МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЖУРНАЛ
2016 р. 1 (46)

АРКАДІА

БАКАНУРСЬКИЙ АНАТОЛІЙ ГРИГОРОВИЧ

Доктор мистецтвознавства (наймолодший на території колишнього СРСР і перший отримувач звання доктора наук після його розпаду), професор не за званням, покликанням або статусом, а по суті. Фактичний засновник і практично беззмінний завідувач кафедри культурології та мистецтвознавства Гуманітарного факультету Одеського національного політехнічного університету, фактичний засновник і практично беззмінний декан Гуманітарного факультету ОНПУ, без якого Гуманітарний факультет узагалі не зміг би відбутися; без якого не змогла б сформуватися ані культурознавча, ані мистецтвознавча школи, що наразі налічує понад тридцятеро докторів та кандидатів наук; голова експертної ради з питань театру Міністерства культури України, найбажаніша «запрошена зірка» десятків екзаменаційний комісій найвищого рангу, симпозіумів, конференцій. Ініціатор, беззмінний головний редактор і провідний автор культурологічного та мистецтвознавчого часопису «Аркадія». Автор понад 350 наукових праць, виданих в Україні та за кордоном, включно з 18 монографіями, 12 підручниками та навчальними посібниками. Автор понад 300 рецензій на вистави актуального репертуару театрів України, близького й дальнього зарубіжжя.

Напрочуд яскрава, відкрита та щира людина, котра вийшла далеко за рамки звичних стереотипів щодо академічного працелюба.

Геннадій Краснокутський

ЗМІСТ / СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

Аркадія: мистецтвознавчий і культурологічний журнал – Херсон: Грінь Д.С., 2016. – № 1 (46). –190 с.

«Аркадія» свід. про реєстр. № 915, серія ОД, 29 грудня 2003 р.
Затверджено постановою президії ВАК України від 22.12.2010 року № 1-05/8 як фахове видання з мистецтвознавства та культурології
Засновник: Одеський національний політехнічний університет.

Журнал «Аркадія» виходить українською, російською та англійською мовами.

Головний редактор:
БАКАНУРСЬКИЙ А. Г., доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
Відповідальний редактор:
БІЛИК А. А., кандидат мистецтвознавства, доцент (Херсон)
Відповідальний секретар:
ОВЧАРЕНКО Т. С., кандидат культурології, доцент (Одеса)

Редакційна колегія:
ВЛАДИМИРОВА Н. В., доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
ГРИНИШИНА М. О., доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київ)
ДУМАСЕНКО С.А., кандидат мистецтвознавства, доцент (Херсон)
ЗБОРОВЕЦЬ І.В., доктор мистецтвознавства, професор (Харків)
КОРНІЄНКО Н. М., доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії мистецтв України (Київ)
ЛОШКОВ Ю.І., доктор мистецтвознавства, професор (Харків)
МАРКОВА О.М., доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
ОВЧИННІКОВА А. П., доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
ПРОКОПОВИЧ Л.В., кандидат техничних наук, доцент (Одеса)
ФЕДОРУК О.К., доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії мистецтв України (Київ)
ШИЛО О.В., доктор мистецтвознавства, професор (Харків)
ШИП С.В., доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)

Кривостаненко Г.В. – технічний редактор
Друкується за рішенням ученої ради Одеського національного політехнічного університету
(протокол № 3
від 08 грудня 2015 р.)
Комп'ютерна версія опублікованих матеріалів за адресою:
library.opu.ua/digital/editions/arkadiaarkadia

'ΕΛΙΚΩΝ / ГЕЛІКОН /ГЕЛИКОН

Анатолий БАКАНУРСКИЙ, ... 5
ПРИРОДА ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОСТИ: РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ Н. Н. КОРНИЕНКО «НЕЛИНЕЙНОЕ ТЕАТРОВЕДЕНИЕ: ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКИЙ ЛАНДШАФТ. ОТ ФАУСТА ДО ПРОТЕЯ» 5

'ΒΟΤΡΙS / ВИНОГРАДНЕ ГРОНО /ВИНОГРАДНАЯ ГРОЗДЬ

Юрій ЛОШКОВ
РОК-МУЗИКА В УКРАЇНІ: ПЕРІОД ВІДРОДЖЕННЯ 8
Oleg SINEOKIJ
FROM DISCO HISTORY DISCO PERSONALITIES (MUSICOLOGICAL AND COMMUNICATIONS RETROSPECTIVE ANALYSIS) 14
Марк НАЙДОРФ
ПОЧЕМУ, СОБСТВЕННО, «КРЕЙЦЕРОВА» СОНАТА? 19
Ольга БЫТКО
СПЕЦИФИКА ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ С. ПРОКОФЬЕВА «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ» 23
Тетяна ЛУГОВА
РІЗДВЯНИЙ ВЕРТЕПНИЙ ТЕАТР В ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ 28
Анна БИЛЫК, Сергей САЗОНОВ
ПРОБЛЕМА ДВОЕВЕРИЯ В КУЛЬТУРЕ или НЕ ТАК СТРАШЕН ЧЁРТ, КАК ЕГО МАЛЮЮТ 35
Руслана ТКАЧЕНКО
МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ В СОВРЕМЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ 40
Сергій ДУМАСЕНКО, Ірина ТАТАРОВА
МУРАЛ-АРТ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ТЕОРІЇ 44
Лідія КРУПЕНІНА
ПРОВОКАТИВНІСТЬ СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ЯК СТРАТЕГІЯ ЙОГО РОЗВИТКУ 49
Оксана КУЛІШ
ПРЕДМЕТНИЙ АРХЕТИП КОЛЕСА У САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ВІЗАНТІЇ (КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС) 54
Ганна ПОЛЄТАЄВА
ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ АНІМАЦІЇ 59
Лідія КРИВОЦЮК, Анастасія ЄПУР, Дар'я ЖИХАРЄВА
АНІМАЦІЯ В ТУРИЗМІ В КОНТЕКСТІ «ОДЕСЬКОГО МІФУ» 63
Світлана БРАЙЧЕНКО
НЕПОПУЛЯРНІ ЖІНОЧІ ОСОБОВІ ІМЕНА МЕШКАНЦІВ ОДЕЩИНИ 68
Геннадій КРАСНОКУТСЬКИЙ
ПРИКОЛ ЯК ЗАСІБ КОНСТРУЮВАННЯ ХУДОЖНІХ ФОРМ КОМУНІКАЦІЇ З СОЦІОКУЛЬТУРНОЮ РЕАЛЬНІСТЮ 72
Ирина МАЦЫШИНА
НАКАЗАНИЕ ЗА ПЕРЕВЕРНУТОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ 77
Мария БАБИЦКАЯ
ПОЛИТЕИЗМ И ГИПОТЕЗА ПАЛЕОКОНТАКТА 82

ЗМІСТ/ СОДЕРЖАНИЕ/CONTENTS

Татьяна ОВЧАРЕНКО
КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ АРТЕФАКТОВ: КОЛОКОЛА И КОЛОКОЛЬЧИКИ 87

Наталья ДОБРОЕР
КОД КУЛЬТУРЫ КАК СИСТЕМА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ 94

Елена БЕРЕЗИНСКАЯ
ИСТОРИЧЕСКАЯ РОЛЬ ПРОЦЕССА АККУЛЬТУРАЦИИ В ОБРАЗОВАНИИ НОВОГО КУЛЬТУРНОГО СИНТЕЗА 97

Ольга ГУЛЯЄВА
ВЗАЄМОДІЯ ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВА У ХУДОЖНЬОМУ ПРОЦЕСІ 103

Сергій МЕЛЬНИК
ПРО СПЕЦИФІКУ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ 107

Марія ЯКУБОВСЬКА
КОМПЕТЕНТНІСНИЙ ПІДХІД ДО МОВНО-РИТОРИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ СУЧАСНОГО ФАХІВЦЯ З ДОКУМЕНТОЗНАВСТВА ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ 112

Олена ЧЕПЕЛЮК, Анна ЧОРНОСТАН
ДЕКОРАТИВНІ ЕФЕКТИ В ОДЯЗІ ТА АКСЕСУАРАХ З ПОВСТІ 119

Марія АРТЕМЕНКО, Інна КОМЕНДАНТ
ПРИНЦИПИ ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНО-ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ У КОСТЮМІ 123

Николай ЦЫГАНОВ
ПРОЕКТ «КОРАЛЛОВЫЕ ОСТРОВА» КАК СИСТЕМА ДИЗАЙНА НА ОСНОВЕ ПРИНЦИПОВ ПЕРМАКУЛЬТУРЫ 129

Олена ЯКИМЧУК, Олександра КУЧЕРУК
ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ АНАЛІЗУ ТЕКСТИЛЬНИХ ДЕКОРАТИВНИХ ФАКТУР У ЖІНОЧНОМУ ОДЯЗІ 133

Анатолий ГЛАДКИХ
СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ПЕДАГОГА В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ 139

Оксана ЛАГОДА
ДИЗАЙН ОДЕЖДЫ В КОНТЕКСТЕ СОЦИАЛЬНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ 145

Ірина ШЕВЧУК, Олена ПАЛАГІНА, Вікторія ГРЕБЕНЬ
ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ВЕКТОРИ ОНОВЛЕННЯ МИСТЕЦЬКО-ТВОРЧОГО НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ 153

Тетяна КОЛЯДА-БЕРЕЗОВСЬКА
КУЛЬТУРА-ІНФОРМАЦІЯ-ОСВІТА: ПАРТНЕРСТВО ВИШІВ ТА БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНИХ ЦЕНТРІВ 160

Олена ПАНЬКЕВИЧ, Олена ВАСИЛЕНКО
ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ МОВЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ДОКУМЕНТОЗНАВЦІВ ПІД ЧАС ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ У ВНЗ 165

Світлана АВЕРІНА
ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА ВИВЧЕННЯ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ СТУДЕНТАМИ –ДОКУМЕНТОЗНАВЦЯМИ 170

Виктория БУГАЕВА
МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ РЕЖИССЕРОВ ЭСТРАДЫ И МАССОВЫХ ПРАЗДНИКОВ 174

Юлія ВОСКОБОЙНІКОВА
ФУНКЦІОНАЛЬНА СТРУКТУРА ЦЕРКОВНОГО ХОРУ 178

Ірина ГЛОТОВА, Світлана ЧУДАК
ФЕНОМЕН СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У ЗБІРЦІ ПОЕЗІЙ ОЛЕГА ГОНЧАРЕНКА «КАТРЕНИ ОГОЛОШЕНИХ КАРТИН (НАВІЯНЕ ЖИВОПИСОМ ІВАНА МАРЧУКА)» 185

ЗМІСТ / СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

Arcadiya. – 2015. – № 1 (46). – 190 p.

A. Bakanursky (Odesa) –
chief editor,
A. Bilyk (Kherson) –
deputy chief editor,
T. Ovcharenko (Odesa) –
responsible secretary.

EDITORIAL BOARD
N. Vladimirova (Kyiv),
M. Grinishina (Kyiv), S. Dumasenko
(Kherson), I. Zborovets (Kharkiv),
N. Kornienko, Y. Loshkov
(Kharkiv), O. Markova (Odesa),
A. Ovchynnikova (Odesa),
L. Prokopovich (Odesa),
O. Phedoruk (Kyiv), O. Shylo
(Kharkiv), S. Ship (Odesa).

G. Krivostanenko (Kherson) –
technical editor.

Recommended for publication
by the Scientific Council of Odessa
National Polytechnic University,
minutes No. 3, 08.12.2015

Free online access to printed
materials at:
library.opu.ua/digital/editions/
arkadiaarkadia

'ΕΛΙΚΩΝ / HELICON

Bakanursky A.
Nature of postnonclassical theatricality: review of the monograph by N.N. Kornienko «Non-linear theatre science: postnonclassical landscape from Faust to Protheus» 6

'ΒΟΤΡΙΣ / A BUNCH OF GRAPES

Loshkov I.
Rock music in Ukraine: period of revival 8

Sineokij O.
From Disco History Disco Personalities (Musicological and Communications Retrospective Analysis) 14

Naydorf M.
Why actually «The Kreutzer Sonata»? 19

Bytko O.
The specifics of the dramaturgy of S. Prokofiev's opera "The Fiery Angel" 23

Luhova T.
Christmas nativity theatre in the context of European integration of Ukraine. 28

Bilyk A., Sazonov S.
The problem of dual faith in the culture, or the devil is not so terrible as he is painted. 35

Tkachenko R.
Multimedia metamorphoses in modern museum sphere. 40

Dumasenko S., Tatarova I.
Mural-art in the context of art theory. 44

Krupenina L.
Provocative property of modern fine art as a strategy for its development. 49

Kulish O.
Objective archetype of a wheel in the sacral Byzantine art (culturological discourse). 54

Poletayeva A.
Historical aspects of developement of Ukrainian animation. 59

Krivotsiuk L., Epur A., Zhichareva D.
Animation in tourism in the context of the Odessa Myth. 63

Braichenko S.
Unpopular female personal names of inhabitants of Odessa region 68

Krasnokutsky G.
Prykol [prank] as a tool to construe artificial forms of communication with sociocultural reality. 72

Matsyshyna I.
The punishment for an inverted image. 77

Babitskaia M.
Polytheism and paleocontact hypothesis 82

Ovcharenko T.
Collecting musical artifacts: bells and handbells. 87

Dobroier N.
Code of culture as a system: issue statement 94

Berezinska H.
The historical role of acculturation in the formation of a new cultural synthesis. 97

Gulyaeva O.
Interaction of tradition and innovation in the art process. 103

ЗМІСТ/ СОДЕРЖАНИЕ/CONTENTS

Melnick S.
The specifics of sociocultural communication. 107

Yakubovska M.
Competence approach to lingual-rhetoric training
of contemporary specialists in record management
and information activities..... 112

Chepelyuk E., Chornostan A.
Decorative Effect in Clothing and Accessories Made from Felt..... 119

Artemenko M., Komendant I.
The principle of cultural and regional peculiarities reflection
in the costume..... 123

Tsygankov N.
«Coral islands» as a system of design based on the principles of
permaculture..... 129

Yakymchuk E., Kucheruk A.
The formation of the concept of textile decorative texture analysis in
women's clothing. 133

Gladkih A.
Specificity of teaching in the ensemble class. 139

Lagoda O.
Clothes design in the context of social engineering. 145

Shevchuk I., Palagina O., Hreben V.
Informational and communicational technologies as a renewal
vectors of art and creative learning process. 153

Kolyada-Berezovskaya T.
Culture-information-education: a partnership of universities
and library-informational centres..... 160

Pankevich E., Vasilenko E.
Formation of speech culture of future record management
specialists in professional training at the University. 165

Avierina S.
Theory and practice of studying intercultural communication
by record management students. 170

Buhaieva V.
Methodology for developing creative thinking of stage directors
of variety shows and mass festivals. 174

Voskoboynikova Yu.
The functional structure of the church choir. 178

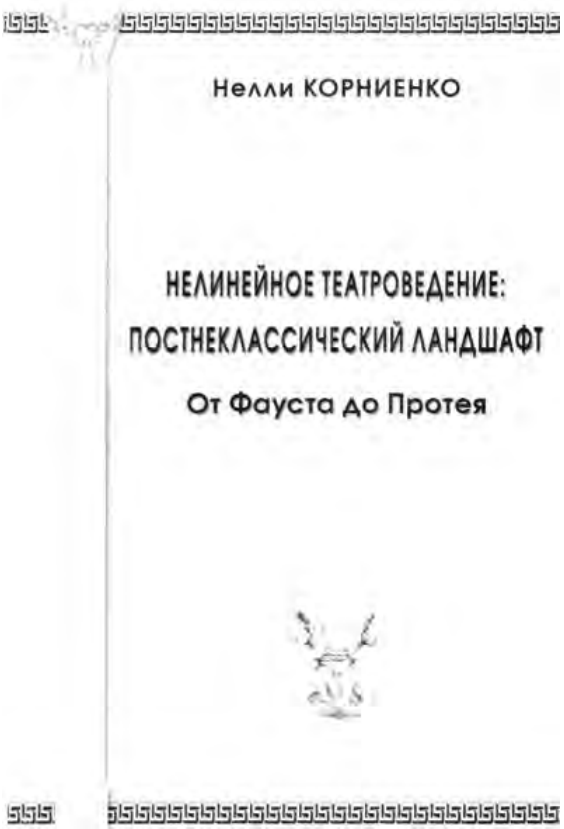
Glotova I., Chudak S.
The phenomenon of the art synthesis in the collection of poetry
of Oleg Gonharenko “The quatrains of the announced pictures
(inspired by the paintings of Ivan Marchuk)” 185

Анатолий БАКАНУРСКИЙ,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры культурологии и
искусствоведения
Одесского национального
политехнического университета

ПРИРОДА ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОСТИ: РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ Н. Н. КОРНИЕНКО «НЕЛИНЕЙНОЕ ТЕАТРОВЕДЕНИЕ: ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКИЙ ЛАНДШАФТ. ОТ ФАУСТА ДО ПРОТЕЯ»

Монография Нелли Корниенко [1] не адресована случайному читателю. Гипотетическим собеседником автора является человек, обладающий, по меньшей мере, значительным зрительским опытом, а лучше того – знакомством с категориями театральной эстетики и культурологии. Иначе говоря, автор апеллирует к вкусу и зрелищным пристрастиям искушённого театрала. Да и это не является гарантией, что в адрес известного театроведа не прозвучит упрёка в том, что, мол, сама она в простоте слова не напишет [2]. Текст действительно сложен, отмечен чрезвычайно насыщенной интеллектуальной новизной и загруженностью, а посему требует обстоятельного небыстрого чтения, постоянных возвратов к уже сказанному, словом, определённых усилий. Процесс знакомства с ним напоминает перевод иностранного текста.

Предметом исследования является сценическая культура эпохи постмодерна, с лёгкой руки немецкого театроведа Ханса – Тиса Лемана, получившая название «постдраматического театра» [3]. Хронологические границы изучаемого Н. Корниенко феномена нового типа зрелищной культуры: семидесятые годы прошлого – нулевые нынешнего столетия. Без всякой гиперболизации посмею утверждать, что в этот небольшой срок в мировом сценическом искусстве спрессовались события, по своему масштабу и многообразию форм могущие быть приравненными к целой эпохе. Деконструктивный, мультимедийный, тотальный, синтетический, иммерсивный театры, театры движения, пластики и жеста, функционирующие вне привычного драматического текста, театры, реставрирующие традиционную сценическую выразительность, перформансные театры, театрализующие окружающую человека среду и привносящие игровое начало в любые проявления бытия, появляются «здесь и сейчас», существуя одновременно и образуя поразительный по пестроте зрелищный орнамент. Театр во всё возрастающей степени становится не способом трансляции определённого сюжета, а поводом для игры с произвольно выбранными главным автором спектакля – режиссёром теми или иными сюжетообразующими элементами.



Жанровый и эстетический плюрализм, сформировавшийся в «постнеклассическом ландшафте» (как тут не вспомнить название одного из манифестных постдраматических и преисполненных пессимизма текстов Хайнера Мюллера «Ландшафт по эту сторону от смерти») пребывает в ожидании своего исследователя. Собственно говоря, монография Корниенко и направлена на ликвидацию образовавшейся в постмодернистском контексте театроведческой лакуны. Пафос книги, предложенной Корниенко, в рассмотрении спектакля как автономно объективной реальности, данной нам в ощущениях. При этом автор учитывает то обстоятельство, что «ощущения» – это то, что происходит в конкретный отрезок времени в конкретном месте. Иными словами, артефакт это то, что дано нам в жёстко фиксированных хронотопических рамках. Это отличает театральную постановку от живописного произведения, драматического текста, фильма, книги. Подобная «эфемерность» и протеевская изменчивость (от причудливых химерических существ до итоговой реинкарнации – превращения самого античного героя культуры в сопливого старика) спектакля создаёт определённые препятствия в деле создания театральной герменевтики. Театроведение же «фаустовского» типа, отягчённое аристотелевским багажом, давно утратило научную точность и выглядит откровенной архаикой. Оно действует как мефистофелефский напиток, после употребления которого любое существо женского пола способно произвести эффект чар Елены Прекрасной.

Поэтому научно оправданным и перспективным представляется авторское предложение введения в «новое театроведение … квантовой физики театра», состоящей из комплекса пусть небесспорных, но, несомненно, оригинальных идей автора книги.

Не может не вызвать читательского одобрения и поддержки авторская идея о необходимости формирования культуролога, театроведа, искусствоведа нового (по выражению Корниенко «инновационного») типа, сочетающего в себе исследовательскую и поэтическую ипостаси.

К сожалению, в своём труде Н. Корниенко лишь мельком касается проблемы появления и проявления на современных постдраматических подмостках новой актёрской генерации. Исполнитель – в постнеклассическом сценическом дискурсе – существо без пола, без имени, зачастую лишённое этнической определённости, ясного выражения лица, языковой и зрелищной обыденности. В концепции Андрея Жолдака – он, огниво, при помощи которого высекается искра, рождающая феномен спектакля. Актёр – подобие кама – шаманского бубна, без которого невозможен процесс самого камлания, заключающийся в изобретении спектакля [4]. Современный постмодернистский актёр несёт в себе идею возврата в театр игровой стихии. Он – скоморох в классическом площадном контексте, лицедей, задача которого не столько в создании образа, сколько в формировании зрелищного контекста.

Убеждён, что практическая реализация хотя бы части заложенных автором в свою книгу идей – дело отдалённого будущего, но предложенные Н. Корниенко методики в обозримой перспективе способны вывести науку о театре из дремотного состояния,

способствовать формулированию и решению «новых по масштабу и актуальности задач» (с. 306).

* * * *

1. Рецензия на книгу: Корниенко Н.Н. Нелинейное театроведение: постнеклассический ландшафт. От Фауста до Протея. – К., 2014.

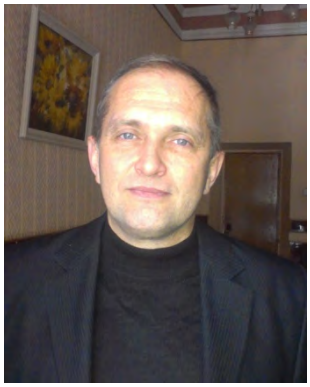
2. О языке: нет никакого сомнения, что есть материи, сущность которых просто, что называется «на пальцах» непередаваема. Их понимание требует аутентичного языка, в котором сложность культурного явления предопределяет соответствующую непростую морфологию авторского стиля мышления. Вообще тексты последних театроведческих и культурологических исследований Корниенко отличает одна особенность: в подобной модальности о сценическом искусстве в украинском искусствознании пока пишут нечасто. Театроведение безнадёжно отстаёт от развития «живого театра». Исследовательские рефлексии не содержат «сколь-нибудь корректных признаков освоения этой проблемы» (с. 32). Что до специального образования ещё со студенческой скамьи приученного к традиционному «языку родных осин», навязанному академической наукой, то ему ещё очень далеко до европейского стиля мышления, свойственного, прежде всего немецкоязычному культуроисследовательскому формату.

Одна из целей автора: приблизить «время интенсивного поиска на пограничных территориях гуманитаристики» (с. 33). При этом Корниенко достаточно широко трактует спектр поисковых задач, причисляя к гуманитарным дисциплинам физику, возложив на неё, – область, включающуюся в естественнонаучный реестр, – задачу предоставления «художнику и искусствоведу… дополнительных данных о наших заинтересованностях» (с. 33). Всё это очень интересно в рамках предложенного автором подхода, правда сомнительно то, что на практике учебные планы и программы театроведов даже в очень отдалённой перспективе расширятся за счёт введения физики.

3. Леман Х. – Т. Постдраматический театр. – М., 2013. Кстати, труд Лемана, несмотря на титанические адаптационные усилия его переводчицы Наталии Исаевой, также весьма непрост в чтении.

4. Жолдак А. Письмо к ещё не рождённым режиссёрам и артистам //Театр. – 2014. – № 17.

Надійшла до редакції 10.11.2015



УДК 78. 036. 9

Юрій ЛОШКОВ,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри народних інструментів
Харківської державної академії культури

РОК-МУЗИКА В УКРАЇНІ: ПЕРІОД ВІДРОДЖЕННЯ

Лошков Ю. Рок-музика в Україні: період відродження.
Виявляються ознаки відродження рок-музики в українській культурі у 1980-і рр. після поступового зменшення утисків радянської ідеологічної системи. Визначається специфіка функціонування офіційних (професійних філармонічних і самодіяльних) та андеграундних рок-груп. Зазначається, що послаблення ідеологічної цензури сприяло активізації пошуку шляхів національної самоідентифікації українських рок-гуртів. Розглядаються аспекти відродження концертних і фестивальних заходів, рок-клубів; легалізації друкованих періодичних видань. Зазначається, що створення інфраструктури спрямовано на здійснення організаційної та інформаційної функцій у галузі вітчизняної рок-музики.
Ключові слова: українська культура, рок-музика, рок-група, рок-клуб, фестиваль.

Loshkov I. Rock music in Ukraine: period of revival.
In this article was defined the peculiarities of revival rock music the Ukrainian culture in 1980th after gradual reduction of oppressions of the soviet ideological system. Was determined the specific of functioning of official (professional philharmonic and amateur) and underground rock bands. It is marked that reduction of ideological censorship assisted activation of search of ways of national self-definition of Ukrainian rock bands. Are examined aspects of revival of concerto and festival events are examined, rock club; legalization of print periodic editions. It is marked that creation of infrastructure is directed to on implementation organizational and informative functions in the field of Ukrainian rock music.
Key words: Ukrainian culture, rock music, rock band, rock club, festival.

Лошков Ю. Рок-музыка в Украине: период возрождения.
Определяются черты возрождения рок-музыки в украинской культуре в 1980-х гг. после постепенного уменьшения притеснений советской идеологической системы. Определяется специфика функционирования официальных (профессиональных филармонических и самодеятельных) и андеграундных рок-групп. Отмечается, что послабление идеологической цензуры способствовало активизации поиска путей национальной самоидентификации украинских рок-коллективов. Рассматриваются аспекты возрождения концертных и фестивальных мероприятий, рок-клубов; легализации печатных периодических изданий. Отмечается, что создание инфраструктуры направлено на выполнение организационной и информационной функций в сфере отечественной рок-музыки.
Ключевые слова: украинская культура, рок-музыка, рок-группа, рок-клуб, фестиваль.

Специфіка функціонування рок-музики в сучасній Україні обумовлена не тільки впливом нинішніх соціокультурних реалій, а й традиціями, закладеними в творчості попередників. Якщо на етапі культивування (друга половина 1960-х – 1970-ті рр.) рок-музика була складовою молодіжної субкультури та нелегальним явищем, яке йшло в розріз із радянською культурною політикою, то з 1980-х рр. ставлення до рок-музики як форми самореалізації творчої особистості поступово змінюється, а демократизація пострадянського суспільства виводить цей музичний пласт з андеґраунду і стимулює його поступову асиміляцію в сучасних соціокультурних умовах.

Незважаючи на помітну роль рок-музики в сучасній українській культурі, вона як предмет наукового дослідження поки що серйозно не вивчається. Це підтверджує, зокрема, відсутність аналітичних узагальнюючих праць. Дана стаття є продовженням попередніх публікацій автора [10-12] та присвячена специфіці відродження після утисків радянської ідеологічної системи й розповсюдження рок-музики в українській культурі з 1980-х рр. Недостатня розробленість означеного питання та усвідомлення цього факту як проблеми зумовило *мету* даної публікації.

Культивування рок-музики у вітчизняній культурі розпочалося в 1960-х рр., а основними характерними ознаками її становлення в Україні в другій половині 1960-х – 1970-х рр. стали: 1) андеґраундне становище рок-музики в радянській культурі; 2) професійне опанування стилістикою рок-музики, перш за все, в межах діяльності офіційних вокально-інструментальних ансамблів (ВІА); 3) започаткування основних елементів рок-культури – рок-клуби як творчо-організаційні об'єднання, розважальні заклади як концертні майданчики, самвидатівська преса, фестивально-конкурсні заходи; 4) еволюція репертуару від відтворення композицій провідних західних рок-груп до самовизначення в контексті створення російсько- та україномовних текстів.

Утиски з боку радянської ідеологічної системи, що активізувалися з початку 1970-х рр. і позначилися, зокрема, на забороні запису й транслювання як україномовних авторських композицій, так і народних пісень в обробках рок-груп і ВІА, призвели до стагнації в галузі вітчизняної рок-музики.

Поступова легалізація рок-музики в Україні починається з 1980-х рр. Потужний прорив рок-музики на професійну сцену значною мірою пояснювався прагненнями молодої публіки безпосередньо сприймати музику, яка захоплювала своєю енергетикою під час прослуховування аудіо записів, або «неофіційних» концертів у зазвичай непридатних для музичних виступів приміщеннях. Фактично, незважаючи на повну відсутність підтримки з боку державних культурних органів, рок став улюбленою музикою радянської молоді [13, с. 222].

Знаковою для цього процесу подією став один із найзначніших та представницьких на радянському просторі рок-фестивалів «Весенние ритмы» (Тбілісі), який пройшов у березні 1980 р. На цьому форумі виступали різноманітні за офіційним статусом колективи з України, Прибалтики, Кавказу, Москви, Ленінграда: філармонічні ВІА, ресторанні, самодіяльні з будинків культури й чистий «андеґраунд». Переможцями стали як відомі на той час «Машина времени» (Москва) та «Магнетик Бенд» (Естонія) (поділили 1 місце), так і молода московська група «Автограф» (2 місце). Третє місце, разом із грузинською групою «Лабіринт», посіла самобутня українська арт-рокова група «Діалог» (Миколаїв), яка виконала масштабне музичне полотно — сюїту «Под одним небом» на вірші С. Кірсанова, а автор музики сюїти та лідер групи Кім Брейтбург був відзначений як кращий вокаліст [4].

Після фестивалю почалася ера виходу рок-музики з андеґраунду. В афішах музичні колективи стали визначати як рок-групи, а в офіційній пресі з'являється інформаційний матеріал стосовно популярних західних і вітчизняних рок-груп і рок-виконавців, їх концертних виступів тощо. Найпомітніше місце серед популяризаторів рок-музики займали столичні молодіжні журнали «Ровесник» і «Студенческий меридиан», які поширювалися по підписці на радянському просторі. Зокрема, у 1980-х рр. на сторінках «Ровесника» С. Кастальський розпочав друкувати свою «Рок-Енциклопедію», а на шпальтах «Студенческого меридиана» функціонувала рубрика («Дискотека», після 1988 – «Орбіта»), де висвітлювалися новини західної та радянської рок- і поп-музики. Перш за все, в означених виданнях друкувалася інформація про західну рок-музику, відносно ж вітчизняного простору матеріал міг стосуватися лише музичних колективів, які мали офіційний статус.

