз Моркви з мови гномів (*J'uk, ydtruz--t'rud-eztuza, hudr'zddezek drez'huk, huzukruk 't b 'tduz g 'ke 'k me 'ek b 'tduzt' be 'tk kce 'drutk ke'hkt'd. aaDb'thuk* (Пратчетт, 2001: 62), які подані як беззмістовний набір мовних знаків без жодної системи:

Listen, sunshine (lit: "the stare of the great hot eye in the sky whose fiery gaze penetrates the mouth of the cavern") I don't want to have to give anyone a smacking, so if you play B'tduz with me, I'll play B'tduz with you. Okay?*

**A popular dwarfish game which consists of standing a few feet apart and throwing large rocks at one another's head* (там само).

Автор передає нюанси мови гномів, використовуючи пишномовну та занадто ускладнену дефініцію слова *sunshine*. Комізму примітці додає і те, що цей вираз виступає звертанням до ґнома, якого Морква збирається провчити. Цікавий також прийом примітки до примітки – письменник пояснює правила безглуздої та небезпечної гри гномів, про яку говорить Морква, щоб читач вловив застереження та погрозу.

Також Т. Пратчетт використовує примітки для характеристики персонажів. Патрицій міста Арк-Морпорк у тексті твору описується як людина, що не вірить у жорстокість: *The Patrician didn't believe in unnecessary cruelty.* Однак, автор тут же наводить примітку, яка стверджує цілком протилежне: *While being bang alongside the idea of necessary cruelty, of course* (Пратчетт, 2001: 91). Хоч автор і використовує антоніми *unnecessary-necessary cruelty,* фактично вони позначають не протилежні поняття, а споріднені, оскільки жорстокість не перестає бути жорстокістю за своєю суттю, тому з примітки читач розуміє, що Патрицій – це холоднокровна людина, яка не гребує різними методами для своїх цілей.

Автор використовує примітки не лише для комічної характеристики персонажів, а й для дотепного опису пейзажу, наприклад, порівнюючи туман з густим супом: *The fog itself was shaping up to be a real Ankh-Morpork autumn gumbo. Gumbo* – це назва традиційного супу штату Луїзіана, однак у романі він є традиційною стравою Арк-Морпорку. Т. Пратчетт вважає за потрібне описати, на що схожа ця страва: *Like a pea-souper, only much thicker, fishier, and with things in it you'd probably rather not know about* (Пратчетт, 2001: 199). Використання каламбуру *pea-souper* додає комічності зображенню, адже семантичне значення цього іменника – густий жовто-сірий туман, але в цій примітці він є також співзвучним з іменником на позначення страви – горохового супу. Морфема *–er*, яка повторюється в словах *pea-souper, thicker* та *fishier* надає додаткових негативних характеристик супоподібній субстанції, а іронічна фраза *with things in it you'd probably rather not know about* підсумовує весь ефект підозрілості цієї страви. Усі ці мовні засоби застосовані автором, щоб створити комічний ефект і змусити читача сумнівався в тому чи взагалі ця страва їстівна.

Висновки. У романі Т. Пратчетта «Guards! Guards!» авторські примітки не тільки виступають важливими елементами художнього опису, але й своєрідними засобами реалізації комічного ефекту. Мовна актуалізація комічного відбувається через стилістичні засоби створення виразності (метафора, іронія, епітет, порівняння тощо), застосуванням специфічних лексичних одиниць та використанням синтаксичних прийомів. За допомогою приміток автор має на меті охарактеризувати персонажі, описати пейзаж та інтер'єр, пояснити авторські неологізми, ознайомити з побутом, звичаями та правилами функціонування фантастичного всесвіту. Комічний ефект більшості ремарок побудований на невідповідності реалій реального світу й їх фантастичних аналогів, а зображувана ситуація часто доходить до абсурду.

Метою дослідження було проаналізувати мовні особливості створення комічного в романі тільки за допомогою одного текстового компоненту – авторської примітки, однак для повного розуміння особливостей вербалізації комічного в художньому дискурсі Т. Пратчетта необхідні подальші дослідження цього та інших романів письменника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кузьмич О. Я. Мовні засоби творення комічного в українській прозі кінця XX століття – початку XXI століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 ; Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки. Луцьк, 2015. 217 с.

2. Кумпан С. М. Новелістика Івліна Во: поетика комічного : дис… канд. філол. наук : 10.01.04 ; Чорноморський державний університет ім. Петра Могили. Миколаїв,. 2015. 231 с.

3. Лазер Т. В. Вербалізація комічного у великій прозі Луїджі Піранделло : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.02.05 ; Національний університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2017. 20 с.

4. Новая философская энциклопедия : в 4 томах. / Ин-т философии РАН, Нац. общ.-научн. фонд. Москва : Мысль, 2010. Т. 2. 634 с.

5. Содель О. С. Кроскультурна інконгруентність комічного (на матеріалі перекладів англійськомовних анекдотів українською мовою) : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.02.16 ; Київський нац. лінгв. ун-т. Київ, 2019. 21 с.

6. Сокол М. О. Примітка та коментар у системі інтертекстуалізації. *Волинь філологічна: текст і контекст. Інтертекстуальність у системі художньо-філософського мислення: теоретичні й історико-літературні виміри.* 2009. Вип. 7 № 1. С. 293–302. URL: https://volyntext.eenu.edu.ua/index.php/volyntext/article/view/210.

7. Щербина А. О. Жанри сатири та гумору. Київ : Дніпро, 1997. 136 с.

8. Щирова Е. С. Языковые средства создания комического эффекта в произведениях Карла Валентина : автореф. дис ... канд. філол. Наук : 10.02.04 ; Московский педагогический государственный университет. Москва, 2015. 19 с.

9. Шумейко О. А. Мовні засоби творення комічного в сучасній українській поезії (на матеріалі творів другої половини XX століття) : автореф. дис ... канд. філол. наук : 10.02.01 ; Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2007. 20 с.

10. Pratchett T. Guards! Guards!: A Novel of Discworld. New York : HarperCollins, 2001. 384 p.

11. Veatch T. C. A Theory of Humor. *International Journal of Humor Research*. 1998. Volume 11. Issue 2. P. 161–216. URL: https://www.hnu.edu/ishs/JournalCenter.htm.

REFERENCES

1. Kuzmych. O. J. Movni zasoby tvorennia komichnoho v ukrainskii prozi kintsia XX stolittia – pochatku XXI stolittia [Linguistic means of creation of comic effect in the Ukrainian prose fiction of the end of the XX century – the beginning of the XXI century]: dys. ... kandydata filol. nauk: 10.02.01 / Eastern-European national university named after Lesia Ukrainka. Lutsk, 2015. 217 p [in Ukrainian].

2. Kumpan S. M. Novelistyka Ivlina Vo: poetyka komichnoho [Evelyn Waugh's short stories: the poetics of humour]: dys… kand. filol. nauk: spets.: 10.01.04 / Chornomorsk national university named after Petro Mohyla. Mykolaiv, 2015. 231 p [in Ukrainian].

3. Lazer T. V. Verbalizatsiia komichnoho u velykii prozi Luigi Pirandello [Verbalization of humour in Luigi Pirandello's prose fiction]: avtoref. dys. … kand. filol. nauk: 10.02.05 / National university named after Shevchenko. Kyiv, 2017. 20 p [in Ukrainian].

4. Novaia filosofskaia entsiklopediia: v 4 tomakh [New philosophical encyclopedia: in 4 volumes]. / In-t filosofii RAN, Nats. obshch.-nauchn. fond. Moskva: Mysl, 2010. T. 2. 634 p [in Russian].

5. Sodel O. S. Kros-kulturna inkonhruentnist komichnoho (na materiali perekladiv anhliiskomovnykh anekdotiv ukrainskoiu movoiu) [Cross-cultural incongruence of comic effect (based on the translation of English anecdotes into Ukrainian]: avtoref. dys. na zdob. nauk.stup. kand. filol. nauk: 10.02.16 / Kyiv national linguistic university. Kyiv, 2019. 21 p [in Ukrainian].

6. Sokol M. Prymitka ta komentar u systemi intertekstualizatsii. [A Note and a commentary in the system of intertextualization]. Volyn filolohichna: tekst i kontekst. Intertekstualnist u systemi khudozhno-filosofskoho myslennia: teoretychni i istoryko-literaturni vymiry 2009. Issue 7 Nr 1. pp. 293-302 URL: https://volyntext.eenu.edu.ua/index.php/volyntext/article/view/210. [in Ukrainian].

7. Shcherbyna A. O. Zhanry satyry ta humoru [Genres of satire and humor]. Kyiv: Dnipro, 1997. 136 p [in Ukrainian].

8. Shchirova E. S. Iazykovye sredstva sozdaniia komicheskogo effekta v proizvedeniiakh Karla Valentina [Linguistic means for creating a comic effect in Karl Valentine's works]: avtoref. dis ... kand. filol. nauk:10.02.04 / Moskva pedagogical national university. Moskva, 2015. 19 p [in Russian].

9. Shumeiko O. A. Movni zasoby tvorennia komichnoho v suchasnii ukrainskii poezii (na materiali tvoriv druhoi polovyny XX stolittia) [Linguistic means of creation of comic effect in modern Ukrainian poetry (based on works of the second half of the XXth century)]: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.02.01 / Kharkiv national university named after V. N. Karazin. Kharkiv, 2007. 20 p [in Ukrainian].

10. Pratchett T. Guards! Guards!: A Novel of Discworld. New York: HarperCollins, 2001. 384 p.

11. Veatch T. C. A Theory of Humor. International Journal of Humor Research.1998. Volume 11, Issue 2. P. 161–216. URL :https://www.hnu.edu/ishs/JournalCenter.htm.

УДК 811.161.2
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213805

Тетяна ГРОМКО,
orcid.org/0000-0002-4661-4302
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови
Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка
(Кропивницький, Україна) gromkotv@gmail.com

ЛЕКСИКОГРАФУВАННЯ ОНІМІВ ГОВІРКИ ЗА КОРПУСОМ МОНОГОВІРКОВИХ ТЕКСТІВ

У статті подається теоретичне обґрунтування словника онімів говірки за корпусом текстів, метою якого є представлення системи власних імен як значущої складової частини лексикону говірки. Словник онімів типологічно за об'єктом опису є діалектним; за предметом опису – аспектним (ономастичним). Особливістю презентованого «Словника онімів степової говірки с. Піщаний Брід Центральної України» є включеність до словникової системи говірки, поданої в Тезаурусі говірки (повного базового) як аспектного словника-супутника. Основний комплекс словника об'єднує усі розряди онімів – від антропонімів і топонімів, мікротопонімів до кличок тварин, позначень марок побутової техніки, назв установ та ін. Можливість функціонального подання усіх онімів на рівних правах – літературних, загальноукраїнських і територіально обмежених у вживанні, вузькоговіркових одиниць, високочастотних і рідкісних онімів, одиниць активного і пасивного словникового запасу та ін. – сприяє різноаспектному їх опису, лінгвістичній та екстралінгвістичній інтерпретації. Дискурсивне вживання власних назв демонструє широку зону контекстів: її метатекстовий матеріал подає рефлексію говірки у відношенні до онімів як особливого класу слів і несе важливу інформацію про осмислення говірконосіями форми, семантики та вживання онімів. Це відкриває багатий і різноманітний світ властивостей і зв'язків компонентів мікротекстів із іншими одиницями номінальної лексики говірки.

Системне укомплектування всіх ономастичних розрядів онімів говірки в один словник і водночас включеність його до моноговіркового словникового комплексу дозволять вивчати зв'язки різних типів онімів і апелятивів, їхню взаємодію, видозміни, динаміку тощо у складі монографічного опису говірки. Словник онімів говірки можна вважати і репрезентантом лінгвокультурологічних уявлень говірконосіїв, і джерелом реконструкції мовної картини світу носіїв окремої говірки як носіїв традиційної народно-мовної культури та концептосфери.

Ключові слова: *лексикографія, ономастика, онім, говірка, словник говірки, тезаурус, дескрипція, монографічний опис, корпус текстів, мікроконтексти, параметризація.*

Tetiana HROMKO,
orcid.org/0000-0002-4661-4302
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Ukrainian Language
Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State Pedagogical University
(Kropyvnytskyi, Ukraine) gromkotv@gmail.com

LEXICOGRAPHY OF ONYMS OF DIALECTAL SPEECH ON THE CORPUS OF MONOGRAPHIC TEXTS

The article presents a theoretical substantiation of the dictionary of onyms of speech with the body of texts, the purpose of which is to present the system of proper names as a significant component of the lexicon of speech. Dictionary of onyms typologically is dialectal by the subject of description and aspectual by the object of description. The peculiarity of the presented "Dictionary of onyms of the steppe dialect of Pishchanyy Brid village of Central Ukraine" is the inclusion into the system dialect dictionary, filed in speech thesaurus (full based) as an aspect companion dictionary and, in addition, based on Corpus of dialectal speech texts that defines originality of its lexicographical completing and parameterization. The basic range of vocabulary of onyms combines all categories – from anthroponomical and microtoponymical names to animal nicknames, symbols brands of home appliances, names of organizations, etc. The ability to functional submitting of all onyms on an equal footing – literary, all-Ukrainian and territorially limited in use, narrow-minded units, high-frequency and rare onyms, units of active and passive vocabulary, etc. – contributes to differently aspectual description of them, and extra-linguistic interpretation. Discursive usage of proper names is demonstrated by the broad area of contexts: its metatextual material takes reflection dialects in relation to onyms as a special class of words and carries important information about understanding dialectal form, semantics and the usage of onyms. This opens up a rich and diverse world of properties and connections of microtext components with other units of nominal vocabulary.

Systematic acquisition of onomastic categories of onyms dialects in onyms of speech in the one dictionary and at the same time the including it into monodialectal dictionary complex allows studing of different connections and various types of onyms and appellative noun, and their interactions, modifications, dynamics, etc. Dictionary of onyms of the dialectal speech can be qualified as a representative to lingvoculturological ideas of speakers as a and source of reconstruction language picture of the world of separate dialect speakers as a speakers of traditional linguistic culture and conceptual area.

Key words: *lexicography, onomastics, onym, dialect, dialect dictionary, thesaurus, description, monographic description, corpus of texts, microcontexts, parameterization.*

Постановка проблеми. Утверджений у лінгвістиці текстоцентричний підхід на рубежі XX–XXI ст. закономірно приводить і до постановки завдання вивчення власних назв, представлених у діалектному мовленні. Лінгвістично обґрунтовано, що дослідження ономастикону певного мовного угрупування, мовної системи дасть можливість відповісти на ряд теоретичних питань діалектології й ономастики, які стосуються особливостей слововживання онімів у лексиконі, складу та варіантів цих одиниць і особливостей їх функціонування в мовленні, «співвідношення онімів в ономастичній системі» (Горпинич, 2006: 15) тощо. Інтерес до лексикографічного подання онімів як широкого класу слів, що містить різнобічну лінгвістичну, історичну, культурологічну інформацію, значущу для дослідників різних сфер гуманітарного знання, демонструє важливість укладання корпусу ономастичних словників.

Аналіз досліджень. Аналіз теоретичної та емпіричної бази сучасної ономастики свідчить, що в українському мовознавстві загалом не всі класи онімів охоплені фаховими дослідженнями (Голікова, 2012: 124). Так, наприклад, сучасна антропонімічна лексикографія, хоч і значно активніше розвивається, ніж у попередні роки, однак ще й нині не охопила усього антропонімікону української мови (Шепель, 2014: 34). Словникарство в галузі власних найменувань осіб представлене кількома лексикографічними виданнями імен людей («Словник власних імен людей» Л. Г. Скрипник і Н. П. Дзятківської (Скрипник, 2005) і «Словник українських імен» І. І. Трійняка (Трійняк, 2005), низкою словників прізвищ, упорядкованих В. О. Горпиничем (у співавторстві з Ю. Б. Бабій, І.А. Корнієнко, Т.В. Тимченко) (Горпинич, 2000; Горпинич, 2003; Горпинич, 2005; Горпинич, 2007), П. П. Чучкою «Історико-етимологічний словник прізвищ закарпатських українців» (Чучка, 2005).

За спостереженням за лексикографічною практикою, фіксація системи онімів відображається у великому класі словників, куди входять різні підтипи ономастиконів – історичні та сучасні, літературні та діалектні, нормативні та реєструвальні тощо. Діалектна онімія між тим нині представлена досить скромно (Волинь (Аркушин, 2006–2007; Аркушин, 2009; Аркушин, 2013; Аркушин, 2016), Закарпаття (Сюсько, 2011)). У ній переважно описується онімічна система колективу носіїв мови (надбузькі говірки (Богдан, 2000), гуцульські (Близнюк, 2000) та ін., поодиноко представлені в збірнику «Українська ономастика: бібліографічний покажчик» (Українська ономастика, 2013). Ономастикон говірки як мовної системи допоки не був предметом словникового опису.

Діалектні описи номінальної лексики та фразеології (Сагаровський, 2011–2013) широко представлені в українській діалектології, однак оніми в лексиконі окремої говірки на матеріалі мовлення носіїв поодиноко лексикографувалися.

З іншого боку, вже підкреслювалося, що фактологічне підґрунтя у зарубіжному та вітчизняному мовознавстві має важливість представлення ономастичної системи окремого говору (див. указані вище словники Г. Л. Аркушина та М. І. Сюська), діалектного континууму (Трійняк, 2005), проблеми діалектних текстів як джерел ономастичного матеріалу (Голев, 2008), сприйняття ономастичного матеріалу мовною свідомістю мовця (Иванцова, 2015), реконструкції прагматичних установок говіркового мовлення, синтагматичних (наприклад, вокативів в антропонімах).