Гурт «Діалог»

У цьому контексті показовим є творчий шлях гурту «Діалог», котрий з 1979 р. мав професійний філармонічний статус. Активна гастрольна діяльність колективу зумовила спрямованість на оформлення виступів як яскравих видовищ. Так, у 1982 р. група поставила наступний *opus magnum* К. Брейтбурга, сюїту «Я — человек» (на вірші відомого литовського поета Ю. Марцинкявічуса). В музичному плані вона багато в чому мала спільні риси з арт-роковими опусами британських груп «*GENESIS*» і «*YES*», а концертний виступ мав вигляд ефектного лайт-шоу. Концерти групи, як правило, складалися з двох відділень: в першому слухачам пропонувалась певна сюїта, в другому — пісенна програма, яка демонструвала талант музикантів створювати короткі, мелодичні виразні номери, в котрих уживались елементи *rock'n'roll*, *reggae*, *new wave* та інших напрямків.

У травні 1986 р. «Діалог» вдало виступив на першому офіційному московському фестивалі популярної музики «Рок-панорама», організованому комсомольськими організаціями та редакцією газети «Московский комсомолец». Українська група виступила під час відкриття фестивалю з композицією К. Брейтбурга «Раздели со мной» на слова С. Кірсанова, а в гала-концерті виконала фрагменти з композиції «Однажды, завтра» (К. Брейтбург — С. Кірсанов). Виступаючи поряд з такими самобутніми колективами, як «Машина времени», «Круиз», «Ария», «Браво» та ін., «Діалог» отримав приз за кращу розробку громадянської теми [15].

«Діалог» став першою радянською рок-групою, якій було дозволено гастролювати поза межами СРСР і навіть у капіталістичних країнах. Так, навесні 1987 р. український колектив представляв звукозаписуючу індустрію СРСР під час фестивалю *MIDEM* в Каннах (Франція), де отримав схвальну пресу й низку запрошень від організаторів концертів і фестивалів [3].

Жанрові ознаки рок-музики культивувалися в творчості гуртів, які створювалися та функціонували в межах офіційної художньої самодіяльності (зокрема, при середніх і вищих навчальних закладах). Такі групи мали можливість стабільно проводити репетиції та брати участь в концертних заходах, утім їх репертуар знаходився під жорсткою цензурою. Для таких колективів проводилися конкурсні заходи з відповідною ідеологічною спрямованістю. Наприклад, лідер легендарної київської панк-групи «Дети майора Телятникова» Геннадій Дунаєв перед заснуванням колективу грав у офіційній групі «Піснярі», а в 1987 р. виборов перше місце на фестивалі-конкурсі політичної пісні [8].

Для андеґраундних колективів середина 1980-х рр. проходила в постійних утисках з боку офіційних ідеологічних структур. Протягом 1984-1985 рр. комсомольськими працівниками складалися так звані «чорні списки» заборонених рок-груп [17]. Такі колективи не мали можливості публічно виступати, чи знайти приміщення для репетицій. Зокрема, протягом 1983-1986 рр. не мала постійного «притулку» культова київська група «Едем», проводячи репетиції у квартирі одного з учасників колективу [5]. На квартирі Г. Дунаєва його група записувала свої магнітоальбоми [7].

Після XXVII з'їзду КПРС (25.02-6.03.1986 р.), на якому були висунуті лозунги «гласності» й «перебудови», протягом року відбулося відродження рок-клубів, у межах діяльності котрих робилися спроби вирішувати різноманітні організаційні проблеми. Так, львівський

рок-клуб, об'єднавши значну кількість місцевих рок-музикантів, займався створенням умов для повноцінних репетицій, організовував концертні заходи за участю місцевих і запрошених груп. «Музична вітальня» київського рок-клубу «Кузня» займалась організацією концертів і пропагандою місцевої альтернативної рок-музики, перш за все, представників важкого року. Гурти, які в своїй музиці культивували панк-рок, у 1988 р. створили альтернативне творче об`єднання «Рок-артіль» [20].

Рок-клуби переймалися проблемами запису й розповсюдження нових альбомів, створення умов для обміну й поширення різноманітної інформації, пов'язаної з рок-музикою. Це зумовило виникнення центрів «Нова музична сцена» в Одесі, «Рок-артіль» в Києві, «Нова сцена» в Харкові як своєрідного симбіозу аудіокомпанії та концертної організації. Здебільшого, під егідою таких центрів видавалися й рок-журнали (так званий «самвидав») «Гучномовець», «Галас» (Київ), «Гей-гоп» (Івано-Франківськ) тощо.

Популярність рок-музики в Україні сприяла й появі в офіційному регіональному виданні ВЛКСМ – київській газеті «Молода гвардія» музичної сторінки «Фонограф». Зокрема, тут містилася реклама релізів записів молодих українських груп, що здійснювалися на студії «Фонограф», яка на той час являла собою симбіоз концертно-видавничої агенції та, окрім записів, організовувала рок-фестивалі («Дебют-86», «Фонограф»-89, «Йолки-палки»-90), вперше вивезла вітчизняні рок-гурти за кордон (краківський фестиваль «Дикі поля») [20].

На перетині інтересів любителів рок-музики та комсомольських функціонерів в другій половині 1980-х рр. виникає практика проведення регіональних фестивалів. Зокрема, вже в 1986 р. такі заходи відбулися у Новій Каховці, Львові та Києві, у 1987 р. – донецький фестиваль рок-музики, «Молодіжне перехрестя» і «Рок-діалог» у Києві тощо. Завдяки таким заходам ставали відомими й популярними талановиті самодіяльні рок-групи. Так, «Едем» отримав визнання після виступу на київському фестивалі «Дебют-86», а вже через два роки, за опитуванням газети «Молода гвардія», потрапив у двадцятку кращих груп СРСР. Створений в 1978 р. у Донецьку «Дикий мед» лише після виступів у 1988 р. на фестивалях у Києві, Ростові та Вінниці отримав репутацію однієї з найбільш перспективних груп вітчизняного року [1, сс. 263, 83].

Музична рубрика «Фонограф» (газета «Молода гвардія»)

Ще в середині 1980-х рр. більшість відомих рок-колективів України, як і інших республік СРСР, були російськомовними. Окрім вищезгаданих миколаївського «Діалогу» та донецького «Дикого меда», популярною була заснована в 1981 р. київська група «Коллежский асессор», яка в 1989 р. у Польщі та Шотландії представляла радянський рок-авангард [1, с. 121]. Один із представників «одеського рок-фронту» гурт «Бастион», створений 1984 р., здобув визнання, граючи жорсткий глем-рок з яскравим одеським колоритом на фестивалях «Подольск-87», «СыРок-88» [19, с. 118]. Інша одеська хард-рокова група «Кратер», як і «Бастион», у 1988 р. знялася в художньому фільмі «Дискжокей» та припинила існування на початку 1990-х рр. [1, с. 127]. Помітну роль на радянському рок-просторі того періоду відігравав попередник рок-групи «Разные люди» харківський колектив «Группа продленного дня», або «ГПД», перш за все, завдяки злим і безкомпромісним пісням-памфлетам Олександра Чернецького. Група багато гастролювала по країні, виступала на III-му фестивалі рок-клубу в місті Горький в

березні 1988 р. і на VI-му Ленінградському рок-фестивалі, де були визнані одним з найяскравіших відкриттів. По країні розходилося безліч їх «альбомів», як правило, любительських записів з тих чи інших концертів [14].

Вітчизняні рок-гурти, діяльність котрих припадає на 1980-ті рр., продовжили розпочаті в попередній період пошуки самобутності через створення україномовного репертуару. Ця тенденція яскраво простежується на творчій долі рок-гурту «Криголам», заснованому в 1983 р. в Херсонській області. Колектив, який записав 11 андеґраундних альбомів в напрямах блюз-рок, фолк-рок, ритм-енд-блюз, хард-рок, хеві-метал, на початковому етапі віддавав перевагу російськомовним текстам. Перший україномовний альбом «Круїз» музиканти випустили в 1986 р. і передали його на конкурс фонограм у Санкт-Петербург. Хоча «Криголам» не став переможцем цього заходу, утім преса приділила увагу колективу, відзначивши його як єдиний україномовний гурт з 40 музичних груп з України [9].

На кінець 1980-х рр. припадає початок творчої діяльності нині провідних та відомих далеко за межами батьківщини україномовних музичних колективів. Так, перший виступ київської групи «Воплі Відоплясова» («ВВ») відбувся в 1987 р., рок-гурту «Брати Гадюкіни» (Львів) – в 1988 р., а музичного проекту Андрія Кузьменка «Скрябін» – в 1989 р.

Перші дві групи вже на початку творчої кар'єри вирізнялися чіткою панк-роковою індивідуальністю завдяки харизматичним фігурам лідерів. Так, «літописець» українського року О. Євтушенко зазначав, що співак-баяніст «ВВ» Олег Скрипка незграбними, злегка «контуженими» рухами нагадував Петра Мамонова з московської групи «Звуки Му», одначе пафос «ВВ» був набагато світліший. Все це являло собою прекумедну суміш панка, харда та хрестоматійного українського фольклору [6, с. 127].

Один із символів української рок-музики група «Брати Гадюкіни» викликала фурор на московському фестивалі «СыРок-88» виконанням двох пісень Сергія Кузьмінського, текст яких був створений на сполученні суржику та лемківського діалекту. Після перемоги в 1989 р. на першому фестивалі «Червона рута» (друге місце) колектив брав участь у «Різдвяних зустрічах з Алою Пугачовою» в Москві, дав чотири концерти в Торонто (Канада) [2].

Група «Скрябін» виникла в 1989 р. у місті Новояворівське Львівської області шляхом злиття низки місцевих рок-гуртів, що об'єднувалися навколо студії «Spати» (Студія Патологічної Тиші). Вже перший магнітоальбом групи «Chuesh Біль» складався з 8 пісень українською мовою, дубльованих англомовними версіями.

У 1980-х рр. розширюються стильові межі українського року. Так, миколаївський «Діалог» та харківський гурт «37Т» вели пошуки в галузі арт-року, а одеський «Кошкин дом» експериментував у межах «готичної хвилі». Харківський «КПП» на чолі з лідером Сергієм «Сером» Щелкановцевим орієнтувався суто на важку музику, суміш треш, панк і хард-року. Серед найпомітніших українських представників «металу» того часу були «Едем», «Перрон» (Київ), «Ток», «Сад» (Дніпропетровськ), «Білий загін» (Львів), «Дикий мед» (Донецьк) та ін.

Утім, найбільш яскравим напрямом українського року того періоду залишається панк-рок, репрезентантами якого були «Красная плесень», «Дети майора Телятникова», «Коллежский асессор», «ВВ», «Брати Гадюкіни». Серед представників панк-рок означеного періоду визначаються найбільш своєрідні харизматичні особистості, зокрема вже згадувані Г. Дунаєв, С. Кузьмінський, О. Скрипка. Якщо означені рок-музиканти були і є членами своїх колективів, то, розпочавши з виступів разом з групою «Брати Гадюкіни», Віка Врадій надалі виступала як солістка, перемігши у міжнародному фестивалі-конкурсі «Міс-рок Європа» в 1990 р. та ставши «королевою українського панку».

Отже, 1980-ті рр. в історії української музичної культури можна виокремити як період відродження рок-музики, що зумовлено її легалізацією завдяки початку демократичних перетворень в країні.

Основною ознакою періоду є створення інфраструктури, елементи якої започатковувалися на етапі культивування рок-музики у вітчизняній культурі. Спрямованість на здійснення організаційної та інформаційної функцій у галузі вітчизняної рок-музики стимулювала відродження концертних і фестивальних заходів, рок-клубів та створення культурних центрів як своєрідного симбіозу аудіокомпанії та концертної організації, легалізацію друкованих періодичних видань. Послаблення ідеологічної цензури сприяло активізації пошуку шляхів національної самоідентифікації українських рок-гуртів.

Перспективи подальшого дослідження еволюції вітчизняної рок-музики полягають у виявленні специфіки функціонування цього різновиду творчості в сучасній українській культурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Кто есть кто в советском роке. Иллюстрированная энциклопедия отечественной рок-музыки // А. Алексеев, А. Бурлака, А. Сидоров. — М. : Издательство МП «Останкино», 1991. — 320 с.
2. Брати́ Гадю́кіни («Гади») [Електронний ресурс] // http://ru.wikipedia.org. –– Назва з екрана.
3. Бурлака А. Арт-рок-группа «Діалог» / А. Бурлака [Електронний ресурс] // http://www.testpilot.ru/music/dialog.htm. –– Назва з екрана.
4. Группа Диалог [Електронний ресурс] // http://ru.wikipedia.org/wiki/Диалог_(группа). –– Назва з екрана.
5. Едем [Електронний ресурс] // http://rock.kiev.ua/klub/edem.php. –– Назва з екрана.
6. Євтушенко О. Україна IN ROCK: статті та есеї / О. Євтушенко. — К. : Грані-Т, 2011. — 240 с.
7. Ежова Т. Гена Дунаев, группа Дети майора Телятникова / Т. Ежова [Електронний ресурс] // http://lehautparleur.livejournal.com/2279.html. –– Назва з екрана.
8. Єжова Т. Панк-загін / Т. Єжова // Фонограф. — 1990. — № 105.
9. Крыголам [Електронний ресурс] // https://ru.wikipedia.org/wiki. –– Назва з екрана.
10. Лошков Ю. Рок-музика в в сучасній культурі Харкова / Ю. Лошков // Культура України. Сер. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2015. — Вип. 50. — С. 15–25.
11. Лошков Ю. Рок-музика в Україні: ознаки періодизації / Ю. Лошков // Аркадія. — Одеса, 2015. — № 1 (42). — С. 14–18.
12. Лошков Ю. Рок-музика в Україні: період культивування / Ю. Лошков // Аркадія. — Одеса, 2015. — № 2 (43). — С. 18–22.
13. Откидач В. Рок-музика і світовий художній процес : моногр. / В. Откидач. — Х. : ХДАК, 2005. — 294 с.
14. Разные люди [Електронний ресурс] // http://rock-n-rock.ru/news/rok_gruppa_raznye_ljudi/2012-01-02-48. –– Назва з екрана.
15. Рок-панорама-86 [Електронний ресурс] // https://ru.wikipedia.org/wiki. –– Назва з екрана.
16. Сергей Павлович Щелкановцев: биография [Електронний ресурс] // http://www.people.su/127168. –– Назва з екрана.
17. Соколовский И. Происхождение «советского» рока из духа комсомольской бдительности / И. Соколовский [Електронний ресурс] // http://art.specialradio.ru/?id=50. –– Назва з екрана.
18. Стеценко К. История советской рок-музыки / К. Стеценко [Електронний ресурс] // http://sovr.narod.ru/index.html. –– Назва з екрана.
19. Троицкий А. Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии / А. Троицкий. Ч. 1. –– М. : Книга, 1990. –– 211 с.
20. Українська музика та сучасна рок-культура. Альманах Олександра Євтушенка [Електронний ресурс] // http://www.rock-oko.com/muzichn-stil.html. –– Назва з екрана.

Надійшла до редакції 01.12.2015

УДК 316.774 : 7.092 (4)

Oleg SINEOKIJ,
PhD, Professor of Journalism
of Zaporizhzhya National University,
Associate Professor,
candidate of Full Doctor
in the specialty 26.00.01
«Theory and history of culture» (art criticism)

FROM DISCO HISTORY DISCO PERSONALITIES (MUSICOLOGICAL AND COMMUNICATIONS RETROSPECTIVE ANALYSIS)

Синєокий О. З історії диско персоналій (музикознавчо-комунікаційний ретроспективний аналіз).
У статті представлено аналіз розвитку диско-комунікацій. Об'єктом дослідження є диско як сектор музичної індустрії зі своїми специфічними корпоративними правилами та особливостями. Предметом даної публікації виступають закономірності розвитку і функціонування диско як особливого соціального та музичного феномена в XX столітті. Методологічну основу складають історико-музикознавчий і соціокоммунікаціонний підходи. Виклад матеріалу проілюстровано найбільш яскравими прикладами з всесвітньої історії диско. Результати можуть бути використані в навчальному процесі з «Історії музичного мистецтва».
Ключові слова: диско, рок, звукозапис, музична індустрія, соціокультурні комунікації, лейбл, шоу-бізнес, музична культура.

Sineokij O. From Disco History Disco Personalities (Musicological and Communications Retrospective Analysis).
This article presents an analysis of genesis the disco communications. The object of the study is to drive as a sector of the music industry with its specific corporate rules and features. The subject of this publication are the patterns of development and operation of the disc as a special social and musical phenomenon of the twentieth century. The author carries out a detailed description of the western disco scene of the 1970's – 1980's. From the standpoint of the development of social and cultural communication in the music industry to analyze the history of disco, in which the author discussed in detail little-known pages of disco business. The interdisciplinary nature of the study of the phenomenon of disco as a subculture, as the scientific description of this phenomenon, caused the use of methodological tools in the study of art history and cultural studies. First of all, we should note the books of the Disco researchers as: Abe Peck, Michael O'Harro, Albert H. Goldman, Karen Lustgarten, Jack Villari and Kathleen Sims Villari, Roy Madrid, Janet J. Jasek, Ray Fox-Cumming, Kitty Hanson, Andy Blackford, Deney Terrio, Alma Heaton and Don Zimmerman, Ann T. Kilbride, Nancy P. Bruning, Andy Blackford, etc.The methodological basis of the study make up the historical and musicological and sociocommunication approach. The novelty of the research is scientific substantiation of the position according to which the disc is a multi-level construct in a complex system of social and cultural communications and music technology. Statement of the basic material is illustrated by the most vivid examples of the global history of disco. The results can be used in the educational process of the «History of Music Arts».
Key words: Disco, Rock, Recording, Music Industry, Sociocultural Communications, Label, Show Business, Music Culture.

Синеокий О. Из истории диско персоналий (музыковедческо-коммуникационный ретроспективный анализ).
В статье представлен анализ развития диско-коммуникаций. Объектом исследования является диско как сектор музыкальной индустрии со своими специфическими корпоративными правилами и особенностями. Предметом данной публикации являются закономерности развития и функционирования диско как особого социального и музыкального феномена в XX веке.

Методологическую основу составляют историко-музыковедческий и социокоммуникационный подходы. Изложение материала проиллюстрировано наиболее яркими примерами из глобальной истории диско. Результаты могут быть использованы в учебном процессе по «Истории музыкального искусства».
Ключевые слова: диско, рок, звукозапись, музыкальная индустрия, социокультурные коммуникации, лейбл, шоу-бизнес, музыкальная культура.

Disco songs were arranged and composed by experienced arrangers and orchestrators, and producers added their creative touches to the overall sound. Recording complex arrangements with such a large number of instruments and sections required a team that included a conductor, copyists, record producers, and mixing engineers [1]. Mixing engineers had an important role in the disco production process, because disco songs used as many as 64 tracks of vocals and instruments [2, 254].

One of the first explorers to the General public disco music of the 1970's was an Italian composer, producer and performer, a pioneer of electronic music, composer of music for films *Giorgio Moroder*. Later he wrote music for various performers, his special known collaboration with singer Donna Summer.

Donna Summer – LaDonna Adrian Gaines was a five-time winner of the award «Grammy» – in 1979, 1980, 1984, 1985 and 1998 and had rightfully earned the title «Queen of disco». The song «Last Dance» from the soundtrack to the film «Thank God It's Friday» (1978) had received the award «Oscar». However, it will be interesting to pay attention to rare first LP of Donna Summer – **Lady of The Night.** It was issued by the Dutch label «Groovy» in 1974. The album was quite interesting original rock music. During her career in sound recordings a specified outstanding singer General has recorded 17 albums, the latest of which, after 17-year hiatus, was released in 2008. Black Charming «Queen of Disco» Donna Summer holds the record for consecutive number of issued double album (2LPs), who took the top spot in the charts – **Once Upon A Time** (1977), **Live And More** (1978) and **Bad Girls** (1979). Donna Summer became the first in music history singer, her singles during one year four times climbed to the top of the hit parade «Billboard Hot 100». Moreover, Donna Summer is an exceptional disco star because of the extensive role she played in the creative process. Being a performer of Eurodisco, she released songs that were highly stylized and lavishly produced, but they were not completely out of her control. She played a role in writing many of her songs, helped design the cover art for her albums, and had a strong and respectful relationship with her producers [3].

Diana Ross was one of the first «Motown» artists to embrace the disco sound with her hugely successful 1976 outing «Love Hangover» from her self-titled album. Ross would continue to score disco hits for the rest of the disco era, including the 1980 dance classics «Upside Down» and «I'm Coming Out» (the latter immediately becoming a favorite in the gay community). THE SUPREMES, the group that made Ross famous, scored a handful of hits in the disco clubs without Ross, most notably 1976's «I'm Gonna Let My Heart Do the Walking» and, their last charted single before disbanding, 1977's «You're My Driving Wheel».

An important place in the history of disco takes *Gloria Gaynor*, which first big success came in 1975 with the release of disco album **Never Can Say Goodbye**. But the most popular singer brought the single «I Will Survive» from the album **Love Tracks** (1978). This song won first place in the «Billboard Hot 100» and received the award «Grammy» as «The Best Disco Song» in 1980.

Another euro-disco act was *Amanda Lear*, where euro-disco sound is most heard in Enigma («Give a bit of Mmh to me») song (1978).

LIPPS, INC. («Lip Sync») was a disco band from Minneapolis, USA. The group (1979-1985) was best known for the chart-topping 1980 worldwide hit single «Funkytown». The group originally consisted of lead vocalist Cynthia Johnson and a changing lineup of session musicians, including David Rivkin and Tom Riopelle (guitars), Terry Grant (bass). Steven Greenberg, the creator of the act, wrote and produced most of the group's music [4].

Instrumentalists and vocalists remained integral to the disco sound, yet as the 1970s unfolded a group of engineers, producers and remixers began to play a dominant role [5]. In

those years, frequently expressed opinion, according to which musicians, especially instrumentalists, paid a disco-system secondary role. But what drives without decent bass guitars?

Most likely, many music lovers with the experience does not know the names of bass players or drummers of BONEY M. In the the main creative period of BONEY M. bass guitarist was Gary Unwin and percussion instruments often invited Studio musician Keith Forsey. These wonderful musicians recorded in the German record studios instrumental material for the same American girl Donna Summer, the Spanish Duo BACCARA and others. Session bassist who played on the album BONEY M. – **Oceans of Fantasy** (1979) was Gary King. In some compositions he specified records masterfully, using of Studio opportunities, he «ordered» two fine bass pictures – the main line and slap (i.e. second bass). By the way, the best disco group BONEY M. was created accidentally.

Few people know that it all started with a bass guitar… Instead, as the place of the group BONEY M. it was supposed to be a German singer Gilla, who also was a very good bass guitarist, matched up well with Suzi Quatro. With cooperation of Gilla (Austrian by birth, her real name is Gisela Wuchinger), Frank (sometimes Franc) Farian began his professional production career. In 1974, Gisela together with Helmut Rulofs and a guy named Henry formed a group called 75 MUSIC, which has just noticed of Farian. He decides to work with them as a producer and helps to do a contract with the company «Hansa International». The first single was a cover version of the famous Italian song «Nessuno Mai» (in German «Kein Weg Zu Weit»). They had high hopes to be a single a potential big hit, but the release went almost unnoticed by the public. However, the next single in German version of the famous song «Lady Marmalade» («Voulez-Vous Coucher Avec Moi») had sold well in the USA.

In 1975, Gilla recorded a debut album **Willst Du Mit Mir Schlafen Gehn?** (1975) in German, the single «Tu' Es» from this LP in early 1976 had won one of the prizes in the German «Top 10». In addition to cover versions by various artists, the album includes tracks that would later become the hits of BONEY M.: «Kein Weg Zu Weit» («Take the Heat off Me») and «Lieben Und Frei Sein» («Lovin' or Leavin'»). Later Frank Farian gave BONEY M. the other songs of this album, including «Tu' Es» («New York City», which would be implemented as a «B»-side of the famous single «Sunny»). So, the first Gilla's album sold out well, given the fact that all songs were sung exclusively in German. The next her single was released in summer of 1976. It had two tracks: «Ich Brenne» (included in German «dozens of popularity») and its English version «Help, Help», it became a very popular in Holland). At the beginning of 1977 the exit was ready of her second LP, **Zieh Mich Aus** was ready. It included the song «Johnny» perhaps the best known hit of Gilla and various German-language versions of the famous pop songs.

By far the most successful Euro disco act was ABBA. This Swedish pop quartet – with such hits as «Waterloo» (1974), «Fernando» (1976), «Take a Chance on Me» (1978), «Gimme! Gimme! Gimme! (A Man After Midnight)» (1979), and their signature smash «Dancing Queen» (1976) – ranks as the eighth best-selling act of all time.

Other prominent European pop and disco groups were LUV' from the Netherlands and the British singer *Dee D. Jackson* (her full name Deirdre Elaine Cozier). LUV' was a Dutch female pop trio that scored a string of hit records in Continental Europe. Their songs were also popular in the «Eastern Bloc»: especially, in East Germany, Poland and Hungary.

In the 1970's *Dee D. Jackson* worked as a film producer in Munich, Germany, before moving into music, working with Giorgio Moroder and Keith Forsey. But in the second half of 1970's they referred to «Space Disco». This stereotype is closely associated with her first album **Cosmic Curves** with space themes from the realm of science fiction. The release was issued in 1978 label Carrere Records. But Dee D. Jackson released her first single in 1977, «Man of a Man», which has not been included in any of her albums. In a similar style it was released the second album **Thunder & Lightning** (1980). In Italy this LP was released in another cover under the title **The Fantastic**. Paradoxically, but the main hit single from this album «SOS (Love to The Rescue)» for some reason failed in the UK, in other countries it received high praise and success. In the early 1980's, Dee D. Jackson moved to Los Angeles. In 1981, her Greatest Hits album **Profile** was released in Germany. After

spending only months living in the USA, she relocated to Italy, and subsequently released the Italo-disco-singles «Talk Me Down» (1981), «Shotgun» (1982), «Moonlight Starlight» (1984), «Sweet Carillon» (1984) and «Heat of the Night» (1985).

LA BIONDA became another honorable and iconic disco group. The project was created by the Italians Carmelo La Bionda and Michelangelo La Bionda. In the official discography are four LP albums – **La Bionda** (1978), **Bandido** (1978), **High Energy** (1979), **I Wanna Be Your Lover** (1980). Note that before to LA BIONDA brothers Carmelo and Michelangelo during 1977-1978, had a first parallel project under the name DISCO DELIVERY SOUND (D.D. SOUND).

Few people know that the first disc under the name LA BIONDA became **Tutto Va Bene**, released in 1977 by the Italian label «Baby Records». All tracks recorded in Italian. The style of this group can be described as disco combined with R'n'B and Latin music. Co-author of most songs LA BIONDA was English guitarist Richard W. Palmer-James (lyrics on the albums KING CRIMSON – **Larks' Tongues In Aspic**, **Starless And Bible Black** and **Red**, the founder of SUPERTRAMP, a member of multinational prog-rock project EMERGENCY, etc.), guitarist Mats Bjorklund, drummer Martin Harrison, bassist Gary Unwin (he took an active part in the creation of Dee D. Jackson records) and some others.

In the 1970's italian singer and composer **Paolo Zavallone** (competed under the pseudonym *EL PASADOR*) was well-known to the Soviet public. One of his the first pre-disco project was **Paolo Zavallone & His Orchestra** as instrumental music for dancing. But particularly had his great disco-hits «Amada Mia, Amore Mio» (1977), «Mucho Mucho» (1978) and «Bamba Dadam» (1978) were popular and were issued by the label «New Polaris». In the songs of EL PASADOR was felt some gypsy spirit…

In 1978 West German Quartet CHILLY was created on the initiative of the producer Bernt Möhrle at first it was a Studio rock-disco-project. The based compound of new group was formed by popular scheme 2x2: two white keys – Ute Weber and Werner Sudhoff, two black – Andrea Linz and Oscar Pearson. Almost all the musicians and arrangers on the album recording CHILLY involved with other projects by Frank Farian (Gilla, BONEY M., ERUPTION). Also they used a powerful «voices» of the man's vocal pieces performed by Brad Howell (who, incidentally, was the author of certain compositions CHILLY). Ute Weber was the second real voice (all women's vocal parties). The project was recorded on the label «Polydor International Gmbh». During the six years of the project under the name CHILLY hey have got six «numbered» albums – **For Your Love** (1978), **Come To L.A.** (1979), **Showbiz** (1980), **Johnny Loves Jenny** (1981), **Secret Lies** (1982), **Devil's Dance** (1983). All albums had decent success.

Since 1977 in France it was gradually formed the own national school disco, the most typical representatives of which can be considered a singer Dalida (real name is Yolanda Christina Gigliotti), VOYAGE (music producer – Roger Tokarz, a major record label – «Sirocco Records»), BELLE ÉPOQUE (the founders of this women trio is a composer and music producer Albert Weyman and his sister a singer Evelyn Lenton, in the 1960's she worked with the record company «Barclay Records» and acted on «warm-up» of many famous rock bands, particularly such as THE ROLLING STONES and THE BEATLES. The trio released a single 12-minute disco-nonstop «Bamalama», compiled from new tunes and songs that Evelyn Lenton sang back in the 1960s her performance was filmed for the new year programs in France, Holland and Germany, and in a few months it was show by Soviet TV in the Christmas edition to the program «Melodies & Rhythms of Foreign Estrade». The basic LP BELLE ÉPOQUE is **Miss Broadway** (1977), **Bamalama** (1977), **Now** (1979). The major record labels – «Carrere» and «EMI». Also it should be noted the French group ROCKETS. In the US the album was produced by the label «Tom N' Jerry Records» under the name «Tom' n 'Jerry's Rockets». It is important for disengagement of the Detroit rock'n'roll band under the same name. ROCKETS, whose members are known for their image of «aliens from space», held the scale show with a cascade of special effects. ROCKETS can be attributed to «Space Rock-Disco» as double subgenres. From 1976 to 1983 Claude Lemoine was the producer of the most successful releases. The founder of Belgian techno-project TELEX is a former DJ and a member jazz-rock group COS Marc Moulin, the

major labels – «RKM», «Disques Vogue», «Virgin Records». The band's debut album **Looking for Saint Tropez** (1978) contains of one of the first published in the global recording exclusively electronic dance compositions – the international hit «Moskow Diskow» (*Techno-Pop*). The German group KRAFTWERK also had an influence on *Kraut-Disco*. Although the self-consciously technological KRAFTWERK are not normally associated with disco, recordings such as «Trans-Europe Express» were popular with many DJs. PUSSYCAT (1975-1985) was a Dutch pop group from the Netherlands, driven by the three Kowalczyk sisters: Toni, Betty and Marianne [6]. In 1975 they recorded they first big European hit with the song «Mississippi». BACCARA is a female vocal duo formed in 1977 by Spanish artists Mayte Mateos and María Mendiola. The pair rapidly achieved international success with their debut single «Yes Sir, I Can Boogie», which reached number one across much of Europe and is one of the best-selling singles of all time. A successful follow-up single («Sorry, I'm a Lady») and European tour led to a number of album releases, numerous television appearances and the duo's selection to represent Luxembourg in the Eurovision Song Contest 1978 [7].

The term «Pop Music» is broader in scope than the term «Rock Music».

On the one hand, the concept of «Popular Music» and «Pop Music» are correlated as a whole and part, and the other hand is quite different phenomena, where there is a visible correlation: Pop Music is part of Popular Music; Rock Music is part of Pop Music. All this gives a reason to believe that disco music is not only a part of pop music, but takes its own sector in rock music. It is following that no musical, but the communicative aspect of disco is crucial. Disco intruded into the life of the company, acts deep. Since 1965 on the basis of social protest the so-called «Underground Pop Music» emerged. Until the early 1970s in the U.S., the rock was a single organized musical communication. The late 1960's – early 1970's it is positioned as an aesthetic revolution – the period of the revival of audiovisual art [8]. After the groups born in the 1970's, knowing as already media a new sound of the music & dance revolution, nothing in the world could not remain unchanged.

In general, the *Disco Culture* is defined as a complex, dynamic, multidimensional phenomenon of socio-communicative nature, with roots in popular culture… It's a great communications, but may be copyright infringement.

The digital-information revolution XXI century has changed the disco society nowadays. But we cannot ignore some of the legal issues connected with the digital restoration of phonographic *Disco* rarities.

References

1. Daley, D. The Engineers Who Changed Recording: Fathers of Invention // Sound on Sound magazine, October 2004.
2. Shapiro, P. Modulations: A History of Electronic Music. Publisher: Caipirinha Productions, Inc., 2000, 264 p.
3. Charles L. Sanders. Donna Summer // Ebony, October 1977.
4. Galella, R. Disco Years / Ron Galella, Michael Musto (Afterword), Anthony Haden-Guest (Foreword). Publisher: Power House Books, 2006. 200 p.
5. Lawrence, T. "Disco". In John Shepherd and David Horn, eds. Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 8, Genres: North America. London: Continuum, 2012, 180-86, July 16, 2013 [electronic resources] URL: http://www.timlawrence.info/articles2/2013/7/16/disco-in-encyclopedia-of-popular-music-of-the-world-volume-8-genres-north-america-eds-john-shepherd-and-david-horn-london-continuum-2012-180-86
6. Lawrence, T. Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture, 1970-1979. Publisher: Duke University Press Books, 2004. 528 p.
7. Morgan, J. Disco: The Music, The Times, The Era / Johnny Morgan, Gloria Gaynor (Foreword). Publisher: Sterling, 2011. 256 p.
8. Patrick, D. Disco: An Encyclopedic Guide to the Cover Art of Disco Records / Disco Patrick and Patrick Vogt. Publisher: Soul Jazz Books, 2014. 360 p.

Надійшла до редакції 18.11.2015

УДК 782.1

Марк НАЙДОРФ,
кандидат философских наук,
доцент кафедры культурологи и искусствоведения
Одесского национального политехнического
университета

ПОЧЕМУ, СОБСТВЕННО, «КРЕЙЦЕРОВА» СОНАТА?

Найдорф М. Чому власне «Крейцерова» соната?
Чому назва відомої повісті Л. Толстого повторює «неофіційну» назву Дев'ятої скрипичної сонати Бетховена? По-перше, тому що музична гра суттєво входить у структуру побуту, в якому живуть персонажі, тому їхні ставлення до музики і навколо неї виявляється необхідним предметом авторської уваги. По-друге, тому що ця соната вибивається з ряду музичних творів, що зазвичай виконувалися в домашніх умовах, своїми естетичними властивостями, за якими вона нібито ставить під сумнів саму практику домашньої музичної гри.
Ключові слова: Лев Тостой, типологія музичних культур, домашня музична гра.

Mark Naydorf. Why actually «The Kreutzer Sonata»?
Why is the name of a famous novella by L.N. Tolstoy repeat the 'unofficial' name of The Violin Sonata No.9 by Beethoven? Firstly, because performing music is an essential part of the structure of the characters' everyday life, so their attitude to music and around it becomes a necessary object of the author's attention. Secondly, because this sonata stands out among the music usually performed at home because of its specific aethetic features and seems to cast doubt of the home music practice at all.
Key words: Leo Tolstoy, typology of music cultures, home music practice.

Найдорф М. Почему, собственно, «Крейцерова» соната?
Почему название известной повести Л. Н. Толстого повторяет «неофициальное» название Девятой скрипичной сонаты Бетховена? Во-первых, потому что музицирование существенно входит в структуру быта, которым живут персонажи, и отношение к музыке и вокруг неё оказывается необходимым предметом авторского внимания. Во-вторых, потому что эта соната выбивается из ряда исполнявшихся дома музыкальных произведений своими особыми эстетическими свойствами и как бы ставит под сомнение саму практику домашнего музицирования.
Ключевые слова: Лев Толстой, типология музыкальных культур, домашнее музицирование.

> «*Нам, музыкантам, казалось всегда удивительным, почему Толстой выбрал для иллюстрации этих соблазнительно-греховных способностей музыки сонату Бетховена, автора, столь далёкого от чувственности, скорее аскетического по стилю, и в частности эту его скрипичную сонату, трагическую в своей значительной части (в той именно, которой приписывается Толстым такая греховная «магия»)*».
> Толстой в музыкальном мире // Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. – М.: Классика-XXI, 2005.

Отображённый в повести тип отношений по поводу музыки (репертуар, вкусы, обстоятельства исполнения, включенность в быт) в точности соответствует особенностям «дилетантского» типа музыкальной культуры, какой она описана

в очерке «Как различаются музыкальные культуры».[1] Толстой сам был с ранней юности активно музицировавшим дилетантом. Но к 1880-м годам его понимание домашнего музицирования перестало быть вполне сочувственным, поскольку поколебленным в его сознании оказался культурный образ дома и домашнего быта.

С этой точки зрения обсуждаемая здесь повесть может быть осмыслена как свидетельство об опасениях Толстого относительно института семьи: в понятиях тогдашнего времени речь шла об опасном нарастании иррациональной составляющей в бытоустройстве «просвещённых классов» современного ему российского общества. А музыка в контексте повести послужила специфическим средством символизации (или моделирования) указанной ситуации.

Иррациональность, понимаемая в данном случае как неконтролируемая разумом сфера мотивации человеческого поведения, в области быта связывается Толстым, прежде всего, с двумя феноменами: женской привлекательностью и романтической музыкой. Сходство описаний делает их параллелизм в повести очевидным. Сравним, например, два такие места: А) женщина «действует на чувственность мужчины, через чувственность покоряет его <...>. А раз овладев этим средством, она уже зло употребляет им и приобретает **страшную власть** (выделено мной – М.Н.) над людьми». Б) «Страшная вещь музыка. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом. <...> Мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу».

Между тем, эти, на взгляд Толстого, угрожающие общественной стабильности «страшные» силы, обнаруживают себя в рамках традиционных культурно санкционированных институтов: «Ну, вот так я и жил до тридцати лет, ни на минуту не оставляя намерений жениться и устроить себе самую возвышенную, чистую семейную жизнь», – говорит Позднышев, – и мы знаем, что в этой жизни важное место отведено музыке. Но вот, что замечает об этом Толстой: «Люди занимаются вдвоём самым благородным искусством, музыкой. <...> А между тем все знают, что именно посредством этих самых занятий, в особенности музыкой, и происходит большая доля прелюбодеяний в нашем обществе».

Эта двойственность озадачивает писателя, вызывает в нём безотчётное внешне немотивированное «раздражение» – слово, выступающее едва ли не ключевым в повести: «не успел я оглянуться, как раздражение охватило и меня, и мы наговорили друг другу кучу неприятностей»; «Стоило на волосок выступить из этого до невозможности сузившегося кружка разговоров, чтобы вспыхнуло раздражение»; «раздражающим душу образом» действует и музыка. «Раздражение» здесь знак преобладания иррационального начала, утраты человеком способности контролировать свою бытовую и психическую жизнь, знак грозящей жизненной катастрофы. Музыкальный план повести удваивает этот мотив раздражения.

Сначала музыка появляется в тексте, упоминаемая в ряду других светских увлечений: «Ах, происхождение видов, как это интересно! Ах, Лиза очень интересуется живописью! А вы будете на выставке? Как поучительно! А на тройке, а спектакль, а симфония? Ах, как замечательно. Моя Лиза без ума от музыки». Следующий момент – переломный. Момент в жизни героини, когда она «опять взялась за фортепиано, которое прежде было совершенно брошено».

Кульминацией музыкального плана повести является воскресный домашний концерт. И прежде него жена Позднышева музицировала с гостем «какие-то песни без слов и сонатку Моцарта».[2] И в воскресном

[1] Здесь автор имеет в виду типологию музыкальных культур, изложенную в очерке: Найдорф М. И. Как различаются музыкальные культуры? // Вопросы культурологии, № 10, – М., 2005. – С.102-105. В Сети этот очерк можно найти на авторском сайте «Культуролог Марк Найдорф».

[2] «Песни без слов» (нем. Lieder ohne Worte) Ф. Мендельсона-Бартольди (1809-1847) – классический пример музыки для домашнего музицирования. Написанные для фортепиано, они легко

концерте звучали «элегия Эрнста и ещё разные вещицы». Но бунт раздражения вспыхнул в душе Позднышева при исполнении «первого престо» из Крейцеровой сонаты. Именно с этим произведением (а не с домашним музицированием вообще) связано в данном случае ощущение раздражающей неуместности, нарушения то ли приличий, то ли достоинства музыки: «Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно. На меня по крайней мере эта вещь подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так я прежде думал и жил, а вот так, как будто говорилось мне в душе. Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчёта, но сознание этого нового состояния было очень радостно. Все те же лица, и в том числе и жена, и он, представлялись совсем в другом свете».

Этот превосходный по своей психологической точности пассаж обнаруживает ясное ощущение Толстым самой сути предмета: первая часть «Крейцеровой» сонаты Бетховена (Presto) уже не принадлежит культуре домашнего музицирования, то есть, не является музыкой, рождённой для личного дружеского общения. Здесь – предел, об который бьётся мысль, силясь справиться с обескураживающей («не соответствующей ни месту, ни времени») силой впечатления, ответить на вопросы, как и где было бы уместно переживать эту музыку.

В цепи недоумений, высказанных в монологе Позднышева, можно выделить очевидное: музыка «первого престо» обладает таким собственным музыкальным содержанием, притом, крупного масштаба, что оно явно противоречит масштабу обособленной пределами домашнего быта «частной» жизни. Природа же этого масштаба и этого содержания остаётся непостижимой («ужасной») для человека, чья музыкальность сформирована в культуре домашнего музицирования.

Толстой, как мы уже знаем, склонялся к мысли, что музицирование (исполнение музыки) должно рождаться как бы само собой, как рождается бытовая речь, возникающая вследствие желания человека поделиться мыслями (в музыке – чувствами). Отсюда представление о том, что техника музыкальной композиции и исполнения – вещь не только излишняя, но и вредная, т.к. может породить искусственность (буквально – искусство), т.е. фальшь. Точно так же и восприятие музыки, полагал Толстой, есть лишь пассивное чувствование её, при условии, что «человек сознательно подчиняется заражению того чувства, которое испытывал художник». Идеал – полное отождествление слушателя с музыкой и её автором: «Когда вы играли, я совершенно слился с этой музыкой, как будто это воспоминание о чём-то, такое чувство, будто я сочинил эту музыку», – восхитился однажды Толстой своим восприятием игры А.Б. Гольденвейзера.[3]

Такая слушательская установка на узнавание «чувства», на самоотождествление с автором в процессе переживания музыки необходима и типична для культуры домашнего музицирования. Эта установка диктует и соответствующую форму сочиняемой музыки, которая имитирует непосредственное выражение

перелагались для исполнения другими составами инструментов. Сочинялись композитором на протяжении всей его жизни: 8 тетрадей по 6 пьес в каждой, первая тетрадь начата 20-летним композитором, последняя завершена спустя 16 лет и за 2 года до смерти. «Сонатка» Моцарта – из того же культурного круга, сочинение для домашнего музицирования.

[3] А.Гольденвейзер, запись от 1 сентября 1908 года //Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого / Предисл. К. Н. Ломунова; Примеч. В. С. Мишина. — М.: Гослитиздат, 1959.

«определённых» (т.е. ясно выраженных и узнаваемых) эмоций, как бы передаваемых музыкой «от сердца к сердцу» (тут уместно вспомнить литературную форму личных писем в традиции сентиментализма). Но форма разного рода вокальных «песен», «романсов» и их бесконечных модификаций в инструментальной музыке, будучи привычной и естественной в культуре домашнего музицирования, не ощущается уже как художественный приём, в том числе и Толстым.

Иное дело – симфония. Особенно, бетховенская и послебетховенская. Она не маскируется под непосредственную «стенографию чувств». Наоборот, симфония выходит за эмоциональные границы частного «домашнего круга» к сверхличным мироконцепциям, масштабно соизмеримым с теми, которые воплощены в философски значимых произведениях других видов искусств. Толстой склонен был переживать этот процесс развития концертно-симфонической музыки как порчу музыкального искусства, справедливо указывая на Бетховена, сумевшего повернуть судьбу музыки в новом направлении. Он говорил С. И. Танееву: «Бетховен внёс в музыку несвойственный ей драматизм».[4]

Далеко не все в творчестве Бетховена принадлежит к новому концертно-симфоническому направлению. Прежде всего, это направление выражено, конечно, симфониями, особенно от Третьей («Героической») до Девятой. Но в бетховенские произведения других жанров, сложившихся ещё в рамках культуры домашнего музицирования и хорошо приспособленных к ней, «новый стиль» проникал медленно и не всегда последовательно. Это обстоятельство отмечено Толстым относительно «Крейцеровой сонаты»: «После этого престо они доиграли прекрасное, но **обыкновенное, неновое** (выделено мной – М.Н.) andante с пошлыми варьяциями и совсем слабый финал». Получается так, что Presto из «Крейцеровой» как будто неправомочно замещает собою обычную в «домашней» сонате камерную и гармоничную по содержанию первую часть, внося соблазн свободы, иллюзию новых возможностей и отбрасывая тень неполноценности («обыкновенности», «пошлости») на традиционно написанные соседние части.

Очевидно, что для Толстого, болезненно переживавшего разрушительное проникновение соблазнов новой «городской» цивилизации в традиционный институт семьи, эта музыкальная аналогия показалась не случайной, а знаменательной.

Надійшла до редакції 22.10.2015

[4] «Вчера вечером С. И. Танеев много играл, между прочим Бетховена. Льву Николаевичу понравился и Бетховен. Танеев напомнил ему его неодобрительный отзыв о Бетховене в «Что такое искусство?». – Я и теперь думаю,— оговорился Лев Николаевич, — что Бетховен внёс в музыку несвойственный ей драматизм. Он ещё, с его огромным талантом, справлялся этим, но его последователи довели это до уродливости». – Дневниковая запись 24 февраля 1908 года // Гусев Н. Н. Два года с Л. Н. Толстым / Сост., вступ. ст. и примеч. А. И. Шифмана. — М.: Худож. лит., 1973.

УДК 782.1

Ольга БЫТКО,
аспирантка Одесской национальной
музыкальной академии имени А. В. Неждановой

СПЕЦИФИКА ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ С. ПРОКОФЬЕВА «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»

Бытко О. Специфика драматургии оперы С. Прокофьева «Огненный ангел»
В статье раскрываются основные способы динамического становления драматургии оперы Прокофьева «Огненный ангел». Подчеркивается роль приема остинато в целостной композиции произведения и в воплощении ведущих персонажей оперы. Автор статьи сосредотачивает внимание на процессе взаимодействия театральных и инструментальных средств в формировании драматургии. Новаторским является привлечение Прокофьевым сонатного принципа для претворения свойств динамического сопряжения отдельных сторон внутреннего противоречивого мира главного образа оперы Ренаты.
Ключевые слова: драматургия, остинато, сонатный принцип, амбивалентность.

Битко О. Специфіка драматургії опери С. Прокоф'єва «Вогняний ангел»
У статті розкриваються основні способи динамічного становлення драматургії опери Прокоф'єва «Вогняний ангел». Підкреслюється роль прийому остінато в цілісній композиції твору та у втіленні провідних персонажів опери. Автор статті зосереджує увагу на процесі взаємодії театральних та інструментальних засобів у формуванні драматургії. Новаторським є залучення Прокоф'євим сонатного принципу для посилення властивостей динамічного поєднання окремих сторін суперечливого внутрішнього світу головного образу опери Ренати.
Ключові слова: драматургія, остинато, сонатний принцип, амбівалентність.

Bytko O. The specifics of the dramaturgy of S. Prokofiev's opera "The Fiery Angel".
The article reveals the basic methods of dynamic formation of the dramaturgy of S. Prokofiev's opera "The Fiery Angel". The role of ostinato device in the integral composition of the work and in the incarnation of leading characters of opera is emphasized in the article. The article's author focuses on the process of interaction between theatrical and musical means in shaping the dramaturgy. The Prokofiev's usage of sonata principle for implementation of the properties of dynamic interfacing of individual aspects of the inner controversial world of the opera's main character Renata is innovative.
Key words: dramaturgy, ostinato, sonata principle, ambiguity.

Постановка проблемы. Прокофьев является мастером в области драматургии. В ее воплощении применяются новаторские средства, в частности, в «Войне и мире» композитор претворяет симультанный тип оперной драматургии (эта проблема освещена в нашей статье: №1). Значительным этапов в творческой эволюции является опера «Огненный ангел», которая создавалась в течение 1919-1927 г. В ее драматургии наблюдается взаимодействие разных жанровых свойств. Это нашло отражение в ряде исследований музыковедов (М. Тараканов, Б. Ярустовский, Л. Кириллина, Е. Долинская, Н. Ржавинская и др.) раскрывающих отдельные аспекты художественного решения композитора. В частности затрагиваются вопросы музыкального языка, оркестрового стиля, приема остинатности, но остались в стороне проблема взаимодействия инструментальных и вокальных свойств становления драматургии. Поэтому предложенные положения о роли сонатного принципа в формировании образа Ренаты являются актуальными, поскольку

дополняют и углубляют имеющиеся сведения о специфике драматургии оперы.

Цель статьи – расширить представления о драматургии оперы «Огненный ангел», посредством привлечения приема остинато и принципа сонатности в раскрытии главного образа Ренаты.

Изложение основного материала. Названное произведение относится к одной из сложнейших опер Прокофьева экспрессионистского направления его творчества. В ней возрождается мистическое миропонимание времен готической Германии. Здесь композитор обратился к героям внутренне противоречивым, среди которых особенно выделяется «сжигаемая адским пламенем дьявольского наваждения, образ Ренаты». В ее музыкальном воплощении можно ощутить то романтическое двоемирие, которое и поныне составляет сущность произведений искусства, пронизанных высшей духовностью.

Вся жизнь Ренаты подчинена стремлению к одной лучезарной мечте о любви к Огненному ангелу Мадиэлю. Эта любовь выразилась в земном воплощении Ангела в облике графа Генриха, которого она также внезапно потеряла. Именно такая возвышенная и в то же время безответная любовь стала причиной ее постоянного внутреннего напряжения. Девушка рассказывает о своих чувствах, случайно встретившемуся рыцарю Рупрехту. Он пытается помочь Ренате в поисках Ангела, исполняет все ее безумные просьбы: идет к гадалке, производит особые обряды, связанные с черной магией, убивает графа Генриха. Рупрехт стал для Ренаты лишь средством достижения своей цели, поэтому с ним она была то ласкова, дружелюбна, то жестока и равнодушна, а иногда и враждебно настроена. Своеобразный жизненный путь, по которому Ренату ведет ее любовь, в конце концов, завершается пытками и костром инквизиции.

Такой амбивалентный образ включает в себя не только противоположные чувствования и переживания, но и их столкновения и преобразования. Признаки этого явления усматриваются в сменах состояний героини – то наивысшего напряжения сил, то полной опустошенности, оцепенения. Двойственность проявилась в ее отношениях с окружающими. Так, неистовая любовь к Генриху внезапно сменяется ненавистью, в связи с чем она обращается к Рупрехту, чтобы тот убил его на поединке. Затем возродившееся чувство приобрело столь возвышенный характер, что побудило ее отказаться от обыденной жизни и уйти в монастырь.

Индивидуальность облика Ренаты проявляется в своеобразном драматургическом становлении, когда демонстрация образа начинается с кульминации, а затем следует экспозиция и завязка. Это один из приемов театральной драматургии, в котором первая встреча с героем дана в конкретной ситуации, а полная характеристика предыстории дается в последующем развитии. Такой прием сопряжен с повышенной динамичностью образа.

Сложность, многогранность, противоречивость мира героини, передается композитором при помощи синтеза средств мышления различных эпох. Поэтому в опере использованы музыкально-выразительные приемы от Средневековья и Барокко, которые соответствуют времени жизни самой Ренаты, до тематических комплексов музыки XX века, поскольку именно в данный период культурного развития истории человечества произошел всплеск интереса к мистическим наукам в противовес религиозным. Композитор использует символическую тему времен Барокко, так называемый «жёсткий ход», параллельные чистые кварты, как отражение старинных огранумов, параллельные секстаккорды, присущие фобурдону. Романтического облика образ девушки подчеркивается введением Мвв.7. Повторение ниспадающей терции является характерным показателем народной музыки, как интонации плача. Различные септаккорды с большой септимой, с побочными тонами, многочисленные разновидности полиструктур, аккорд Шнитке (тритон + чистая кварта). В вокальной партии применяется диатоника, хроматика, хроматизмы на расстоянии, псалмодирование и распевные интонации. Необычным творческим решением является применение принципа остинатности.

В художественном мышлении композиторов XX века, как уточняет музыковед В. Задерацкий, принцип остинато получил разноплановую трактовку. Автор выделяет следующие его варианты: строгое и свободное, тематическое и нетематическое, моносмысловое и полисмысловое. Обычно под остинато понимается повторение какого-либо материала в неизменности, позволяющее сохранить образную стабильность. Также остинато может быть «рассредоточенного и полиостинатного типа». Полиостинато – сложное и многосоставное понятие. Оно характеризуется соединением

в контрапункте различных остинатно-организованных линий и пластов, с чередованием остинатных построений в развертывании формы. При этом полиостинатность может проявляться в вариантно-контрапунктическом развитии, в связи с передачей множественности художественных смыслов [3].

В опере Прокофьева «Огненный ангел» остинато оказывается универсальным средством, в котором значительно расширены его конструктивные функции, благодаря чему обогащается выразительная сторона музыки. При помощи остинато автор передает состояния крайнего эмоционального возбуждения – безумия, бреда, активные волевые импульсы, а также юмористические моменты. В целостной композиции это содействует усилению динамического начала, способствует нагнетанию энергии, достигая в отдельных случаях эффекта «длящегося напряжения».

Так, во время ритуального действа гадалки, повторение слов в сопровождении круговых хроматических ходов ассоциируется с чувством безысходности, приводящим в итоге к предвидению трагической судьбы Ренаты. Напряженность усиливается постепенным увеличением количества дублирующих оркестровых партий и динамическим крещендо от p до ff [5, ц. 148-154].

Применяются остинато, построенные на преобладании ритмического начала, нарочито механистические, моторные. Такие остинато в большинстве случаев основываются на принципе варьированной повторности, со сквозным развитием. Музыковед М. Тараканов указывает на чередование у Прокофьева относительно завершенных структурных тематических единиц, образующих некий ритм высшего порядка. Автор находит «…смысл развития в музыке Прокофьева в постоянном обновлении исходного тезиса, подвергаемого разнообразным метаморфозам, и все же остающегося в основе тем» [6, с. 26]. Различия между исходным элементом и его видоизмененным проведением в последующем развертывании формы зависят от темпо-ритмических средств выразительности, а родство обнаруживается в интонационной сфере.

Изложение основного материала. Например, в первом действии, (в ситуации, которая обозначена ремаркой…) в сцене, где Рупрехт *внезапно хочет овладеть Ренатой*, звучит оркестровый эпизод. Здесь 12 тактов подряд происходит пронзительное повторение звука «ре» шестнадцатыми длительностями в партии трубы, которое перемежается с нисходящим движение по звукам мажорного секстаккорда [5, ц. 127-128]. Такое звучание в образе Рупрехта отражает черты грубого рыцаря-воина, при этом труба воспринимается как символический призыв к достижению желаемого.

Пораженный видом Ренаты, он останавливается и просит прощения. Теперь остинатная линия сдвигается на тон «до», а вместо секстаккорда, формируется нисходящий ход на звуках малого вводного септаккорда [5, ц. 129-130]. Остинато проводится струнными и становится только фоном для основной ведущей мелодии у деревянных духовых инструментов. Музыка приобретает совсем иной характер звучания благодаря динамике pp, легатным штрихам, ремарке dolce. Она становится нежной, утонченной. Таким образом, при сохранении основного элемента остинато, наблюдается трансформация эмоционального состояния героя оперы.

Музыковед М. Друскин в творчестве композитора усматривает ***театрально-кинематографическую природу явления ритма высшего порядка*** и под прокофьевской драматургией подразумевает «не просто смену «кадров», не калейдоскоп чередующихся эпизодов, а музыкальное перевоплощение принципов то «замедленной», то «убыстренной» съемки, то «наплыва», то «крупного» плана» [2, с. 44]. По такому принципу особенно наглядно построено пятое действие оперы, представляющее собой полиостинатную композицию, основанную на ритмическом и тематическом варьировании.

Так, первое остинато Инквизитора, в котором он обращается к Ренате, отражено мерным пением половинных и четвертных в низком диапазоне [5, ц. 497-499]. В ответе Ренаты – «тот, кто является, говорит мне о Боге» сохраняется такое же спокойствие, благодаря равномерному чередованию четвертных длительностей у струнных инструментов в высоком регистре. Данный эпизод звучит возвышенно, утонченно, мягко за счет диатоники с опорой на ми и ля минор, штриха легато. Темпо-ритмический сдвиг происходит со смены размера на 2/4, в результате чего более частое звучание метрически сильной доли как бы ускорило общее течение времени. С этого момента в сопровождении преобладают шестнадцатые длительности.

Постепенное напряжение усиливается при помощи ритмического дробления. Теперь остинато Инквизитора, контрапунктирует остинатному проведению партий монахинь. Как «заведённые куклы», они повторяют

ровными восьмыми «Уйди темный дух» сначала на одном тоне [5, ц. 511- 515], затем в терцию, и в итоге добавляются «стенания» юных монахинь тридцать вторыми длительностями [5, ц. 519-530].

Переломный момент в сознании Инквизитора передан композитором введением сплошных хроматизмов в вокальной и инструментальной остинатных партиях [5, ц. 531-534]. Вследствие этого, усложнение обнаруживается и в эмоциональном состоянии монахинь. Хор послушниц представлен в виде полифонического многоголосия. Прокофьев создает эффект постепенного «наплыва», за счет разновременного наложения слов «Он идет», сначала в двух, четырех, и затем в шести голосах [5, ц. 535-539].

После небольшого «замедления» выраженного инструментальным проведением тремоло струнных, снова звучит хор монахинь. На этот раз все партии вступают одновременно, с преобладанием полиритмии [5, ц. 545-546]. Прием «убыстренной съемки» подчеркнут введением ко всему этому масштабному звучанию хорового ансамбля из шести монахинь, в котором обнаруживается словесное, ритмическое и динамическое единство.

Имитационные переклички хоровых партий, неуклонное звучание молитвы Инквизитора приводят к ужасающему состоянию Ренаты. После внезапного ее крика, который выразился в длительном выдерживании одной ноты на протяжении шести тактов, все умолкают. Возникает остинато Ренаты из первого действия на словах «Отойди», и «Сжалься». Подобное состояние одержимости охватывает и всех монахинь, которые начинают повторять эти же слова [5, ц. 558-571]. Кульминация приходится на момент общего звучания ведущих персонажей оперы – Ренаты, Инквизитора, монахинь, Мефистофеля, Рупрехта (без слов). Здесь воплощено ритмически-интонационное и смысловое полиостинато. Момент обобщения подчеркнут введением основных тематических элементов оперы, благодаря чему усилилось художественное единство всего произведения.

Глубинную связь между всеми средствами выразительности, в том числе и остинато, позволяет осуществить сонатный принцип. В музыкознании сонатность определяется, как взаимодействие противоположных образных сфер. Динамический характер отношений двух тем в сонатной форме характеризуется музыковедом Б. Яворским как «сопряжение». В технических науках данный термин указывает на способ плотного скрепления деталей. Исходя из этой идеи, исследователь Ю. Тюлин подчеркивает внутреннюю глубинную природу отношений тем в музыкальном произведении, особую драматургию сходную с литературными жанрами. Автор предложил свою трактовку термина под названием «динамическое сопряжение».

В данном определении, для Тюлина важным является не столько строение сонатной формы, сколько процесс особого развития, благодаря которому происходит интенсивная подготовка всех последующих разделов. Так, главная партия, как первая тема, изложенная в основной тональности, является ведущей. Обычно она активна, динамична. В процессе изложения основная ее экспозиционная функция переходит к подготовительной к следующему разделу. Благодаря этому побочная партия воспринимается, результат развития главной. Между ними возникает внутренняя преемственность. Принцип их взаимосвязи во многом сходен с завязкой в драме. А последующее преобразование, трансформация характера тем, достижение кульминации аналогично соответствующим разделам театральной драматургии. В музыкальной форме такой тип развития свойственен разработке. Репризное сближение тем подобно развязке. Таким образом, принцип становления сонаты отражает этапы драматургического действия, а с философской точки зрения, диалектическую триаду – тезис, антитезис, синтез [4].