Актуальними продовжують бути питання верифікації онімів у лексиконі говірки (Осташ, 1989; Яцій, 2008; Щербина, 2015; Щербина, 2018) або навіть конкретних особистостей, складу цих одиниць і особливостей їх функціонування (Осташ, 2000), «співвідношення кола онімів у літературному й діалектному узусах» (Рут, 1998: 140), що демонструє варіанти окремих онімів у діалектній мові та просторіччі як репрезентант розвитку мови, до того ж, сприяє вирішенню дискусійної проблеми лексичного значення онімів.

Розвиток ономастичної парадигми сучасного мовознавства відзначається зверненням до мовної практики реальних носіїв мови реальних мовних колективів у часі й просторі. Укладений у перспективі масштабний український корпус власних назв дасть можливість уявити загальну картину вживання онімів у всіх формах національної мови, лінгвістично інтерпретувати їх. Такі стратегії спонукають до лексикографування онімів одного з найменших сегментів діалектного членування

мовлення – говірки – за корпусом текстів, орієнтованим на монографічний опис говірки. Звідси випливає **мета статті** – теоретичне обґрунтування словника онімів говірки та демонстрація особливостей укладання на прикладі «Словника онімів степової говірки с. Піщаний Брід Центральної України».

Виклад основного матеріалу. Словник онімів говірки (далі – СОГ) є фрагментом у всебічному дослідженні феномену говірки в лексикографічному аспекті. Метою такого словника є представлення системи власних імен як значущої складової частини лексикону говірки.

Типологічно СОГ за об'єктом опису є діалектним; за предметом опису такий словник належить до класу аспектних (ономастичних). Основний комплекс словника об'єднує усі розряди онімів, що дає можливість, споглядаючи їхні індекси (дескрибування), монографічно досліджувати увесь комплекс інформації. Такий словник є новим підтипом не тільки у класі словників власних назв, а й у класі діалектних лексиконів.

За характером використовувані джерела можна класифікувати з урахуванням указаної специфіки укладання СОГ.

По-перше, основний фактаж онімів представлений з опорою на усну мовну практику носіїв говірки як практично єдину форму її побутування. Тож укладання такого типу словника – це лексикографування корпусу текстів говірки, базованого на мовленні говірконосіїв.

По-друге, джерелом поповнення СОГ може бути матеріал, зібраний за анкетами для збирання ономастичного матеріалу (наприклад, антропоніми, зооніми, мікротопоніми).

Третім джерелом є дані найрізноманітніших записів (метричні книги, акти реєстрації цивільного стану, карти, культурологічні записи тощо).

Умови такої фіксації мовної практики говірконосіїв дають діалектології унікальну можливість спостерігати функціонування онімів у діалектному дискурсі. «Уключеність у цей дискурс <…> дозволяє інтерпретувати словниковий матеріал з урахуванням як фактів самого тексту, так і знання екстралінгвістичних складників ситуації його породження» (Иванцова, 2015: 5).

СОГ є першим досвідом поєднання інтересів теорії говірки як мовної системи, діалектології, ономастики та лексикографії, що демонструє характерну для сучасної лінгвістики міждисциплінарну взаємодію. Однією з його особливостей є також включеність до словникової системи говірки, поданої в тезаурусі говірки (далі – ТГ), орієнтованому на монографічний її опис. Ця т. зв. ідея словників-комплексів, яка дедалі більше привертає увагу лексикографів, проте їх реалізація на практиці досі не відбувається.

На наше переконання, саме Тезаурус говірки може виступати як повний базовий словник, а СОГ як один із аспектних словників-супутників доповнюватиме його дані ономастиконом говірки. Такий словниковий комплекс розширює можливості вивчення взаємозв'язку онімічної й апелятивної лексики.

СОГ, з одного боку, спирається на методологічні принципи повного словника говірки, згідно з нашою концепцією – ТГ, укладеного на основі корпусу усних текстів; а з іншого – трансформує їх стосовно нового, онімного матеріалу. Ефективність лексикографічного методу підкреслюється оформленням ономастичного словника саме як додатка до ТГ за корпусом текстів говірки у зв'язку зі своєрідністю його лексикографічної параметризації.

Максимальна повнота відображення онімного простору говірки у СОГ може досягатися: по-перше, через включення до нього усіх розрядів власних назв – від антропонімів і топонімів, мікротопонімів до кличок тварин, позначень марок побутової техніки, назв установ та ін.; по-друге, шляхом подання відповідного на рівних правах літературних, загальноукраїнських і територіально обмежених у вживанні, вузькоговіркових одиниць, високочастотних і рідкісних онімів, одиниць активного і пасивного словникового запасу та ін.

У СОГ лексикографуються неповністю засвоєні оніми, відтворення звукової оболонки яких викликає в інформантів-говірконосіїв труднощі, а також загальномовні власні імена з відображенням периферійних говіркових явищ, представлених у номінальній лексиці (наприклад, вокативів).

Різноаспектний опис одиниць лексикону говірки проявляється в багатопараметризованій структурі словникових статей, які включають вказівку на розряд оніма, функціональну характеристику, системні зв'язки лексикографованих одиниць – варіантні, мотиваційні, омонімічні тощо.

Своєрідність онімного матеріалу полягає в появі нових поміт відповідно до нового типу словника. Так, дискурсивне вживання власних назв демонструє широку зону контекстів – репрезентацію фрагментів говіркового мовлення, а також метамовну рефлексію говірки у відношенні до онімів як особливого класу слів.

Метатекстовий матеріал несе важливу інформацію про осмислення говірконосіями форми, семантики і вживання онімів, вона відображена

в інтерпретаційній зоні – зоні контекстів. Це відкриває багатий і різноманітний світ властивостей і зв'язків компонентів мікротекстів з іншими одиницями номінальної лексики говірки.

Відображення функціональних особливостей ономастичного пласту лексики може бути спостережене переважно у спонтанному мовленні говіркоссіїв. Особливий інтерес серед них становлять метатексти, у яких можуть демонструватися особливості мовної рефлексії говіркоссія у сфері онімів (тексти, що за темарієм спонукають мовців до відображення низки власних назв, наприклад, зоонімів у розмові про догляд за тваринами, антропонімів у меморатах родинного спрямування, мікротопонімів у навігаційних вказівках тощо).

Системне укомплектування всіх ономастичних розрядів онімів говірки в один словник і водночас включеність його до моноговіркового словникового комплексу дозволять вивчати зв'язки різних типів онімів і апелятивів, їхню взаємодію, видозміни, динаміку тощо у складі монографічного опису говірки.

Укладений нами **«Словник онімів степової говірки с. Піщаний Брід Центральної України»** є першим українським діалектологічно-ономастичним досвідом заповнення цієї лакуни у всебічному дослідженні феномена говірки в лексикографічному аспекті. Представляючи систему власних імен лексикону досліджуваної говірки, типологічно презентований словник є діалектним (за об'єктом опису), а за предметом опису належить до класу аспектних (ономастичних).

Основні джерела словника – це різним чином записане мовлення говіркоссіїв, подане у корпусі текстів говірки, матеріал, зібраний за спеціально укладеною «Анкетою для збирання ономастичного матеріалу», а також дані письмових джерел (метричні книги, акти реєстрації цивільного стану, карти, культурологічні записи тощо).

Для вивчення мовної практики говіркоссіїв ми послуговувалися невимушеним спілкуванням із родичами, односельцями, респондентом у різних формах: меморатів, окликів, у висловлюваннях, що містять автобіографічні відомості, навіть поодинокі трактування місцевих говіркових фразеологізмів із компонентами «Анька», «Біжани», «Москаленки»). Ці наративи дають унікальну можливість спостерігати функціонування онімів у діалектному дискурсі. Це, з одного боку, дозволило спостерігати екстралінгвістичні складники ситуації породження різних класів онімів, а з іншого – інтерпретувати словниковий матеріал з урахуванням фактів самого контексту (парадигматичних, синтагматичних відношень, фонетичних видозмін онімів тощо).

Матеріал систематично збирався методом діалектологічного включення в мовне існування говірки, що є актуальним як для всебічного її вивчення, так і для ономастичних розвідок. Адже говірка як мовна система, звісно, потребує в її дескрибуванні поєднання інтересів діалектології, ономастики та лексикографії, що є показником міждисциплінарної взаємодії як вимоги сучасної лінгвістики.

«Словник онімів степової говірки с. Піщаний Брід Центральної України» демонструє т. зв «включеність» до словникової системи говірки, репрезентованої Тезаурусом говірки як одним із аспектних словників-супутників. Саме такий словниковий комплекс сприяє глибшому студіюванню взаємозв'язку онімної й апелятивної лексики, що є вимогою дескрипції говірки як мовної системи. Її ефективність забезпечується відображенням в усій специфіці лексикографічної параметризації онімного складу говіркового мовлення, яке за оформленням відрізняється від основного лексикону, що й визначає оформлення ономастичного словника саме як додатка до «Тезауруса говірки…».

Онімний простір говірки у «Словнику онімів степової говірки с. Піщаний Брід Центральної України» включає усі розряди власних назв:

– топонімів: агрооніми (*Аркушшин город, Сазінове поле, Таськина земля*); гідроніми (*р. Чорний Ташлик, Буг, Шевченківський ставок, струмок Рівчак*); дримоніми (*Дерева, Кленок, Шовковиця*); мікротопоніми (*Аеродром, Дачі*); ойконіми (*Крикунка*, *Коколова*); ороніми (*Балка, Низ*, *Покат*); годоніми (*Степова, Дзержинського*); хороніми (*Степ*).

– антропонімів: імена (*Борис, Нютка, Петька, Маріка*); прізвища (*Коваль, Марусенко, Сабатаж, Чоботарь*); прізвиська (*Громчиха, Сагайдачка, Болтянова*);

– зоонімів: ваконіми (*Лютка, Чорнушка*); гіпоніми (*Авдій*, *Мурай*) кіноніми (*Шарік*), парконіми (*Альвіна*); феліноніми (*Фрося*);

– інші назви, пов'язані з громадським і суспільним життям: артоніми (*«Вставай!», «Просто Марія», «Будулай», «Стецько»*); позначень марок техніки (*Жигуль*, *Мерс, Соня, Чізета, Луч*); назв установ (*Паріхмахерська, Пожарка, Чайна*) та ін.

Оніми лексикографуються шляхом подання відповідного на рівних правах до літературних, загальноукраїнських і територіально обмежених у вживанні, вузькоговіркових одиниць, високо-

частотних і рідкісних онімів, одиниць активного і пасивного словникового запасу та ін. До них належать і неповністю засвоєні оніми, відтворення звукової оболонки яких викликає в інформантів-говірконосіїв труднощі або ремотивацію (*Ноукраїнка* (Новоукраїнка), *Адес* (Одеса), *Архангельське* (Новоархангельськ)), а також загальномовні власні імена з відображенням периферійних говіркових явищ, представлених у номінальній лексиці (*Вуркута* (Воркута), *Первомайське* (Первомайськ)).

Багатопараметризована структура вокабул словника орієнтована на різноаспектний опис його одиниць: вказівку на розряд оніма, функціональну характеристику, системні зв'язки лексикографованих одиниць – варіантні, мотиваційні, омонімічні тощо.

Новизна «Словника онімів степової говірки с. Піщаний Брід Центральної України» полягає у демонстрації оніма в контексті (у фрагментах говіркового мовлення), який, по суті, є первинним, адже більша частина онімів є вибіркою з корпусу говіркового усного мовлення.

Інтерпретаційна зона – зона контекстів – виступає відображенням метатекстового матеріалу онімного простору: властивостей і зв'язків компонентів мікротекстів з іншими одиницями номінальної лексики говірки. Відображення функціональних особливостей ономастичного пласту лексики спостережене переважно у спонтанному мовленні говірконосіїв. Особливий інтерес серед них становлять метатексти, у яких демонструються особливості мовної рефлексії говірконосія у сфері онімів (тексти, що за темарієм спонукають мовців до відображення низки власних назв, наприклад, зоонімів у розмові про догляд за тваринами). Системне укомплектування всіх ономастичних розрядів онімів говірки в один словник і водночас включеність його до словникового комплексу дозволять вивчати зв'язки різних типів онімів і апелятивів, їхню взаємодію, видозміни, динаміку тощо у складі монографічного опису говірки.

При укладанні «Словника онімів степової говірки с. Піщаний Брід Центральної України» ми керувалися такими основними принципами, як:

1. *Принцип об'єктивації рис говіркового мовлення* (соціальних та індивідуальних), відображений у корпусі текстів говірки з типовими для народномовної культури й індивідуальними особливостями онімів говірконосіїв у їх синтезі. Цей принцип визначає типологічну своєрідність лексикона говірконосіїв і відображає повний склад власних назв, зафіксованих у їхньому мовленні. В ономастиконі говірки переважають антропоніми, номінації осіб ближнім оточенням, прізвиська, зооніми, топоніми навколишнього простору – рідного села, навколишніх населених пунктів – і загальномовні топографічні назви віддалених географічних об'єктів, почасти видозмінені говірковою вимовою і граматичним устроєм, а також семантизовані мікротопоніми з урахуванням наївних географічних уявлень говірконосіїв. Ілюстративний матеріал, безперечно, демонструє норми говіркового узусу, процеси трансформації онімічного фонду зі зміною застарілих назв новими, культурні традиції села (найменування ігор, танців і пісень, народних, світських і церковних свят, ритуальних обрядів та ін.).

2. *Принцип подачі власних і загальних імен* реалізується у презентованому словнику з одночасним віднесенням суперечливих або суміжних випадків уключення різних класів слів. Дозволяє поповнити ономастичний словник одиницями, що займають проміжне положення між онімами й загальновживаними назвами. У словникових статтях із подібними одиницями робляться відсилання до відповідних статей Тезауруса говірки як базового повного словника. Це, наприклад, нелітературні найменування сортів овочів (*американка, синьоглазка*), номінації поширених у побуті лікарських препаратів *(аналгін, зеленка, йод),* відносних прикметників від назв держав *(турецький, китайський),* найбільш відомих назв релігійних і державних свят *(Іллі, Варвара, День Перемоги, Восьме)* тощо. Подібні одиниці ввійшли і до Тезауруса говірки, і до СОГ через відсилання у словникових статтях. Подаються також відантропонімні апелятиви (типу *Грицик* «бур'ян, однорічна рослина *Capsella bursa-pastoris L.*») і фразеологізми, у складі яких є імена *(взятись як Анька за поклони, Анькин хлопець, до Аміня докотитися, Біжанівська вулиця, Христос з тобою!, на Коколову через Київ, Карачун з Карачунки, од куті до Різдва).*

3. *Принцип поєднання тезаурусного й ономастичного інтерпретування варіантних одиниць* полягає в окремих особливостях упорядкування варіантних одиниць, у виокремленні ряду функціональних поміт, способів передачі усної мови та ін. Об'єднує СОГ із ТГ спільна установка на широке включення ілюстративного матеріалу за допомогою діалектологічної фонетичної транскрипції.

СОГ містить різнобічну інформацію про систему власних назв однієї мовної системи, дає відомості про обсяг ономастикону говірки, спів-

відношення онімів різних класів, їх склад і структуру, ядерні та периферійні зони. Матеріали словника будуть корисні також при науковому дослідженні складної проблеми семантики власних назв.

Наводимо фрагмент онімів, зафіксованих у «Словнику онімів степової говірки с. Піщаний Брід Центральної України»:

АВЕКІН [А|век'ін] – ч. оф. *прізв*.

АВЕКІНА [А|век'іна] – ж. оф. *прізв*.

АВЄКІН [А|в'ек'ін] – ч. гов. *прізв*. за оф. прізв. АВЕКІН. [*ну А|в'ек'ін на гру|зов'і |йіздит'// хто ше?*].

АВЄКІНОВА [А|в'ек'інова] – ж. *прізвис*. за прізвис. АВЄКІН. [*В'ера А|в'ек'інова конци^{е}р|в'іруйе з оли|чої// |уксус не л'е*].

АВЄКІНША [А|в'ек'інша] – 1. ж. *прізвис*. за прізвис. АВЄКІН. [*на то|ку А|в'ек'інш'а/ на в'ісо|в'і*]; [*А|в'ек'інш'і не |даў Бог д'і|теї*]. 2. *вакон*ім за прізвис. господарки АВЄКІНША 1. [*йа А|в'ек'іншу |л'убл'у ди|виц'а/ із д|руг'іх ко|р'іў/ |ч'іста та|ка/ у|хожина*].

АВДЄЙ [Аў|д'еї] – *гіпонім (кінь)*. [*л'у|биў свого Аў|д'ейа з ло|шатка// |циган же ж*].

АВРАМОВИЙ ГОРОД [Аў|рамовиї го|род] – мікротоп., назва *земельної ділянки* власника з оф. ім. АВРАМ. [*Аў|рамовиї го|род йак по к|нижк'і об|робл'аниї*].

АВРАМОВИЙ САД [Аў|рамовиї сад] – мікротоп., назва присадибного *саду* власника з оф. ім. АВРАМ. [*Аў|рамовиї сад т|реба бу|ло |бач'іт'// в'ін при^{е}ш|чепами зан'і|маўс'// то пона|сад'уваў та|к'і |йаблун'і і г|руш'і/ шо ні ў |кого не бу|ло// а то|д'і ше ї при^{е}ш|чепи поро|биў// на од|ном |дерев'і два-три |сорти |йаблук// йак у М'і|чур'іна*]; [|нов'і хаз'аї|ни *Аў|рамовиї сад |вирубали/ не догл'а|дали// а там сад!// в'ін же ж агро|номом буў// шо з дру|г'іх м'ест |л'уди при^{е}й|іжали ди^{е}|виц':а*].