Сонатный принцип получил активное претворение в первом действии оперы. Здесь героиня изображается в мучительных наваждениях потусторонних сил, наблюдателем которых невольно оказался Рупрехт. Остинатные проведения инструментальной и вокальной партий данной сцены передают кульминационный момент показа образа. Подобный стремительный, активный характер тематизма выполняет функции главной партии. В ней воплощены два основных остинато, первое – это одержимое повторение слов Ренаты «Отойди, отойди, отойди от меня», второе – дуэт особого типа, который мы называем амбивалентным. В нем остинатная просительная фраза-мотив Ренаты: «Сжалься» звучит параллельно с псалмодированием молитвы Рупрехтом сначала на одном тоне, а затем на неполной интонации жесткого хода. Амбивалентность ситуации усилена ладогармонической организацией тематизма, в котором прослеживаются мажоро-минорные вибрации с

опорой на тон «до». В данной сцене явными оказываются два мира: Рупрехта и Ренаты. Выход главной героини из подобного состояния композитор отмечает генеральной паузой в клавире оперы.

После такого интенсивного изложения первого тематического комплекса, выполняющего функцию главной партии, формируется сфера побочной партии на основе темы любви Ренаты. Героиня повествует о своей жизни, об Огненном Ангеле, который являлся ей, о любви к нему. Тема звучит широко, объемно, ее утонченность подчеркнута струнными инструментами. Особой выразительности композитор достигает в побочной партии, используя тональный пласт, в котором помимо необычного применения субдоминантовой сферы (фа мажорной, и ре-бемоль мажорной неаполитанской гармонии), также присутствует Прокофьевская доминанта (си мажор) [5, ц. 48-51]. Такой нетрадиционный тип соотношения тональностей присущ романтическому искусству. И это не удивительно, ведь героиню переполняют именно нежные, лирические воспоминания.

В дальнейшем Рената повествует о проведенных вместе с Мадиэлем днях, о том, как она стала к нему привязываться, о его словах любви, терпении, о возникновении у нее способности исцелять людей. Этот раздел оперы основан на преобразовании темы из побочной партии. В нем происходит динамическое сопряжение двух начал: духовного и телесного. Сложность тонального развития, включение полиструктурных гармонических комплексов, появление в среднем инструментальном пласте видоизмененных мотивов из главной партии (тон-полутон). Напряженность нарастает за счет смены фактурного изложения: сначала легкое тремоло струнных, с последующим охватом всех регистровых диапазонов, а затем уплотнение всей музыкальной ткани хроматическими, гаммообразными ходами – все это воспринимается, как разработочный раздел сонатной формы [5, ц. 52-63].

Переломный момент рассказа снова отмечен генеральной паузой. Рената говорит о том, что с 16 лет ею стали овладевать чувственные желания. Она молебно просила Мадиэля ответить взаимностью, но вопреки всем ее ожиданиям, он покинул ее навсегда. Указанный этап представляет собой репризное проведение главной партии, в котором содержится результат предшествующего развития. Это проявляется в том, что при сохранении смыслового поддекста (просьбы), передается общий характер ее состояния. Музыкальный материал при повторении подвергается некоторому изменению со смещением тональной опоры с до, на до-диез [5, ц. 64-77].

Следующий раздел может расцениваться как реприза побочной партии. Здесь, из монолога Ренаты, становится понятным, что ее мучительные страдания завершаются перевоплощением Ангела в образ графа Генриха. Эта новость позволила героине обрести надежду на обоюдные чувства. Тема любви излагается в фактурных и тональных изменениях. Теперь она проходит в ми-бемоль мажоре, параллельном к тональности главной партии в экспозиции, а также здесь появляется ми-мажор, в свою очередь, параллельный к звучанию главной партии в репризе [5, ц. 78].

Таким образом, сонатный принцип и прием остинато играют значительную роль в музыкальной драматургии «Огненного ангела» Прокофьева. В становлении оригинального стиля композитора в опере проявилось то качество его музыки, которое можно определить понятием совмещение несоединимого. Театральное, инструментальное и вокальное начала достигли здесь особой внутренней целостности, художественного единства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бытко О. Опера С. Прокофьева «Война и мир» как индивидуальное претворение симультанного типа драматургии / О. С. Бытко // Наукові розробки, передові технології, інновації: збірник наукових праць та тез наукових доповідей за Матеріалами II Міжнародної науково-практичної конференції. – Будапешт-Прага-Київ: НДІЕР, 2015. – С. 40 – 48.
2. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы / М. Друскин. – Л.: Музгиз, 1952. – 344 с.
3. Задерацкий В. Сонористическое претворение принципа остинатности в творчестве Оливье Мессиана / В. В. Задерацкий // Проблемы музыкальной науки: Сборник статей. – Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 283 – 317.
4. Нивельт О. Сонатный принцип в композиторском творчестве / О. А. Нивельт // Музичне мистецтво і культура. – Вип.8. – Книга 2. – Одеса: Друкарський дім, 2007. – С. 7 – 17.
5. Прокофьев С. Огненный ангел [клавир] / С. С. Прокофьев. – М.: Музыка, 1981. – 380 с.
6. Тараканов М. Прокофьев и некоторые проблемы современного музыкального языка / М. Тараканов // С.С. Прокофьев: Статьи и исследования / сост. В. Блок. – М.: Музыка, 1972. – С. 7 – 36.
7. Тюлин Ю. Музыкальная форма / Ю. Тюлин. – М.: Музыка, 1965. – 395 с.

Надійшла до редакції 02.10.2015

УДК: 792.97(477)

Тетяна ЛУГОВА,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри
документознавства та інформаційної діяльності
Одеського національного політехнічного університету

РІЗДВЯНИЙ ВЕРТЕПНИЙ ТЕАТР В ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ

Лугова Т. Різдвяний вертепний театр в євроінтеграційному контексті України.
У статті охарактеризовано передумови генезису українських вертепних вистав в історичному контексті культурної комунікації України та Західної Європи, на цій основі визначено роль різдвяного вертепу як синкретичного виду мистецтва в євроінтеграційних процесах сучасної України.
Ключові слова: різдвяний вертеп, театр, культурна інтеграція, міжкультурна комунікація, генезис, культурні цінності, Україна, Західна Європа.

Luhova T. Christmas nativity theatre in the context of European integration of Ukraine.
The article describes the preconditions of Genesis of the Ukrainian Vertep performances in the historical context of cultural communications of Ukraine and Western Europe, on this basis, defines the role of the Nativity scene as a syncretic art form in the European integration processes of modern Ukraine.
Key words: Nativity scene, theater, cultural integration, intercultural communication, origins, cultural values, Ukraine, Western Europe.

Луговая Т. Рождественский вертепный театр в евроинтеграционном контексте Украины.
В статье охарактеризованы предпосылки генезиса украинских вертепных спектаклей в историческом контексте культурных коммуникаций Украины и Западной Европы, на этой основе определена роль рождественского вертепа как синкретического вида искусства в евроинтеграционных процессах современной Украины.
Ключевые слова: рождественский вертеп, театр, культурная интеграция, межкультурная коммуникация, генезис, культурные ценности, Украина, Западная Европа.

Постановка проблеми. Сьогодні в Україні одним з найгостріших питань є інтеграція в європейський простір, що прагне відбуватися на різних рівнях: геополітичному, торговельному, освітньому, культурному тощо. При цьому важливими є пошуки загальних культурних знаменників у питаннях релігійного самовизначення, менталітету, культурних парадигм різних народів в умовах глобалізації з метою збереження національної ідентичності. Одним з таких «культурних знаменників», на нашу думку, може виступати вертепний театр як межевий за своєю ґенезою та суттю вид старовинної видовищної культури. Адже в різдвяному ляльковому театрі своєрідним чином поєднуються різні, ба навіть протилежні, риси: сакральність та профанність, історичність та сучасність, символізм та реалізм, традиції та новаторство, цінності католицької та православної культур, сільський та міський світогляд. Саме походження вертепної драми в Україні є яскравим прикладом культурної мультиінтеграції тих часів.

Аналіз досліджень і публікацій. Тема статті визначає складну історіографію на перетині розробки проблем інтеграції України у європейський культурний простір [5; 14], самоідентифікації українців в умовах

глобалізації [24], міжкультурної комунікації у сфері мистецтва [15; 19; 8; 9] та досліджень власне українського вертепного театру [6; 8; 9; 10; 17; 21; 25; 26].

Історіографія вертепного театру є вельми багатою та розвинутою, починається з досліджень XIX– початку XX століття (Е. Ізопольський, М. Маркевич, Г. Галаган, Олена Пчілка, О. Селіванов, М. Чалий, О. Веселовський, П. Морозов, П. Пекарський, В. Перетц, М. Петров, М. Тихонравов, І. Франко, М. Драгоманов, П. Житецький, Є. Марковський, О. Кисіль, М. Возняк) і активно розробляється по сьогодні (Й.Ю. Федас, Т.А. Зінов'єва, Х. Юрковський, І.П. Уварова та інші). Нинішні дослідження, загалом, зберігають започатковану попередниками зорієнтованість, головним чином, на історико-генетичному аспекті вивчення вертепу. Втім, український вертепний театр виявився тим культурним кодом, що дозволяє вивчити не лише історію та розвиток театрального мистецтва та фольклору, а й прогнозувати культурні інтеграційні процеси країни в історичному та сучасному контекстах.

Мета статті – охарактеризувати передумови генезису українських вертепних вистав в культурно-історичному контексті культурної комунікації України та Західної Європи своєї епохи та визначити роль різдвяного вертепу як виду синкретичного мистецтва в євроінтеграційних процесах сучасної України.

Основний матеріал. Більшість дослідників вертепу наголошують на його західноєвропейських церковних коріннях (О.І. Веселовський, М.А. Маркевич, П.П. Пекарський, О.К. Смирницький, М.С. Тихонравов, Г. Юрковський, В.М. Перетц, І.Н. Соломонік, І.Я. Франко, М.С. Грицай, Х. Юрковский). Втім, висловлюється й теза про те, що в Україні не було історичних умов для укріплення звичаю театралізації богослужіння в церквах, оскільки в православ'ї це не прийнято. В.Б. Данченко пише: «Загарбання польсько-литовськими феодалами українських земель, насаджування католицизму згубно відбилося на економічному та культурному розвиткові України» [6, 65]. Приблизно таку думку висловив й П.Й. Морозов: «<...> чому ж український вертепний текст неодмінно повинний бути перекладом з чужої мови, а не самостійним твором на загальнопоширену тему? <...> православ'ям». При цьому, висновки вчені роблять різні. Якщо В.Б. Данченко схиляється до концепції самостійного виникнення вертепу в народній звичаєвості: «Якраз у народному вертепі, а не в церкві, народилася й духовна драма та відбувалася театралізація легенди про народження Христа» [6, 65]; то П.Й. Морозов називає український вертеп «оригінальним варіантом загальноєвропейської вертепної вистави» [17, 80].

Погляди цих вчених базуються на кількох аргументах. По-перше, православному богослужінню не була притаманна театралізація. По-друге, театральні твори західного типу не відповідали поняттям і смакам українського народу. Навіть після першого знайомства православних церковників на Ферраро-Флорентійському соборі (1437-1439) з виставами на сюжет поклоніння волхвів, містеріями Благовіщення та Вознесіння [2, 101] наміри єпископа Авраамія впровадити подібні театралізовані дійства в культову практику православ'я не були здійснені, і «канал проникнення католицької видовищної культури в простір православного храму виявився перекритим», – зазначено професором А.Г. Баканурським [2, 102]. Проте не варто забувати, що цей канал католицької видовищної традиції був перекритий лише до офіційного православного простору. П.Й. Морозов зазначав, що розповіді, приписувані Авраамію, вочевидь цікавили освічених людей XVI – XVII ст., оскільки списки цих описів доволі часто знаходили в тогочасних рукописах. «Незвичайність цього "чудного видіння", наочність і простота опису, докладне пояснення ходу дії і всього устрою сцени, – усе це, звичайно, мало подобатися читачам і збуджувати їхню цікавість, тим більше, що іншої подібної розповіді у всій нашій старій писемності не було» [17, 28].

Щодо другої тези про неприйнятність католицької культури, варто згадати, що Україна XV-XVI ст. в економічному, політичному й культурному відношенні була складовою частиною Європи. Нею цікавились, до неї охоче навідувались, у ній вільно мешкали відомі іноземці, зокрема, й визначні представники ренесансної культури, більшість яких осідала у Львові та Острозі

[16, 29]. «Політичне становище на західноукраїнських землях, попри соціальний і національний гніт, було набагато стабільніше, ніж на решті території України, знекровленої постійними нападами татарських і турецьких лиходіїв. Тому саме в західноукраїнських містах зосереджувалось на той час науково-культурне життя» [16, 13].

Більш того, у XVI-XVII ст. багато українських міст (зокрема, Львів, Київ, Острог, Перемишль) користалися так званим Магдебурзьким правом, що сприяло економічному розвитку міст та міжнародним культурним взаємовідносинам [22, 352]. Я. Дашкевич наголошує: «Україна не була такою глухою провінцією, як здавалося б» [7, 155]. І.Я. Франко писав, що Україна зазнавала «потужніші впливи науки і мистецтва Заходу <…>, які проходили через торговельні стосунки, через подорожі шляхетських синів за кордон на навчання, через приїзд до краю зарубіжних учених і митців» [27, 345]. Р. Радишевський зазначає, що Італія була зацікавлена слов'янським світом, зокрема, у контактах з Річчю Посполитою, Великим князівством Литовським, до складу яких із XIV ст. входили українські землі. І хоча «із хрещенням 988 р. Україна-Русь прийняла візантійську ортодоксію, її народ, залишаючись толерантним до інших конфесій, не ігнорував романським латинським елементом, що знайшло відбиття в архітектурі, живописі, художній літературі, усній народній творчості, науковому житті» [23, 172]. Такі саме погляди відстоюють Я. Гординський [43, 1-69], М.А. Ігнатенко [11, 177] та О.Є.-Я. Пахльовська [20].

На регулярні торгівельні та культурні контакти України з країнами Заходу кінця XV-XVII ст. вказували такі вчені як: Я. Дашкевич (україно-іспансько-португальські зв'язки) [7, 158-162], Р. Радишевський (українсько-польсько-італійські стосунки) [23, 185], Д. Наливайко (Україна-Венеція) [18, 34]. Значну роль в обміні культурним досвідом грали на українських землях італійські міста-республіки [18, 34]. Причому важливими пунктами україно-італійських взаємовідносин були Київ та Львів, де створювалися італійські факторії [18, 35].

Чимало українських гуманістів того періоду водночас входили у коло діячів інших культур, насамперед, польської, створюючи своєрідну синкретичну україно-польську культуру. Багато хто з них навчався, жив і обіймав високі посади за кордоном і, вочевидь, мав великі можливості для ознайомлення не лише з творами мислителів Європи, але й з театральними традиціями західних країн. Тож, цілком імовірно, що українські гуманісти могли десь бачити різдвяні ляльокові вистави й привезти ці ідеї до батьківщини. Багато хто з вчених вважали, що школяри (мандровані дяки, спудеї, бурсаки, бакаляри, пиворізи, миркачі, комедіанти) були авторами та популяризаторами вертепу (П. Морозов, М. Петров, П. Житецький, В. Перетц, М. Маркевич, О. Смирницький, О. Мишанич, О. Білецький та М. Пивоваров, Б. Асєєв). Саме цей соціальний прошарок здійснював міжкультурну комунікацію України та Західної Європи та сприяв поширенню та адаптації західноєвропейських культурних цінностей на українських теренах.

Або, навпаки, західні взірці театральної творчості могли бути занесені іноземцями, які приїздили до України. Наприклад, у середині XV ст. у Львові освічена молодь гуртувалася навколо відомого гуманіста Григорія Саноцького (із Санока) – тогочасного українсько-польського церковного й політичного діяча, архієпископа Львівського, котрий заснував перший гуманістичний гурток в Україні. Сюди входив і відомий італійський гуманіст Каллімах (1437-1496). Саме він згадував про львівських бернардинців, які вже приблизно у 1470 році виставляли у своєму костелі яселки з показом живих сцен, відмінних від українських кларисок [26, 205-206].

Близькість культур Польщі та України виявляється й на вербальному рівні. Так, І.Я. Франко на основі вживання в текстах різних мов, де «основа (релігійна драма) була польська, а в другій частині домінувала українська мова, та обік неї значне місце займала білоруська» [26, 206], робить висновок: «<…> первісний вертеп постав не в центральній Польщі, а, власне, на території, де стикаються три національності, польська, українська і білоруська» [26, 206]. Утім, якщо І.Я. Франко знаходив підтвердження польського запозичення в застосуванні польської мови в тексті вертепної драми: «<…> наш текст уже тим виявляє старшу

традицію, що мішає руські сцени з польськими» [26, 210], то П.Й. Морозов обстоював іншу позицію: «<...> у південній Русі не тільки у XVII, але навіть і в XVIII сторіччі польська мова нерідко називалася вітчизняною і поряд з латинською панувала у школах <...> і що південноруська літературна мова являла у цей час змішання польщизни з українським чи білоруським народним говором. Авторами багатьох інтермедій могли бути руські учні польських шкіл, які прекрасно володіли народною мовою, як це видно з їхніх творів; нарешті, і зміст цих інтермедій узято з народного життя не польського, а українського, так що ми насилу маємо підставу виключать їх з історії руської драматичної літератури» [17, 63]. Приблизно ту ж думку висловив М.І. Петров [21, 6]. Отже, під «територією зіткнення» національностей, де, ймовірно, виник перший вертеп, слід скоріше розуміти кордон не так географічний, скільки культурний, адже в умовах Речі Посполитої польсько-україно-білоруська мова була загальновживаною.

Як бачимо, українці були добре обізнані із західною культурою, зокрема, із традиціями середньовічного театру. Релігійні мотиви та канон були доволі мобільними в християнському світі, тому видається можливим, що ідеї (саме ідеї, а не готові вистави) ляльокової різдвяної драми могли бути привезені до нашої країни українськими чи західноєвропейськими гуманістами. Тут, певно, можна заперечити: якби це сталося саме так, то залишилися б якісь згадки чи записи про них, однак і їхня відсутність не є повним доказом невірності такого припущення. Спираючись на викладені міркування, приходимо до гіпотези про запозичення різдвяної моделі вистави безпосередньо з Центральної Європи. Можливо, і без вирішального посередництва Польщі, хоча вплив останньої значний. Якщо не ставити виникнення східноукраїнських вертепних вистав в еволюційну залежність від польських шопок, то стає ймовірним факт їхнього одночасного виникнення. На це вказують, зокрема, і художні особливості вистав: прямо запозичене явище часто копіює свого попередника. Наприклад, російський вертеп типологічно успадковує східноукраїнський взірець і на драматичному, і на архітектурному рівні. Йєльненська бетлейка бере архітектуру Сокиринського вертепу. Натомість східноукраїнські вертепи значно відрізняються від шопок, особливо в характері будови сюжету та образній системі.

Проблема походження вертепу в Україні невід'ємно пов'язана з питанням його культурної функції: у відповідь на яку суспільну потребу він виник. Чи була його мета лише розважальною, або ж він виконував певне «суспільне замовлення». З одного боку, вертеп, очевидно, виступав не лише механізмом задоволення естетичних потреб, але виконував певну психологічну роль: через висміювання й ментальне вирішення проблем знімалися соціально-політичні протиріччя; апробовувалися моделі поведінки, зокрема гендерні [10]. Вертепні сценки певною мірою підвищували престиж героїв української культури і тим самим сприяли формуванню національної самосвідомості. Так, вертеп був певним чинником, що формував, інтерпретував, оцінював і передавав кожному носію культури різнобічну інформацію. У тому числі про світобудову (втілював уявлення про макрокосм), стан української культури (політичний, економічний, побутовий). Як мова-інтегратор він забезпечував культурну комунікацію та інтеграцію між різними прошарками суспільства, а як ціннісний детермінант виражав причетність кожної окремої людини до культурної спільноти («ми»), був певним мотиватором культурної нормативно-ролевої поведінки людини, виступав стимулом для досягнення ідеалів.

Д. Антонович справедливо вважав театральне мистецтво галуззю, що найбільш пов'язане із суспільством, адже воно потребує бути «постійно сприйнятим суспільством», тож і «виникає стремління засобами театрального мистецтва впливати на суспільство, обертати театральне мистецтво в агітаційний засіб». Особливо це виявилось в Україні. Тут, як пише вчений, «театральне мистецтво не могло емансипуватися від призначення бути агітаційним засобом, знаряддям суспільної боротьби! Відколя ми знаємо свій театр, це було мистецтво, принесене отцями-єзуїтами для скатоличення та спольщення України. Українські братства та українські школи сприйняли це театральне мистецтво, щоб проти єзуїтів боротися їхньою ж зброєю, відстоюючи православ'я й українську

народність» [1, 446]. О. Білецький висловив приблизно таку ж думку: «Єзуїтській агітації з театральних підмостків Україна не мала що протиставити. Але не стільки сама агітація, скільки її реальні наслідки розбудили, як ми знаємо, національний геній українського народу. Друга половина XVI ст. і більша частина XVII – час пожвавлення в Україні національної творчості в усіх галузях. Разом з тим це епоха зачатків і розвитку нашого старовинного театру» [3, 306]. Зважимо й на те, що у католицькому світі первісна роль вертепних вистав була пропагандисткою. Те саме, мабуть, відбувалося й в Україні доби козаччини. О. Клековкін, навіть, висловлює цікаву гіпотезу, що українські вертепи відігравали «роль первісних агітпотягів, котрі, використовуючи релігійну форму, й створили козацьку містерію» [13, 163].

Й. Федас справедливо вказує: «Навряд чи можна пояснювати виникнення народного вертепу необхідністю боротьби українського народу з польсько-шляхетським поневоленням. Народний вертеп використовувався як ефективний засіб цієї боротьби, але причини його появи інші. Переконливий доказ правильності цього міркування дає нам Болгарія. Відомо, який час був у рабстві мужній болгарський народ. А власне фольклорного театру у болгар немає <…> український, білоруський народи упродовж тривалого часу також були поневолені, а фольклорний театр у них виник і розвивався» [25, 105]. Втім, на наш погляд, східноукраїнський вертеп не міг функціонувати поза загальним драматичним процесом. Вертепний театр став не лише площею для конфронтації культур України та Західної Європи, а й їхнього плідного «діалогу», в якому народилася нова своєрідна інтеграційна форма художнього осмислення тогочасної дійсності.

Примітно, що культура різдвяних вертепів збереглася й у сучасній Україні, й в Західній Європі. У першому випадку як театральна форма. Про це свідчить й щорічні фестивалі вертепного мистецтва у Луцьку, Хрусті, Львові тощо, й різні самодіяльні та професійні вистави живого та лялькового вертепів, – сьогодні можна спостерігати «вертепний бум» в Україні, про що свідчать численні відеозаписи таких вистав, лише частина яких: [28-35]. У другому – як виставкова форма (crèche, Krippe тощо). В Австрії навіть діють професійні курси зі створення різдвяних вертепів, що є важливою частиною підтримки корпоративної культури (яскравий приклад – австрійська компанія-лідер у мебельній індустрії Blum [12]). Тож в Україні сформовані всі передумови для того аби різдвяний вертеп як форма мистецтва та художнього осмислення дійсності міг стати мініатюрною площею для міжнародного культурного співробітництва та одним з важливих чинників входження України у європейський культурний простір.

Висновки. В умовах тісних культурних зв'язків України того часу зі Західною Європою, вертепний театр міг бути лише результатом загального «віяння театральної моди» з Заходу, що захоплювали своєю яскравістю та незвичністю. З іншого боку, вертеп не міг «ігнорувати» тогочасні українські настрої, тому став використовуватись як агітаційний засіб. З огляду на це, можна прийти до висновку, що вертеп згодом став непрямо виконувати функцію соціальної регуляції української спільноти: відображати її головні проблеми, сприяти розповсюдженню нових соціальних та політичних ідей, бути певним механізмом створення суспільної думки, національного та релігійного самоідентифікування. Все це реалізувалося адекватною культурі мовою міфу (вертепних персонажів, архетипів, міфологем) та народного анекдоту. В контексті історії міжнародних контактів Української культури з Західною Європою та їхньої амбівалентної специфіки, розвиток різних форм мистецької діяльності (фестивалі, виставки, художня самодіяльність) вертепної творчості може стати важливим підґрунтям для ідентифікації з «західними культурними цінностями» при збереженні національної ідентичності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Український театр / Українська культура: Лекції / Д. Антонович. — К. : Либідь, 1993. - С. 443-473.
2. Баканурский А.Г. Жизнь как игра и представление (Исследование в трех актах с прологом и эпилогом) / А.Г. Баканурский – Одесса : Астропринт, 2001. – 256 с.
3. Білецький О.І. Зародження драматичної літератури на Україні / О.І. Білецький // Давня українська і давня російська

літератури. - К. : Наук.думка, 1965. - Т. 1. - С. 277-353.
4. Гординський Я. Україна і Італія: огляд взаємин до 1914 р. / Я. Гординський // Збірн. заходознавства. - Харків-Київ : Всеукр. Академія наук, 1930. - Т.2. - С. 1-69.
5. Гриценко О. Світ, Європа і ми [Електронний ресурс] / О. Гриценко // Режим доступу : http://www. cultural studies.in.ua/ st_5. php
6. Данченко В.Б. Український вертеп (Роздуми про виникнення та побутування) / В.Б. Данченко // Народна творчість та етнографія. - 1973. - № 1. – С. 64-67.
7. Дашкевич Я. Україна-Іспанія-Португалія у XVII ст. Контактні зв'язки / Я. Дашкевич // Україна XVII ст. Між заходом та сходом Європи: Матер. І-го укр.-італ. симпозіуму 13-16 вересня 1994 р. - Київ-Венеція : Арт Ек, 1996. - С. 154-170.
8. Зиновьева Т.А. Культурные связи Украины и России на примере украинского кукольного вертепа и театра "Петрушки" / Т.А. Зиновьева // Нове покоління про нові реалії міжкультурного українсько-російського діалогу : зб. наук. студ. робіт. – Одесса : Астропринт. - 2003. - С. 158-163.
9. Зиновьева Т.А. Синтез культур запада и востока на примере вертепных представлений /Т.А. Зиновьева // Восток-Запад: Культура и цивилизация : мат. междунар. музыковедческого семинара и науч.-практ. конф. 2003 г. – Одесса : Астропринт. - 2004. - С. 278-283.
10. Зінов'єва Т.А. Три жіночі архетипи східноукраїнського вертепу / Т.А. Зінов'єва // Аркадія. - 2004. - № 3 (5). - С. 5-9.
11. Ігнатенко М.А. Генезис сучасного художнього мислення / М.А. Ігнатенко. - К. : Наук.думка, 1986. - 288 с.
12. И снова канун Рождества // Новости Blum. – № 155, декабрь, 2015. - С. 30-31
13. Клековкін О.Ю. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів : навч. пос. / О.Ю. Клековкін. — К. : КДІТМ ім. І.К.Карпенка-Карого, 2001. - 256 с.
14. Кордон М. Євроатлантична інтеграція України / М. Кордон, З. Куликівська// Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. - 2005. - № 22. - С. 3-6.
15. Кушнарьова М. Аналіз сучасних тенденцій у культурних зв'язках України і Європи [Електронний ресурс] / М. Кушнарьова, Н. Гончаренко, М. Рябчук. — Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2003_8.php
16. Литвинов В. Ренесансний гуманізм в Україні / В. Литвинов – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2000. – 472 с.
17. Морозов П.О. История русского театра до половины XVIII столетия / П.О. Морозов. — Спб. : Тип. В.Демакова, 1889. – IX, 389,XI с.
18. Наливайко Д. Рецепція України в Італії середини XVII ст. / Д. Наливайко // Україна XVII ст. між Заходом та Сходом Європи. Матер. І-го укр.-італ. симпозіуму 13-16 вересня 1994 р. - Київ-Венеція : АртЕк, 1996. - С. 34-53.
19. Овчинникова Н. Межкультурная коммуникация в контексте социогуманитарного знания / Н. Овчинникова // Культура народов Причерноморья. - 2006. - № 91. - С. 97-99.
20. Пахльовська О.Є.-Я. Українсько-італійські літературні зв'язки XV-XX ст. / О.Є. Пахльовська. — К. : Наук. думка, 1990. - 216 с.
21. Петров Н.И. Очерки из истории украинской литературы XVIII века: Киевская искусственная литература XVIII века. преимущественно драматическая / Н.И. Петров. — К. : Тип. Г.Т.Корчака-Новицкого, 1880 // Мистерии и комедии М.Довгалевского в связи с вертепом. - С. 68-82.
22. Полонська-Василенко Н. Історія України. Т.І: До половини XVII сторіччя / Н. Полянська-Василенко. — Мюнхен : Укр. вид-во, 1972. - 591 с.
23. Радишевський Р. З бароккової агіографії в українсько-польсько-італійських взаєминах / Р. Радишевський // Україна XVII ст. між заходом та сходом Європи: Матер. І-го укр.-італ. симпозіуму 13-16 вересня 1994 р. - Київ-Венеція : АртЕк, 1996. - С. 171-189.
24. Сидоренко С. Глобальна людина в контексті глобального буття і глобальної свідомості / С. Сидоренко // Культура народов Причерноморья. - 2006. - № 83. - С. 103-106.
25. Федас Й.Ю. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX-XX ст.) / Й.Ю. Федас. — К. : Наук. думка, 1987. – 184 с.
26. Франко І.Я. До історії українського вертепу XVIII ст. / І.Я. Франко // Зібр. творів. В 50 т. — К. : Наук. думка, 1982. - Т. 36. - С. 170-375.
27. Франко І.Я. Характеристика руської літератури XVI-XVIII століть / І.Я. Франко // Європейське Відродження та українська література XVI-XVIII ст. / Відп. ред. О.Мишанич. - К. : Наук. думка, 1993. - С. 342-372.
28. Ляльковий вертеп Майстерні "Мистецький Простір" 2013 [Електронний ресурс. Відео]. – Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=CA9pevowhV4
29. Ляльковий вертеп. Копичинці. 2016 рік [Електронний ресурс. Відео]. — Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=ruAKv_UXuak
30. Ляльковий вертеп. Новий Розділ. 7 січня 2015 [Електронний ресурс. Відео]. — Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=74K3labSia8
31. Лялькова вистава. Вертеп (с. Чишки, 2014 р.) [Електронний ресурс. Відео]. – Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=ezLjOH05q08

32. Різдвяний вертеп с. Станків https://www.youtube.com/watch ?v=C2sa_9xxaIk
33. Події за темами: Фестиваль вертепів у Львові, 8.12.2015 [Електронний ресурс. Фото]. — Режим доступу : http://photo.unian.net/ukr/themes/53832
34. Фестиваль «Вертеп-2015» у Хусті [Електронний ресурс.Відео]. – Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=G2Qqc_pOXso
35. У Луцьку відбудеться XVII міський фестиваль вертепів (2016 р.) [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://slovovolyni.com/ukr/volyn/43123/

Курси створення різдвяних вертепів у межах австрійської мебельної компанії Blum. 2015 р. [12] (И снова канун Рождества // Новости Blum. – № 155, декабрь, 2015. - С. 30-31)

Ляльвий вертеп с. Чишки 2014 р. [31] (Лялькова вистава. Вертеп (с. Чишки, 2014 р.)