АВРАМОВИЧ [Аў|рамович] – ч. *по батькові* за ч. оф. ім. АВРАМ. [Аў|рамович г|райе на ба|йані]

АВРАМЧИК [Аў|рамчик] – ч. гов. сім. *ім'я* [*так |д'іда л'у|била// ка|зала |т'іки Аў|рамч·ик/ |д'ідик Аў|рамч·ик*].

АВРОРА [Аў|рора] – *ваконім.* [*ко|рову Аў|рора звут'*].

АЛЕКСЕЄНКО [Алек|сейенко] – оф. *прізв*.

АЛИЙ [|Алиї] – 1. *кіноні*м. [*оў|ч·арок з|вут' ў|с'і |Алиї// йак у |ф'іл'м'і о|тому/ про погра|н'іч·ник'іў*]. 2. *орнітонім (півень)*. [*ўже |Алиї куку|р'іч·е*].

АЛИК [|Алик] – ч. гов. *ім'я* ВАЛЕНТИН.

АЛИКОВА [|Алик] – ж. *прізвис.* за ч. гов. іменем АЛИК.

АЛИЧА [Али|ча] – *мікротоп*., назва лісосмуги, де росте багато аличі. [*в Али|чу з |Кол'ойу |йіздили//назб'і|рали ш'іс'т' |в'іди^{е}р*].

АЛІБАБА [Ал'іба|ба] – ч. *прізвис.* [*з |того к'і|на/ шо ўс'і ди^{е}|вилис'/ «Ал'іба|ба/ і |сорок раз|боїн'ік'іў»// в'ін і з |виду ски|дайиц'а*].

Висновки. Особливістю Словника онімів говірки є включеність до словникової системи поданої в Тезаурусі говірки. Основний комплекс презентованого «Словника онімів степової говірки с. Піщаний Брід Центральної України» об'єднує всі розряди онімів, що сприяє різноаспектному їх опису, лінгвістичній та екстралінгвістичній інтерпретації. Дискурсивне вживання власних назв демонструє широку зону контекстів, метамовну рефлексію говірки у відношенні до онімів як особливого класу слів.

Системне укомплектування всіх ономастичних розрядів онімів говірки в один словник і водночас включеність його до моноговіркового словникового комплексу дозволять вивчати зв'язки різних типів онімів і апелятивів, їхню взаємодію, видозміни, динаміку тощо у складі монографічного опису говірки. Словник онімів говірки можна кваліфікувати і як репрезентант лінгвокультурологічних уявлень говірконосіїв, і як джерело реконструкції мовної картини світу носіїв окремої говірки як носіїв традиційної народно-мовної культури та концептосфери.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аркушин Г. Л. Словник мікротопонімів і мікрогідронімів північно-західної України та суміжних земель : у 3 т. Луцьк : Вежа, 2006–2007.
2. Аркушин Г. Л. Словник прізвиськ північно-західної України : у 3 т. Луцьк : Вежа, 2009.
3. Аркушин Г. Л. Словник варіантів власних імен північно-західної України. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. 372 с.
4. Аркушин Г. Л. Словник прізвищ північно-західної України і суміжних земель. Луцьк : Вежа-Друк, 2013. 556 с.
5. Аркушин Г. Л. Словник зоонімів північно-західної України. Луцьк : ПП Іванюк В. П, 2016. 288 с.
6. Близнюк Б. Б. Особливості становлення гуцульських прізвищ. *Гуцульські говірки. Лінгвістичні та етнолінгвістичні дослідження* : збірник наукових праць / відп. ред. Я. Закревська. Львів, 2000. С. 166–174.
7. Богдан С. К. Варіанти власних імен у надбузьких говірках. *Культура слова*. 2000. Вип. 55–56. С. 70–74.
8. Голев Н. Д., Дмитриева Л. М. Единство онтологического и ментального бытия топонимической системы (к проблематике когнитивной топонимики). *Вопросы ономастики*. 2008. № 5. С. 5–17.

9. Голікова Н. С. Антропонімічні словники в українській лексикографії. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2012. С. 123–127.

10. Горпинич В. О. Вся Гуляйпільщина в іменах та прізвищах. Дніпропетровськ : ДНУ, 2007. 384 с.

11. Горпинич В. О. Прізвища степової України. Дніпропетровськ : ДНУ, 2000. 405 с.

12. Горпинич В. О., Корнієнко І. А. Прізвища Дніпропетровського Припоріжжя. Словник. Дніпропетровськ : Пороги, 2003. 272 с.

13. Горпинич В. О., Корнієнко І. А. Антропонімія Дніпровського Припоріжжя і суміжних регіонів України : монографія. Дніпропетровськ ; Миколаїв, 2006. 236 с.

14. Горпинич В. О., Тимченко Т. В. Прізвища Правобережного Степу. Словник. Дніпропетровськ : Пороги, 2005. 323 с.

15. Иванцова Е. В., Берестова Е. А. Идиолектный ономастикон сибирского старожила / под ред. Е. В. Иванцовой. Томск : Изд-во Томс. ун-та, 2015. 308 с.

16. Осташ Н. Л. До питання про топонімію Наддністрянщини (на матеріалі говірки села Стриганці Тисменицького району Івано-Франківської області). *Науково-технічна революція і сучасні процеси розвитку лексики української народно-розмовної мови* : Тези доп. республ. наук. конф. (Ужгород, листопад 1989 р.). Ужгород, 1989. С. 105–106.

17. Осташ Р. І. Із життя сучасних українських прізвиськ. *Українська пропріальна лексика* : Мат-ли наук. семінару (Київ, 13–14 вересня 2000 р.). Київ, 2000. С. 115–121.

18. Рут М. Э. Ономастикон и личность: аспекты проблемы. *Язык. Система. Личность* : Материалы докл. и сообщ. междунар. науч. конф. 21–25 мая 1998 г., Екатеринбург, Россия. Екатеринбург, 1998. С. 138–147.

19. Сагаровський А. А. Матеріали до діалектного словника Центральної Слобожанщини (Харківщини) : у 2 вип. Вип. 1, 2. Харків : ХНУ, 2011–2013.

20. Сюсько М. І. З народного джерела: карпатоукраїнський зоонімікон у контексті інших слов'янських (і неслов'янських) мов : монографія. Ужгород : Ґражда, 2011. 272 с.

21. Трійняк І. І. Словник українських імен. Київ : Довіра, 2005. 508 с.

22. Українська ономастика: бібліографічний покажчик / уклад. : С. О. Вербич, І. В. Єфименко, І. М. Желєзняк; НАН України, Ін-т укр. мови. Київ, 2013. 364 с.

23. Чучка П. П. Прізвища закарпатських українців: Історико-етимологічний словник. Львів : Світ, 2005. 701 с.

24. Шепель Ю. О. та ін. Етнокультурні тенденції розвитку народів Нижньої Наддніпрянщини на початку XXI століття : монографія / ред.: Ю. О. Шепель ; Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. Дніпропетровськ, 2014. 131 с.

25. Щербина Т. В. Неофіційні особові найменування в говірці села Журавки Шполянського району Черкаської області. *Мовознавчий вісник*. 2015. Вип. 20. С. 10–15.

26. Щербина Т. В. Прізвищева система говірки с. Журавка Шполянського р-ну Черкаської обл. *Мовознавчий вісник*. 2018. Вип. 24–25. С. 177–186.

27. Яцій В. Матеріали до Словника українських прізвиськ (прізвиська жителів с. Миколаїв Радехівського р-ну Львівської обл.). *Лексикографічний бюлетень*. 2008. № 17. С. 100–106.

REFERENCES

1. Arkushyn H. L. Slovnyk mikrotoponimiv i mikrohidronimiv pivnichno-zakhidnoyi Ukrayiny ta sumizhnykh zemel: U 3 t. [Dictionary of microtoponyms and microhydronyms of north-western Ukraine and adjacent lands: In 3 volumes]. Luts'k: Vezha, 2006–2007. [in Ukrainian]

2. Arkushyn H. L. Slovnyk prizvys'k pivnichno-zakhidnoyi Ukrayiny : U 3 t. [Dictionary of nicknames of north-western Ukraine: In 3 volumes]. Luts'k: Vezha, 2009. [in Ukrainian]

3. Arkushyn H. L. Slovnyk variantiv vlasnykh imen pivnichno-zakhidnoyi Ukrayiny [Dictionary of variants of proper names of north-western Ukraine]. Luts'k: Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrayinky, 2009. 372 p. [in Ukrainian]

4. Arkushyn H. L. Slovnyk prizvyshch pivnichno-zakhidnoyi Ukrayiny i sumizhnykh zemel' [Dictionary of surnames of north-western Ukraine and adjacent lands]. Luts'k: Vezha-Druk, 2013. 556 p. [in Ukrainian]

5. Arkushyn H. L. Slovnyk zoonimiv pivnichno-zakhidnoyi Ukrayiny [Dictionary of zoonyms of north-western Ukraine]. Luts'k: PP Ivanyuk V. P., 2016. 288 p. [in Ukrainian]

6. Blyznyuk B. B. Osoblyvosti stanovlennya hutsul's'kykh prizvyshch. *Hutsul's'ki hovirky. Linhvistychni ta etnolinhvistychni doslidzhennya*: Zb. nauk. prats' / Vidp. red. YA. Zakrevs'ka [Features of Hutsul surnames. Hutsul dialects. Linguistic and ethnolinguistic research: Coll. Science. works]. L'viv, 2000. pp. 166–174. [in Ukrainian]

7. Bohdan S. K. Varianty vlasnykh imen u nadbuz'kykh hovirkakh [Variants of proper names in the dialects of Nadbuzh. The culture of the word]. *Kul'tura slova.* 2000. Vyp. 55–56. pp. 70–74. [in Ukrainian]

8. HolevN. D., Dmytryeva L. M. Yedynstvo ontolohycheskoho y mental'noho bytyya toponymycheskoy systemy (k problematyke kohnytyvnoy toponymyky) [The unity of the ontological and mental existence of the toponymic system (on the problems of cognitive toponymy)]. *Voprosy onomastyky. Questions of onomastics.* 2008. № 5. pp. 5–17. [in Russian]

9. Holikova N. S. Antroponimichni slovnyky v ukrayins'kiy leksykohrafiyi [Anthroponymic dictionaries in Ukrainian lexicography]. *Visnyk Zaporiz'koho natsional'noho universytetu: Zb. nauk. prats'. Filolohichni nauky*. 2012. pp. 123–127. [in Ukrainian]

10. Horpynych V. O. Vsya Hulyaypil'shchyna v imenakh ta prizvyshchakh [Whole Huliaipilshchyna in names and surnames]. Dnipropetrovs'k: DNU, 2007. 384 p. [in Ukrainian]

11. Horpynych V. O. Prizvyshcha stepovoyi Ukrayiny [Surnames of steppe Ukraine]. Dnipropetrovs'k: DNU, 2000. 405 c. [in Ukrainian]

12. Horpynych V. O., Korniyenko I. A. Prizvyshcha Dnipropetrovs'koho Pryporizhzhya. Slovnyk. [Surnames of the Dnipropetrovsk Priporozhye. Vocabulary]. Dnipropetrovs'k: Porohy, 2003. 272 p. [in Ukrainian]

13. Horpynych V. O., Korniyenko I. A. Antroponimiya Dniprovs'koho Pryporizhzhya i sumizhnykh rehioniv Ukrayiny. Monohrafiya [Anthroponymy of the Dnieper Coast and adjacent regions of Ukraine. Monography]. Dnipropetrovs'k; Mykolayiv, 2006. 236 p. [in Ukrainian]

14. Horpynych V. O., Tymchenko T. V. Prizvyshcha Pravoberezhnoho Stepu. Slovnyk [Surnames of the Right Bank Steppe. Vocabulary]. Dnipropetrovs'k: Porohy, 2005. 323 p. [in Ukrainian]

15. Ivantsova E. V., Berestova E. A. Idyolektnyy onomastykon sybyrskoho starozhyla / pod red. E.V. Ivantsovoy [Idiolect onomasticon of the Siberian old-timers speech / ed. E. V. Ivantsova]. Tomsk: Izd-vo Toms. un-ta, 2015. 308 p. [In Russian].

16. Ostash N. L. Do pytannya pro toponimiyu Naddnistryanshchyny (na materiali hovirky sela Stryhantsi Tysmenyts'koho rayonu Ivano-Frankivs'koyi oblasti). [On the question of toponymy of the Transnistrian region (on the material of the dialect of the village of Strygantsi, Tysmenytsia district, Ivano-Frankivsk region)] *Naukovo-tekhnichna revolyutsiya i suchasni protsesy rozvytku leksyky ukrayins'koyi narodno-rozmovnoyi movy*: Tezy dop. respubl. nauk. konf. (Uzhhorod, lystopad 1989 r.). Scientific and technological revolution and modern processes of development of vocabulary of the Ukrainian vernacular: Abstracts add. republic Science. conf. (Uzhhorod, November 1989). Uzhhorod, 1989. pp. 105–106. [in Ukrainian]

17. Ostash R. I. Iz zhyttya suchasnykh ukrayins'kykh prizvys'k [From the life of modern Ukrainian nicknames]. *Ukrayins'ka proprial'na leksyka*: Mat-ly nauk. seminaru (Kyyiv, 13–14 veresnya 2000 r.). Ukrainian proprial vocabulary: Mat-li nauk. seminar (Kyiv, September 13–14, 2000). Kyiv, 2000. pp. 115–121. [in Ukrainian]

18. Rut M. E. Onomastykon y lychnost': aspekty problemy. [Onomasticon and personality: aspects of the problem]. *Yazyk. Systema. Lychnost'*: Materyaly dokl. y soobshch. mezhdunar. nauch. konf. 21–25 maya 1998 h., Ekaterynburh, Rossiya. Language. System. Personality: Materials dokl. and messages. international scientific conf. May 21–25, 1998, Yekaterinburg, Russia. Ekaterynburh, 1998. pp. 138–147. [In Russian].

19. Saharovs'kyy A. A. Materialy do dialektnoho slovnyka Tsentral'noyi Slobozhanshchyny (Kharkivshchyny) : u 2 vyp. Vyp. 1, 2. [Materials for the dialect dictionary of the Central Slobozhanshchina (Kharkov region): in 2 issues]. Kharkiv: KHNU, 2011–2013. [in Ukrainian]

20. Syus'ko M. I. Z narodnoho dzherela: karpatoukrayins'kyy zoonimikon u konteksti inshykh slovyans'kykh (i neslovyans'kykh) mov. Monohrafiya [From a folk source: Carpatho-Ukrainian zoonymicon in the context of other Slavic (and non-Slavic) languages. Monograph]. Uzhhorod: Grazhda, 2011. 272 p. [in Ukrainian]

21. Triynyak I. I. Slovnyk ukrayins'kykh imen. [Dictionary of Ukrainian names.]. Kyiv: Dovira, 2005. 508 p. [in Ukrainian]

22. Ukrayins'ka onomastyka: bibliohrafichnyy pokazhchyk / uklad.: S. O. Verbych, I. V. Yefymenko, I. M. Zhelyeznyak; NAN Ukrayiny, In-t ukr. movy. [Ukrainian onomastics: bibliographic index / compiled by: S. O. Verbych, I. V. Yefimenko, I. M. Zheleznyak; NAS of Ukraine, Inst. languages]. Kyiv, 2013. 364 c. [in Ukrainian]

23. Chuchka P. P. Prizvyshcha zakarpat·s'kykh ukrayintsiv: Istoryko-etymolohichnyy slovnyk. [Surnames of Transcarpathian Ukrainians: Historical and etymological dictionary]. L'viv: Svit, 2005. 701 p. [in Ukrainian]

24. Shepel' Y. O. Etnokul'turni tendentsiyi rozvytku narodiv Nyzhn'oyi Naddnipryanshchyny na pochatku XXI stolittya. Monohrafiya / red.: Y. O. Shepel' [Ethnocultural trends in the development of the peoples of the Lower Dnieper region at the beginning of the XXI century. Monograph / ed. : Y. O. Shepel'; Dnipropetr. nats. un-t im. O. Honchara]. Dnipropetrovs'k, 2014. 131 c. [in Ukrainian]

25. Shcherbyna T. V. Neofitsiyni osobovi naymenuvannya v hovirtsi sela Zhuravky Shpolyans'koho rayonu Cherkas'koyi oblasti [Unofficial personal names in the dialect of the village of Zhuravky, Shpola district, Cherkasy region]. *Movoznavchyy visnyk. Linguistic Bulletin*. 2015. Vyp. 20. p. 10–15. [in Ukrainian]

26. Shcherbyna T. V. Prizvyshcheva systema hovirky s. Zhuravka Shpolyans'koho r-nu Cherkas'koyi obl. [Surname system of speech v. Zhuravka, Shpola district, Cherkasy region]. *Movoznavchyy visnyk. Linguistic Bulletin*. 2018. Vyp. 24–25. p. 177–186. [in Ukrainian]

27. Yatsiy V. Materialy do Slovnyka ukrayins'kykh prizvys'k (prizvys'ka zhyteliv p. Mykolayiv Radekhivs'koho r-nu L'vivs'koyi obl.). [Materials for the Dictionary of Ukrainian nicknames (nicknames of residents of the village of Mykolaiv, Radekhiv district, Lviv region)]. *Leksykohrafichnyy byuleten'. Lexicographical Bulletin.* 2008. № 17. p. 100–106. [in Ukrainian].