Курси створення різдвяних вертепів у межах австрійської мебельної компанії Blum. 2015 р. [12] (И снова канун Рождества // Новости Blum. – № 155, декабрь, 2015. - С. 30-31.)

Вистава лялькового вертепу. Новий Розділ, Львівська область, Україна. 7 січня 2015 р. [30] (Ляльковий вертеп. Новий Розділ. 7 січня 2015)

Надійшла до редакції 5.11.2015

УДК 7. 067

Анна БИЛЫК,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры дизайна
Херсонского национального
технического университета

Сергей САЗОНОВ,
старший преподаватель кафедры дизайна
Херсонского национального
технического университета

ПРОБЛЕМА ДВОЕВЕРИЯ В КУЛЬТУРЕ или НЕ ТАК СТРАШЕН ЧЁРТ, КАК ЕГО МАЛЮЮТ

«Никто не может служить двум господам» (Мф. 6: 24)

Білик А., Сазонов С. Проблема двовір'я в культурі або не такий страшний чорт, як його малюють. Автори публікації проводять соціокультурний та мистецтвознавчий аналіз зображення чорта, починаючи з культури давніх слов'ян, закінчуючи сучасністю. Розглядаються особливості зображення чорта в іконописі, у вертепному театрі, лубочній картинці. Описано й охарактеризовано зображення чорта в народній культурі, на сторінках гумористичних і сатиричних періодичних видань початку XX століття. У контексті розгляду питання підіймається проблема двовір'я.
Ключові слова: культура, ікона, театр, чорт, нечиста сила, обряд, лубок.

Bilyk A., Sazonov S.The problem of dual faith in the culture, or the devil is not so terrible as he is painted. The authors of the article do social-cultural and historical art analysis. Depicting of the devil beginning with the culture of ancient Slavs and finishing with the modern life. Regarded the peculiarities of the devil image in icon-painting, in puppet-theatre, popular print. Described and characterized the devil image in the national culture, on the pages of humorous and satirical periodicals at the beginning of the XX century. The problem of two believes is raised in the article.
Key words: culture, theatre, icon, devil, evil spirit, ritual, lubok.

Билык А., Сазонов С. Проблема двоеверия в культуре или не так страшен чёрт, как его малюют. Авторы публикации проводят социокультурный и искусствоведческий анализ изображения чёрта, начиная с культуры древних славян, заканчивая современностью. Рассматриваются особенности изображения черта в иконописи, в вертепном театре, лубочной картинке. Описано и охарактеризовано изображение черта в народной культуре, на страницах юмористических и сатирических периодических изданий начала XX века. В контексте рассмотрения вопроса поднимается проблема двоеверия.
Ключевые слова: культура, икона, театр, чёрт, нечистая сила, обряд, лубок.

Постановка проблемы. Отсутствие глубоких исследований изображения духов тьмы, а именно черта в искусствоведении, объясняется спецификой самой темы, психологической и морально-этической стороной вопроса. «Тьма притягивает к себе и к добру не приводит», «запретом» на произношение имени нечистой силы: «Не поминай его». Злые духи в народном сознании страшны и непонятны, поэтому и редко передаваемы, так как изображение предполагает ясность, осмысленность и осознанность.

Цель статьи: дать социокультурный и искусствоведческий анализ изображению черта в культуре.

Изложение основного материала исследования. Чертовщина была популярным сюжетом в отечественном фольклоре. В народной смеховой культуре в

Святой Никита (побивающий беса)

слово «черт» вкладывали двойной смысл, как, впрочем, и в его изображение. С одной стороны, ругательство для передачи повышенной экспрессии, возмущения (иди к черту, черт побери, черт знает что), выражение непонимания (где тебя черти носят, какого черта ты здесь делаешь), проклятие (черт бы его побрал), с другой стороны, слова, несущие положительные эмоции, веселье, плутовство, бесшабашность (чертовски редкие, чертовски везёт и т.д.). Дуалистическое отношение в народной культуре к нечистой силе и обращение к ней в разрешении вопросов объясняется двоеверием, основанным на переплетении христианской и языческой культур. О. Моця считает, что двоеверие не замыкалось только на вере и обрядах, оно влияло и на развитие философско-мировоззренческих идей, включая этическое и эстетическое сознание, историческое мышление, представление об обществе [1, с. 99]. Во времена Киевской Руси, когда только шло становление христианства, двоеверие в народной культуре было закономерным социальным явлением. «И в поздние времена даже праведные христиане иногда (сознательно или несознательно) придерживались принципа двоеверия: „Бога люби, но чёрта не гневи”» [1, с. 99]. С. Руданский в стихотворении «Баба в церкві» (1858 г.) хлёстко высмеивает этот порок. «Прийшла в церкву стара баба, / Свічок накупила; / Де була яка ікона, / Всюду поліпила. / Іще пара остається, / Де їх приліпити?.. / „Ага! – каже. – Пошукаю / Святого Микити! ”/ Найшла баба і Микиту – / Святий чорта ціпить!.. / Баба їдну йому ставить, / Другу чорту ліпить… / Видять люди й розважають, / Щоби не ліпила; / „Що ти, бабо, – кажуть, – робиш? / Та ж то вража сила?... ” / Але баба обернулась: / „Не судіте, люди! / Ніхто того не відає, / Де по смерті буде…/ Чи у небі, чи у пеклі / Скажуть вікувати; / Треба всюди, добрі люди, / Приятелів мати”» [2, с. 62].

Одной из главных причин двоеверия является низкий уровень грамотности, образованности и полное отсутствие просвещения населения. Доминирующая христианская культура не смогла окончательно изжить языческие пережитки в сознании народа. Поэтому черт часто фигурировал в обрядовых действах. Особенно опасным считался период «от Рождества до Крещения, когда черти свободно разгуливают по земле и „пугают православный люд своими рогатыми черными рожами”» [3, с. 143]. Ярко, остро, с окраской доброго украинского юмора звучит данная тема в творчестве Н. Гоголя.

Известно, что первые изображения бесов (чертей) появляются в иконописи, хотя редко, точнее почти никогда, они не являются действующим лицом иконы. Не чёрт действует, а святой, ибо чёрт святым не соперник. Основной сюжет данного иконописного действия строится на наказании беса святыми: Мучеником Никитой, Мученицей Мариной, Священно-мучеником Харалампием Магнезийским или самим Николаем Чудотворцем, изгоняющим чёрта из колодца. В изображении Страшного суда черти обязательный атрибут сценария. Предстают они маленькими, смешными и суетливыми. Иногда подобно муравьям они растаскивают души грешников. Волосы всклочены, морды у них собачьи, рога козьи. «Так, в отличие от людей, чёрт беспят, то есть вместо ног имеет копыта <…>. У него есть хвост, но не длинный, а короткий и, возможно, изуродованный на конце (*куцый, корнахвостик*)» [4, с. 3]. Очень редко, только на иконе «Страшного суда», чертей могли изобразить в фас. «Фасовое изображение, по выражению Флоренского, <…> является

источником излучения божественной энергии. <…> (В профиль, т. е. отвернувшимися, изображали злые силы – чертей, грешников, – чтобы нивелировать или, во всяком случае, ослабить силу их вредного воздействия на молящихся)» [5, с. 10]. Помимо иконописи, черти появлялись на стенах храмов в картинах Апокалипсиса. Здесь они также человекоподобные, обнажённые, черные и нечёсаные. Их крылья, явно не годятся для полёта, только порхать для усиления собственного уничижения.

С изобретением печатного станка изображение со стен соборов и икон вошло на страницы книг, а вскоре – в повседневный быт в виде поучительных картинок о достоинствах святых и, конечно же, врагах человека. Лубочными картинками (как формой телевидения XVII-XIX вв.) украшали быт, поучали юношество, высмеивали пороки и предостерегали. «Восточные славяне называли чертями всякую нечисть: водяных, домовых и т.д.» [6, с. 132]. Зачастую в лубочной картинке чёрт появляется в виде Бабы Яги, антропоморфного козла, рыбы Мелузины. «Эти существа часто вмешиваются в жизнь людей, причиняя мелкие неприятности» [6, с. 132]. Поэтому изображались черти в бытовых конфликтных сценах, в корчме, на торгах.

Кроме лубочных картинок, чёрт появлялся и в вертепном театре. Во втором акте «Царя Ирода» Черт и Смерть – обязательные фигуранты действия. Смерть отсекала голову, а чёрт забирал Ирода в ад. «Традиционно черт – одна из более подвижных кукол вертепа. В народном представлении черт не страшен, а противен: скользкий, на тоненьких ножках он вихляет развинченными членами» [7]. Таким образом, в вертепном театре Черт и Смерть «являются определённым механизмом установления справедливости» [8, с. 83]. Непропорциональная деревянная кукла черта с маскоподобной головой, маленькими рожками и дёргающимися короткими ножками могла вызывать, скорее всего, насмешки, чем страх. Доктор искусствоведения, профессор А. Баканурский в книге «Жизнь, игра, театральность» пишет, что чертей народная фантазия изображала горбатыми. «Горбун – пришлый персонаж, связанный с „нижним" миром. Семантика его фигуры такова: тело находится под горбом, как под горою, то есть под ее подножьем, в преисподней. <…> В народном сознании горбатость ассоциировалась с нечистой силой» [9, с. 64].

В XIX чертовская тематика проникает в городскую культуру увеселительных заведений. С. Клитин в монографии «Эстрадные заведения» пишет о деятельности сада И. Излера (объекта зрелищной индустрии), в программу которого входил эстрадных номер «Пляска чертей». «В зрелищности и оригинальности им не откажешь: танцовщики выступают в облике чертей (это уже нетрадиционно и забавно), а канатоходец совершает свой рискованный переход между вековыми деревьями сада. Но прямое, духовное общение с публикой здесь отсутствует» [10, с. 52-53].

Время шло… Начался XX век – эпоха науки, техники, прогресса, казалось бы, чертовщина должна исчезнуть, как пережиток средневековой культуры, но мистицизм, увлечение оккультизмом, как реакция на стремительно меняющийся мир, наоборот, способствовали развитию данной темы. Кстати, проблема страха перед новой цивилизацией неоднократно высмеивалась на страницах газет и журналов. Интересной является карикатура А. Норда «При прощании с XIX веком», опубликованная в «Будильнике» в 1900 году. В аллегорической форме передана сцена последней встречи XIX века, в образе Старика, и Тётки, со знаковой надписью на животе «Провинция», которую окружает испуганная нечисть, представляющая Тьму, Сплетни, Крикунов,

Иллюстрация сатирической газеты «Адская бомба» (Ставрополь, 1906)

Болтунов, Невежество. Изображение сопровождалось словами: «Провинция: „Прощай, старичок, больше мы с тобой уже не увидимся. Да вот с моими любимчиками скоро, пожалуй, придётся проститься: двадцатому веку они, пожалуй, будут не ко двору…". Двадцатый век: „Э, тётушка, если сама не прогонишь, никакой век не избавит от них"». Забавно, что провинция с этим «добром» так и не рассталась.

В десятые годы XX чертовщина заполонила страницы многих юмористических и сатирических периодических изданий в Российской империи: «Вороны» (1907), «Адской почты» (1906), «Адской бомбы» (1907), «Владивостокского беса» (1906), «Будильника» (1873 – 1917), «Сатирикона» (1908 – 1914) и др. Иллюстрации журналов отражали одновременно мистику, ужас и безудержное веселие. На обложках «Будильника» черти представали в цвете, с чётко прослеживаемыми эмоциями. «Адская бомба» изображала их мелкими, вылетающими из разорвавшейся бомбы. Особенно выделяется обложка харьковского общественно-политического, юмористического журнала «Жало» (1907), редактор-издатель А. Гермейер. Художественное оформление обложки «Жало» состояло из двух различных структурно-стилистических частей. В первой – обыгрывалось название журнала в верхнем и левом поле обложки, во второй части, композиционном её ядре, высмеивались политические события. Если вторая часть – реалистическая, то первая – фантастическая с изображением четверых колоритных, не похожих друг на друга чертей. Первые два черта презентуют название журнала. Один на велосипеде, испуганный, как будто жалят его, плетью вырисовывает 1907 год, второй, с глупым видом, вставляет перо мещанину, застрявшему в букве «О», издеваться над несчастным черту помогают змеи. Третий, мелкий, противный, точит перо. Четвёртый, очевидно главный, с кривляющейся, дразнящейся мордой, с большими ушами и носом, – расположен внизу. Вся эта чертовщина вплетена в эстетику модерна: это и медальонная рамка, декоративные решетки, обильный растительный мотив, таким образом, наблюдается эффект двойственности – ужасного и прекрасного.

До революции начинает работать Г. Нарбут, украинский художник-график, автор первых украинских денежных знаков. В 1917 году он стал работать над созданием иллюстрированной «Украинской азбуки». Подачу буквы «Ч» «и по остроумию, и по композиции, и по графической технике можно отнести к числу самых удачных и оригинальных работ Нарбута. На нём старый дом, перед которым при свете фонаря развлекаются черти; старый черт чайником балуется, а молодые затеяли чехарду» [11, с. 129-130]. Создается впечатление, что черти живут своей жизнью, они у него добры, веселы и забавны.

Г. Нарбут

С чертовщиной «покончили» большевики, заявив: «Нет Бога! Нет и чёрта!». Позже черт воспринимался как атрибут молчаливой народной оппозиции «системе». В советское время наиболее распространены были аксессуары чертей у водителей, мотоциклистов, летчиков. Черт вошел в фольклор десантников, почувствовавших запах пороха и крови на «чужих» войнах. В 80-

е годы XX века становится модным изготовление, а также коллекционирование чертят, вплоть до музейных коллекций. В 1981 году выходит кукольный мультфильм «Шиворот-навыворот», а 1982 г. «Чертенок № 13» режиссера Н. Лернера. «„Чертенок № 13" – из тех детских, которые любят и с удовольствием смотрят взрослые. Забавный и добрый чертенок, который не хотел, да просто не умел делать пакости, мог вместо этого чертячьего дела от души растрогать и рассмешить зрителей любого возраста» [12]. Сегодня образ славного и забавного чертенка популяризуется «валентинками». Это «перевернутые образы» (понятие Ю. Лотмана) с изображением карапуза, чаще всего красного цвета, или милого купидончика с рожками и вилами, или просто сердечки с рожками.

Выводы. Таким образом, если в христианской культуре, иконописи от черта исходит только зло, он труслив, а, следовательно, победим. Представители народной культуры в образ черта вкладывали двойной смысл. С одной стороны, черт является носителем гротескно знаковых характеристик: козлиные рожки и бородка, свиное рыло, ножки копытца, коровий хвост, поэтому смешон, а с другой стороны, страшен в своей непредсказуемости, отсюда «заигрывание» с нечистой силой и «панибратство», прослеживаемое в фольклорной традиции. Двоеверие, как пережиток средневековой культуры, преимущественно сельской, не искоренилось и в XIX веке. В начале XX века – бурный интерес к чертовщине появляется в среде просвещённого населения. Если в советское время черта рассматривали исключительно как фольклорный или литературный персонаж, то в современной культуре он уверенно внедряется в атрибутику Дня влюбленных, где по логике и по закону ему точно не место.

ЛИТЕРАТУРА

1. Моця О.П. Релігія і церква / О.П. Моця // Історія української культури. У п'яти томах. Т.1. – К.: «Наукова думка», 2001. – С. 86–101.
2. Руданський С. Усі твори в одному томі / Передм. Г. Латника. – К.; Ірпінь: ВТП «Перун», 2007. – 520 с.
3. Часовникова А.В. Праздник Крещения (действо Богоявления) в Древней Руси / А.В Часовникова // Эстетико-культурологические смыслы праздника. – М.: ГИИ, 2009. – С. 129–151.
4. Григорьева Е. А. Лексико-семантическая группа с архисемой злой дух в лингвокультурном освещении / Е.А. Григорьева // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2009. – № 2. [Электронный ресурс] // URL: http://cyberleninka.ru/article/n/ leksiko-semanticheskaya-gruppa-s-arhisemoy-zloy-duh-v-lingvokulturnom-osveschenii. – Название с экрана.
5. Данилова И.Е. Слово и зримый образ в европейской живописи от Средних веков до XX века / И.Е. Данилова. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т. – 2002. – Вып. 33. – 64 с.
6. Баешко Л.С. Энциклопедия символов / Л.С. Баешко, А.Н. Гордиенко, А.Н. Гордиенко; под ред О.В. Перзашкевича. – М.: Эксмо, 2007. – 304 с.
7. Греф А. Вертепный ящик куклы / А. Греф [Электронный ресурс] // http://a-pesni.org/teatr/rusnarod/vertep/gref-ja.php. – Название с экрана.
8. Зінов'єва Т.А. Стилістичні риси українського вертепу / Т.А. Зінов'єва // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал. – 2005. – № 3. – С. 80–86.
9. Баканурский А. Жизнь, игра, театральность /А. Баканурский. – Одесса: Студия «Негоциант», 2004. – 272 с.
10. Клитин С. Эстрадные заведения: Пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрадного искусства / С. Клитин. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2002. – 352.
11. Чижов А. Азбука Г.И. Нарбута (1886-1920): История создания и особенности художественного оформления /А. Чижов // Вестник МГУП. – 2014. –№ 3. – С. 123–131. [Электронный ресурс] // URL: http://cyberleninka.ru/article/n/azbuka-g-i-narbuta-1886-1920-istoriya-sozdaniya-i-osobennosti-hudozhestvennogo-oformleniya. – Название с экрана.
12. Венжер Н. Наши мультфильмы / Н. Венжер [Электронный ресурс] // http://web.archive.org/web/20070828174632/http://books.interros.ru/index. – Название с экрана.

Надійшла до редакції 10.11.2015

УДК 168.522

Руслана ТКАЧЕНКО,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии
и искусствоведения
Одесского национального
политехнического университета

МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ В СОВРЕМЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ

Ткаченко Р. Мультимедійні метаморфози в сучасному просторі музею.
Автор відзначає незмінний інтерес до можливостей медіамистецтва в межах експозиційного життя виставки. Альтернативні форми показу робіт медіахудожників створені під певний простір і особливі ракурси, де можливі часові й просторові перетинання семантичного поля минулого й майбутнього. У статті розкриваються нові можливості мови мультимедійних технологій у комунікаційному просторі музею й виставочного середовища.
Ключові слова: медіа-мистецтво, музей, музейний простір, метаморфози, мистецтво, твір мистецтва, мультимедійні композиції, медіаінсталяція, арт-об'єкти, нові технології.

Tkachenko R. Multimedia metamorphoses in modern museum sphere.
The author admits permanent interest to the media art opportunities in the borders of exhibition's exposition life. The alternative forms of the show of media artists' works are created for the certain surrounding and special method of approach, where the time and spatial crossings of the semantic field of the past and future are possible. The new opportunities of the language of multimedia technologies in the communicative museum surrounding and exhibition area are discovered in this article.
The key words: media art, the museum, the museum surrounding, metamorphosis, art, the work of art, multimedia compositions, media installation, art objects, new technologies.

Ткаченко Р. Мультимедийные метаморфозы в современном пространстве музея.
Автор отмечает неизменнный интерес к возможностям медиаискусства в границах экспозиционной жизни выставки. Альтернативные формы показа работ медиахудожников созданы под определенное пространство и особые ракурсы, где возможны временные и пространственные пересечения семантического поля прошлого и будущего. В статье раскрываются новые возможности языка мультимедийных технологий в коммуникационном пространстве музея и выставочной среды.
Ключевые слова: медиаискусство, музей, музейное пространство, метаморфозы, искусство, произведение тскусства, мультимедийные композиции, медиаинсталляция, арт-объекты, новые технологии.

Постановка проблемы. Аудитория современных европейских музеев становится свидетелем и участником процесса формирования новых тенденций и видов искусства. Появляются не только новые стилевые понятия и направления, но и видоизменяется диалог «новых классиков» искусства с признанными шедеврами прошлого.

Объединяя в одно целое музыку, живопись, архитектуру, поэтику, театр и кино, современный художник стремится создать универсальное произведение искусства, втягивая зрителя в происходящие изменения художественного пространства.

Цель данной статьи – раскрыть востребованность мультимедийного

творчества и проследить механизм его восприятия в музейном пространстве.

Изложение основного материала. Трендом последнего времени выступают мультимедийные композиции, в корне меняющие взгляд на восприятие классической картины. Медиаискусство, развивающееся вместе с эволюцией технологий, позволяет использовать и актуализировать разные палитры видео, звука, пластики в руках художников. Чаще всего это переосмысление известных работ классической живописи современными мастерами, которые стараются отрефлексировать, осознать свои впечатления и прокомментировать увиденное в творческом акте.

Французский поэт и философ Поль Валери дал четкое обоснование происходящим экспериментам в способах восприятия искусства: «Произведение живет лишь по стольку, поскольку оно способно казаться совершенно не тем, каким его создал автор. Оно продолжает жить благодаря своим метаморфозам и в той степени, в какой смогло выдержать тысячи превращений и толкований» [2]. Видео-диалог современных художников с классическими образцами сегодня представлен в онлайн коллекциях Метрополитен-музея, в Британской национальной галерее, на выставках в музее Альбертина. Эти масштабные экспозиции занимают первостепенное место в современном тренде, благодаря видео, звуку и перформансу. Возникла новая типология жанров медиатворчества и форм медиапроизведений, таких как: «виджеинг», саунд-арт, медиаинсталляция, медиаперформанс и даже медиаскульптура. Модным трендом стала специализация медиахудожник, в своем названии дающая определение новому способу работы мастера с арт-объектом.

Традиционной картине противопоставлена видеокартина, а скульптуре – ее медиавоплощение. Очевидно, что меняется не только актуальный язык художника, но и генерация зрителей включенных в происходящие метаморфозы.

Синтез всех видов искусства позволяет создать универсальную полифонию в произведении, погружая субъект в центр происходящих событий в сюжете картины – видеоинсталляции. Например, видео-арт помогает расширить временные рамки событийного ряда известного полотна и демонстрирует попытку оживить героев представленной работы в прочтении современных художников. Толчком для творчества могут быть как мировые шедевры, так и работы известных современников. Это и картина Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ» в интерпретации Кристины Лукас «Разумная свобода», Диего Веласкес «Менины» с предисторией Ив Сассманн «89 секунд в Альказаре» или Алекс Верхаст с портретами и натюрмортами «старых мастеров» [4].

Мысль о том, что искусство можно не только видеть, но и слышать, получила реальное воплощение в выставочных залах Венеции. Фонд Прадо под кураторством Джермано Челанта в 2015 году провел выставку «Искусство или звук» [5] в венецианском дворце Ка`Корнер делла Реджина. Эта масштабная экспозиция представила более ста восьмидесяти предметов, охватывающих период с XVI века до наших дней.

Концептуально посетителю было предложено слышать пространство вокруг себя и воспринимать творческую лабораторию мастера через звуки. Звуковая палитра становится кодом в образной системе Джермано Челанта. Используя работы известных мастеров, где музыкальные инструменты выступают в

Пирофон. Работа Фридриха Кастнера

качестве арт-объектов, автор идеи показа рассуждал на тему о роли границ звука и музыки в современном творчестве. Он как бы обращался к зрителю с посылом убрать живописные работы из музеев и сфокусировать свое внимание на звуке, услышать мир по-новому. Многие музыкальные инструменты были представлены в залах дворца абсолютно непригодными для извлечения звуков, как например скрипки и гитары Микеле Антонио Гранди, сделанные из мрамора, или работа Джорджа Мачюнаса «Пианино», на котором невозможно сыграть (клавиши этого инструмента наглухо прибиты толстыми гвоздями). Основная тема экспозиции прозвучала в изобретении Фридриха Кастнера пирофоне, внешне напоминающим орган, где прослеживается попытка соединить музыку с цветом, в инструментах Роберта Раушенберга и Кена Батлера из простых бытовых предметов, в эксперименте итальянского футуриста Луиджи Руссоло с шумогенератором «Интонарумори», издающего различные звуки. В контексте заявленого была выставлена работа Марселя Дюшана «Спрятанный звук»: в коробочке между двумя медными листами спрятан некий звуковой предмет, предположительно детская погремушка. Вариации с музыкой и звуком на заданную тему удачно продолжили наши современники Маурицио

Гитара. Творение Микеле Антонио Гранди

Каттелан, Николя Бернье, Мартин Мессье, Элизео Маттиаччи, Ребекка Хорн, Том Вессельман, Лори Андерсон. Изменение пластической и образной системы искусства достаточно легко воспринимается юношеской аудиторией, настроенной на эксперимент и игру, и как точно отмечает профессор А.Г. Баканурский «в компьютеризированном мире, столкнувшемся с мифом о роботе, необходима спасительная форма бытия – игра, являющаяся гарантом того, что человечеству доступна какая-то из форм надежды» [1, 248]. Некоторые экспонаты выставки открывали возможность для зрителя непосредственно поучаствовать в создании музыки и звуковых вибраций, подчеркивая условность границ между звуком и искусством. Нажимая на клавиши инструментов, каждый мог творить реальность, опосредованно тактильно воздействуя на нее.

Это только один из многих примеров того, как меняются критерии подхода к восприятию произведений искусства и осознание того, что завтра станет классическими образцами.

Также в 2015 году в Специальную программу 6–й Московской биеннале современного искусства вошел международный фестиваль «Видеть звук» [3]. Этот проект был посвящен художественным экспериментам известных авторов из разных стран, объединивших в своих работах новейшие аудиовизуальные технологии и формы звука, музыки, света. Посредством использования разных видов медиа участники мультимедийной интерактивной выставки «Диалоги света и звука» пытались найти новые формы искусства. Необычный формат экспозиции наполнял пространство зала необходимым вдохновением, между художником, материалом работы и зрителем. Интерактивные свето-звуковые инсталляции Дана Бринкманна и Ненада Попова следовали за посетителями выставки, арт-объекты Эвелины Домнитч и Дмитрия Гельфанда создавали эфемерные конфигурации светящихся изображений, а исследования восприятия света и трехмерности пространства воплощались в светодиодных фигурах Арноута Майера.

Арт-объект. Мальчик-барабанщик. Работа Маурицио Каттелана

Именно на стыке новых технологий и искусства изменилось зрительное восприятие художественного произведения, полностью увидеть и понять которое можно только под определенным углом или с определенного места. Медиатехнологии расширяют возможности нашего глаза и нашего выбора под каким ракурсом рассматривать картину (объект) и воспринимать. Но тогда медиахудожник находится в прямой зависимости от зрителя, который должен стать участником процесса творчества и без присутствия которого он не может существовать. Новое направление сайнс-арт демонстрирует нам, что художником и творцом «Оазиса» может стать каждый желающий. «Оазис» – это интерактивный экран покрытый слоем песка. Если сдвинуть песок – на экране зарождается жизнь в виде инфузорий, бактерий, эволюционирующих в медуз, потом в черепах и мелких рыбешек. Процесс притягивает и завораживает условного «творца эволюции». Ведь можно сделать два независимых оазиса, разделив их черным песком или убрать песочную преграду соединив оазисы вместе. Всё будет зависеть только от действий участника [6].

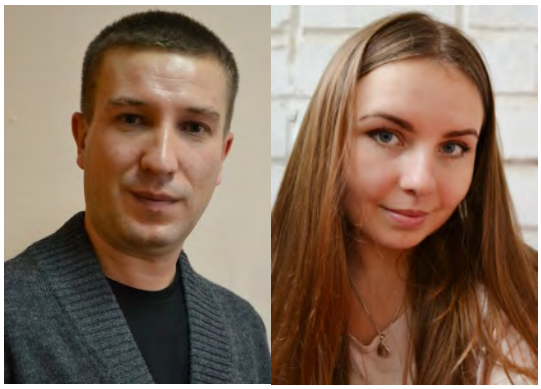
Медиаискусство, раздвигая границы восприятия и возможностей человека в творчестве, предлагает ему войти в пространство образа, где художник и зритель представляют одно целое. Этот образ находится в постоянном движении. С одной стороны, это место в пространстве, которое получил мастер с помощью видеокамеры, звука, перформанса, инновационных технологий, требует «новый ландшафт» музейной среды. С другой – замечательно вписывается в традиционное поле музея. Подобная амбивалентность определена тем, что новые медиа быстро устаревают и теряют актуальность, а образы ими созданные эфемерны и виртуальны. Это помогает быть представленным медиаискусству на разных выставочных площадках, в том числе и в известнейших музеях мира.

Благодаря мультимедийным метаморфозам, современное пространство музея превращается в интерактивное арт-пространство с эллементами хеппенинга и перформанса, участниками и творцами которого становятся посетители выставки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баканурский А. Г. Жизнь как игра и представление. – О.: Астропринт, 2001. – 256 с.
2. Валери П. Об искусстве. http://lib.ru/CULTURE/VALERY/about_art.txt
3. Видеть звук. http://www.institutfrancais.ru/ru/moskva/videt-zvuk-festival-zvuka-v-sovremennom-iskusstve
4. Впечатления 2.0 http://www.arts-useum.ru/events/archive/2015/impressions/.
5. Непустой звук: выставка Art or Sound от Fondazione Prada https://www.buro247.ru/fashion/our-choice/vystavka-art-or-sound.html
6. Пурыжинский Н. Сайнс-арт: как научные исследования становятся объектами современного искусства http://www.furfur.me/furfur/culture/culture/160988-science-art.

Надійшла до редакції 26.10.2015



УДК 75.04/.052:77.01

Сергій ДУМАСЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри культурології
Херсонського державного університету

Ірина ТАТАРОВА,
студентка кафедри образотворчого
мистецтва і дизайну
Херсонського державного університету

МУРАЛ-АРТ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ТЕОРІЇ

Думасенко С., Татарова І. Мурал-арт у контексті мистецтвознавчої теорії.
Стаття присвячена розгляду мурал-арту як художнього феномену. Виділено основні риси даного явища, що дало можливість розглядати мурал як окремий напрям стріт-арту, не ототожнюючи його з графіті, що останнім часом спостерігається в теорії мистецтва. На прикладах настінних розписів українських міст запропоновано власну видову та жанрову класифікацію муралів, окреслено їх функції.
Ключові слова: стріт-арт, мурал, мурал-арт, митець.

Dumasenko S., Tatarova I. Mural-art in the context of art theory.
The article is devoted to the mural-art as an artistic phenomenon. The basic features of this phenomenon are outlined, which allowed to consider mural as a separate style of street-art, not identifying it with graffiti that has recently been in the theory of art. In the examples of wall paintings of Ukrainian cities offered own modification and genre classification of murals, defined their functions.
Key words: street-art, mural, mural-art, artist.

Думасенко С., Татарова И. Мурал-арт в контексте искусствоведческой теории.
Статья посвящена рассмотрению мурал-арта как художественного феномена. Выделены основные черты данного явления, что позволило рассматривать мурал как отдельное направление стрит-арта, не отождествляя его с граффити, что в последнее время наблюдается в теории искусства. На примерах настенных росписей украинских городов предложено собственную видовую и жанровую классификацию муралов, определены их функции.
Ключевые слова: стрит-арт, мурал, мурал-арт, художник.

Постановка проблеми. Сучасне мистецтво є тривалим експериментом, в якому естетизація навколишнього середовища, пошуки нової художньої мови, процеси глобалізації спричинили виникнення нових мистецьких напрямів, форм та практик. Вуличне мистецтво вважається одним з феноменів художньої культури кінця XX – початку XXI століття. Сьогодні будівлі великих міст неможливо уявити без настінних розписів – графіті та муралів, що є невід'ємним елементом сучасної стріт-арт культури. Мурал-арт можна назвати найбільш прогресуючим напрямом вуличного мистецтва сучасної України. Тематичний та жанровий спектр муралів є досить різноманітним. Муралісти висвітлюють соціальні, політичні проблеми нашого часу, розповідають про видатних діячів історії, науки, культури України, синтезуючи сучасне та традиційне мистецтво.

Дана стаття є першою спробою у вітчизняному мистецтвознавстві розглянути мурал-арт як художній феномен.

Виклад основного матеріалу. Поняття «мурал» походить від іспанського слова «mural», що в перекладі означає «стіна». Муралізм виникає в іспаномовній Мексиці і його сутність полягала в оформленні громадських споруд циклами фресок з історії країни, життя народу, його боротьби.

Відродження, м. Київ

У сучасному мистецтвознавстві мурал-арт – це напрям стріт-арту, легальний художній розпис зовнішніх стін будинків у міському просторі з метою його естетизації. Отже, під муралізмом ми розуміємо процес створення муралів, а під мурал-артом – художній напрям стріт-арту. Поряд зі словом мурал вживатимуться терміни «настінний живопис», «настінний розпис».

Мешканці сучасних міст вже давно знайомі з вуличним розфарбовуванням стін – графіті. Проте цей напрям стріт-арту багато в чому відрізняється від муралізму, зокрема масштабами зображення. Різниця між муралом і графіті полягає у тому, що графіті-художники (райтери) роблять акцент на зображенні слів, фраз, букв. Муралісти ж прагнуть у своїх роботах художнім чином висловити щось символічне; нерідко в настінних зображеннях міститься якийсь прихований сенс, метафізика, персонажі, образи, а часто і чіткі послання або просто настрій. Відображаючи на стіні навколишній світ, художник виражає своє ставлення до нього, порушує соціальні проблеми свого часу. Муралам, як і монументальному живопису, властиве філософсько-епічне розуміння дійсності, суспільно-значимий зміст, масштабність задуму, образність, звернення до великої аудиторії тощо. Він тісно пов'язаний з архітектурою, підпорядковується архітектурній споруді, створюючи синтез – органічну єдність різних видів мистецтв у межах єдиного художнього твору [1].

Професійні художники переносять на стіни будинків складні зображення, які можуть зчитуватися як з близьких, так і з далеких відстаней. Саме міська влада видає дозвіл на легальне розмалювання будинку. Тож на відмінну від графіті, мурал носить офіційний характер [2].

Для створення муралу використовують певні інструменти та матеріали. Для нанесення зображення використовується пензель або балон з аерозольною фарбою. Аерозолі відзначаються яскравим кольором часто навіть після одного шару, високою швидкістю нанесення. Також використовують змінні насадки на аерозольний балончик. Така насадка називається «кеп» (від англ. cap – ковпак, капелюх). Він дозволяє для одного і того ж балона змінювати подачу фарби, форму струменя, його діаметр. Для масштабних заливок кольором зазвичай використовують валик. Він дозволяє швидко покрити більшу поверхню ґрунтовкою, або емульсійною фарбою, яка вже виконує роль фону малюнка. Пензлі використовуються для дрібних деталей зображення. Для роботи над муралом часто використовують акрилову фарбу. Акрилові фарби водостійкі і досить швидко сохнуть, мають яскравий колір. Після висихання фарба набуває форми пружного стійкого покриття [3].

Незважаючи на те, що Київ став столицею мурал-арту, стіни обласних та районних центрів прикрашає чимало самобутніх та оригінальних настінних розписів. Аналізуючи творчість вітчизняних муралістів, можна відзначити присутність самодостатніх мистецьких цінностей, багатої художньої образності, яка досягається розмаїтими джерелами натхнення, у першу чергу, національної культури.

Серед провідних українських майстрів мурал-арту слід назвати: творчі групи «Інтересні казки», «Kailas-V», «Kickit Art Studio», «Uptown Team»; Олександра Корбана, Олександра Грабенюка, Олексій Кислова. Окрім вітчизняних муралістів, творцями настінних розписів у містах нашої держави стають також і зарубіжні митці, яких надихнула українська культура. Популяризації мурал-арту в Україні сприяють мистецькі проекти та фестивалі, серед яких чільне місце посідає міжнародний фестиваль стріт-арту «Muralissimo».

Червоний і жовтий, м. Київ

Пропонуємо таку видову класифікацію муралів. Їх можна поділити на графічні, живописні, декоративні. Основними виражальними засобами графічних муралів є лінії, точки, плями, силуети, використання контрастів білого і чорного. Твори можуть мати як монохромну, так і поліхромну гаму. До графічних належать вінницький розпис «Сни, в яких хочеться жити» та мурал, присвячений журналістам (Київ, вулиця Гончара).

Живописні мурали, на відміну від графічних, мають колір як головний зображально-виражальний засіб. Такі мурали передають світлотінь, кольорове багатство, об'ємність предмета, якісну матеріальну різноманітність, простір, глибину та кольорово-повітряне середовище. Живописними можна назвати такі мурали, як вінницький «Зернина Всесвіту», «Життя без науки – смерть» (Київ, вулиця Іллінська).

Декоративний мурал містить елементи декоративного розпису, національні орнаменти, йому притаманна яскрава кольорова гама, з великою кількістю локальних кольорів. До даного виду належать «Казковий мурал» (Київ, вулиця Туполєва), «Кохання» (Київ, вулиця Липківського). На створення цих муралів митців надихнули незвичайні картини української художниці Марії Приймаченко.

Мурали можна класифікувати за розміром. Міні-мурали – від 1 до 7 метрів у висоту, виконані на 2-поверхових будівлях. До міні-муралу належать сюжетні зображення, виконані у нішах архітектурних споруд. Як приклад, можна навести харківські мурали, присвячені Клавдії Шульженко та Леоніду Бикову.

Наступний різновид – мідл-мурали (середнього розміру) – від 8 до 19 метрів. До таких муралів можна віднести «Слона-романтика» (Київ, вулиця Туполєва) та «Дівчинку з пташкою» (Київ, вулиця Синьоозерна), більшість робіт арт-дуету «Interesni Kazki».

Максі-мурали (мурали великих розмірів) – від 20 метрів у висоту. До цієї категорії належать мурал «Дівчина з вишиванкою» (Київ, бульвар Лесі Українки); як стверджують автори проекту, малюнок висотою 53 метри – найвищий у Європі. Претендує на потрапляння до Книги рекордів Гіннеса завдяки своїм розмірам і арт-об'єкт «Стриж» (Київ, вулиця Булаховського). Також яскравим прикладом максі-муралу є «Чудернацькі ластівки» (Київ, проспект Перемоги) португальського художника Pantonio.

Доволі різноманітною є і жанрова палітра настінних розписів. Найпоширенішими жанрами мурал-арту є анімалістичний, побутовий, історичний, портретний, пейзажний, релігійний.

Анімалістичний (походить від лат. animal – тварина) – жанр образотворчого мистецтва, в якому основним предметом зображення є тварини. Вінницький мурал «Добробут» з лелеками, львівська «Сова» є прикладами анімалістичного жанру.

Побутовий жанр – жанр образотворчого мистецтва, в якому зображуються буденні сцени з повсякденного життя людини. До цього жанру можна віднести мурали Олександра Корбана «Хлопчик з паперовими літаками» (Київ, вулиця Антоновича) та «Маленьку модницю» (Київ, вулиця Туполєва).

Пейзаж – жанр образотворчого мистецтва, в якому основним предметом зображення є природа. Приклад – на вулиці Володимирській у Києві «Пейзаж з веселкою». На ньому зображено традиційний український краєвид – жовте поле та блакитне чисте небо після дощу, яке прикрашає кольорова веселка.

Історичний жанр – жанр образотворчого мистецтва, присвячений історичним подіям і діячам, а також соціально

значущим явищам в історії суспільства. Прикладом є маріупольський мурал «Дух часу», на якому зображені воїни-захисники України, що представляють різні історичні епохи – від Київської Русі до сьогодення.

Портрет – це художнє зображення людини з передачею її внутрішнього світу. До цього жанру належать харківські мурали, присвячені Юрію Гагаріну, Клавдії Шульженко, Леоніду Бикову, Тарасові Шевченку, київський мурал «Леся Українка» тощо.

Релігійний – жанр образотворчого мистецтва, присвячений сакральній тематиці. Прикладом цього жанру є київський мурал-ікона, що прикрасив стіну навпроти церкви Святого Пантелеймона, – зображення Діви Марії з немовлям.

Окрім естетизації середовища проживання людей, мурали виконують низку соціокультурних функцій, зокрема: естетичну, соціальну, просвітницьку, пізнавально-евристичну, меморіальну, сугестивну, комунікативну тощо.

Естетична функція полягає в тому, що мурали покликані прикрасити міський простір. Прикладами є столичні мурали «Дівчина з вишиванкою», що на бульварі Лесі Українки, та «Кохання» на вулиці Липківського. Обидва розписи викликають у реципієнта низку естетичних переживань, спричинених як зовнішньою красою творів, майстерно виконаною роботою, так і змістовим наповненням, концептуальним рішенням. Ще одним прикладом є львівський мурал «Кросворд», що на вулиці Академіка Сахарова. У кросворді зашифровані імена видатних діячів архітектури та живопису. Розгадки раніше можна було побачити лише після заходу сонця, бо їх вписували спеціальною фарбою, що світиться у темряві, проте сьогодні слова видно цілодобово [4]. Таким чином, внаслідок естетизації соціокультурного простору сучасних міст відбувається індивідуалізація їх «спальних районів».

Соціальна функція виявляється у тому, що муралісти акцентують увагу мешканців міст на різноманітних проблемах сучасного суспільства, актуалізують питання як світового глобального, так і загальнодержавного, місцевого характеру. Зокрема, робота «Зміна клімату» (Київ, вулиця Гусовського) вкотре наголошує на темі глобального потепління, а мурал «Червоний і жовтий» (Київ, вулиця Турівська) підіймає проблему дитячого аутизму та інакшості, що здебільшого ігнорується в нашій державі. Також студентами Херсонського державного університету, за підтримки посольства Великобританії, здійснюється проект «Полікультурна Херсонщина». У рамках проекту художники Херсонської обласної спілки майстрів народної творчості «Дніпровська палітра» на площі Перемоги прикрасили бетонні паркани розписами на тему: «Багатонаціональна Херсонщина!». Задум проекту – показати, що Херсонщина об'єднує безліч національних громад і є містом, де представники різних народів живуть як одна ціла сім'я.

Мурал несе у собі певне знання про життя і тим самим відіграє роль важливого засобу просвітництва й освічення людей. Метою просвітницької, пізнавально-евристичної функції є поширення та збагачення знань про духовну спадщину народу, популяризація видатних світових та вітчизняних діячів історії і культури, науки і техніки. Зображаючи видатних постатей, муралісти прагнуть розповісти людям про їх роль у світовій та національній історії, значимість у формуванні культурного життя країни. Так, у Києві на вулиці Січових Стрільців можна побачити мурал, присвячений Михайлу Грушевському – історику, вченому і першому президенту України, а на вулиці Старовокзальній стіну чотириповерхового будинку прикрашає портрет Павла Скоропадського, за часів гетьманства якого відбувалося формування інституційної структури української культури.

У контексті пізнавально-евристичної функції виділяється «Стіна видатних одеських персонажів» (Одеса, вулиця Єврейська). Загальна площа роботи – 333 квадратних метри, висота – 18 метрів. Отримано сертифікат української Книги рекордів, що це найбільша фреска нашої держави. 24 героя одеських історій, вигадані та реальні, розташувалися на чотирьох «поверхах» намальованого будинку [5]. Насолоджуючись естетичними якостями

муралу, мешканці та гості Одеси також дізнаються про славетну історію міста, вкотре згадуючи або знайомлячись з його героями.

Меморіальна функція передбачає увіковічення пам'яті видатних особистостей, які залишили помітний слід у національній боротьбі за незалежність і соборність держави. Зокрема, прикладом є київський мурал на вулиці Михайлівській – портрет Сергія Нігояна, який загинув 22 січня під час подій на Грушевського від пострілу снайпера.

Казковий мурал, м. Київ

Сугестивна функція пов'язана з певною гіпнотичною дією на підсвідомість та психіку людину. У контексті мурал-арту дана функція корелює з київськими роботами «Відродження» (Андріївський спуск), «Український Святий Георгій» (вулиця Велика Житомирська). Всі зазначені арт-об'єкти концептуально пов'язані з подіями останніх років на Сході країни, проте їх автори висловлюють оптимістичний погляд щодо майбутнього держави. На першому муралі зображено українську дівчину, яка символізує незламність духу і відродження України. Друга робота має на меті підтримати моральний дух українців і вселити надію щодо якнайшвидшої перемоги. В образі Святого Юрія (Георгія) постають українські воїни, які долають ворога-змія.

Таким чином, мурал відіграє важливу роль у сучасному соціокультурному просторі України, художньо збагачуючи його, підіймаючи актуальні соціальні проблеми та звеличуючи видатних діячів історії нашої держави.

ЛІТЕРАТУРА

1. Живопис [Електронний ресурс] // http://arte-materialy.blogspot.com/2010/06/blog-post_6758.html. – Назва з екрана.
2. Ляшевская К. Столичные улицы пленил мурал-арт / К. Ляшевская [Электронный ресурс] // http://capital.jkg-portal.com.ua/ru/publication/one/stolichn-vulic-zapoloniv-mural-art-39681. – Назва з екрана.
3. Матеріали та інструменти стріт-арту [Електронний ресурс] // http://ustyles.ru/encyclopaedia/materialy-dlja-graffiti-vybor-i-ispolzovanie. – Назва з екрана.
4. Мурали Львова: казкова веселка, портрет Шевченка та величезний кросворд [Електронний ресурс] // http://lviv.vgorode.ua/news/transport_y_ynfrastruktura/277596-muraly-lvova-kazkova-veselka-portret-shevchenka-ta-velycheznyi-krosvord. – Назва з екрана.
5. Вдовенко Н. Самую большую картину-фреску в Украине нарисовали в одесском дворике / Николай Вдовенко [Электронный ресурс] // http://culturemeter.od.ua/camuju-bolshuju - kartinu-fresku-v-ukraine-narisovali-v-odesskom-dvorike. – Назва з екрана.

Надійшла до редакції 26.10.2015.

УДК 75.03:069.51

Лідія КРУПЕНІНА ,
кандидат культурології,
доцент кафедри культурології та
мистецтвознавства
Одеського національного політехнічного університету

ПРОВОКАТИВНІСТЬ СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ЯК СТРАТЕГІЯ ЙОГО РОЗВИТКУ

Крупеніна Л. Провокативність сучасного образотворчого мистецтва як стратегія його розвитку.
Стаття присвячена розгляду провокативності сучасного образотворчого мистецтва як провідної стратегії його розвитку та впливу на глядача. Підтверджується висловлювання про те, що провокативність виступає в ролі певного механізму створення невизначеності у сучасному образотворчому мистецтві, що забезпечує його життєздатність і можливість еволюціонувати. В роботі описані найбільш яскраві прояви художньої провокації (перформанс, хепенінг, інсталяція) і виділені її форми.
Ключові слова: провокація, образотворче мистецтво, художня провокативність, перформанс, хепенінг, інсталяція.

Крупенина Л. Провокативность современного изобразительного искусства как стратегия его развития.
Статья посвящена рассмотрению провокативности современного изобразительного искусства, как ведущей стратегии его развития и воздействия на зрителя. Подтверждается высказывание о том, что провокативность выступает в роли определенного механизма создания неопределенности в современном изобразительном искусстве, что обеспечивает его жизнестойкость и возможность эволюционировать. Также в работе описаны наиболее яркие проявления художественной провокации (перформанс, хэппенинг, инсталляция) и выделены ее формы.
Ключевые слова: провокация, изобразительное искусство, художественная провокативность, перформанс, хэппенинг, инсталляция.

Krupenina L. Provocative property of modern fine art as a strategy for its development.
The article is devoted to the review and analysis provocative modern fine art, as a leading strategy for its development and impact on the viewer. Confirmed the statement that provocative acts as a specific mechanism to create uncertainty in modern fine art, which ensures its viability and ability to evolve. Also described in the most representative of artistic provocation (performance, happening, installation) and highlights its shape.
Key words: provocation, art, artistic provocation, performance, happening, installation.

Вступ. Сучасне мистецтво, що йде в ногу з часом, з одного боку, висуває художнику нові вимоги, а з іншого, надає йому широкий спектр можливостей і великий простір для діяльності. Сьогодні автори стоять перед вибором: йти консервативним шляхом, використовувати абстрактний підхід або шукати нові форми презентації своєї творчості. При цьому зауважимо, що образотворче мистецтво втрачає свою змістовність. Внаслідок цього незворотного процесу зростає роль і значення таких стратегій у мистецтві, в тому числі і образотворчому, які будуть забезпечувати його розвиток і комунікацію з глядачем. Одним з важливих аспектів функціонування сучасного мистецтва є його провокативність, яка стає єдиним способом комунікації

з глядачем, намагаючись, з одного боку, подолати байдужість публіки шляхом здивування, шокування, а з іншого, витягнути художника із замкнутої самотності. Сьогодні провокативність як метод впливу є важливим елементом художньої практики, що посідає провідне місце в сучасному мистецтві взагалі і образотворчому мистецтві зокрема. Починаючи з другої половини ХХ століття, твори образотворчого мистецтва стали видозмінюватися. І вже автори повинні були супроводжувати свої творіння поясненнями, які демонстрували новий погляд на сучасне мистецтво і його концепцію.

Мета статті – розглянути провокативність сучасного образотворчого мистецтва як провідну стратегію його розвитку і впливу на глядача, а також виділити найбільш яскраві форми художньої провокативності.

Аналіз останніх досліджень. Провокативність у культурі та в мистецтві, вивчалася і розглядалася з залученням різноманітних наукових методів і підходів. Науковці досліджували це явище в різних аспектах: історичному, культурологічному, мистецтвознавчому, політичному, соціально-економічному, психологічному, педагогічному тощо. Провокативність, як постмодерністський дискурс, досліджувалася в роботах Ж. Бодрійяра, Ж. Дерріда, Е. Гідденса, Ф. Джеймісона, Ж. Ліотара. Культурологи трактують провокативність як взаємоперехід профанного і сакрального починань (М. Еліаде), вияв «антиповедінки» (Б. А. Успенський), спонтанності (А.Л. Гройсман), першопричиною провокативності вважають «інстинкт свободи» (Я. В. Чеснов), ігровий «інстинкт» (Й. Хейзінга), акціональний та ініціаціоний голод культури (Я.Л. Морено) [6].

Проте існує й інша точка зору на провокацію як на важливу і необхідну складову для еволюціонування культури взагалі і образотворчого мистецтва зокрема. Провокативність розглядається як один з «механізмів вироблення невизначеності», що забезпечують життєстійкість і можливість саморозвитку культури як надскладної системи (Ю.М. Лотман). Якщо традиційна офіційна культура забезпечує стабілізацію, то контркультура подібна дзеркалу, особливим чином відображає конвенціональну культуру і суспільство з його цінностями і нормами (М.В. Тендрякова). А.Г. Асмолов у межах «історико-еволюційного підходу до особистості відзначає унікальну роль фігури «порушника», «порушника спокою» (в контексті сучасного мистецтва цю роль грає художник-провокатор), що визначає еволюційні шляхи розвитку культури і підвищує резерв її варіативності як системи» [1]. У свою чергу, відомий англійський теоретик сучасного мистецтва, куратор і критик Джин Фішер, розглядає сучасного художника як трикстера, який спеціально породжує «гомін» у комунікації, щоб створити нову модель відносин з арт-системою [7].

Виклад основного матеріалу. Провокативність як форма поведінки існувала ще з часів первісного суспільства, в якому окремі соціальні практики і явища (ініціація, шаманізм) включали в себе провокативний механізм (різка зміна соціального статусу, скасування встановлених правил поведінки, жорстокі фізичні випробування, необхідні для внутрішньої трансформації). Саморозвиток культури як складної системи не можливо і без «антиповедінки», яка ламає та замінює усталені норми, правила, традиції, розмиває межі існуючих структур і передусім породжує нове, сприяючи тим самим зміні, оновленню та розвитку як соціуму загалом, так і окремих видів діяльності. Прикладом «антиповедінки» в Середньовіччі є карнавал, юродство, блазнювання і скоморошество [6]. У сучасній культурі функцію провокації на себе взяло мистецтво. Історія мистецтва ХХ століття демонструє динамічну зміну форм і стратегій провокування (авангард, модернізм, постмодернізм). А художник виступає в образі трикстера – майстра провокації з несподіваним для оточуючих результатом. Як зазначає відомий англійський теоретик сучасного мистецтва, куратор і критик Джин Фішер, сучасний художник «спеціально породжує «гомін» в комунікації, щоб створити нову модель відносин з арт-інституціями. Художника-трикстера вона називає подразником, який здійснює

підрив арт-системи, порівнює його дії з партизанською війною, яка прагне заплутати ворога» [4]. Втім, як зазначає дослідник, сам художник прекрасно усвідомлює, що він робить. Таким чином, провокативні дії в культурі взагалі і мистецтві зокрема, які спочатку виглядають як антиповедінка, можуть грати роль важливого чинника та механізму, що забезпечує розвиток і функціонування соціо-культурного простору.

Художня провокативність, як особливість сучасного мистецтва і його стратегія впливу була характерна для всього авангардного напрямку. До неї зверталися художники різних напрямів авангарду – конструктивісти, футуристи, сюрреалісти, мінімалісти, концептуалісти тощо. Проте спочатку вона не була самоціллю для більшості художників-авангардистів. Так, В. Кандинський і К. Малевич вважали, що несуть глядачеві нові істини про властивості кольору та форми, свіжість їх безпосереднього сприйняття, що не обтяжено зовнішнім змістом. Провокативність своїх творів вони пов'язували лише з незвичністю проголошуваних ними істин, які повинні були затвердити в масовій свідомості принципи авангардного мистецтва. Але подібне бачення не було прийняте авангардом кінця XX століття, постмодерном і сучасним мистецтвом, провокативність яких спрямована тільки на те, щоб епатувати глядача, викликати у нього «естетичний шок». Твором образотворчого мистецтва сьогодні може стати все, що оточує сучасну людину. Воно все більше перетворюється на видовище, займаючи території, що виходять за межі свого початкового призначення. Самі творіння, що з'явилися в сучасному художньому просторі, не завжди доступні для розуміння глядачеві і взагалі досить часто, на відміну від самих творців, критиків та інших представників світу мистецтва, не оцінюються реципієнтом як твори образотворчого мистецтва.

Безсумнівно, метою такої провокативної поведінки, що виходить за межі дозволеного, є порушення загальноприйнятих (наразі і в мистецтві) табу, очищення сприйняття від сталих естетичних і етичних норм, художніх заборон, яке можливе тільки шляхом екзальтації, надмірності, ризику. Саме авангард, як зазначає В.П. Руднєв, «неможливий без активної «художньої антиповедінки», без скандалу, епатажу. Такої точки зору дотримується М. Шапіро, на думку якого авангард «покликаний вразити, розбуркати, викликати активну реакцію у людини з боку», і чим сильніше ця реакція, тим вище цінність цього мистецтва» [2].

Найбільш яскраво художня провокація представлена в паратеатральних жанрах – перформансі (мистецтво дії), інсталяції, хепенінгу, інших художніх акціях, ready-made. З їх появою в XX столітті художня провокація отримала статус мистецтва. Відзначимо, що як окремий вид мистецтва перформанс склався в кінці 60-х – початку 70-х років, досягнувши свого розквіту в 80-і роки, коли з'явилися спеціалізовані журнали та стали проводитися фестивалі, присвячені перформансу. У мистецтвознавстві з'явилися спеціальні терміни – «художній жест», «авангардна поведінка». У 1979 році вийшла перша монографія з історії перформансу, де показано, що він став каталізатором розвитку мистецтва XX століття [10]. Перформанс може включати в себе будь-які форми творчості – від поезії, музики, танцю до відео, фото та комп'ютерного мистецтва, може використовувати в якості матеріалу будь-які засоби, зачіпати будь-які сфери життя, включати будь-яку кількість учасників і тривати від кількох секунд до багатьох років [4]. Як зазначає Роузлі Голдберг, перформанс «давав художникам право на те, щоб бути і „творцями" нової форми художнього театру, і в той же час „предметами мистецтва". <...> Художникам пропонувалося „вийти на вулицю, наносити удари з театральних підмостків і вводити в художню битву рукопашні бої"» [3, 18].

Поряд з перформансом, завдяки художнім експерементам і зближенню образотворчого мистецтва з театром, музикою з'являється хепенінг – форма мистецтва, яка представляє «собою дії, події або ситуації, що відбуваються за участю художника, але не контролюються ним повністю. Хепенінг зазвичай включає в себе імпровізацію та не має, на відміну від

перформансу, чіткого сценарію» [8]. Уже навіть в цьому простежується певна неконтрольованість процесу і його провокативність, так як відсутні чіткі межі та структура дійства. Відповідно до уявлень Джона Кейджа (засновника хепенінгу) про значення випадку в художній творчості, хепенінги іноді називають «спонтанними безсюжетними театральними подіями» [8]. Одним із завдань хепенінгу є подолання кордонів між художником та глядачем. При цьому відзначимо, що дуже часто мета цих мистецьких дій полягає в соціально-політичній пропаганді та шокуванні громадськості. У своїх арт-проектах автори обрушують на глядача сарказм, глузування, агресію, а то й відверте знущання.

Не менш провокативним у сучасному мистецтві взагалі і образотворчому зокрема є інсталяція, що набула поширення в постмодерністській культурі та бере свій початок з авангарду початку ХХ століття. Інсталяція являє собою просторову композицію, створену майстром – художником з різних елементів – побутових предметів, промислових виробів, природних об'єктів, фрагментів текстової та візуальної інформації. Головна мета даного виду мистецтва полягає у «створенні в певному обсязі особливого художньо-смислового простору, який побудовано на неординарному поєднанні тривіальних речей і що виявляє в них нові сенси, значення і якості, приховані від буденного сприйняття» [9].

Таким чином, провокативність перформансу, хепенінгу, інсталяції полягає в самих особливостях цих форм мистецтва, основними рисами яких вже в момент їх появи були провокативність, епатаж, експеримент, нелогічність тощо. Також, як зазначає Ю.З. Кікодзе, важливе значення тут має і сам по собі «провокативний і іронічний характер художньої діяльності, закріплений у парадоксальному визначенні мистецтва як всього того, що робить художник» [4].

Безперечно, перформанс, хепенінг, інсталяція стають дуже важливим і значущим механізмом комунікації з глядачем. При цьому, як зазначає доктор мистецтвознавства А.Г. Баканурський, цей діалог виводить нас, глядачів, «в медіаційний простір, в якому театральна постановка набуває статусу художнього продукту, призначеного для масового сприйняття та піддається колективної оцінки. Театральне мистецтво поза сприйняттям його глядачем–реципієнтом існувати не може» [1, 30-31]. Втім, підкреслює автор, «комунікація «спектакль – глядач» представляє один з найбільш ефективних критеріїв оцінки суспільної затребуваності постановки, залишаючи при цьому питання про її художні достоїнства» [2, 56]. Таким чином, у даному контексті, перефразовуючи вислів Ю.М. Лотмана про значення механізмів «вироблення невизначеності» в культурі, ми знову повертаємося до думки про те, що провокативність створює «резерв внутрішньої варіативності» [3] сучасного образотворчого мистецтва, що є дуже важливою стратегією його розвитку і функціонування. У свою чергу, комунікація «спектакль – глядач» є залежною від взаємодії її компонентів і взаємовпливає на їхні взаємини.

Результати дослідження. Як результати дослідження з даної теми представимо типові форми провокування в мистецтві ХХ – ХХІ століть: пряма агресія (1), аутоагресія (2), «відсутність мистецтва» (3), провокація сміхом (4), «надлишок / нестача сенсу» (5), «шокуюча відвертість» (6) [5].

1. Художники таких напрямків авангарду як футуризм, сюрреалізм, деконструктивізм, а також автори хепенінгів і перформансів, бачили сенс своїх дій в епатуванні публіки, як свідомій провокації, покликаної порушити існуючі правила та норми і змінити художній смак. Наприклад, глядачів можуть облити водою, обсипати будь-яким сипучим матеріалом або змусять тіснитися в маленькому приміщенні тощо.

2. Досить часто в класичному перформансі та боді-арті використовується така форма провокації, в ході якої тіло автора, при чому свідомо, наражається на небезпеку. Наприклад, художник може падати зі сходів, розпинати себе, перебувати на досить близькій відстані від палаючих предметів тощо.

3. Шокувати глядачів можна і самою відсутністю мистецтва. Наприклад, виконуючи музичний твір, можна

застигнути перед інструментом, художник може виставити чисті твори, оформивши або назвавши їх на свій розсуд тощо.

4. Провокування сміхом властиве для постмодерністичного мистецтва загалом, яке спрямоване на висміювання попередніх художніх напрямів і стилів.

5. Суть провокації полягає в тому, що особливо не підготовлений спостерігач не розуміє поданий йому на огляд мистецький захід і сприймає роботи художника, як щось абсурдне. Нагадаємо, що надлишок чи дефіцит сенсу характерний для всіх авангардних напрямів ХХ століття (класичний авангард, абстрактний експресіонізм, сучасні абстрактні інсталяції тощо).