УДК 811'25=030.111=161.2
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213806

Юлія ГРОН,
orcid.org/0000-0002-0261-7843
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри прикладної лінгвістики
Черкаського державного технологічного університету
(Черкаси, Україна) yuliamakarenko19@gmail.com

СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ КОМЕДІЙНО-ДРАМАТИЧНОГО СЕРІАЛУ «ДИВОВИЖНА МІСІС МЕЙЗЛ»

У статті проаналізовано особливості перекладу телевізійного серіалу на прикладі американського телесеріалу «Дивовижна місіс Мейзл». Досліджено, що аудіовізуальний переклад є ще малодослідженим видом перекладу й має низку спільних рис із перекладом художньої літератури, таких, як адресність, цілісність, інтертекстуальність, модальність. Переклад телесеріалів і художніх фільмів також належить до художнього перекладу, де завдання перекладача не тільки правильно відтворити ідеї автора роману, драми чи поеми, а й зобразити спосіб художнього втілення ідей, передати образність оригіналу з не меншою силою, ніж це зробив його автор. Звідси пильна увага перекладача художнього твору до його семантики і його стилістики З метою адекватної передачі сенсу телесеріалу перекладач повинен використовувати низку трансформацій, таких, як фонетичні, граматичні, лексичні, синтаксичні й прагматичні. Адекватний переклад кінопродукції повинен не тільки відбивати сенс діалогів головних героїв, але й влучно передавати екстралінгвістичну інформацію, таку, як гумор, слова-реалії, національні особливості. Виявлено, що під час перекладу телесеріалу «Дивовижна місіс Мейзл» використано трансформації на фонетичному, граматичному, лексичному рівнях, а також прагматичні трансформації. Найчастотнішими трансформаціями виявилися ті, що використані на граматичному й лексичному рівнях. Фонетичні трансформації у вигляді транслітерації та транскрибування були головним чином використані для передачі слів-реалій і власних назв. Найчастотнішою лексичною трансформацією виявився антонімічний переклад. Використання певного виду установки, а саме на відчуження, допомогло адаптувати репліки головних героїв для української аудиторії.

Ключові слова: *трансформації, аудіовізуальний переклад, кінотекст, лакуна, семантика.*

Yulia HRON,
orcid.org/0000-0002-0261-7843
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Applied Linguistics
Cherkasy State Technological University
(Cherkasy, Ukraine) yuliamakarenko19@gmail.com

PARTICULARITIES OF TRANSLATION TRANSFORMATIONS IN UKRAINIAN OF THE COMIC TV SERIES "THE MARVELOUS MRS. MAISEL"

The article analyzes the features of translation of a television series on the example of the American television series "The Marvelous Mrs. Maisel". It is investigated that the audiovisual translation is still a little-studied type of translation and has a number of common features with the translation of fiction, such as targeting, integrity, intertextuality, modality. Translation of TV series and feature films also refers to artistic translation where the task of the translator is not only to correctly reproduce the ideas of the author of a novel, drama or poem, but also to reflect the way of artistic embodiment of ideas, to convey the imagery of the original with no less force than its author did. Hence the close attention of the translator of a work of fiction to its semantics and its stylistics in order to adequately convey the meaning of the TV series, the translator must use a number of transformations, such as phonetic, grammatical, lexical, syntactic and pragmatic. An adequate translation of a film production must not only reflect the meaning of the main characters' dialogues, but also accurately convey extralinguistic information, such as humor, realias and national characteristics. It was revealed that during the translation of the TV series "The Marvelous Mrs. Maisel" transformations were used at the phonetic, grammatical, lexical levels, as well as pragmatic transformations. The most frequent transformations were those at the grammatical and lexical levels. Phonetic transformations in the form of transliteration and transcription were mainly used to convey realias and proper names. The most frequent lexical transformation was the antonymic translation. Using a certain type of orientation, namely alienation, helped to adapt the main characters' replicas for the Ukrainian audience.

Key words: *translation transformations, audiovisual translation, Film text, lacunae, semantics.*

Постановка проблеми. Нині кіно – один із найпопулярніших видів сучасного мистецтва. Великі кінокомпанії Америки та Європи щороку продукують десятки нових серіалів, художніх картин, мультиплікаційних фільмів тощо. Кінопродукція сьогодення може задовольнити будь-який смак, навіть найвибагливіший. Кінематограф в Україні переживає справжній бум закордонної кінематографічної продукції, яку демонструють як у кінотеатрах, так і на телебаченні. Тому це потребує якісного й адекватного перекладу, що й пояснює той факт, що в Україні аудіовізуальний переклад набуває пріоритетного значення серед лінгвістичних вчень.

Аналіз досліджень. Дослідження кіноперекладу та його особливостей в українській мові актуальне, оскільки аудіовізуальний переклад почав розвиватися відносно недавно з появою західної відеопродукції в прокаті. Перед філологами постала проблема якісного перекладу, який не тільки міг би відтворювати текст головних героїв, але й передавати унікальні культурні, мовні явища, гумор тощо. Це можна пояснити тим фактом, що трансформації мають передати не тільки граматичні чи лексичні особливості мови, але й зобразити інтонацію, фонетику, екстралінгвістичні явища.

Дослідженням перекладацьких особливостей різноманітних літературних жанрів і стилів займалися відомі лінгвісти й перекладознавці як в Україні, так і в країнах пострадянського простору. Зокрема, слід брати до уваги праці Л. С. Бархударова, В. В. Виноградова, В. І. Карабана, В. Н. Комісарова, Л. К. Латишева, Я. Й. Рецкера, О. Д. Швейцера. О. О. Селіванова. Сучасна українська лінгвістка, визначення якої буде використано в науковій розвідці, також зробила вагомий внесок у розбудову теорії перекладу.

Метою наукової роботи є аналіз особливостей аудіовізуального перекладу, виокремлення використання ключових лексико-граматичних, фонетичних і прагматичних трансформацій у власному українському перекладі американського телесеріалу «Дивовижна місіс Мейзл».

Матеріалом дослідження послугували фрагменти аудіовізуального тексту телесеріалу «Дивовижна місіс Мейзл» у кількості 200 мовних одиниць і його українського перекладу.

Виклад основного матеріалу. Нині можна виокремити кілька підходів до вивчення особливостей кіноперекладу. Існує досить потужна школа кіноперекладу в країнах пострадянського простору, яка представлена такими іменами, як Г. В. Денисова, Д. І. Єрмолович, М. А. Загот, Г. Заргар'ян, Р. В. Іванський та інші, які у своїх розвідках спираються на російські й деякі зарубіжні лінгвокультурологічні, лінгвосеміотичні, мистецтвознавчі й кінознавчі дослідження кінотексту XX – XXI століть. У науковій роботі. В. Є. Горшкової запропоновано вважати одиницею кіноперекладу кінодіалог (Горшкова, 2006: 179).

Слід зазначити, що дослідження кіно з позицій лінгвістики й літературознавства зафіксовані у вигляді декількох захищених кандидатських дисертацій в Україні. Ці роботи було присвячено поетиці кінооповіді в іспанському романі (О. М. Бабич), семіології та жанровій автентичності кіносценарію (О. І. Довбуш, Н. В. Нікоряк), лінгвістичним параметрам кіноанонсу (С. А. Панченко) й особливостям структури кінороману (О. В. Романова).

Аудіовізуальний переклад – це особливий вид перекладацької діяльності, оскільки його не можна віднести ані до усного, ані до письмового перекладу, але водночас він знаходиться, так би мовити, між цими двома рівнями перекладу. Об'єкт аудіовізуального перекладу – кінотекст – має важливі ознаки, що відрізняють його від художнього тексту. Відповідно до О. Б. Іванової (Іванова, 2000: 10), найважливіша ознака кінотексту – це колективний функціонально диференційований автор. Тобто у створенні тексту беруть участь не один, а кілька авторів, а перекладач повинен передати погляд цього колективного автора (Слишкін, 2004: 56). Кінотекст і художній текст мають низку спільних рис, а саме текстових категорій, таких, як адресність, цілісність, інтертекстуальність, модальність (Іванова, 2001: 10).

В. В. Коптілов вважає, що переклад телесеріалів і художніх фільмів слід ставити на один щабель із художнім перекладом, де перекладач повинен не тільки правильно відтворити ідеї автора роману, драми чи поеми, а й зобразити спосіб художнього втілення цих ідей, передати образність оригіналу з не меншою силою, ніж це зробив його автор. Звідси пильна увага перекладача художнього твору до його семантики і його стилістики (Коптілов, 2003: 5). Це пояснює той факт, що адекватний переклад кінопродукції, так само як і переклад художньої літератури, базується на спільних трансформаціях.

Основне завдання перекладача аудіовізуального перекладу – донести до глядача художньо-естетичні особливості оригіналу. Перекладач також повинен створити повноцінний художній текст мовою перекладу. Щоб досягти цієї головної мети, перекладач користується свободою у виборі засобів перекладу, жертвуючи водночас окремими

деталями тексту, що перекладається (Комісарів, 2002: 35).

«Дивовижна місіс Мейзл» – це телесеріал американського виробництва, в якому йдеться про кар'єру жінки-коміка 50-х років XX століття. Сюжет телесеріалу розгортається навколо багатої єврейської дівчини, яка завдяки стендапу комунікує з протилежними їй соціальними верствами, що створює вдалі комічні ситуації, а також використовує влучні висловлювання, в тому числі й про жіночу роль у суспільстві. Особливістю серіалу є те, що він також торкається проблеми єврейського народу, що пояснює використання низки відповідних культурних реалій. Звідси стає очевидним специфічний гумор на тему іудейства й теми гетто й Голокосту. Тому з метою передати емоційний стан героїні, її становлення як коміка, атмосферу Америки 50-х років перекладач використовує установку на відчуження.

У результаті аналізу перекладацьких трансформацій під час перекладу телесеріалу «Дивовижна місіс Мейзл» було виявлено такі: фонетичні, граматичні, лексичні, переклад слів-реалій, прагматичні трансформації.

Трансформації на графічному й фонетичному рівнях містять транслітерацію, транскрипцію та фонографічну заміну (Литвин, 2014: 50). Фонографічні трансформації використано для перекладу імен дійових осіб і відомих географічних назв: ***Rhode Island // Род Айленд, Oyster Bay // Остер Бей***.

Трансформації на фонетичному рівні, які використовуються під час перекладу телесеріалу, є фонографічною заміною за традицією, тобто заміною певних фонем, що порушують принцип транскрипції. Зокрема, німецький дифтонг *[ai]* передається українською як *[ей]*: ***Third Reich // Третій Рейх***.

Прийом транскрибування, де вимова англійською мовою та українською мовою повністю збігаються, використано для перекладу імен, як-от [mɪʤ] в англійській відповідає Мідж в українській: ***MIDGE // МІДЖ.***

Категоріальна заміна, яка належить до граматичних трансформацій, – це зміна в перекладі роду, числа, відмінка, часу, стану, форми ступеня порівняння тощо, зокрема: ***rumor // плітки.***

Частиномовна заміна, як правило, пов'язана з граматичною лакуною, тобто відсутністю певного граматичного явища в одній із мов. Зокрема, заміна дієприкметникового звороту в телесеріалі на особове дієслово у відповідній часовій формі й особі, на кшталт: *The biggest heartache of my life was not my husband and the father of my children* ***leaving*** *me, it was never* ***being able to truly land*** *Manniford McClaine // Найбільшого сердечного болю мені завдав не мій чоловік, який пішов та* ***покинув*** *нас з дітьми, –* ***це зробив*** *недосяжний Меніфорд МакКлейн.*

Ще один варіант граматичної трансформації містить заміну морфологічних засобів лексичними, наприклад: ***people's dance // танець для пенсіонерів***.

Перекладацькі трансформації на лексичному рівні в телесеріалі містять використання синонімічних замін або повних перекладацьких відповідників, наприклад: ***Sputnik panic // супутникова метушня***.

Патронімічні трансформації, або заміни, що полягають у заміні назви цілого назвою його частини, використовуються досить рідко: ***jawline // підборіддям***.

Протилежною патронімічній заміні є холонімічна трансформація, тобто заміна назви частини назвою цілого: ***glasses // посуд.***

На денотативному рівні лексичних трансформацій в українському перекладі серіалу також часто-густо використовуються кореферентні заміни, як-от: ***cancer guy's // дідугана з раком.***

Антонімічний переклад є одним з найчастіше вживаним видом трансформації в перекладі діалогів дійових осіб. В. І. Карабан пояснює антонімічний переклад як такий, коли форма слова або словосполучення замінюється на протилежну, а зміст одиниці, що перекладається, залишається в основному подібним (Карабан, 2004: 30), зокрема: ***I'm loath // не хочеться, Next // Не підходить, I was in the neighborhood // я тут був недалечко. I don't care // Мені начхати, You so hostile //Ти така не приязна.***

Прикладом еквонімічної трансформації, тобто заміни гіпоніма іншим гіпонімом, є переклад лексеми *pants* лексемою *спідниця*. В українському перекладі телесеріалу трапляються функціонально-стилістичні трансформації. які передбачають модифікацію чи втрату, посилення чи применшення ознаки (Селіванова, 2008: 460), зокрема: I'm ***heart broken //*** Я буду ***сумувати.***

У перекладі серіалу фамільярний регістр передає побутове спілкування певних верств населення, що відтворює специфічну атмосферу Америки 50-х років, наприклад: *Nichols and May* ***totally fuck*** *// Ніколс та Мей* ***сто відсотково шпехаються.***

О. О. Селіванова вважає лакуни культурного простору реаліями, тобто вони позначають національні страви, свята, обряди тощо (Селіванова, 2008: 321). Одним зі способів перекладу слів-

реалій є гіперонімічні трансформації, на кшталт: *Are there large quantities of narcotics in these* ***Abba-Zabbas****? // А в оті* ***батончики****, часом, не кладуть великі дози марихуани? I mean, just buy some* ***Sno Balls*** *and a beer // Тобто, купи* ***якихось пиріжечків*** *та пива.*

Розглянемо такий приклад використання генералізації, яка полягає у заміні видового поняття родовим: *I'll send ten percent of my* ***matzo balls*** *to you, Lew // Надішлю тобі 10 відсотків від моїх* ***фрикадельок.***

Перекладач вдало замінив англійську лексему *matzo balls,* що є національною єврейською стравою, українським іменником *фрикадельки.*

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можна констатувати, що під час перекладу телесеріальної продукції використовуються такі самі трансформації, що й під час перекладу художньої літератури. Переважним видом трансформацій є лексичні й граматичні. На особливу увагу заслуговують лакуни, що зображують культурні поняття та вимагають особливого підходу від перекладача. Під час передачі культурної інформації перекладач може вдатися до використання різних видів установок, а саме на відчуження, універсалістську, етнокультурну. Важливу роль у перекладі кінопродукції відіграє вид установки, яка покликана або знівелювати розбіжності в культурних реаліях і зробити продукт доступнішим і зрозумілішим глядацькій аудиторії, або, навпаки, зберегти автентичність тексту. Під час перекладу перекладач застосовує такі трансформації, які допомагають відтворити реалії життя головної героїні, її оточення та особливості епохи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горшкова В. Е. Кинодиалог как единица перевода. *Вестник НГУ. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация»*. 2006. Т. 4. Вып. 1. С. 52–58.
2. Иванова Е. Б. Художественный видеофильм как текст и его категории. Волгоград : Перемена, 2000. 26 с.
3. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми. Вінниця : Нова книга, 2004. 576 с.
4. Комисаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) : учебник для институтов и факультетов иностранных языков. Москва : Высшая школа, 1990. 253 с.
5. Комиссаров, В. Н. Современное переводоведение. Москва : Высшая школа, 2002. 157 с.
6. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу. Київ, 2003. 265 с.
7. Литвин І. М. Перекладознавство : науковий посібник. Черкаси : Видавництво Ю. А. Чабаненко, 2013. 288 с.
8. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : підручник. Полтава : Довкілля, 2008. 711 с.
9. Слышкин Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). Москва, 2004. 153 с.

REFERENCES

1. Horshkova V. E. Kynodyalog kak edynytsa perevoda. [Film dialogue as a unit of translation]. Newsletter of NGU. Series "Linguistics and crosscultural communication", 2007. V. 4. Issu 1, pp. 52-58 [in Russian].
2. Ivanova E. B. Khudozhestvennyi videofilm kak tekst i ego kategoryy. [A feature film as a text and its catigories]. Volhohrad: Peremena, 2000. 26 p. [in Russian].
3. Karaban V. I. Pereklad anhliiskoi naukovoi i tekhnichnoi literatury. Hramatychni trudnoshchi, leksychni, terminolohichni ta zhanrovo-stylistychni problemy. [Translation of English scientific and technical literature. Grammatical difficulties, lexical, terminological and genre and stylistic problems]. Vinnytsia: Nova knyha, 2004. 576 p. [in Ukrainian].
4. Komissarov V. N. Teoryia perevoda (linhvistycheskie aspekty): ucheb. dlia yn-tov i fak. ynostr. yaz. [Theory of translation (linguistic aspects): textbook for the universities and faculties of foreign languages]. M.: Vys. shk., 1990. 253 p. [in Ukrainian].
5. Komissarov, V. N. Sovremennoe perevodovedenye. [Contemporary translatology]. M.: Vysshaia shkola, 2002. 157 p.
6. Koptilov V. V. Teoria i praktyka perekladu. [Theory and practice of translation]. K., 2003. 265 p.
7. Lytvyn I. M. Perekladoznavstvo. Naukovyi posibnyk. [Translation studies]. Cherkasy : Vydavnytstvo Yu. A. Chabanenko, 2013. 288 p.
8. Selivanova O. O. Suchasna linhvistyka: napriamy ta problemy: pidruchnyk. [Modern linguistics: directions and problems: texbook]. Poltava: Dovkillia. K, 2008. 711 p.
9. Slyshkin H. H. Kinotekst (Opyt linhvokulturologicheskoho analyza). [Film text (Experience of linguo-cultural analysis)]. M., 2004. 153 p.

УДК 811.111'366.587
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213809

Оксана ДЕРЕВ'ЯНКО,
orcid.org/0000-0001-5645-6929
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської філології
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) oksanadereviankо5@gmail.com

Андрій ТРОНЬ,
orcid.org/0000-0001-7154-7976
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської філології
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) andriytron77@gmail.com

ОДНОКРАТНІ ТА БАГАТОКРАТНІ ДІЄСЛІВНО-ІМЕННИКОВІ СПОЛУЧЕННЯ ТИПУ TO GIVE A SMILE У РОМАНІ У. ЛАВЕНДЕР «ТІЛЬКИ ДЖЕЙН»

У статті досліджується кратність як домінантне категоріальне значення сталих дієслівно-іменникових словосполучень, можливість вживання семельфактивних і мультиплікативних дієслів у ролі субстантивного компонента сталих дієслівно-іменникових сполучень.

Кратність аналізуємо як аспектуальне значення, яке належить до внутрішніх властивостей дієслова й характеризує дієслівні лексеми за кількістю «крат» (тобто характерне дієсловам, які позначають квантитативні дії). Засобами вираження кратності є мультиплікативні й семельфактивні дієслова й дієслівно-іменникові сполучення типу to give a smile. Мультиплікативні дієслова вказують на серію повторюваних ідентичних квантів, а семельфактивні – на одиничний квант мультиплікативної дії, тобто позначають миттєві дії.

Метою статті є проаналізувати 109 дієслівно-іменникових словосполучень у романі У. Лавендер «Тільки Джейн».

Сталі дієслівно-іменникові словосполучення вважаємо особливим способом позначення квантитативної дії, яка складається з дієслова й віддієслівного іменника. Оскільки аспектуальне значення моделі V_1+vN зосереджене в її іменному компоненті, то в результаті дослідження встановлено, що однина девербативного іменника вказує на однократність, а множина – на багатократність дії. Результати дослідження показали, що найвживаніши-ми в складі таких конструкцій є віддієслівні іменники, що вказують на специфіку зорового сприйняття.

У семантичній структурі речення кратність може увиразнюватися використанням певних часових форм, модифікаторами типу suddenly, abruptly, instantly, once, quickly for, адвербіалами for an instant, for a split second, for a second, for a moment, специфікаторами кількісної семантики in a flash, in an instant, in a fraction of a second тощо й контекстом.

Ключові слова: *аспектуальність, сталі дієслівно-іменникові сполучення, мультиплікатив, семельфактив, кратність.*

Oksana DEREVIANKO,
orcid.org/0000-0001-5645-6929
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Senior Lecturer at the Department of English Philology
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) oksanadereviankо5@gmail.com

Andrii TRON,
orcid.org/0000-0001-7154-7976
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Senior Lecturer at the Department of English Philology
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) andriytron77@gmail.com

SEMELFACTIVE AND MULTIPLICATIVE VERBO-NOMINAL PHRASES OF THE TYPE TO GIVE A SMILE IN THE NOVEL "JUST JANE" BY W. LAVENDER

The article highlights frequency rate as the dominant categorial meaning of fixed verbo-nominal phrases; the possibility of usage of multiplicative verbs as the nominal component of fixed verbo-nominal phrases has been investigated.

Frequency rate is regarded as quantitative aspectuality realized as the unity of two interrelated meanings – multiplicativity and semelfactivity. The basic means of expressing the category of frequency rate are multiplicative and semelfactive

verbs and fixed verbo-nominal phrases of the type to give a smile. Multiplicative verbs indicate an action in which a normally time-consuming or multi-stage situation is compressed and which occurs "all at once" or "in one fell swoop". Semelfactive verbs express an action where there is only one "stroke" of a normally multiplicative situation.

The purpose of the article is to analyze 109 verbo-nominal phrases in the novel by W. Lavender "Only Jane".

Fixed verbo-nominal phrases are a special way of marking a quantitative action, consisting of a verb and a verbal noun. Dominant categorical meaning of fixed verbo-nominal phrases is multiplicity. The denotative meaning of such phrases coincides with the denotative meaning of the verb, which is related to a second component – verbal noun. Since the aspectual value of fixed verbo-nominal phrases is concentrated in its nominal component, the singular of the verbal noun represents a semelfactive action, while the plural form – a multiplicative one. The results of the study showed that the most commonly used words of these structures are the verbal nouns pointing to the specifics of the visual perception.

In the semantic structure of the sentence fixed verbo-nominal phrases can be intensified by some modifiers, such as suddenly, abruptly, instantly, once, quickly, for-adverbials – for an instant, for a split second, for a second, for a moment, in-phrases – in a flash, in an instant, in a fraction of a second, quantifiers – some, any, one, another, or by the context.

Key words: *aspectuality, fixed verbo-nominal phrases, multiplicative, semelfactive, frequency rate.*

Постановка проблеми. У світлі сучасної концептуальної семантики по-новому постають проблеми, пов'язані з категорією аспектуальності, її складниками, засобами вираження, зокрема категорією кратності – одного з домінівних відтінків аспектуального значення. Оскільки аспектуальність в англійській мові репрезентується великою кількістю категорій, котрі характеризують спосіб перебігу дії в часі за допомогою різнорівневих мовних засобів, вагому роль відіграє категорія кількісності, яка містить мовні засоби, що взаємодіють на основі квантитативної функції.

Актуальність теми дослідження зумовлено вагомістю функціонально-семантичної категорії кратності в сучасній аспектології, необхідністю виокремлення та встановлення засобів її реалізації. Хоча кратність як основне категоріальне значення сталих дієслівно-іменникових сполучень вже була у фокусі уваги лінгвістів, проте можливість вживання мультиплікативних дієслів у ролі субстантивного компоненту сталих дієслівно-іменникових сполучень на матеріалі сучасного англомовного роману У. Лавандер «Тільки Джейн» ще не була об'єктом дослідження.

Аналіз досліджень. За останній час аспектуальна семантика дієслівно-іменникових сполучень стала об'єктом досліджень багатьох лінгвістів (В. Храковський (1998 рік), М. Анохіна (2011 рік), О. Ачілова (2014 рік), Л. Брайтон (2008 рік), А. Вежбицька (1982 рік), М. Грошева (2004 рік), К. Клерідж (2000 рік), Г. Лутфулліна (2018 рік), О. Огоновська (1991 рік), Ж. Первєрзєва (1975 рік), Є. Пчелінцева (2012 рік), Т. Сулейманова (2018 рік), С. Сухорольська (1992 рік), А. Тронь (2008 рік), Г. Тунабі (1999 рік), О. Федоренко (2004 рік), К. Хамзіна (2012 рік) Г. Штайн (1991 рік) та інших). Вважаємо, що такі дієслівно-іменникові сполучення слугують для якісної характеристики дії та утворюються з напіваналітичних конструкцій із дієсловами широкої семантики типу *to give* і деякими адвербіальними дієсловами вузької семантики (як-от: *to shoot, to cast* та інші) й субстантивами, котрі утворені за допомогою конверсії від дієслів.

Дієслівно-іменникові словосполучення називають також light verb constructions (N. Butt, 2003 рік; S. Stevenson, A. Fazly, R. North, 2004 рік; E. Wittenberg, R. Jackendoff, 2014 рік); support verb constructions (T. Bjerre, 1999 рік; S. Langer, 2005 рік; I. Mel'cuk, 1996 рік; N. Nesselhauf, 2004; A. Rassi, C. Santos-Turati, J. Baptisa, 2014 рік); multi-word verbs (C. Claridge, 2000 рік); complex/composite predicates (R. Cattel, 1984 рік); complex verbal phrase (R. Cattell, 1984 рік); frame verbs (S. Kawakami, 1973 рік); formulaic sequences (A. Wray, 2000 рік); take-have phrasals (A. Live, 1975 рік); periphrastic verbal constructions (A. Wierzbicka, 1982 рік); transitive copulas (G. Curme, 1935 рік); "neutral" verbs (M. Halliday, 1994 рік). Ці словосполучення мають структуру складних предикатів, однак функціонують в англійській мові як монолексемні слова.

Основним категоріальним значенням дієслівно-іменникових сполучень вважаємо кратність. Кратність, у нашому розумінні, – це аспектуальне значення, яке належить до внутрішніх властивостей дієслова й характеризує дієслівні лексеми за кількістю «крат» (тобто характерне тим дієсловам, які позначають квантитативні дії). Засобами вираження кратності є *мультиплікативні й семельфактивні* дієслова, які вказують на серію повторюваних ідентичних квантів і, відповідно, на одиничний квант мультиплікативної дії, тобто позначають миттєві дії.

Метою статті є проаналізувати 109 дієслівно-іменникових сполучень у романі У. Лавендер «Тільки Джейн».

Виклад основного матеріалу. Вважаємо, що аспектуальне значення моделі V_l+vN зосереджене в її іменному компоненті, отже, однина девербативного іменника вказує на однократність, а множина – на багатократність дії. На нашу думку,

в досліджуваних конструкціях значення цілого розподіляється між компонентами, тобто відбувається «розподіл формального й семантичного навантаження: формальним ядром цих структур виступає дієслово, що показує за допомогою позначуваних ним морфологічних категорій динаміку дії в часі й спосіб її дії, а семантично більш значущим виступає іменний компонент, який називає саму дію» (Келлер, 2015: 27).

Отже, семантичним центром сталих дієслівно-іменникових сполучень виступає іменний компонент. Розмежовуючи в сучасній англійській мові дві групи сталих дієслівно-іменникових сполучень, котрі утворюються за такими моделями: VN (*make arrangements, make a mistake*) та V+vN (*take a swim*), С. Сухорольська зазначає, що тільки ті іменники, які корелюють із дієсловами, дискретними за своєю семантикою (тобто такими, що представляють дію як ряд послідовно здійснюваних актів), утворюють сталі дієслівно-субстантивні сполучення моделі **V+vN.** Це девербативні інстантні іменники, семантична структура яких характеризується семою кратності, що в словникових дефініціях має позначку "***act of*** V_{ing}", ***"instance of*** V_{ing}", наприклад, "***act of swimming"*** (Сухорольська, 1992: 4). Так, у семантичній структурі власне іменника *act* встановлюється семантико-диференційна ознака кратності. Порівняйте: Act: "process of, instant of doing; action" (OALD, 1980: 9) → instant – "happening at once" (OALD, 1980: 449).

Натепер не цілком з'ясованими залишаються лексичні обмеження щодо утворення конструкцій такого типу. Слідом за А. Ярощук стверджуємо, що віддієслівні іменники можуть належати до таких груп, зокрема: дихання, роботи голосових зв'язок: *cry, chirp, gasp, giggle, sigh, shout, bray, whistle, snort, scream, wail*; дії, пов'язані з прийняттям їжі, зокрема: *drink, swallow, gulp, snack, sip*; рух частин тіла: *crack, flick, kiss, rick, tug, turn, wink, wave, rap, slap, shove, thump, turn;* дії, пов'язані із зовнішньою/незвуковою реакцією суб'єкта: *smirk, smile, grimace, grin;* абстрактні віддієслівні іменники, котрі позначають емоційні реакції: *hate, pride, dislike, like, hope* (Ярощук, 2015: 65).

Так, у романі У. Лавандер «Тільки Джейн» зафіксовано 109 сталих дієслівно-іменникових сполучень. Результати дослідження показали, що найвживанішими в складі таких конструкцій є віддієслівні іменники, що вказують на специфіку зорового сприйняття. Наприклад: *Then she* ***shot a playful look*** *at the chuckling Arthur* (Lavender, 2005: 136). В. Телія вважає, що такі конструкції «зумовлені до життя не тільки потребою мови в необхідних для її комунікативних потреб засобів найменування, але й самою структурою такої мови, а крім того, ще й прагматичними чинниками» (Телія, 1980: 254).

Вважаємо, що якісна характеристика дії в реченнях із такими конструкціями виражається іменником та адвербіальним дієсловом, проте вагому роль відіграють препозитивні й постпозитивні означення в складі таких конструкцій (виражені передусім прикметниками, які характеризують дію, стан з їхніх позицій):

а) емоційна забарвленість: *brilliant, delighted, dirty, fierce, friendly, good-natur , impudent, irritable, lovely, solemn, terrible, wild,* наприклад: *Robert* ***gave a pleased smile*** (Lavender, 2005: 63); *Jane* ***gave*** *him* ***a sad smile*** (Lavender, 2005: 47); *She* ***gave*** *him* ***a distracted smile****, and after embracing Arthur and Harriet with warm thanks for all their kindness, climbed into her carriage* (Lavender, 2005: 58); *Now she* ***gave him a playful smile*** (Lavender, 2005: 255); *"Oh, no trouble, missus!" Cuba* ***flashed her ever-ready smile*** (Lavender, 2005: 70); *"All right, dang it! But remember" – he* ***shook an angry fist*** *at Simon – "they're none o' yours!"* (Lavender, 2005: 122)*;*

б) багатократність / однократність: *usual, another, rare,* наприклад: *He* ***gave them another low bow*** (Lavender, 2005: 147); *Robert* ***flashed another smile*** *and followed Clarissa out* (Lavender, 2005: 203);

в) протяжність у часі: *quick, slow, short, sharp, long, steady, momentary*, як-от: ***Suddenly*** *a warm smile illuminated her fine features. You'll see. It shall be as I say!" She* ***gave him a quick hug****, held him with a fond look, then sent him on his way* (Lavender, 2005: 247); *Simon* ***managed a short smile*** (Lavender, 2005: 170); *We are the interlopers here. He* ***drew a long sign*** (Lavender, 2005: 64); ***Drawing a long breath****, Jane answered in a sad, gentle tone* (Lavender, 2005: 299);

г) інтенсивність: *vague, deep, tiny, light, gentle, tight, small, hefty, severe,* наприклад: *Richard* ***took a deep sip of tea*** (Lavender, 2005: 155); ***Giving*** *her hand* ***a gentle pat****, he rose and hurried away* (Lavender, 2005: 29); *She* ***gave a light laugh*** (Lavender, 2005: 139);

д) спрямованість: *upward, backward, up and down, forward* та ін., як-от: *Clarissa tearfully embraced her brother while Robert* ***gave*** *him* ***a left-handed handshake*** (Lavender, 2005: 282); *He* ***took a step*** *closer* (Lavender, 2005: 157).

У реченні *She stood silent for a moment longer,* ***giving*** *Simon* ***a look*** *as cold as a winter midnight* (Lavender, 2005: 203) дія охарактеризована за

допомогою постпозитивного означення *as cold as a winter midnight.*

У реченні *Her own face* ***wore a look of shocked disapproval*** *as she turned to the girl beside her* (Lavender, 2005: 59) якісна характеристика кратної дії винесена за рамки номінації зорового акту. Експлікантом ознаки виступає постпозитивне прийменниково-субстантивне поєднання *of shocked disapproval.*

У результаті аналізу роману цікавим видається стале дієслівно-іменникове сполучення *to give a look*, у складі якого зафіксовано різноманітні означення, як-от: *"A delightful prospect," he replied, and he* ***gave*** *Jane* ***a lingering look*** *as he added, "especially if Lady Jane will be there"* (Lavender, 2005: 147)*; Jane* ***shot a puzzled look*** *at Clarissa but saw only a blank expression* (Lavender, 2005: 207); *She* ***gave*** *Omar* ***a curious look*** (Lavender, 2005: 213); *Jane* ***gave*** *him* ***a calm look*** (Lavender, 2005: 264); *Clarissa* ***gave a sharp look*** (Lavender, 2005: 70).

У. Лавендер також використовує й такі епітети, щоб увиразнити погляд головних героїв книги, зокрема: *a flabbergasted look, a distant look, a fond smile, a resolute look, a fond look, a fierce look, a penetrating gaze, an empty gaze, a glassy smile, a faint smile, a seductive smile, a cheery smile, a warm smile*.

На нашу думку, письменник акцентує на нюансах, на дрібничках кратних дій, оскільки він є справжнім митцем (У. Лавендер отримав наукову ступінь бакалавра музики в Бірмінгемському Південному коледжі штату Алабама й ступінь бакалавра музики в університеті Південної Каліфорнії в Лос-Анжелесі. Це – його перший роман, тому письменник скрупульозно добирав прикметники, щоб збагатити твір, наповнити його семантичними музичними тактами). Зокрема, використовуючи квантитативну конструкцію *to draw a sign,* автор користується різними епітетами, наприклад: *He* ***drew a heavy sign*** *as he slumped down beside her* (Lavender, 2005: 80), *In the face of his anger, Jane* ***drew a sad sigh*** *and took his arm* (Lavender, 2005: 172), *Becky* ***drew a heavy sign*** (Lavender, 2005: 109), *Simon* ***drew a weary sigh*** *as he thought back over his hectic career as a Continental agent* (Lavender, 2005: 309).