6. Ця провокація, притаманна класичному перформансу 60-х років ХХ століття та боді-арту і пов'язана з повною відвертістю художника, яка дивує та приголомшує глядача. Ці заходи за своїм змістом дуже близькі до арт-терапії.

Висновки. Таким чином, проблема провокування може розглядатися на різноманітному матеріалі з використанням методів і підходів, необхідних для дослідження. Провокативність є важливою частиною соціо-культурного життя сучасної людини. Відзначимо, що вона виявлялася в різних формах і напрямах мистецтва протягом всього історико-культурного розвитку. У контексті нашої роботи провокативність є одним із значущих механізмів, вироблених культурою для вирішення найбільш складних проблем функціонування мистецтва взагалі і образотворчого зокрема. Відзначимо, що саме висловлення «художня провокація» часто використовується як синонім понять «мистецтво авангарду», «перформанс», «постмодернізм», оскільки провокативність є невід'ємною складовою даних художніх явищ, без неї не обходиться жодний мистецький проект. Саме провокація стала основою, що дозволяє сучасному художнику, руйнуючи стереотипи та традиції, долаючи замкнутість художнього процесу, вийти на новий рівень спілкування з глядачем. І ми вважаємо, що саме провокативність є провідною стратегією розвитку і функціонування сучасного образотворчого мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баканурский А.Г. Коммуникативные аспекты театрального спектакля. – Херсон: Гринь Д.С., 2013. – 276 с.
2. Баканурский А.Г. К проблеме природы коммуникации «спектакль – зритель» [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah9/almanah9_4.pdf
3. Голдберг Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. – М.:ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. – 320с.
4. Морозова Е.А. Провокативность в современной культуре [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=4191
5. Морозова Елизавета. Провокативность как метод социально-психологического воздействия (на примере авангардного искусства) [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://psy-creation.pp.net.ua/load/19-1-0-35
6. Морозова Елизавета Алексеевна. Социально – психологическое исследование художественной провокативности (на примере современного авангардного искусства) [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.escapeprogram.ru/russian/press/avtoreferat_MorozovoyEA.html
7. Морозова Лиза. Теория и история художественной провокации (фрагменты диссертации) [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://plucer.livejournal.com/107266.html
8. Перформанс и хэппенинг как новые формы искусства [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://otherreferats.allbest.ru/culture/00338500_0.html
9. Перфоманс, хэппенинг, инсталляция [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://ppt4web.ru/mkhk/perfomans-khehppening-installjacija.html
10. Современное искусство и творчество художника Teztigo: провокация – главное оружие современного художника? [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://subscribe.ru/archive/culture.art.teztigo/201108/ 13155617.html

Надійшла до друку 06.10.2015 р.

УДК 7.033.2:7.04[165.191]

Оксана КУЛІШ,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри образотворчого
та декоративно-прикладного мистецтва
Черкаського національного університету імені
Б. Хмельницького

ПРЕДМЕТНИЙ АРХЕТИП КОЛЕСА У САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ВІЗАНТІЇ (КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС)

Куліш О. Предметний архетип колеса у сакральному мистецтві Візантії (культурологічний дискурс).
У статті з аксіологічної позиції щодо колеса обґрунтовано поняття архетипа культурного предметної сфери. На прикладах взятих із сакрального мистецтва Візантії, християнського церковного вчення та індоєвропейської міфології схарактеризовано культурологічну трансформацію архетипу колеса. Виокремлено іконографічні типи, до яких був залучений архетип колеса разом із відповідним архетипом культурним колісниці. Це, зокрема, зображення «Вознесіння Господнього» і «Христос у славі», де колеса представлені як багатоокі істоти небесних сил, під назвою престоли, за християнською доктриною про ангельську ієрархію. А також колесо у складі колісниці – зображальний мотив «Вогняне сходження пророка Іллі».
Ключові слова: колесо, колісниця, архетип, міф, мистецтво, Візантія.

Kulish O. Objective archetype of a wheel in the sacral Byzantine art (culturological discourse).
In the article the concept of the cultural archetype of the objective sphere is substantiated from the axiological perspective related to the wheel. Culturological transformation of the archetype of a wheel is characterized on the examples taken from the sacral art of the Byzantium, Christian church learning and Indoeuropean mythology. There have been outlined iconographic types, to which was attracted the archetype of a wheel together with the corresponding cultural archetype of a chariot. These, in particular, are the images of the «Lord's ascension» and «Christ in fame», in which wheels are presented as multieyed beings of the celestial spirits, called thrones, according to the Christian doctrine about angelic hierarchy. And also wheel as a component of the chariot – the fine motive «Fire ascension of the prophet Elijah».
Key words: wheel, chariot, archetype, myth, art, Byzantium.

Кулиш О. Предметный архетип колеса в сакральном искусстве Византии (культурологический дискурс).
В статье с аксиологической точки зрения относительно колеса обосновано понятие архетипа культурного предметной сферы. На примерах взятых из сакрального искусства Византии, христианского церковного учения и индоевропейской мифологии охарактеризована культурологическая трансформация архетипа колеса. Выделены иконографические типы, к которым был привлечен архетип колеса вместе с соответствующим архетипом культурным колесницы. Это, в частности, изображение «Вознесения Господнего» и «Христос во славе», где колёса представлены как многоглазые существа небесных сил, под названием престолы, согласно христианской доктрине об ангельской иерархии. А также колесо в составе колесницы – изобразительный мотив «Огненное восхождение пророка Илии».
Ключевые слова: колесо, колесница, архетип, миф, искусство, Византия.

Постановка проблеми. В образотворчому мистецтві Візантійської імперії і в мистецтві європейських державницьких утворень, на які візантійська культура мала опосередкований вплив, утворилася єдина художня система візуальної репрезентації

християнських образів та символів, що набула остаточного утвердження в післяіконоборчий період. А саме: у середньовічних зображеннях візантійського зразка V – сер. XV століть, ми не рідко зустрічаємо колесо із супровідними зоровими сакральними образами і атрибутами досить вагомими за іконологічним змістом. І якщо взяти до уваги, що християнська культура Візантії постала не на порожньому місці, а на еволюційних надбаннях первісної культури, зокрема на політеїзмі, розвинутій античній міфології і філософії зруйнованої Римської імперії, то виникає наступне питання. Чому саме колесо як базисний елемент культури, тобто архетип культурний, залучене до канонічних композицій значущої християнської семантики? Відтак постає **проблема** з'ясування етіології контекстної переорієнтації архетипу колеса у християнській іконографії.

Мета статті: у культурологічному дискурсі осмислити аксіологічний вимір переходу від архаїки до християнської іконографії предметного архетипу колеса та відповідного культурного архетипу колісниці.

З окресленою проблемою і метою цього дослідження можна справитися, якщо дотримуватися методу компаративізму для проведення порівняльно-історичного аналізу в площині етнографічного освітлення міфології і релігієзнавства в його художньо-естетичному форматі.

Джерельною базою цього дослідження слугують приклади сакрального мистецтва Візантії: фрески християнських храмів, іконопис та мініатюра ілюмінованого рукопису, церковні коштовні речі декоративного мистецтва.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій за темою. Дискурсивну практику щодо такого предмету дослідження, як колесо у контексті давньої індоєвропейської міфології та християнської проводило багато зарубіжних і вітчизняних вчених – В. Войтович [2], М. Графова [5], Вяч. Іванов [6], Дж. Кемпбел [7], М. Чмихов [11] та ін.

Так, американський дослідник міфології Дж. Кемпбел відмічав вражаючий космогонічний цикл у міфології джайністів – стародавньому індійському релігійному вченні, яке бере початок від VI ст. до н.е. та досі існує в Індії. Джайни розуміють час як безкінечний круг і зображають його у вигляді колеса з дванадцятьма шпицями або віками згрупованими по шість періодів, що увібрали в себе мільйони років. Віки почергово змінюються по висхідному і низхідному обертах колеса, яке постійно крутиться. Відповідно до цього, у круговерті закладено переродження людських створінь з їх антропологічним видом і культурою від прогресу до регресу [7, 259-260].

Українські вчені В. Войтович та М. Чмихов зауважували, що в українській і загалом давньослов'янській міфології колесо – це предмет-апотропей (тобто він має захисні функції), символ солярного божества. При цьому М. Чмихов наголошував на космологічній ролі колеса як зодіакального символу, а саме: на циклічному рухові часу по колу – універсальному явищу відображеному у міфології, коли змінюються світи – старий на новий – це пов'язано з обертальною природою Сонячної системи [2, 233; 11, 262-344].

На основі індоєвропейських календарних міфів (включно з грецькими і римськими) російський культуролог Вяч. Іванов реконструює загальну індоєвропейську формулу «колесо сонця» і «колісниця сонця» у традиційному сюжеті, що ґрунтується на міфологічному змаганні, яке було відбиттям давніх ритуалів присвячених сезонним обрядам [6, 9].

Проте питання значущості колеса як архетипа предметної сфери (те саме стосується колісниці) у художній культурі Візантії залишилось відкритим.

Наукова новизна цього дослідження: автор пропонує до культурологічного обігу ввести поняття «архетипи культурні предметної сфери» – прообрази, які належать до культурних артефактів, штучно винайдених людиною ще за кам'яної доби і наступних епох міді та

бронзи (ось як, житло, одяг, посуд, зброя, транспорт, дороги, мости тощо).

Основний виклад. Великий інтерес у християнській іконографії викликає предметний архетип колеса з його неоднозначною образною семантикою. Розгляд цього феномену варто розпочати із найбільш архаїчних пластів християнської доктрини, коли протягом IV ст. на основі текстів Старого і Нового Завітів християнськими богословами розроблялась систематизація ангельської ієрархії. Зрештою, було узгоджено взяти за основу церковного вчення про ангельські чини книгу «Про небесну ієрархію» Псевдо-Діонісія Ареопагіта, що жив на рубежі V–VI ст. Його працю прокоментував у VII ст. преподобний Максим Сповідник, і з тих пір саме на вчення Діонісія про янголів спиралися літургійні тексти і вся іконографія ангелів [1].

Серед ангельських чинів, що найвищі у небесній ієрархії, престоли (значить Богоносні) є третіми після серафимів і херувимів у переліку небесних сил безплотних, що найближчі до Бога. В іконографії престоли представлені образно як створіння у вигляді перехресних вогняних коліс із багатьма очима на ободах. Слід додати, що престоли (як вогняні колеса) частіше зображували у наступні післявізантійські часи у православному іконописі і храмовому розписі. Хоча потрібно враховувати також іконоборчий період в історії релігійної культури Візантії, наслідком якого була обмежена кількість вцілілих сакральних зображень (таких, як фрески та ікони) датованих до сер. IX ст.

Серафимів і херувимів було прийнято зображувати у зоо-антропоморфному вигляді. Це істоти, кожна з яких має пташині крила з людською головою або й кількома головами тварин і однією парою людських ніг (рук), як-от у випадку херувима-тетраморфа (тобто той, у якого чотири лиця), чи істоти з шістьма крилами і одним людським обличчям (серафім). Разом з херувимами-тетраморфами престолам наданий спільний опис у Старому Завіті (Книга пророка Єзекіїля), де йдеться про те, що чотири дивовижні істоти, подібні до тварин, з'явилися перед пророком Єзекіїлем на річці Ховар. Між цими істотами спалахувало сяйво вогню і блискавки, їхній вигляд був такий: у кожної по чотири лиця (людини, лева, тельця й орла) і по чотири крила, вони мали ноги і руки під крилами. І куди б вони не йшли чи піднімалися, чи стояли, під їхніми ногами синхронно рухалися або зупинялися колеса, що мали на обідді багато очей, «адже дух тварин був у колесах» (Єз. 1: 4-21).

Срібна рипіда з візантійського церковного начиння VI ст. Скарб Капер Кораона

Престоли-колеса можна побачити на таких прикладах сакрального мистецтва Візантійської імперії:

а) срібна рипіда часів Юстиніана II (Константинополь або Сирія, VI ст.)[5] – тут на круглому диску, отороченому стилізованим пір'ям павича, міститься гравіроване зображення херувима-тетраморфа, біля ніг якого з двох сторін є колеса [5, 152; 9];

б) Євангеліє Рабули – мініатюра ілюмінованого рукопису (Сирія, VI ст.)[6] – зображено іконографічний тип Вознесіння

[5] Скарб Капер Кораона. Колекція Dumbarton Oaks, Округ Колумбія (США) [9].

[6] Місце зберігання Бібліотека Лауренціана, Флоренція (Італія).

Господнього, де у блакитному медальйоні перебуває фігура Христа, з різних сторін від медальйона є крилаті янголи, медальйон упирається на тетраморфа з червоними крилами, сповненими очей, і вогняними колесами;

в) апсида монастиря Давид-Гареджа в Додо, реконструкція фрески (Грузія, близько VII ст.) – тут у тріумфальній композиції зображено з'явлення Христа (архаїчний тип «Христос у славі»[7]) Його Престол знизу фланкують дві невеличкі за масштабом фігури шестикрилих тетраморфів; з під середньої пари крил виступають руки, а ноги стоять на колісниці Господній, її колеса охоплені язиками полум'я [5, 156-157; 8, 84-85].

Невипадковим є те, що престоли-колеса мають безпосереднє відношення до херувимів (це слово значить: вилив премудрості, просвіта[8]) – їх зображають біля ніг херувимів. Адже в історії культури винайдення колеса було великим досягненням у сенсі цивілізаційного поступу. З цим явищем людство змогло значно прискорити прогрес матеріальної і духовної культури за посередництвом транспортної комунікації на різних рівнях – інформаційному, економічному і політичному.

Наступний етап нашого іконологічного аналізу стосується предметного архетипу колеса у мотиві зображення св. пророка Іллі на вогненній колісниці, що возноситься на небо. За сюжетом Старого Завіту (4 Цар. 2: 11), пророк Ілля за своє ревне служіння Богові був живим забраний на небо колісницею, запряженою вогняними конями [3]. Звідси іконографічний мотив «Вогняне сходження пророка Іллі», що відомий у середньовічному мистецтві Візантії, ось як на іконі з кіпрської церкви Панагії в селищі Айос-Теодорос-Агру (перша пол. XIII ст.[9]) [10]. Також до прикладу цього мотиву можна привести мініатюру з константинопольського рукопису – Псалтиря XI ст.[10] [8, 88]. Тут зображено пророка Іллю у двоколісній, запряженій чотирма конями, колісниці, що показана у момент злету в небо; Ілля простягає у руці плащ (дар пророцтва) своєму учню, який залишається на землі.

Окрім того, що християнська міфологія складається з багатьох мотивів юдейської Старозавітної міфології, мотив небесної колісниці є запозиченням із античної міфології. Зокрема, коли йдеться про колісницю керовану сонячним божеством або божеством грому й блискавки у грецькій міфології (Геліос, Аполлон) та у римській, що успадкувала значно давніші міфологічні уявлення італіків (Юпітер) разом з архаїчною етруською міфологією. Також це є запозиченням із давньоіранської (Мітра) і давньоіндійської міфології (Індра), особливо її ведійського періоду, що датується від сер. II тис. до н. е. до 600 рр. до н. е. Загалом наведений перелік індоєвропейської міфології темпорально стосується епохи бронзи та раннього залізного віку.

Вяч. Іванов зазначав, що міфологічний матеріал Давньої Греції і Риму зазнав великого впливу від культур передньоазіатських, контакт з якими розпочався дуже рано, ще за спільного індоєвропейського періоду, близько IV тис. до н. е. – звідси витоки античної переробки вихідного міфологічного матеріалу східно-індоєвропейського міфологічного спадку [6, 9-10].

За моноцентричною гіпотезою Г. Чайлда, колесо та колісний транспорт були винайдені наприкінці IV тис. до н. е. у Передній Азії, звідки протягом III тис. до н. е. вони поширилися на Південно-Східну Європу через Іран і Кавказ та Південноукраїнські степи [4, 124]. Вказаний

[7] Вгорі з двох сторін від німба Христа зображено медальйони з уособленням сонця й місяця; цей архаїчний тип Христа у славі зустрічається також у ранніх вірменських розписах [8, 84-85].

[8] Вчення Православної церкви про чини ангелів, їх імена і служіння / Бібліотека / Догматика / Коломийська єпархія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://kolomija.com/bbloteka/dogmatika/71-vchennya-pravoslavnoyi-cerkvi-pro-chini-angelv-yih-mena-sluzhnnya.html

[9] Місце зберігання цієї ікони – Візантійський музей культурного центру ім. Архієп. Макарія III, Нікосія (Кіпр) [10].

[10] Цей Псалтир 1066 р. із Константинополя нині зберігається у Британському музеї, Лондон (Великобританія) [8, 88].

часовий відтинок IV–III тис. до н. е. стосується епохи міді.

Згідно зі всім вищевикладеним постав **висновок:** у християнській іконографії візантійського періоду відбулася переорієнтація предметного архетипу колеса, що був взятий зі спільного індоєвропейського періоду розвитку культури суспільств епох міді і бронзи, а також наступного раннього залізного віку.

На теренах Візантійської імперії історична зміна суспільно-політичних обставин у зв'язку з державницьким утвердженням ортодоксальної церкви призвела до зміни світоглядних і естетичних орієнтирів. Сталося заміщення древніх космогонічних уявлень про круговорот часу і уявлень календарних міфів про солярне божество на уявлення космології християнства, що пов'язані із лінійним часом і кінцевою долею цього світу. А відтак появою нового неба, нової землі і нового святого міста Єрусалима (Об. 21: 1-2). Це віддзеркалилось у сакральному мистецтві Візантії у тих зображеннях, де був залучений предметний архетип колеса разом із відповідним архетипом культурним колісниці у наступних іконографічних типах:

1. Колеса як багатоокі істоти небесних сил, під назвою престоли, у ангельській ієрархії затвердженій церковним вченням, їх залучені до іконографічних типів зображень «Вознесіння Господнього» і «Христос у славі».

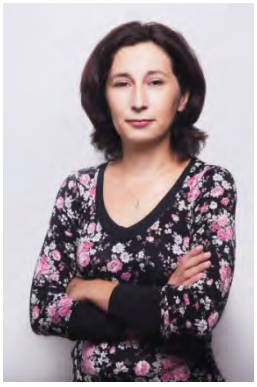
2. Колесо у предметному складі колісниці – зображальний мотив «Вогняне сходження пророка Іллі».

Однак вельми примітно, що у символічному полі тексту Апокаліпсису серед численних предметних архетипів культурних (ось як чаша, труби, книга, двері, ключі, світильник тощо) колеса немає, що підкреслює лінійний характер розуміння часу у християнському есхатологічному світогляді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ангелы: Как изобразить непостижимое? / Журнал // Храм Илии Пророка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ilynka.prihod.ru/zhurnal/view/id/1146471 – 19.01.2016.
2. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.; іл.
3. Вчення Православної церкви про чини ангелів, їх імена і служіння. Життя Святого Пророка Іллі Фесвитянина / Бібліотека / Догматика / Коломийська єпархія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://kolomija.com/bbloteka/dogmatika/71-vchennya-pravoslavnoyi-cerkvi-pro-chini-angelv-yih-mena-sluzhnnya.html; http://kolomija.com/bbloteka/zhittya-svyatih/236-zhittya-proroka-ll.html – 31.01.2016.
4. Гаврилюк Н. О. Колесо / Гаврилюк Н. О. // Словник-довідник з археології [Редактор, укладач та керівник авторського колективу Н. О. Гаврилюк]. – К. : Наукова думка, 1996. – С. 124.
5. Графова М. А. Иконография Сил Небесных в раннехристианском и раннесредневековом искусстве / М. А. Графова // Вестник Московского университета: Сер.8: История . – 03/2012 . – N 2. – С. 148–167.
6. Иванов Вяч. Вс. Античное переосмысление архаических мифов / Вяч. Вс. Иванов // Жизнь мифа в античности: Материалы научной конференции "Випперовские чтения - 1985" (выпуск XVIII). Часть I. С. 9–26.
7. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Джозеф Кэмпбелл [перевод с англ. А.П. Хомик]. – К. : «Ваклер», «Рефл-бук», «АСТ», 1997. – 379 с., ил.
8. Лазарев В.Н. История византийской живописи / В.Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1986. – 194 с., табл.
9. Сокровищница Капер Кораона / Византийская держава (дата рег-ции: Дек. 2007) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://theatron.byzantion.ru/topic.php?forum=12&topic=82 – 25.01.2016.
10. Сусленков В.Е. Илия / В византийском искусстве / Сусленков В.Е. // Православная энциклопедия (опубликовано: 21 июня 2010 г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.pravenc.ru/text/389301.html – 3.02.2016.
11. Чмихов М. Від Яйця-райця до ідеї Спасителя: Монографія / М.О. Чмихов. – К. : Либідь, 2001. – 432 с.

Надійшла до редакції 2.12.2015



УДК 659.125.007

Ганна ПОЛЄТАЄВА,
кандидат технічних наук,
доцент кафедри дизайну
Херсонського національного технічного університету

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ АНІМАЦІЇ

Полєтаєва Г. Історичні аспекти розвитку української анімації.
У даній статті розглянуті історичні етапи розвитку української анімації. Проаналізовано мультфільми окремо режисерів і окремо кіностудій. Показано, як образ персонажів змінювався протягом історичних подій. На основі вивчення встановлено які особливості змісту мультфільму змінювалися в залежності від напрямку чільної системи. У статті акцентовано увагу на міжнародне визнання багатьох українських авторів анімаційних фільмів. На основі проведеного дослідження автором виявлено проблема занепаду української анімації як виду мистецтва. У той же час підкреслюються досягнення мультиплікаторів на сучасному медіа-ринку.
Ключові слова: анімація, мультфільм, режисер, українська анімація, стрічка, персонаж.

Poletayeva A. Historical aspects of developement of Ukrainian animation.
This article examines the historical stages of development of Ukrainian animation. Analyzed separately cartoons directors and separate studios. It is shown how the image of the characters changed over historical events. On the basis of established what features cartoon content varied depending on the direction of the dominant system. The article also focused on the international recognition of many Ukrainian authors of animated films. On the basis of the research the author has the problem of decline Ukrainian animation as an art form. At the same time highlights the achievements of the multipliers on the modern media market.
Key words: animation, cartoon, director, Ukrainian animation, tape, character.

Полетаева А. Исторические аспекты развития украинской анимации.
В данной статье рассмотрены исторические этапы развития украинской анимации. Проанализированы мультфильмы отдельно режиссеров и отдельно киностудий. Показано, как образ персонажей изменялся на протяжении исторических событий. На основе изучения установлено какие особенности содержания мультфильма изменялись в зависимости от направления главенствующей системы. В статье акцентировано внимание на международное признание многих украинских авторов анимационных фильмов. На основе проведенного исследования автором выявлена проблема упадка украинской анимации как вида искусства. В то же время подчеркиваются достижения мультипликаторов на современном медиа-рынке.
Ключевые слова: анимация, мультфильм, режиссер, украинская анимация, лента, персонаж.

Початком української анімації можна вважати 1927 р., коли були зняті «Казка про солом'яного бичка» (Одеська кіностудія) (рис.1). Історічні події 30-х років знищили цю галузь мистецтва [1]. Тому тільки з 1959 року на Київській кіностудії було випущено лише кілька десятків мультфільмів, серед яких «Заборонений папуга», «Тук-Тук і його товариш Жук» та інші. Частіше основною ідеєю мультфільмів становили науково-популярні і навчальні фільми про хімічні і фізичні процеси.

Своєму відродженню українська анімація завдячує художнику і режисеру І. Лазарчукану «Київнаукфільм», який об'єднав аматорів цього ремесла для створення нових стрічок [2]. Одними з найяскравіших стали «Пригоди Перця» (1960 рік) – про захисника природи від браконьєрів; «Микита Кожум'яка» (1965 рік) режисера Ніни Василенко, але всесоюзну популярність колектив отримав після роботи над мультфільмом «Ведмедик і той, хто в річці живе» (1966 р.),

нагороджений першим призом (рис. 2) на фестивалі дитячих та юнацьких фільмів у м. Готвальд «Золотий черевичок», Чехословаччина (нині Злін, Чехія).

Рис. 1. «Казка про солом'яного бичка», 1927 р., режисер О. Ходатаєва і Л. Аристов.

Рис. 2. «Ведмедик і той, хто в річці живе», 1966 р., режисер А. Грачьова

Ще одною найцікавішою персоною в української анімації стає режисер Володимир Дахно, знявший перший мультфільм з серії «Як козаки ...» (рис. 3). Мультфільм про трьох бравих козаків Запорізької Січі, які подорожують по всій Європі крізь століття. Серії набувають різні акценти, але не змінюють основної ідеї.

Мультфільм, що отримав нагороду в м. Загреб, Хорватія, за оригінальність з'єднання народної музики на Міжнародному фестивалі анімаційних фільмів, а також у Нью-Йорку – диплом за третє місце, – це стрічка «Як жінки чоловіків продавали» (1972 р.), знята за мотивами жартівливій народної пісні. Згідно сюжету жінки намагаються позбутися своїх обридлих чоловіків на ринку. Стара мати продає сина-холостяка, а потім купує собі чоловіка-старого. Ледар і п'яниця залишаються незатребуваними і кинуті біля непроданих горщиків. Майже слідом вийшов мультфільм «Як чоловіки дружин провчили», знятий також за мотивами жартівливій української пісні. Вся дія мультфільму нібито відбувається на українському рушнику з використанням народної вишивки [3, 5].

Рис. 3. Мультфільм «Як козаки...», 1967-1995 роки, режисер В. Дахно

До історичних подій у розвитку української анімації можна віднести значні стрічки Радянського Союзу, де автори були частиною України [4]. Це новела «Людина і слово» (1973 р.) створена для дітей старшого віку, мультсеріал «Пригоди капітана Врунгеля», міні-мультсеріал «Доктор Айболить» (7 серій), інтерпретована екранізація роману Роберта Стівенсона «Острів скарбів» (рис. 4).

Ще одна видатна українська фігура в анімації є режисер і мультиплікатор Олександр Татарський. У 1981 р. він створив заставку програми «На добраніч, малята», яку впізнають покоління радянських громадян, і в цьому ж році – «Пластилінову ворону». Примітно, що цей мультфільм хотіли заборонити цензори як «ідеологічно безідейний», але його врятував кінорежисер Ельдар Рязанов, що показав його по ТБ всупереч підготовленої заборони [5]. Мультфільм розділений на три частини, що йдуть одна за одною, не пов'язані змістом

(крім одного персонажа – бабусі з пристосуванням для вибивання пилу з килима), але найвідоміша – третя, іменується «А может, а может…». У 1983 році СРСР побачив ще одну «пластилінову геніальність» киянина – мультфільм «Падав торішній сніг».

Рис. 4. Мультфільми 70-80 років

Найвидатна людина минулого української мультиплікації – ім'я головного режисера «Союзмультфільму» Олександри Сніжко-Блоцької. Їй належать відомі «Легенди і міфи Стародавньої Греції» (5 мультфільмів про Персея, аргонавтів, Прометея та інших). Крім того, харків'янка стала режисером таких стрічок, як: «Рікі-Тікі-Таві», «Кіт, який гуляв сам по собі» (за Редьярдом Кіплінгом), «Коник-Горбоконик», «Гуси-лебеді» та низки інших робіт, на яких виросло не одне покоління. Ще однією українкою, яка внесла ще питому вагу в радянську мультиплікацію, стала киянка Наталія Гузева – автор сценарію двосерійного мультфільму «Капітошка» (1980 і 1989 рр.).

Цікаво, що одна з найвідоміших екранізацій книги Льюса Керролла «Аліса в країні чудес» також знята у Києві, як її продовження – «Аліса в Задзеркаллі». Робота режисера Єфрема Пружанського відразу ж стала культовою. Люди досі не втомлюються цитувати Алісу, Чеширського кота, королев та інших персонажів, чиї мови, на перший погляд, здаються нескінченно абсурдними.

Корифеями української анімації вважаються київські студії «Борисфен-С» і «Укранімафільм». Певну популярність здобув «Новаторфільм», Одеська студія мультиплікації, «Фарс», RunningPictures, MarcusStudio, ToonBuster, ArtProduction, AntistaticPictures, Animatix 4D, + energetic-, MokaStudio – студій, що спеціалізуються на продукції для наймолодшого глядача.

Перший український повнометражний мультфільм був народжений 10 учнями луганської школи мультиплікації «Фантазери» (наймолодшому на момент зйомок було 11 років). Стрічка «Наші», намальована хлопцями в 2012 році, розповідає про життя і боротьбу «Молодої гвардії», якої в 2012 виповнилося 70 років.

Цікавою роботою і сміливим експериментом для пострадянської анімації став «мультсеріал для дорослих» «Казкова Русь», виконаний за допомогою комп'ютерної графіки. У ньому актори озвучують «осіб, схожих на українських політиків», що висміюють злободенні теми і подвійні стандарти в обстановці казкової держави.

2013 р. радянський мультфільм «Коровай» був адаптований для незрячих дітей. Він став першим українським мультфільмом такого роду і був показаний у Львові. Народна артистка України Олександра Бонковська озвучила його за допомогою тифлокомментаря (тифлокоментування) – способу супроводу відеоряду, відмінного від субтитрів або аудіокниги. Складність роботи полягала в тому, що артистці довелося так вибудувати текст, щоб його могли зрозуміти навіть ті діти, які ніколи нічого не бачили, і могли б зрозуміти, про що йде мова. Але, як показав експеримент, діти різного віку поставилися до нього з однаковим захопленням. Роботу вирішили продовжити, допомагати творчому колективу (до нього також входять аспірат

Львівської політехніки Андрій Демчук та звукорежисер Євген Шманенко) буде студія «Укранімафільм». Цікаво, що це третя повернення казки «Сонячний коровай». Перший мультфільм був знятий в 1951 р., а другий – в 1981 р. на кіностудії «Київнаукфільм».

2012 р. почалися зйомки першого державного тривимірного анімаційного проекту, який носить назву «Хто боїться дядечка Бабая» Давида Черкаського. Мультфільм-казка показує в нових фарбах найстрашнішого монстра української дитини Бабая.

Рис. 5. Сучасні українськи мультфільми: «Хто боїться дядечка Бабая», «Буба»

На звання першого недержавного національного 3D-мультфільму претендує мультсеріал «Буба». Оригінальний герой (забавний пухнастий інопланетянин, бажаючий пізнати новий світ – Землю, а від того що потрапляє в комічні ситуації через нерозуміння місцевих звичаїв) вже здобув ряд шанувальників (рис.5). «Буба» – перший український мультфільм, опинившись на сайті Kickstarter (всесвітньовідомий сайт, який займається збором пожертвувань для реалізації виробничих, творчих і наукових проектів). Третім за звання «першого» бореться «Микита Кожум'яка» – повнометражна казка про пригоди сина відомого богатиря.