Одна й та ж квантитативна конструкція використовується автором роману в різних часових формах. Порівняйте: ***Taking a deep breath****, Jane knocked the door* (Lavender, 2005: 50) та *She* ***took a deep breath*** (Lavender, 2005: 264).

На нашу думку, квантитативна синтаксема ступеня, яка позначається прислівниками **much, little**, вживається в реченнях, предикати яких вказують на однократність виконання дії, як-от: *She (Harriet)* ***gave*** *Jane's arm* ***a little squeeze*** (Lavender, 2005: 10).

Компаративну синтаксему репрезентуємо такими прикладами: *We need to* ***get a closer look*** (Lavender, 2005: 166); *"This is my land, damn it I'll go* ***get a closer look"*** (Lavender, 2005: 166). Очевидно, що в зазначених реченнях вона виражена прикметником *closer* у вищому ступені.

Однократність дії в романі У. Лавендер «Тільки Джейн» подекуди окреслюється числівником **one**, наприклад: *And like I said, it was* ***one fine shot you took*** (Lavender, 2005: 169); *As a young bride arriving in the South Carolina backcountry, Clarissa Prentice* ***had taken one look*** *at the fourteen-foot-high stone wall encircling her husband Robert's plantation house and its gardens, and called the place the fortress* (Lavender, 2005: 60); зрідка лексемою once, як-от: *Jane* ***returned her smile*** *and, just this* ***once****, didn't mind being called a child* (Lavender, 2005: 61). Однократність дії також увиразнюється ад'єктивними й прономінальними детермінаторами (*single, final, another*), різними модифікаторами кратності (*quickly, swiftly, suddenly, abruptly, instantly*).

Інколи посесивна синтаксема позначається присвійними займенниками: (VN), як-от: *She* ***gave*** *him* ***a smile*** *and returned to her book* (Lavender, 2005: 34); *Her playful answer* ***gave him a hearty laugh*** (Lavender, 2005: 139); *Hugh* ***gave*** *him* ***an understanding nod*** *along with a smile of fond admiration* (Lavender, 2005: 265).

Індетермінативна синтаксема позначається займенниками **some, any**: (VN), як-от: *Try to* ***get some sleep*** (Lavender, 2005: 204).

Як бачимо, предикат однократної (семельфактивної) дії у вище зазначених реченнях позначається дієсловом широкої семантики. Проте однократність дії в романі виражається й дієслівно-субстантивними сполуками, в яких дієслівним компонентом є предикат вузької семантики. Порівняйте: *At last he* ***mustered a weak smile*** *of his own* (Lavender, 2005: 255); *She tried to* ***muster a smile*** (Lavender, 2005: 259); *My darling? Jane* ***stifled a gasp*** (Lavender, 2005: 57); *Simon* ***heaved a discouraged sign*** (Lavender, 2005: 121); *He* ***heaved a sad sign*** (Lavender, 2005: 282).

У романі виокремлюємо конструкції типу *to give / take* + дієслівний іменник, утворений від мультиплікатива, які спеціально слугують для вираження відповідного семельфактива.

Порівняйте: *The warm hug and the sweet scent of the rose water Harriet wore* ***took Jane's breath*** *away for an instant* (Lavender, 2005: 9) та *Jane*

***breathed a sign of relief**, thinking of Peter Quincy* (Lavender, 2005: 158);

*Simon **nodded**, and after a long look at Jane, went out* (Lavender, 2005: 52) та *Jeffers **gave a ready nod*** (Lavender, 2005: 262);

*She **gave a disinterested shrug*** (Lavender, 2005: 80) та *She **shrugged** and went on working* (Lavender, 2005: 66);

*"So I assumed." Clarissa coolly **looked** her up and down* (Lavender, 2005: 49) та *Hugh **gave** Jane **an anxious look*** (Lavender, 2005: 260).

Аналізуючи вище зазначені приклади, слід наголосити, що характер названої ознаки дії в них ідентичний, проте як означення самої дії (зокрема, *to breathe* і *to give a breath*, *to nod* і *to give a nod, to shrug* і to *give a shrug, to look* та *to give a look*) відрізняються не тільки формально, але й семантично. «Використання розширеної моделі V-(Art-Adj)-N дозволяє, на відміну від номінації за моделлю V-Adv, не тільки позначити сам факт здійснення дії, але й підкреслити значущі з боку продуцента показники дії, зокрема її **однократний** характер» (Келлер, 2015: 28). На однократність дії вказує неозначений артикль. Зрозуміло, що іменна лексема, яка вживається з неозначеним артиклем, може злічуватися, отож багатократність дії позначається вживанням іменного компоненту у формі множини, як-от: *a nod-nods, a look-looks, a shrug- shrugs.* Цілком зрозуміло, що тільки конкретні фізичні дії можуть повторюватися, тобто, в нашому розумінні, бути багатократними. Це чітко простежується в таких прикладах. Порівняйте:

*Harriet **gave** Robert and Clarissa **expansive hugs** and waved cheerily to her departing guests* (Lavender, 2005: 58) та *Jane **gave** her faithful companion **a hug*** (Lavender, 2005: 5).

Твердження про те, що іменний компонент сталих дієслівно-субстантивних сполук у множині вказує на багатократну ситуацію, тобто мультиплікативну дію, підтверджуємо такими прикладами, як-от: *Arthur and Harriet **exchanged pleased smiles*** (Lavender, 2005: 9); *The two Englishmen **exchanged amazed looks*** (Lavender, 2005: 24); *Jane **gave silent thanks** that Clarissa's cool, sensible views sometimes prevailed over Robert's temper* (Lavender, 2005: 73); *There were **shots exchanged**, and the last our man saw, the British were boarding the barge <...>* (Lavender, 2005: 107); *During these tense days, Jane often **took long walks** along the Battery – the broad, curving boulevard bordering the harbor* (Lavender, 2005: 133); *The Prentice family spent Christmas of 1779 at Rosewall, with **exchanges of visits** with Louis Lambert and his family, and other friends in the area* (Lavender, 2005: 143); *They **took long walks** and talked of England, Richard speaking fondly of his family home in Essex, near London* (Lavender, 2005: 173); *Jane returned to her old habit of **taking long walks** alone, seeming to withdraw into a shell of seclusion* (Lavender, 2005: 196).

Крім того, дієслівний компонент моделі V-N може бути різним, як-от: *to take/give/have/get/shoot a look*. Порівняйте: *Shocked by Clarissa's sarcasm, Jane **shot a curious look** at her* (Lavender, 2005: 63); *As a young bride arriving in the South Carolina backcountry, Clarissa Prentice **had taken one look** at the fourteen-foot-high stone wall encircling her husband Robert's plantation house and its gardens* (Lavender, 2005: 60); *She **gave** Omar **a curious look*** (Lavender, 2005: 213). У результаті аналізу роману встановлено, що субстантивні компоненти здебільшого вживаються в постпозиції стосовно дієслівних. Проте зустрічаються випадки, коли можлива їх препозиція, наприклад: *But, Lordy, what **a shot you took**!* (Lavender, 2005: 169); *That was quite **a performance you gave*** (Lavender, 2005: 204).

Виокремлюємо окрему групу СДСС, дієслівний компонент яких дублює семантику субстантивного, як-от: *to laugh a laugh, to smile a smile* тощо. Наприклад: *Clarissa **smiled a superior smile*** (Lavender, 2005: 159); *Now Hugh was at her side as well, **smiling his gentle smile*** (Lavender, 2005: 217). У реченнях такого типу одна й та ж ознака імплікована в семантичній структурі дієслівної лексеми, тобто автор акцентує на однократній дії.

Висновки. Дієслівно-субстантивні сполуки моделі V_1+vN слугують для позначення квантитативної дії, яка, безумовно, передбачає дієслово й віддієслівний іменник. Основним категоріальним значенням дієслівно-субстантивних конструкцій вважаємо кратність. Іменний компонент моделі V_1+vN відіграє вагому роль, оскільки однина девербативного іменника вказує на однократність (семельфактивність), а множина – на багатократність (мультиплікативність) дії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Келлер И. М. Расчлененный и нерасчлененный способы выражения действия и его признаковых характеристик в английском языке. *Вестник Томского государственного педагогического университета*. № 10. Томск, 2015. С. 27–32.

2. Сухорольська С. М. Деривaційна і семантична характеристика іменних компонентів стійких дієслівно-субстантивних сполучень. *Іноземна філологія.* Львів, 1992. № 104. С. 3–9.

3. Телия В. Н. Семантика связанных значений слов и их сочетаемости. *Аспекты семантических исследований*. Москва : Наука, 1980. С. 250–320.

4. Ярощук А. В. Средства выражения мультипликативности и семельфактивности в английском языке. *Актуальные проблемы лингвистики и методики преподавания иностранных языков :* XIX Межд. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование». В 5 т. Т. II. Филология. Ч. 2. ФГБОУ ВПО «Томский государственный педагогический университет». Томск : Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2015. С. 64–67.

5. Lavender W. Just Jane. New York : Scholastic Inc. 2005. 328 p.

6. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English / ed. by A. S. Hornby. Oxford : OUP, 1980. 1037 p.

REFERENCES

1. Keller I.M. Raschlenennyi i neraschlenennyi sposoby vyrazheniia deistviia i ego priznakovykh kharakteristik v angliiskom iazyke [Discrete and indiscrete ways of expressing an action and its attributive characteristics in English]. *Tomsk State Pedagogical University Journal*. Tomsk, 2015. № 10, pp. 27–32. [in Russian].

2. Sukhorolska S. M. Deryvatsiina i semantychna kharakterystyka imennykh komponentiv stiikykh diieslivno-substantyvnykh spoluchen [Derivational and semantic characteristics of nominal components of fixed verbo-nominal phrases]. *Foreign Philology*. Lviv, 1992. № 104, pp. 3–9. [in Ukrainian]

3. Teliya V.N. Semantika sviazannykh znachenii slov i ih sochetaemosti [The semantics of related word meanings and their combinability]. *Aspects of Semantic Studies.* M. : Nauka, 1980, pp. 250–320. [in Russian]

4. Iaroshchuk A. V. Sredstva vyrazheniia multiplikativnosti i semelfaktivnosti v angliiskom iazyke [Means of expressing multiplicative and semelfactive actions in English]. V All-Russian Scientific Festival. XIX International conf. for students and young scientists «Science and Education» (20^{th}-24^{th} April, 2015). Vol. 5. Philology. P. 2. *Actual problems of Linguistics and Methods of Foreign Language Teaching.* Tomsk State Pedagogical University. Tomsk, 2015, pp. 64–67) [in Russian]

5. Lavender W. Just Jane. New York : Scholastic Inc. 2005. 328 p.

6. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English / ed. by A. S. Hornby. Oxford : OUP, 1980. 1037 p.

УДК 821.111.09:7.034.7(4)«09»
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213810

Дмитро ДРОЗДОВСЬКИЙ,
orcid.org/0000-0002-2838-6086
кандидат філологічних наук,
науковий співробітник відділу західних та слов'янських літератур
Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України
(Київ, Україна) drozdovskyi@ukr.net

ХУДОЖНІЙ СВІТ БРИТАНСЬКОГО ПОСТПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ ЯК ЧИННИК НАУКОВОГО ПІЗНАННЯ ДІЙСНОСТІ

У статті досліджено природу нелітературних компонентів у британському постпостмодерністському романі. На матеріалі роману «Субота» І. Мак'юена визначено, що нелітературні вставлення наукового характеру розширюють когнітивні межі, зближуючи простір художньої літератури з дискурсом нонфікшен. У постпостмодерністському романі представлено уже не епістемологічний сумнів, а наукові теорії, які деавтоматизують сприйняття реальності, поглиблюючи пізнавальний аспект постпостмодерністської літератури. Виявлену специфіку розглянуто як фактор когеренції сучасної художньої літератури Великої Британії з науковим дискурсом: роман І. Мак'юена постає формою популяризації наукових знань, у якому поставлено питання про вплив наукового мислення постпозитивістського й раціоцентричного типу на формування системи уявлень про природу людини, роль мистецтва в житті, функції та природу релігії, фактори, що визначають принципи взаємодії людини в соціумі, та ін. У сучасному британському дискурсі художньої літератури, а також нонфікшен реактуалізовано наукові теорії, які розширюють когнітивну спроможність реципієнтів, формуючи знаннєву парадигму щодо розвитку нейрофізіологічних досліджень, що прояснюють досі не відомі аспекти функціонування мозку, які мають стосунок до процесів творення мистецтва. Зазначена специфіка корелює з виявленими в роботі Л. Генералюк тенденціями, що позначають вплив сучасних нейробіологічних досліджень на інтермедіальні студії, які дедалі інтенсивніше послуговуються напрацюваннями нейронаук. Специфіка репрезентації художнього світу в постпостмодерністському романі актуалізує питання про взаємозв'язок літератури й пізнання, оскільки сучасні романи репрезентують теорії, що мають стосунок до реальних наукових відкриттів, розширюючи знання читачів. У статті проаналізовано форми взаємодії між літературною й когнітивною парадигмою, які розкрито у праці «Художня творчість як пізнання» В. Мазепи. Наголошено, що в парадигмі постпостмодерністського роману Великої Британії пізнавальний чинник набуває особливої значущості з огляду на наявні в західній науковій традиції дискусії щодо потреби в новій художній мові, яка не «заміщуватиме» реальність, а даватиме можливість максимально повно пізнавати її реципієнтам.

Ключові слова: *постпостмодерністський роман, сучасна британська література, нейронауки, нонфікшен, І. Мак'юен.*

Dmytro DROZDOVSKYI,
orcid.org/0000-0002-2838-6086
Candidate of Philological Sciences,
Academic Fellow at the Department of Western and Slavic Literatures
Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) drozdovskyi@ukr.net

BRITISH POST-POSTMODERN NOVE AS A FACTOR OF SCIENTIFIC KNOWLEDGE ABOUT REALITY

In the research, the author has examined the nature of non-literary components in the British post-postmodern novel. Taking into account I. McEwan's novel "Saturday", it is discussed that non-literary units of scientific discourses expand the cognitive boundaries, bringing the space of fiction closer to the discourse of nonfiction. It is analyzed that the post-postmodern novel is not of epistemological doubt, but, on the contrary, it demonstrates various scientific theories that de-automate the perception of reality, deepening the cognitive aspects of post-postmodern fiction. The identified specificity is considered as a factor of coherence of the contemporary British fiction with scientific discourse. I. McEwan's novel is explained as a form of promotion for scientific knowledge, which raises the question of the influence of post-positivist and rationalistic scientific thinking on the human nature, the role of arts in human life, the religion, factors that determine the principles of interaction in the society, etc. It is emphasized that in the contemporary British fiction, as well as nonfiction, scientific theories that expand the cognitive capacity of recipients, forming a knowledge paradigm for the development of modern neurophysiological studies, clarify hitherto unknown aspects of brain function related to art creation and perception. This specificity correlates with the influences of contemporary neurobiological research

on intermedial studies that increasingly exploit the findings of neuroscience, as discussed in L. Heneraliuk's paper. The specificity of representation of arts in the post-postmodern novel raises the question of the relationship between literature and cognition, as contemporary novels represent theories related to real scientific discoveries, expanding the knowledge of readers. The author has discussed in the paper various forms of interaction between literary and cognitive paradigms, which are revealed in V. Mazepa's research "Art as Cognition". It is emphasized that in the paradigm of the post-postmodernist novel of Great Britain, the cognitive factor acquires special significance providing discussions about the need for a new language, which will not "replace" the reality, but allow its exploring as fully as possible.

Key words: *post-postmodern novel, contemporary British fiction, neuroscience, nonfiction, I. McEwan.*

Постановка проблеми. У сучасному зарубіжному літературному процесі маємо приклади художніх творів, у яких інкорпоровано компоненти (за Т. Бовсунівською, «включення позалітературних текстів»), що мають опосередкований стосунок до художньої літератури, натомість вони розширюють царину пізнавальних можливостей романів. За об'єкт розвідки взято британський роман «Субота» І. Мак'юена, написаний після 2000 р. (період постпостмодернізму (Дроздовський, 2019)).

Важливо звернути увагу на ще одну тенденцію, оприявнену в сучасній британській літературі. Маю на увазі дискурс нонфікшен, у якому значною мірою ідеться не лише про гібридизацію літературних форм, а і про новий тип того, чим є «література». Такі твори, як «Історії про життя, смерть і нейрохірургію» Генрі Марша є прикладом нонфікшен, котрий британські читачі сприймають не лише задля розширення горизонту пізнання дійсності, а й також із естетичною метою. Критик Микола Петращук звертає увагу на той факт, що і український переклад книжки Г. Марша сприймається як історія суто літературна, що має детективні сюжети й потужний сугестивний вплив на реципієнтів: «В оповіданнях Марш постає не тільки як лікар-нейрохірург, а і як звичайний чоловік із мінливим настроєм і власними страхами. Його розповіді настільки відверті, що читач щиро радітиме перемогам лікаря, співчуватиме невдачам, які, на жаль, завжди супроводжують роботу нейрохірурга. Автор зосереджується не тільки на описах хвороб і способах їх лікування, на спілкуванні з колегами й пацієнтами, а й розповідає про свою сім'ю. Він зізнається, що робота стала причиною його розлучення, відверто описує недуги, які спіткали його рідних.

Марш торкається тонкощів діагностування, лікування, видалення як доброякісних, так і злоякісних новоутворень і пухлин мозку, післяопераційної реабілітації. Незважаючи на специфічні назви захворювань, які людям, далеким від медицини, здаються дивними, й описи надскладних операцій, автору вдається розповідати так доступно, що абсолютно не виникає бажання заглядати у словник медичних термінів» (Петращук, 2016).

Як зауважив сам автор, формулюючи мотто книжки: «Життя нейрохірурга не буває нудним, і він може стати надзвичайно успішним, але за це доведеться сплатити високу ціну. Ви не уникнете помилок і навчитеся жити з подекуди жахливими їхніми наслідками. Ви навчитеся об'єктивно дивитися на речі та залишатися людиною. Ця книга розповідає про те, як я намагався, іноді безуспішно, знайти золоту середину між потребою відсторонитися та виявити співчуття до хворого – здатністю, без якої хірургічна кар'єра неможлива. Баланс між надією та реальністю. Я не ставлю за мету підважити довіру до нейрохірургів чи медичної професії взагалі, але сподіваюся, що завдяки цій книзі люди зрозуміють, із якими труднощами, радше морального, а не фахового характеру, зіштовхуються лікарі» (Марш, 2015).

Історія про нейробластоми та гемангіоми в репрезентації Г. Марша є текстом, який має не лише пізнавальний, а й естетичний вплив, оскільки у представлених розповідях порушено питання екзистенційного або морально-етичного плану, що викликають емоційну реакцію в читачів. Зауважу, що окремі протагоністи сучасних британський романів, як Кристофер у романі «Дивний випадок із собакою вночі» Марка Геддона, наголошують на потребі в новій літературі, яку умовно можна визначити як «літературу без метафор». Історії Генрі Марша, по суті, постають тією відповіддю на пропозицію, котру висловлює Кристофер у «Дивному випадку…», пояснюючи свій погляд і обґрунтовуючи його тим, що сучасний читач не прагне того, що заміщує реальність. Варто розуміти: протагоніст роману має синдром Аспергера («хворобу математика», як її називають у медичних колах), тож він репрезентує виразно постпросвітницьку раціонально-емпіричну у своїй основі систему поглядів на реальність. Математичні закони й фізичні закономірності для юнака мають значно важливішу роль, ніж художні твори, у яких ідеться про вигадану дійсність, котрої не існує в реальності. Британський постпостмодерністський роман експлуатує традицію літератури, у якій увиразнено когнітивні функції тексту й окреслено, що літературний твір може поставати інструментом популяризації нових наукових даних і результати відкриттів.

Постпостмодерністський роман відмовляється від властивого постмодерністській літературі *епістемологічного й онтологічного сумніву*, «радикального епістемологічного й онтологічного сумніву» (Х. Бертенс, цит. за: Висоцька, 2010: 261). утверджуючи комплекси, котрі формують знаннєву парадигму, що містить факти реальних наукових відкриттів.

Аналіз досліджень. Питання про когнітивні виміри літератури має давню історію. У радянській науці воно було предметом розгляду в царині філософії, зокрема в аспекті епістемології. Володимир Мазепа у праці «Художня творчість як пізнання» (Київ, 1974) порушує питання про те, яким чином літературний твір розширює когнітивні межі реципієнтів. З огляду на те, що наукове знання «не втратило своїх визначальних ознак естетичної діяльності», «пізнавальне відношення до дійсності (у цьому разі воно рівноцінне споглядальному) так само закладене у глибинній сутності художньої творчості, як і активно практичне, діяльне начало» (Мазепа, 1974: 22). Дослідник справедливо зазначає, що «питання про співвідношення художньої творчості та пізнавальної діяльності, про пізнавальні можливості мистецтва та їх значення у визначенні його сутності завжди виступали в історії естетичної думки одним із найважливіших аспектів проблеми «мистецтво і дійсність»» (Мазепа, 1974: 3). Відкинувши весь марксистсько-ленінський ангажемент, властивий тогочасним філософським виданням, маємо ґрунтовну роботу, у якій представлено теорії (С. Х. Раппопорта, А. П. Сімячка та ін.), що окреслюють взаємозв'язок між літературою та світоглядними параметрами доби, показуючи, як література може поставати не лише джерелом естетичної насолоди, а й також простором сенсів, які мають стосунок до розширення пізнавальних можливостей і загалом до формування ширшого бачення реальності. За словами дослідника, «визнання за художньою творчістю певного пізнавального значення міститься у вченні Аристотеля про «мімезис» (наслідування мистецтвом дійсності), думка про єдність краси й істини, мистецтва та науки є провідною в естетичних концепціях гуманістів епохи Відродження» (Мазепа, 1974: 3). Літературний твір, як переконує В. Мазепа, є тим художнім простором, який може інкорпорувати знаннєвий компонент, що й визначає лінії взаємозв'язку між естетикою та мисленням. «І «природники», і «суспільники» виходили з того, що естетичне в мистецтві є наслідком відображення, тобто пізнання естетичного в самій дійсності – природі та суспільстві» (Мазепа, 1974: 12).

У ґрунтовній статті «Шляхи формування інтермедіальних досліджень» Л. С. Генералюк здійснює екскурс в історію інтермедіальних досліджень, завершуючи розвідку фактами, що від 1980-х рр. потверджують зв'язок між літературознавчими студіями та роботами з нейроестетики, нейробіології тощо. «Із середини 80-х нейрофізіологи різних країн – Річард Цитович (R. E. Cytowic) з університету ім. Дж. Вашингтона, Пітер Ґросенбахер з Американського національного інституту психіатрії, Кретьєн ван Кемпен (Cretien van Campen) із Нідерландів, психофізіологи Джузеппе Мартіно та Ларрі Маркс із Єльського університету та ін. довели, що синестезія реалізується в когнітивних процесах і впливає на формування асоціацій, пам'яті, емоцій, вона задіяна в механізмах творчості на стадії інтуїтивних здогадів, гіпотез, прозрінь. <…>. Позаяк синестезія, функція гіпокампа та лімбічної системи, виказує інтегративний характер свідомості, то розуміння природи синкрезису сенсорних систем дасть змогу вийти не лише на механізми апперцептивної взаємодії у процесі обробки інформації, а й на саму природу культурних феноменів, що виникли внаслідок такої апперцепційної транспозиції» (Генералюк, 2020: 23). Сучасні нейронауки мають зацікавленість у дослідженні того, у який спосіб відбувається рецепція мистецьких творів, передусім ідеться про візуальні об'єкти, які мають синестезійну природу. «Взаємодія іконології, структуралізму, нейрофізіології, герменевтики й феноменології під кінець XX ст. зумовила зміну акцентів щодо певних понять і теоретичних схем, посилилися позиції рецептивної естетики.

Увійшло в ужиток поняття трансактивної парадигми (Н. Холланд), у якому поєднуються реципієнт і художній твір, а Майкл Ріффатер, відштовхуючись від семіотичного трикутника Ґ. Фреґе, змоделював новий семіотичний трикутник, увівши поруч із «текстом» та «інтертекстом» категорію «інтерпретанта», який водночас є «третім текстом» – еквівалентом знака, сформульованим в іншій системі.

Мистецтвознавчий варіант такого методологічного підходу був апробований наприкінці 1980-х. Кембриджські історики мистецтва Норман Брайсен і Майк Бел, використовуючи літературознавчий апарат, розширили конотацію семіотичного поля, увівши «агіографічну» категорію автора – художника чи літератора як «відправника» (реципієнта вони означили «отримувач»)» (Генералюк, 2020: 23–24).

Л. Генералюк вбачає перспективу для розвитку інтермедіальних студій у взаємодії з нейронаками.

Зауважу, що у США проводяться конгреси Американської асоціації нейроестетики, основним об'єктом досліджень якої є мистецтво з погляду нейронауки, тобто в аспекті вивчення мозкової активності у відповідь на сприйняття художнього мистецького витвору. Проте поставлене в роботі Л. Генералюк питання про перспективу інтермедіальних досліджень заторкує питання, що має стосунок і до когнітивістики, до когнітивних аспектів мистецтва й літератури зокрема.

Мета статті – визначити когнітивні параметри постпостмодерністського британського роману (на матеріалі «Суботи» І. Мак'юена), окресливши роль позалітературних компонентів науково-медичного характеру, включених до твору.

Виклад основного матеріалу. У романі «Субота» І. Мак'юена (2005) натрапляємо на численні медичні дослідження, оповідач описує складні біохімічні реакції, аналізує нейрохірургічні операції, виявляючи ґрунтовні знання в царині медицини та нейрофізіології. Т. Бовсунівська, аналізуючи «post-постмодерністський роман», доходить висновку, що йому властиве «включення позалітературних текстів» (Бовсунівська, 2017: 201). Загалом уведення нейрофізіологічних описів і фахового погляду на проблеми медицини можна було б вважати наслідком постмодерністської жанрової дифузії, а також властивим для постмодерністських творів принципом еклектичної сполучуваності різних дискурсів, жанрових форм усередині одного наративу, наприклад, роману. Проте в постпостмодерністському романі важлива не лише стильова і жанрова дифузія й еклектика як чинник гри, а фактор, який розширює світогляд читачів, формуючи новий досвід у парадигмі знання, а не лише художнього переживання. Роман І. Мак'юена значно розширює уявлення реципієнтів про сучасні дослідження в царині нейрохірургії, по суті, маємо «полегшену» версію тих фахових із медичного погляду описів, які представлено у книжці Г. Марша. У романі маємо «фахового» наратора, котрий претендує на те, щоб його сприймали як представника медичного світу. Для пересічного реципієнта він постає носієм нового знання, що суттєво збагачує уявлення про природу людських взаємин. Наявність ґрунтовних знань у медицині та нейрофізіології дає підстави персонажеві міркувати не лише про суто хірургічні проблеми, шукаючи формули успішних операцій, а й також переходити у площину філософування, коли оповідач заторкує питання етики, моралі, релігії, естетики, тобто такі, що стосуються філософії: «Розумієте, тільки терор утримує націю в єдності, вся система основана на страху, і ніхто не знає, як це зупинити. Тепер прийдуть американці, можливо, з неправильних причин. Але Саддам і БААСівці підуть» (Мак'юен, 2007: 62); «Надмір суб'єктивного, впорядкування світу згідно з власними потребами, нездатність сприйняти власну незначущість. На думку Генрі, таке мислення належить тому спектрові, на самому краєчку якого, здіймаючись, як покинутий храм, лежить психоз. І таке мислення могло стати причиною пожежі літака. Глибоко віруюча людина з бомбою в підборі черевика. Серед переляканих пасажирів багато хто, мабуть, молиться – ще одна проблема стосунку – своєму власному богові, благаючи заступництва. А якщо будуть жертви, то в того самого бога, який визначив їхню долю, незабаром проситимуть у жалобі розради. Пероун вважає це вартим подиву, людським вибриком поза межами моралі» (Мак'юен, 2007: 21). Оповідач окреслює складність морально-релігійних колізій у сучасному світі, підважуючи релігійне світовідчуття й показуючи, що воно може бути водночас і джерелом загрози. Крім того, в наведеній цитаті (с. 21) спостерігаємо поєднання як традиційних засобів художнього увиразнення (порівнянь, епітетів, метафор), так і медичних термінів («психоз»).

Наявні в оповідача або протагоніста роману знання, що стосуються «фізики» реальності, в постпостмодерністському романі заповнюється ніша про світ навколо людини. Якщо читач не має потреби читати статті в наукових виданнях на кшталт «Nature» або «Sciences», він може здобути потрібні уявлення про розвиток сучасної медицини через художню літературу. Окремі описи в романі «Субота» нагадують фрагменти з наукових або науково-популярних статей чи досліджень, які передбачають, що реципієнт уже має достатні фонові знання, щоб сприймати цю інформацію та здійснити крок уперед у плані власної самоосвіти. Водночас ідеться про залучення наукомедичних термінів і біологічних понять (атом, молекула, ген та ін.) до мови, якою описано романну реальність: «Він підводиться й обполіскує талію. Принаймні одна молекула цього впаде на нього колись дощем, якщо вірити безглуздій статті в журналі, що лежить у кімнаті для кави при операційній. Так кажуть цифри, але статистична ймовірність – це ще не істина» (Мак'юен, 2007: 55). «Генрі стежив, як Вейлі підходить до клиноподібної пазухи, проходить її, видаливши попередню стінку. Потім він майстерно обстругав і просвердлив кісткову основу гіпофізарної заглибини й розкрив, менш ніж за сорок п'ять хвилин, сильно набряклу багряністу залозу» (Мак'юен, 2007: 46).

Такий аспект постпостмодерністського роману дає підстави говорити про їх сцієнтистську спрямованість, вони популяризують наукові здобутки, здійснюючи водночас еволюцію уявлень про світ і природу людини. Наукові знання в романі не представлено у вигляді сухих констатацій: читач має можливість побачити, як Генрі, протагоніст «Суботи», застосовує власні фахові здобутки на практиці, у конкретних життєвих ситуаціях, зокрема проблемного характеру. Крім того, оповідач розмірковує над питаннями морально-етичного характеру, які через знання самого оповідача здобувають нове потрактування, а отже, постпостмодерністський роман постає таким наративом, котрий забезпечує знаннєвий поступ реципієнтів, розширюючи їх когнітивні межі. Тип філософування, властивий оповідачеві роману «Субота», дає можливість розвинути традиційний для англійської прози ХХ ст. жанр інтелектуального роману. Водночас ідеться також і про реактуалізацію жанрової парадигми філософського роману, оскільки знання з нейрофізіології інспірують оповідача на постановку суто філософських питань, які завершуються й розмислами про мету життя, проблеми, що виникають між різними поколіннями, ціннісні аспекти життєдіяльності, про питання смерті й того спадку, який людина може залишити після себе, а також подано спробу визначити, чому людина з погляду біологічних чинників прагне вдаватися до творчості, залишаючи шедеври після себе для нащадків. «Банальністю батьківства й сучасної генетики стало вже те, що батьки не мають ніякого або дуже незначний вплив на характер своїх дітей. <…>. Але насправді тип особистості, яка з'являється, щоб жити з вами, визначається тим, який сперматозоїд зустріне яку яйцеклітину, як випадуть карти у двох колодах, як вони потім перетасуються, розподіляться й поєднаються в момент утворення нової генної структури під час запліднення» (Мак'юен, 2007: 28).

Оповідач і Генрі Пероун ставлять питання про сенс творчості з погляду біології, нейрофізіології, поглиблюючи на матеріалі аналізованого твору зв'язок між естетикою та нейронауками, загалом властивий сучасним інтермедіальним дослідженням, на що звертає увагу у згаданій статті Л. Генералюк.

Постпостмодерністський роман вбирає в себе традиції інтелектуально-філософського роману, елімінуючи властивий постмодернізму епістемологічний сумнів на користь представлення альтернативних історій, причому йдеться про їх конструювання не лише в режимі науково-фантастичного припущення, а й у системі наявних у науці знань і теорій. Представник нейрохірургії Генрі Пероун вдається за розмислів про соціально-політичні та морально-етичні питання, накладаючи власні наукові знання на природу соціальних конфліктів. Головний персонаж, як і оповідач, втілюють концепцію нейромедичного погляду на природу соціальних взаємовідносин, пояснюючи різні конфлікти певними дисбалансом у роботі організму на гормональному або нейронному рівні. Роман не розхитує наявне знання, а прагне, щоб читачі за допомогою представлених наукових теорій подивилися по-новому на наявні в реальному житті проблеми. Можна припустити, що залучення до романного наративу наукових теорій покликано деавтоматизувати сприйняття певних проблем і вийти на новий рівень світорозуміння. Постпостмодерністський роман подібно, до речі, до романтичних німецьких романів (Новаліс) поєднує вигадку з науковим припущенням, стираючи межу між тим, що є справді реальним і відповідає наукових дослідженням. Реципієнти, котрі читають роман «Субота», не мають можливості зіставити наявні теорії з реальними науковими дослідженнями, яких, можна припустити, є кілька, а отже, представлена в романі наукова концепція людини є також репрезентацією тільки однієї з можливих наукових візій. Проте письменник стверджує, що саме така концепція вірогідна, і читач має сприйняти на віру ті факти, які стосуються медичного й біомолекулярного життя людини.

Висновки. Британський постпостмодерністський роман розширює когнітивні уявлення реципієнтів про наукові теорії, що стосуються досліджень у царині нейронаук і медицини. Представлені в романі «Субота» І. Мак'юена погляди на природу людини формують нову світоглядно-філософську парадигму розуміння соціальних і біологічних явищ, які осмислюються в системі медико-біологічних знань і даних, детермінованих новітніми дослідженнями.

Оповідач і протагоніст роману «Субота» оперує знанням, що стосується вузькопрофесійної галузі, відповідно, інтенсивне представлення нових знань сприяє реактуалізації жанру інтелектуального або ж інтелектуально-філософського роману в постпостмодерністській британській прозі.

Комплекс уявлень про фізіологію людини, особливості соціальної взаємодії між представниками різних етнічних, релігійних, соціальних груп та ін. проектовано на дані сучасних медичних досліджень, які розкривають природу релігійно-культурних та ін. відмінностей, форми конфлік-

тності через особливості генетичного характеру. Для протагоніста роману генетичні розлади визначальні в аспекті пояснення соціальних непорозумінь, як, наприклад, тих, що виникають між Генрі та Бекстером.

Аналіз роману «Субота» показує, що постпостмодерністський роман репрезентує не лише морально-філософські колізії, а й значною мірою популяризує знаннєві парадигми, зокрема через зображення персонажів, які мають ґрунтовні наукові знання. Репрезентована знаннєва парадигма (комплекс медичних знань, термінів, теорій та ін.) в романі розширює когнітивні межі реципієнтів про сучасні технологічні винаходи та наукові відкриття в медицині, зокрема хірургії, нейронауках та ін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бовсунівська Т. Теорія роману : навчальний посібник. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2017. 448 с.
2. Висоцька Н. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2010. 456 с.
3. Генералюк Л. Шляхи формування інтермедіальних досліджень. *Слово і Час.* 2020. № 3 (711). С. 3–27. DOI: https://doi.org/10.33608/02361477.2020.03.3-27.
4. Дроздовський Д. Постмодернізм vs постпостмодернізм: світоглядно-філософські відмінності (на матеріалі сучасного британського роману). *Філологічні трактати*. 2019. Т. 11. № 3–4. С. 32–40. DOI: https://doi.org/10.21272/Ftrk.2019.11(3-4)-4.
5. Мазепа В. Художня творчість як пізнання. Київ : Наукова думка, 1974. 216 с.
6. Марш Г. Історії про життя, смерть і нейрохірургію. Львів : Видавництво старого Лева, 2015. 320 с.
7. Петращук М. Сповідь нейрохірурга. *Друг читача*. 15.02.2016. URL: https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/review/43542.
8. Мак'юен І. Субота / пер. з англ. В. Дмитрук. Львів : Кальварія, 2007. 256 с.

REFERENCES

1. Bovsunivska T. V. (2017). Zhanrolohiia. Teoriia romanu; navch. posib [Genre Studies. Theory of Novel: Coursebook]. Kyiv: VPTs "Kyivskyi universytet", 448 p. [in Ukrainian].
2. Heneraliuk L. (2020). Shliakhy formuvannia intermedialnykh doslidzhen [Ways of Formation of Intermedial Studies]. *Slovo i Chas* [Word and Time]. № 3 (711). P. 3–27. DOI https://doi.org/10.33608/02361477.2020.03.3-27 [in Ukrainian].
3. Drozdovskyi D. (2019). Postmodernizm vs postpostmodernizm: svitohliadno-filosofski vidminnosti (na materiali suchasnoho brytanskoho romanu) [Postmodernism vs Post-Postmodernism: Philosophical Distinctions (on the Material of the Contemporary British Novel)]. *Filolohichni traktaty* [Philological Tractates]. Vol. 11, № 3–4, 32–40. DOI: https://doi.org/10.21272/Ftrk.2019.11(3-4)-4 [in Ukrainian].
4. Makiuen I. (2007). Subota [Saturday]. Lviv: Kalvariia, 256 p. [in Ukrainian].
5. Marsh H. (2015). Istorii pro zhyttia, smert i neirokhirurhiiu [Stories about Life, Death and Neurosurgery]. Lviv: Vydavnytstvo staroho Leva, 320 p. [in Ukrainian].
6. Mazepa V. (1974). Khudozhnia tvorchist yak piznannia [Creativity as Cognition]. Kyiv: Naukova dumka, 216 p. [in Ukrainian].
7. Petrashchuk M. (2016). Spovid neirokhirurha [Confession of a Neurosurgeon]. *Druh chytacha*. URL: https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/review/43542 [in Ukrainian].
8. Vysotska N. O. (2010). Yednist mnozhynnoho. Amerykanska literatura kintsia XX – pochatku XXI stolit u konteksti kulturnoho pliuralizmu [The Unity of the Plural. Late 20th – early 21st cc. American Literature in the context of cultural pluralism]. Kyiv: Vydavnychyi tsentr KNLU, 456 p. [in Ukrainian].

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ

Максим ВІТРЯК. Україно-польські зв'язки за часів президента Л. Д. Кучми: політичний і культурний аспект……**4**

Оксана ЗАХАРОВА. Дипломатический протокол как действенный инструмент внешней политики государства. Визиты в СССР И.Б. Тито, М.Р. Пехлеви, Сукарно (1956 г.)……**12**

Вадим ІЛЬЇН. Відносини «лікар-пацієнт» у післявоєнному СРСР……**19**

Лілія КОЗЛОВА. Вирівнювання сільськогосподарських територій країн Європейського Союзу: політичний та соціально-економічний аспект……**25**

Олена КОХАН. Київ у 1930-х роках (загальна характеристика)……**30**

Валентина КУРИЛЯК. Напрями медико-санітарної роботи Церкви адвентистів сьомого дня в Україні……**37**

Natalia MALYNOVSKA, **Dmytro SAY.** Charity as a historical and spiritual-moral basis for the development of social work……**45**

Володимир МАСЛАК, Лариса БУТКО, Дар'я ВАСИЛЕНКО. Проблеми української культури в публіцистиці Михайла Грушевського……**54**

Володимир МАСЛАК, Віктор САРАНЧА, Вікторія ШАБУНІНА. Діяльність Михайла Грушевського в галузі української культури наприкінці XIX – на початку XX століття……**60**

Olha MELNYCHUK. German-Ukrainian dialogue: the influence of the international festivals on the development of the German-Ukrainian literary contacts (1990s – early 21st century)……**68**

Сергій ПІДШИБЯКІН. Проросійські виступи на Сході України навесні 2014 р. та проголошення так званих «ДНР» і «ЛНР» у баченні українського політикуму……**81**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Павло БОЙКО. Роль кларнета в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича (на прикладі партитури опери «Ніс»)……**90**

Світлана БОРОВИК. Жанрово-стильові особливості образу головної героїні опери М. Вериківського «Сотник»……**96**

Надія БРАТЮК. Прояви експресіонізму у творчості львівських митців періоду 1950-х років……**102**

Степан ГІГА. Аранжування в аспекті стилетворення естрадно-вокальної композиції……**119**

Анатолій ЖУК. Розвиток пленерного руху в Західній Європі кінця XX – початку XXI ст……**125**

Serhii ZUBAREV. Main trends of French jazz art and their outstanding representatives……**130**

Мирослав КЕБА. Спортивний бальний танець у контексті наративного дискурсу……**136**

Антон КОЛОМІЄЦЬ. Музичний складник у мистецькій освіті доби Бароко……**141**

Анастасія КРАВЧЕНКО. Електроакустичні та аудіовізуальні твори в естетосфері ансамблевої культури України (кінець XX – початок XXI століття)……**147**

Лариса КУПЧИНСЬКА. Леопольд Купельвізер та українське мистецтво……**152**

Світлана ЛІТВІНОВА. Втілення покаянної тематики в духовному концерті Ігоря Тилика……**160**

Наталія МАРУСИК. Професіоналізація форм застосування засобів гуцульського танцю: на прикладі вокально-хореографічного колективу «Гуцулія»……**166**

Мінь ВАН. Портрети донаторів у храмових розписах Дуньхуану: національно-етнічні та культурні ознаки……**172**

Марія НАУМЕНКО, Юлія КОЛЯДА. Науковий контекст осмислення хорового мистецтва XXI століття на прикладі новітніх методичних досліджень……**180**

Лілія НЄМЦОВА. Особливості художньо-вольового впливу диригента в процесі концертно-виконавської діяльності……**185**

Марина ПОГРЕБНЯК. Творчий метод і неокласичний танець Сержа Лифаря як продовжувача традицій балетмейстерів «Нового російського балету»..... **190**

Анастасія-Олена ПОЖАРСЬКА. Музика кінофільмів жанру фентезі в науковому полі досліджень..... **196**

Анна ПУЗИРКОВА. Питання визначення понять «модернізм» і «авангард» в українському образотворчому мистецтві 1910–1930-х років..... **202**

Марія П'ЯВКА, Зоя СКАКАЛЬСЬКА. Наукові студії баянно-акордеонного напрацювання XXI століття як складник української академічної школи..... **210**

Алла СОКОЛОВА. Музична культура стародавньої та середньовічної Ірландії і її паралелі в українській музичній культурі..... **216**

Оксана СЬОМАК. Ікона святого Георгія Змієборця на чорному коні: два образи з Дрогобиччини..... **224**

Богдан ТКАЧУК. Пріоритетні тенденції виконавства на ідіофонах на межі XX–XXI століття..... **234**

Оксана ТУР, Вікторія ШАБУНІНА. Значення культурно-дозвіллєвої діяльності в особистісному розвитку викладачів закладів вищої освіти..... **240**

Євгенія ШУНЕВИЧ. Вокальне мистецтво в соціокультурі України XXI століття (виконавсько-методичний аспект)..... **245**

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Наталя АЛЕКСЄЄВА. Ментальне буття гіпонімів: проведення вільного асоціативного експерименту й основні стратегії асоціювання..... **249**

Олена БОЖКО. Лексичні анормативи на шпальтах Миколаївської обласної газети «Рідне Прибужжя»..... **256**

Марія БОЙКО. Шляхи підвищення комунікативної потужності української мови в Україні і світі (за результатами соціолінгвістичного дослідження)..... **262**

Сергій БОРЩЕВСЬКИЙ. Словотвірні та комунікативно-функціональні особливості фемінітивів в українській та англійській мовах..... **267**

Тетяна БРОВАРЕЦЬ. Іноетнічні одиниці у покажчику вишитих вербально-візуальних творів, або особливості збирання «письмового фольклору»..... **273**

Аліна БУРАНОВА. Метафоричне переосмислення назв артефактів за вектором «конкретне – абстрактне»..... **278**

Ірина ГАВРИЛОВА. Лексико-граматичні особливості словотворення в сучасній німецькій мові..... **285**

Дарина ГЛАДУН. Особливості тексту поетичного перформансу (на матеріалі авторизованого комп'ютеропису поетичного перформансу мистецького об'єднання «AETHER: медіаколаборація в реальному часі»)..... **290**

Людмила ГЛОБИНА. Креативность в аспекте языковой подготовки иностранных студентов-медиков..... **297**

Галина ГОРОДИЛОВСЬКА. Ганна Наконечна як лексикограф..... **302**

Людмила ГРИЖАК, Христина МЕЛЬНИЧУК. Авторські примітки в створенні комічного в романі Террі Пратчетта "Guards! Guards!"..... **309**

Тетяна ГРОМКО. Лексикографування онімів говірки за корпусом моноговіркових текстів..... **315**

Юлія ГРОН. Специфіка перекладацьких перетворень українською мовою комедійно-драматичного серіалу «Дивовижна місіс Мейзл»..... **323**

Оксана ДЕРЕВ'ЯНКО, Андрій ТРОНЬ. Однократні та багатократні дієслівно-іменникові сполучення типу to give a smile у романі У. Лавендер «Тільки Джейн»..... **327**

Дмитро ДРОЗДОВСЬКИЙ. Художній світ британського постпостмодерністського роману як чинник наукового пізнання дійсності..... **333**

CONTENTS

HISTORY

Maksym VITRIAK. Ukrainian-Polish relations under the president of L. D. Kuchma: political and cultural aspect **4**

Oksana ZAKHAROVA. The diplomatic protocol as an effective tool of state foreign policy. Visits to the USSR I.B. Tito, M.R. Pahlavi, Sukarno (1956) **12**

Vadym ILIN. Realtionship "doctor-patient" in the post-war USSR **19**

Liliya KOZLOVA. Equalization of agricultural territories of the European Union countries: political and socio-economic aspects **25**

Olena KOKHAN. Kyiv in 1930-s (general characteristics) **30**

Valentina KURYLIAK. Directions of medical and sanitary work of the Seventh-day Adventist Church in Ukraine **37**

Natalia MALYNOVSKA, Dmytro SAY. Charity as a historical and spiritual-moral basis for the development of social work **45**

Volodymyr MASLAK, Larysa BUTKO, Daria VASYLENKO. Problems of Ukrainian culture in publicists of Mykhaylo Hrushevs'kyy **54**

Volodymyr MASLAK, Viktor SARANCHA, Viktoria SHABUNINA. Mykhailo Hrushevsky activity in the area of Ukrainian culture at the end of XIX, at the beginning of XX century **60**

Olha MELNYCHUK. German-Ukrainian dialogue: the influence of the international festivals on the development of the German-Ukrainian literary contacts (1990s – early 21st century) **68**

Serhii PIDSHYBIAKIN. Pro-Russian protests in Eastern Ukraine in the spring of 2014 and the proclamation of the so-called «DPR» and «LPR» in the vision of Ukrainian politicum **81**

ART STUDIES

Pavlo BOYKO. The role of the clarnet in the orchestra thinking of Dmitry Shostakovych (on the example of the score of the opera "Nose") **90**

Svitlana BOROVYK. Genre and style features of the image of main heroine of M. Verykivsky's opera "Sotnyk" **96**

Nadiia BRATIUK. Manifestations of expressionism in the works by Lviv artists of the 1950s **102**

Stepan GIGA. Arrangement in the aspect of style-creating variety-vocal composition **119**

Anatolii ZHUK. Development of the plein air movement in Western Europe of the end of the 20th – beginning of the 21st century **125**

Serhii ZUBAREV. Main trends of French jazz art and their outstanding representatives **130**

Miroslav KEBA. Sports ballroom dance in the context of narrative discourse **136**

Anton KOLOMIIETS. Artistic education and musical component in the Baroque period **141**

Anastasia KRAVCHENKO. Electro-acoustic and audiovisual works in the aesthetic sphere of the ensemble culture of Ukraine (late 20th – early 21st centuries) **147**

Larysa KUPCHYNSKA. Leopold Kupelwieser and Ukrainian art **152**

Svitlana LITVINOVA. The embodiment of penitential them in the spiritual concerto of Igor Tylyk **160**

Nataliya MARUSYK. Professionalization of forms of applying the means of Hutsul dance: by the example of vocal-choreographic team "Hutsuliya" **166**

Min WANG. Donors portraits in Dunhuang sacred paintings: national-ethnic and cultural signs **172**

Maria NAUMENKO, Yulia KOLIADA. Scientific context of understanding choral art of the XXI century on the example of the latest methodological research **180**

Liliya NIEMTSOVA. Features of the artistic and energy influence of the conductor on the process of concert performance **185**

Maryna POGREBNYAK. Serge Lifar's creative method and neoclassical dance as a continuer of the traditions of the ballet masters of the "New Russian ballet" **190**

Anastasiia-Olena POZHARSKA. The fantasy cinema music in the scientific study **196**

Anna PUZYRKOVA. The issue of defining the concepts of modernism and the avant-garde in Ukrainian visual art of the 1910–1930s **202**

Mariya PYAVKA, Zoia SKAKALSKA. Scientific studies of the bayan-accordion development of the xxi century as a component of the Ukrainian academic school **210**

Alla SOKOLOVA. The musical culture of ancient and medieval Ireland and its parallels in Ukrainian musical culture **216**

Oksana SOMAK. The icon of Saint George the Dragon Slayer on a black horse: two images from Drohobych region **224**

Bogdan TKACHUK. Priority trends of performance on idiophones between the XX–XXI centuries **234**

Oksana TUR, Viktoriia SHABUNINA. Importance of cultural and leisure activities in personal development of teachers of higher education institutions **240**

Yevheniia SHUNEVYCH. Vocal art in the socio-culture of Ukraine XXI century (performing-methodological aspect) **245**

LINGUISTICS. LITERATURE STUDIES

Natalia ALEKSIEIEVA. Mental being of hipponyms: application of free associative experiment and basic strategies of association **249**

Olena BOZHKO. Lexical anormatives on columns Mykolaiv regional newspaper "Ridne Prybuzhya" **256**

Maria BOYKO. Promotion Ukrainian language in Ukraine and at the world (based on sociolinguistic research) **262**

Serhii BORSHCHEVSKYI. Derivational and communicative-functional features of feminitives in Ukrainian and English **267**

Tetiana BROVARETS. Foreign items in the index of the embroidered verbal and visual works, or peculiarities of "written folklore" collection **273**

Alina BURANOVA. Metaphorical reinterpretation of artifact names in the direction "concrete – abstract" **278**

Iryna HAVRYLOVA. Lexical and grammatical features of word formation in modern German **285**

Daryna GLADUN. Peculiarities of the text of poetic performance (on the material of the authorized computerscript of the text of poetry performance by art group "AETHER: media collaboration in real time" **290**

Lyudmila GLOBINA. Creativity in the aspect of language training of foreign medical students **297**

Halyna HORODYLOVSKA. Hanna Nakonechna as a lexicographer **302**

Liudmyla HRYZHAK, Khrystyna MELNYCHUK. Author's notes in creation of comic effect in Terry Pratchett's novel "Guards! Guards!" **309**

Tetiana HROMKO. Lexicography of onyms of dialectal speech on the corpus of monographic texts **315**

Yulia HRON. Particularities of translation transformations in Ukrainian of the comic TV series "The Marvelous Mrs. Maisel" **323**

Oksana DEREVIANKO, Andrii TRON. Semelfactive and multiplicative verbo-nominal phrases of the type to give a smile in the novel "Just Jane" by W. Lavender **327**

Dmytro DROZDOVSKYI. British post-postmodern novel as a factor of scientific knowledge about reality **333**

НОТАТКИ

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ГУМАНІТАРНИХ НАУК:

Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

HUMANITIES SCIENCE CURRENT ISSUES:

Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers

ВИПУСК 31. ТОМ 1
ISSUE 31. VOLUME 1

Редактори-упорядники
Микола Пантюк
Андрій Душний
Іван Зимомря

Здано до набору 29.07.2020 р. Підписано до друку 30.08.2020 р.
Гарнітура Times New Roman. Формат 64x90/8.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 39,99. Зам. № 0920/245. Наклад 300 прим.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 2509 від 30.05.2006 р.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефони: +38 (048) 709 38 69,
+38 (095) 934-48-28, +38 (097) 723-06-08
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.