Серйозним досягненням у сучасної анімації України стало визнання мультсеріалу «Народна мудрість» – перше місце в номінації «Кращий мультиплікаційний короткометражний фільм» на Універсальному полікультурному фестивалі кіно в Лос-Анджелесі в 2013 році. Режисерами виступили Степан Коваль та Володимир Задорожний. Серця глядачів завоювало те, як за допомогою приказок і прислів'їв протягом 50 серій зображується український побут.

Якщо в період з 1991 по 2000 рік мультфільми практично не знімалися, то з 2000 року почав відчуватися підйом вітчизняної мультиплікації. Підростаючі українці змогли познайомитися з такими стрічками, як «Йшов трамвай №9» (2002 рік – ряд нагород на міжнародних фестивалях у Німеччині, Польщі та ряді інших країн, в т.ч. в Японії), Next (в 2003 році визнаний кращим мультиків в Австрії, Польщі та Латвії). У 2005 році кращими на Міжнародних фестивалях в різних номінаціях були визнані відразу три мультфільму – «Блукаючи поміж», «Засипає сніг дороги» і «П'єса для трьох акторів».

ЛІТЕРАТУРА

1. История украинской анимации – [Електроний ресурс]. – Режим доступу: http://ukraine.ui.ua.
2. Украинская анимация: прощай детство, или панацея от Тома Дигара – [Електроний ресурс]. – Режим доступу: http://mediananny.com.
3. Украинская анимация – вернется ли былая слава? – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://film.ua.
4. История украинского кино – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ukrkino.ru/
5. История мультипликации или “конвейер ценностей” – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.pravda-tv.ru/.

Надійшла до редакції 1.12.2015

УДК 379.85:379.825

Лідія КРИВОЦЮК,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри культурології та
мистецтвознавства
Одеського національного політехнічного
університету

Анастасія ЄПУР,
студентка гуманітарного факультету
Одеського національного політехнічного
університету

Дар'я ЖИХАРЄВА,
студентка гуманітарного факультету
Одеського національного політехнічного університету

АНІМАЦІЯ В ТУРИЗМІ В КОНТЕКСТІ «ОДЕСЬКОГО МІФУ»

Кривоцюк Л., Єпур А., Жихарєва Д. Анімація в туризмі в контексті «одеського міфу».
Запропоновано культурологічне осмислення феномену анімації в туризмі в контексті «одеського міфу». Анімація розглядається в статті як артефакт культури, характерною ознакою якого є безпосереднє залучення глядача до дійства, провокування його до творчості. Наводяться приклади з анімаційних програм театру одеського колориту «Наші люди» при ресторані «Сонькина малина», меню та етно-шоу якого розглядаються як об'єкти міфологізації.
Ключові слова: анімація в туризмі, «одеський міф», анімаційна діяльність, масова культура.

Krivotsiuk L., Epur A., Zhichareva D. Animation in tourism in the context of the Odessa Myth.
The culturological judgment of a phenomenom of animation in tourism in the context of «The Odessa myth» in modern culture is offered. Article animation is treated as an artifact of culture, a characteristic feature of which is involve the viewer in the course of the action, provoking him to creativity. The examples of animation programs Theatre Odessa flavor «Our People» at the restaurant «Sonkin Raspberry's» ethno menu shows which are treated as objects mythologizing
Key words: animation in tourism, «Odessa myth», animation activity, mass culture.

Кривоцюк Л., Епур А., Жихарева Д. Анимация в туризме в контексте «одесского мифа».
Предлагается культурологическое осмысление феномена анимации в туризме в контексте «одесского мифа». Анимация рассматривается в статье как артефакт культуры, характерным признаком которого является непосредственное вовлечение зрителя в ход действия, провоцирование его к творчеству. Приводятся примеры из анимационных программ театра одесского колорита «Наши люди» при ресторане «Сонькина малина», меню и этно-шоу которого рассматриваются как объекты мифилогизации.
Ключевые слова: анимация в туризме, «одесский миф», анимационная деятельность, массовая культура.

Постановка проблеми. Туризм у сучасному його розумінні з'явився майже півтора тисячоліття тому і за цей час перетворився із захоплення нечисельної частини еліти в масове явище. На сьогодні він вважається одним з найбільш яскравих проявів масової

культури, ефективним засобом задоволення дозвіллєвих потреб людини. Під впливом передусім глобалізаційних та інформаційних процесів змінились культурні інтереси туристів, що призвело до зміни туристичного продукту. В умовах ринкових відносин він тепер не може існувати без анімаційних технологій, спрямованих на організацію розваг та проведення дозвілля людини. Тому в сучасному туроперейтингу сформувався новий напрямок – туристична анімація.

Термін «анімація» (лат. anima, animus – душа, дух) активно використовується для позначення різноманітних аспектів сучасних інноваційних технологій у сфері туризму. Анімаційна діяльність у туризмі має свою специфіку, спрямована на вирішення завдань розважального, пізнавального, оздоровчого та релаксаційного характеру. Вона пов'язана з культурною спадщиною, об'єктами туризму, туристичними маршрутами та програмами. «Енциклопедія туризму» визначає анімацію як комплекс туроперейтингу з розроблення і надання спеціальних програм проведення вільного часу [1, с. 5]. Туристична анімація має багатогранний характер, відповідає розмаїттю потреб, інтересів і запитів туристів.

У науковий обіг поняття «анімація» ввів французький соціолог, теоретик цивілізації дозвілля Жофр Роже Дюмазед'є у 1961 році, використавши його для позначення сфери дозвілля, пов'язавши її якість зі зверненням особистості до екзистенціональних (духовних) цінностей – невидимої складової відпочинку та розваг. Оскільки особистість не завжди може встояти перед спокусами дозвілля, на його думку, необхідні фахівці – соціокультурні лідери, тобто вихователі культури, організатори дозвілля, які займаються анімаційною діяльністю, аніматори, що поширюють серед членів своєї групи зразки соціально схваленої поведінки [2, с. 222].

Анімація в туризмі – об'єкт дослідження як зарубіжних (П. Бенара, Ж. Дюмазед'є, Р. Лабурі, К. Муліне, М.-Ж. Парізе), так і вітчизняних фахівців (С. Байлик, В. Кірсанов, С. Килимистий, О. Копієвська, І. Петрова, В. Піча, Н. Цимбалюк та ін.). Анімаційна діяльність є предметом дослідження філософії, соціології, політології, історії, педагогіки, психології та культурології. Так, психолого-соціальний підхід ґрунтується на аналізі психологічної природи анімації. Методологічні засади цього напрямку досліджень викладені в роботах А. Маслоу, Е. Фромма та К.-Г. Юнга. Соціально-педагогічний підхід в дослідженні анімації є у роботах Л. Волик, Є. Мамбекова, І. Шульги. Соціально-культурний підхід у дослідженні анімації полягає у намаганні поєднати її з прикладною культурологією, простежується у працях М. Аріарського, соціально-культурний менеджмент наявний у роботах В.Чижикова.

Однак дослідженню анімації в туризмі як культурологічної проблеми приділяється мало уваги, відсутній аналіз закономірностей організації туризму в умовах масового споживання, масової культури, не задіяним залишається арсенал методологічних можливостей культурології, зокрема, таких універсалій культури, як «герой культури», «герой міфу міста» під час створення анімаційних програм під екскурсійні маршрути та заходи дозвілля.

Актуальність теми дослідження полягає у тому, що анімація по-одеські, феномен «одеського міфу», одеського культурного простору викликає чималий інтерес у туристів. За умови органічного поєднання теорії з практикою ці питання можуть стати стимулятором інтересу до міста Одеси як туристичного центру. Завдяки яскравим враженням, отриманим під час участі в анімаційних заходах, долучення до знань про особливості історії міста та його культури, турист краще відчує колорит Одеси.

Мета статті – культурологічний аналіз анімації в туризмі в контексті «одеського міфу» сучасної культури.

Виклад основного матеріалу. Під час створення анімаційних програм на сьогодні активно використовується «міф міста». І Одеса не є виключенням. Адже «одеський міф» в образній формі передає суть феномена Одеси, її колорит. Дослідників цікавить, що сьогодні відбувається з «одеським міфом» як культурним феноменом і які завдання

вирішуються внаслідок його впровадження в анімаційних програмах. Зрозуміти ці проблеми, на наш погляд, можна, з'ясувавши передусім суть «одеського міфу». Художні тексти І. Бабеля, Е. Багрицького, М. Жванецького, І. Ільфа та Є. Петрова, В. Катаєва, О. Пушкіна переконливо свідчать про те, що «одеський міф» – це специфічна знаково-символічна багатофункціональна система сприйняття, розуміння світу та життя, яка зберігає та передає історію і колорит Одеси. Він, як і стародавній міф у цілому, виконує світоорганізуючу, світопояснюючу, світоглядну, пізнавальну, інформаційно-трансляційну, регулятивну та комунікативну функції. Він виконує також функцію маркера, тобто покажчика, за допомогою якого колективний автор цього міфу виокремлює певний особливо значущий соціальний та географічний простір. Як зазначає М. Найдорф, «за своєю функцією міф (стародавній чи новий) – є колективно напрацьований образ соціального простору, суттєво важливий для групової чи індивідуальної самоідентифікації даної спільноти» [3, с. 28].

Тому «одеський міф», як знак культурної самоідентифікації, сприяє утриманню меж одеської самобутності, тобто дотримання певних правил, щоб бути «своїм». Його специфіка полягає у тому, що він пов'язаний з такими артефактами локальної культури, як «одеська мова», «одеський гумор». У нього є свої герої, які з часом змінюються. Це свого роду моделі очікуваної поведінки, яку транслює «одеський міф». Одними з творців «одеського міфу» були євреї, які надали йому м'яку і мудру іронію, південний, вітіюватий гумор і колоритне, потішне «одеське мовлення», чудові приклади якого живуть у творах І. Бабеля, М. Жванецького, піснях Л. Утьосова.

Існують різні періодизації літературних джерел, репрезентуючих «одеський міф». Найбільш поширеною є періодизація, запропонована А. Місюк та Є. Каракіною в статті «Одеська тема» [4]. Вони виокремлюють три історичні пласти даної теми: перша третина XIX століття, межа XIX – XX ст. та 20-30-і роки XX століття. Саме в цей час створюється і розвивається «одеський міф» як «первинна система». У ньому Одеса у дореволюційний час позиціонує себе як західноєвропейське місто вільних, енергійних, ділових людей у дикому просторі рабської Росії («Там все Европой дышит, веет / Все блещет югом и пестреет…» (О. Пушкін)). Міф закріпив уявлення про Одесу того часу як про космополітичне, багатонаціональне, толерантне місто, де не тільки вільно, але й заможно, весело живеться усім мешканцям завдяки морю, порту, торгівлі, порто-франко, демократичному стилю управління містом.

За радянських часів, що частіше всього використовуються в сучасних анімаційних програмах, з'являється міф про місто витончених ділків, шляхетних веселих грабіжників та мудрих старих. Під впливом революції та громадянської війни «одеський міф» трансформується. У ньому з'являється новий герой культури. Ним стає мешканець околиць міста (Молдаванки, Пересипу, Слободки), який прийшов на зміну старому герою культури – комерсанту, торговцю. Він привніс у ментальність одеситів сміхову культуру Молдаванки, одеську говірку, «романтику» і цинізм околиць міста. Письменники «одеської школи» (І. Бабель, Е. Багрицький, І. Ільф та Є. Петров, Ю. Олеша, К. Паустовський та ін.) відбили цей феномен у своїх творах, створивши міф про особливу людину – одесита, що має специфічні риси, серед яких розвинене почуття гумору, оптимізм, підприємливість, авантюризм, спритність. Він самоіронічний, трохи цинічний, поєднує в собі протилежні риси.

У публікаціях останнього часу можна зустріти твердження, що «одеський міф» помер. А як насправді? Чому ж тоді він так активно використовується в анімаційних програмах?

Ми проаналізували рекламні пропозиції туристичних фірм, культурно-дозвіллєвих центрів Одеси, відвідали музей-ресторан «босоти» і «королів», що має назву «Сонькина малина» на Малій Арнаутській. Познайомилися з рекламою ресторану, меню, яке складене з текстів «одеського міфу», що свідчать про те, що міф живий, як і раніше виконує функцію

маркера, звертається до конструктів «Одеса», «одесит» міфологему «свій – чужий». Тут, як і тоді, тітка Дора готовить Хумус з мацою, форшмак, шийку, гефельте фіш (рибу фіш), латкес з тюльки, цимес міт фасолес, ікру з синіх, компот і настоянки.

Однак сучасність не тільки актуалізує певні межі «одеського міфу», а і трансформує їх, спекулюючи на потребі людини масової культури отримати задоволення від того, що вона вже знає. Так, відомі герої одеського міфу Меєр Герш, Сонька – «золота ручка», лейтенант Шмідт знайшли своє відображення у назвах блюд меню даного ресторану: «Баланда сирна Меєра Герша» (сирний суп з копченою корейкою та сухариками); «Корабельний похмільний суп» (відомий рецепт лейтенанта Шмідта, який примушує людей жити); «Соніни примочки з бочки» (помідори, капусточка, огірочки, часник, яблука). Ці та інші тексти меню виступають свого роду зразками масової ринкової культури. Це рекламний міф, звернений до почуттів, емоцій туриста, який створює відчуття свободи вибору, а відомі йому герої «одеського міфу» – художньо-естетична оболонка, за якою приховано головний сенс рекламного продукту, – зробити туриста активним споживачем пропонованого товару.

Однак цілком очевидно, що анімація в туризмі не може бути зведена тільки до рекламної її функції. Вона носить комплексний характер і спрямована передусім на задоволення потреб туриста у відпочинку, створення йому позитивних вражень, відновлення його фізичних і моральних сил. Важливими її функціями є також пізнавальна та інформаційна, які дозволяють завдяки яскравим враженням отримувати і закріплювати знання про культуру регіону. Її призначення в активному залученні людини до культури на основі творчості, створення умов для розкріпачення ініціативи особистості. Причому «пожвавлення» в програмах відпочинку і туризму досягається не стільки завдяки драматургічній чи сценарній роботі, скільки залученням туристів до дійства, до активної участі у процесі. Анімація виступає соціально-культурним механізмом, компенсуючим у туристів відсутність можливості реалізувати себе шляхом задоволення потреб у творчості за жорстких умов інформаційного, постіндустріального суспільства. У зв'язку з цим переконливим є твердження Є. Ільїної, що формула анімації в туризмі має такий алгоритм: використання інтересу, оживлення експозиції, включення туристів у дійство і розмаїття розваг [5, с.211]. У «Сонькиній малині» це завдання вирішує театр одеського колориту «Наші люди». Його анімаційні програми створюють імідж міста, задовольняють потреби відвідувачів у творчості та активному відпочинку, актуалізуючи «одеський міф» радянського періоду. Девізом театру виступає цілком міфічний текст: «Нас не кличуть, ми самі приходимо», адже ми ватага грабіжників і ми усіх знаємо, тому що ми – «наші люди». Вони розігрують колоритне шоу в стилі бандитської Одеси початку XX століття. Анімаційна програма цього театру включає шоу-напади, імпровізовані грабежі, крадіжки наречених, арешти женихів, збройні фотосесії з героями одеського міфу, а також екскурсії Молдаванкою на фургоні у супроводі «банди нападників».

Під час аналізу цього артефакту ми стикаємося з цілою низкою культурологічних проблем, які напевне можуть бути лише поставлені, ніж вирішені. Одна з них стосується інструмента опису цього артефакту: чи можна цю форму організації дозвілля, прикрашену «одеським міфом», вважати явищем масової культури, чи це є прояв постмодернізму, який активно використовує старі міфи, пародіює їх, колажує, грається з минулим.

Не підлягає сумніву, що анімаційна програма у стилі бандитської Одеси – різновид комунікативного шоу, розрахованого не на управління масою, а на виявлення особистостей, пробудження їх творчої ініціативи, активності. В цьому переконує і рекламне оголошення театру: «Всім бажаючим із костюмерної ресторану надається прикид і робиться фотосесія».

Цікаві анімаційні програми, в основі яких лежить «одеський міф», побудовані за принципом «глядач – учасник події

(дійства)», формують унікальний культурний простір. У ньому зникає межа між реальним і вигаданим. Світ перетворюється у міфологізований простір, умовну «симуляційну реальність», коли, за Бодрійаром, реальність «стає алегорією смерті, але самим цим руйнуванням вона і зміцнюється, перетворюється в реальність для реальності, …гіперреальність» [6, с. 149].

Можливо тому для учасників анімаційних програм персонажі І. Бабеля більш реальніші, ніж сама одеська реальність, яка з часом змінюється. На сьогодні у зв'язку з еміграцією євреїв Одеса втрачає головних носіїв і трансляторів міфу, поповнюючись носіями інших культур. І хоча у туристів Одеса й досі асоціюється як «місто гумору та сміху», з героями творів І. Бабеля, І. Ільфа та Є. Петрова, фахівці відзначають «застаріліст», «трансформацію» «одеського міфу». Як зазначає А. Г. Баканурський: «Доля багатьох «серйозних» текстів культури – трансформуватися в самопародійний дискурс, а їх «високих» героїв – стати фігурантами анекдоту. Міф у даному контексті видається чимось на зразок літературної класики, а анекдот виступає в амплуа надчасового постмодернізму» [7, с. 145].

Отже, «старий» «одеський міф» відкидати не можна, це – символ міста. У сучасній культурі деякі його теми та герої актуалізуються в анімаційних програмах. Так, у День вишиванки в Одесі у флешмобі бере участь один з головних героїв «одеського міфу» Дюк де Рішельє, одягнений у вишиванку. Гуморина не обходиться без параду героїв «одеського міфу». Однак «одеський міф» все частіше використовується з комерційною метою, стає елементом масової культури, кітчем, «вторинною семіологічною системою. Знак першої системи стає всього лише ознакою в другій системі» [8, с. 77].

Перспективу дослідження анімації в контексті одеського міфу ми пов'язуємо з осмисленням проблеми його трансформації та її відображенні в туристичних культурно-дозвіллєвих програмах.

Бабель, Мишка Япончик, Сонька золотая ручка - в Одессе все свои

ЛІТЕРАТУРА

1. Зорин И.В., Квартальнов В.А. Энциклопедия туризма: Справочник. – М.: Финансы и статистика, 2004. – 368 с.
2. Туризмологія: концептуальні засади теорії туризму: монографія / В.К. Федорченко, В.С.Пазенок, О.А.Кручек та інші. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – 368 с.
3. Найдорф М.І. Нариси європейської міфотворчості: Науково-методичне видання. – Одеса: Друк, 1999. – 36 с.
4. Мисюк А., Каракина Е. Одесская тема // Одесский вестник. – 1993. - №14-15.
5. Ильина Е.Н. Туроперейтинг: организация деятельности: Учебник. – М.: Финансы и статистика, 2003. – 256 с.
6. Бодрийар Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
7. Баканурский А.Г. От мифа к анекдоту / А.Г.Баканурский // Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Одеса: ООО Студія Негоціант, 2008. – Вип.13. – С.145-149.
8. Барт Р. Миф сегодня / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа Прогресс, Универс, 1994. – С.72-130.

Надійшла до редакції 22.10.2015

УДК 801.313.1.:808.3 (477.74)

Світлана БРАЙЧЕНКО,
кадидат філологічних наук,
доцент кафедри документознавства
та інформаційної діяльності
Одеського національного політехнічного університету

НЕПОПУЛЯРНІ ЖІНОЧІ ОСОБОВІ ІМЕНА МЕШКАНЦІВ ОДЕЩИНИ

Брайченко С. Непопулярні жіночі особові імена мешканців Одещини.
Пропонована стаття присвячена вивченню особових імен з погляду їх суспільної оцінки українцями Одещини. Увагу зосереджено на рідко вживаних іменах, аналізуються причини їх непопулярності. Подається порівняльна характеристика сучасних поглядів на імена та реального ім'янаречення. Прогнозується їх динаміка у майбутньому ім'явжитку.
Ключові слова: особові імена, антропонімічні уподобання, соціолінгвістичне вивчення, неофіційні форми імен, прогнозування, майбутня динаміка особових імен.

Braichenko S. Unpopular female personal names of inhabitants of Odessa region.
This article is devoted to the studying of personal names on degree their social estimation by Ukrainians from Odessa region. A spesial attention in the article is focused on the seldom used names. On the analysis of reasons their unpopularity. Comparative characterstics of modern views on the names and real process of name giving. Prognosis their future dynamics in real use.
Key words: personal names, antroponymic preferences, Socio-linguistic stadies, Non-official name forms, Forecast, Future dynamics of personal names.

Брайченко С. Непопулярные женские личные имена жителей Одесской области.
Предлагаемая статья посвящена изучению личных имён с точки зрения их общественной оценки украинцами Одесской области. Внимание сосредоточено на редко употребляемых именах, анализируются причины их непопулярности. Подаётся сравнительная характеристика современных взглядов на имена и реального имянаречения. Прогнозируется их динамика в будущем употреблении имён.
Ключевые слова: личные имена, антропонимические предпочтения, социолингвистическое изучение, неофициальные формы имён, прогнозирование, будущая динамика личных имён.

Постановка проблеми. Антропонімісти, що вивчають особові імена статистично, визначаючи темпоральні зміни у часі й структурі іменника, вже давно з тривогою констатують загальну його тенденцію до концентрації: дедалі менша кількість імен обслуговує більшу кількість новонароджених. Статистична структура сучасного іменника дозволила дійти висновку, що основна його риса – функціональна завантаженість, компактність, яка виявляється у зменшенні загальної кількості імен протягом ХХ ст.; «істотно звузилося коло рідкісних (одиничних) антропонімів» [5, с. 93].

У даному дослідженні проаналізовано не статистику вжитків, а антропонімічні уподобання мешканців Одеської області [2].

Мета пропонованої статті – проаналізувати жіночі імена за ступенем суспільної оцінки, подаючи комплексний соціо- та психолінгвістичний аналіз факторів, що впливають на ставлення до імен сучасних українців різного віку.

Виклад основного матеріалу. Ми зупинимося на найрізноманітнішому та величезному репертуарі непопулярних жіночих імен, які у списках антропонімічних уподобань осіб певних вікових груп згадуються не більше десяти разів.

Розглянувши імена за ступенем їх суспільної оцінки, ми виявили, що у сукупності представники різних вікових груп назвали 1010 непопулярних антропонімів: з них 542 – жіночих, що становить 89,7% загального обсягу симпатій, причому майже половина із них – разові імена. Наявність серед сучасних антропонімічних уподобань такої великої кількості непопулярних найменувань підтверджує думку про те, що «загальновживаних та загальновідомих імен не так вже й багато» [4, с. 5]. Але, з іншого боку, сам факт існування численного загону таких непопулярних онімів доцільно розцінювати позитивно, бо збільшення сучасного іменника відбувається головним чином за рахунок одиничних та рідкісних найменувань. Адже коло вживання імен останнім часом розширюється мало. Усе це підтверджується велику стійкість моди,причини дії якої до тепер залишаються не дуже зрозумілими дослідниками. Досить цікавий та різноманітний репертуар, який пропонують сучасні респонденти в наших матеріалах, якоюсь мірою сприятиме у майбутньому зменшенню концентрації збіднілого нинішнього іменника.

За своїм складом антропоніми, віднесені нами до складу непопулярних, виявилися дуже різноманітними: серед них найбільше зареєстровано старих календарних імен, їх народних варіантів, що зафіксовані в офіційних (повних) та неофіційних формах. У сукупності ступінь їх вжитку становить 57,1% усього обсягу уподобань. Переважна більшість таких онімів згадується однаковою мірою як представниками старших поколінь, так і сучасною молоддю: *Агаф'я, Алевтина, Ангеліна, Анфіса, Дарина, Єфросинія, Кіра,Орися, Павлина, Серафіма, Стефанія, Устина, Фаїна.*

Проте серед старих календарних є й такі, що серед осіб похилого віку користуються порівняно більшим авторитетом: *Варвара, Євдокія, Килина, Орися, Параска, Степанида, Явдоха, Соломія, Ярина.*

Такі імена не отримали належної підтримки серед осіб молодшого покоління, але у списках уподобань, хоч і в одиничних випадках, усе ж згадуються, що спричинено сімейними традиціями, я також наявністю таких антропонімів у літературі, що й сприяє їх збереженню. Але серед них є й чимало так званих архаїзмів, які залишилися зовсім поза увагою молоді: *Горпина, Глафіра, Докія, Мотря, Лукія, Секлета, Текля, Федора, Фросина, Федосія, Фекла*. Їх місця зайняли такі календарні імена, більшість яких, навпаки, відсутня серед уподобань респондентів старшого покоління: *Регіна, Вірінея, Євпраксія, Іраїда, Конкордія, Муза, Неоніла, Сусанна, Руфіна.*

Отже, як бачимо, чимало старих календарних імен та їх народних форм користуються авторитетом серед сучасної молоді. У наш час вони нікому не нав'язуються, але не забуті молоддю, пройшли крізь бурі, витримали конкуренцію нових імен. Це дає підставу прогнозувати певну їх популярність у майбутньому ім'янареченні. Цілком можливо, що сьогодні більшість із тих людей, кому свого часу були дані незвичайні імена, ставши дорослими і зіткнувшись з проблемою вибору імені для своїх дітей, відмовляться від фантазій своїх батьків і віддадуть перевагу одному із давніх церковних найменувань. На цьому й наполягає О.В. Суперанська, рекомендуючи батькам «давати новонародженим в основному імена традиційного календарного списку» [6, с. 21].

Склад старих календарних антропонімів та їх народних форм характеризується наявністю величезної кількості гіпокористичних та кваліативних імен, що визначають національну самобутність українців. Це виявляється насамперед у сфері творення демінутивних (рідше пейоративних) антропонімів, уживання яких пояснюється індивідуальним бажанням інформанта, його смаком і є більш персоналізованим, ніж відповідні їм повні імена. Характерною рисою таких форм найменувань є їх надзвичайне розмаїття. Найбільше серед них виявилося варіацій активно вживаних антропонімів, що зрештою зрозуміло: «…чим раніше запозичено ім'я, чим довше воно вживалося у нашій мові, … тим більше зменшених пестливих та інших форм воно має» [6, с. 60].

Традиційні імена утворюють найколоритніші, найбагатші синонімічні ряди – так звані «іменні гнізда» [3, с. 53] - *Ганна (Гандзя, Ганка, Ганнуся, Ганька, Ганя, Аннушка, Анюта, Нюра, Нюрка, Нюся, Нюта.* Серед сучасних антропонімічних уподобань традиційні імена побутують в уснорозмовній стихії у різних формах.

Найменші і найбідніші синонімічні ряди утворюють нові імена, переважна частина яких фіксується у наших матеріалах лише в офіційній формі.

Серед сучасних антропонімічних уподобань особові імена побутують в уснорозмовному середовищі в численних варіантах. Їх дуже багато, і вони досить різноманітні.

Одним із найактивніших способів творення неофіційних найменувань (гіпокоритики) є усічення. Тут представлені моделі, утворені шляхом скорочення тільки повних антропонімів, що супроводжується опущенням різних частин імені: початкової *(Вета, Грета, Дана, Лана, Ліка, Ляна, Нора, Рина, Мила, Рита, Тіна*), кінцевої (*Олекса, Варя, Гала, Гафа, Геля, Катря, Мотя, Ната, Поля, Рузаля, Руся, Степаня, Уля, Харитя, Христя*) та початкової і кінцевої водночас (*Лера, Ліза, Ліпа*).

Широко представлені у наших матеріалах демінутиви, які є основною групою неофіційних імен.

Сучасні антропонімічні уподобання, зібрані на Одещині, характеризуються наявністю чималої кількості російських народних форм імен. Більшість реципієнтів віддають перевагу *Катюші* над *Катрусею*, *Аннушці* над *Ганнусею*. Важко сказати, чому їм виявилися не до вподоби лагідні й милозвучні ласкаві українські імена. Б.Антоненко-Давидович розцінює надмірне захоплення іменами іншого народу як своєрідну моду, якоюсь мірою «схожою з так званим стиляжництвом» і покладає великі надії на широке використання українських імен [1, с. 53].

Активно залучилися до складу сучасних антропонімічних симпатій й імена з виразно іншомовним забарвленням, що становлять 32,7% реєстру непопулярних імен. Але не всі вони прижилися серед антропонімів, які подобаються особам різного віку, однаковою мірою. Переважна частина їх складу – разові імена, що здебільшого зустрічаються у списках уподобань осіб молодшого віку: *Альбертіна, Альміра, Барбара, Вірджинія, Ванна, Джейн, Джоанна, Івона, Кет, Лючія, Сінді, Шарлотта.* Але серед іншомовних запозичен є й чимало таких, що частіше трапляються в репертуарі непопулярних серед уподобань респондентів різних вікових груп: *Агата, Аделіна, Альвіна, Евеліна, Ельвіра, Елеонора, Жанетта, Лаура, Лейла, Луїза.*

Такий досить об'ємний фонд виразних іншомовних запозичень, зокрема їх присутність серед симпатій сучасної молоді,свідчить про те, що залучення іншомовних імен до нашої мови – цілком природний і виправданий процес. Він не заважає існуванню традиційних календарних імен. Наявність тих та інших у антропоніміконі шліфує нові найменування, які асимілюються іменними моделями нашої мови.

Репертуар зібраних нами антропонімічних уподобань характеризується наявністю нових імен, що становлять 10,2%. Більшість з них – так звані «революційні імена»: *Іскра, Леніна, Сталіна, Декабрина, Ноябрина, Октябрина, Революція, Нінель.* Майже всі вони – разові імена, що трапляються у реєстрах уподобань різних вікових груп.

Вивчаючи зібрані матеріали, ми помітили виразне зростання симпатій молоді до нових за побутуванням імен, таких *як Белла, Віталіна, Сніжана, Анжеліка, Руслана, Інга, Інеса, Карина, Майя, Крістіна, Віола, Стелла, Аліса, Неля.* Усі вони майже зовсім не користуються популярністю серед осіб найстаршого віку, які розмістили їх у розряді одиничних, зате помітну масу прихильників вони знайшли серед симпатій молодшого покоління, і активність їх з часом зростатиме й далі.

У складі непопулярних часто трапляються й генетично слов'янські імена, зокрема й давньоруські князівські – *Богдана, Борислава, Влада, Владислава, Злата, Зореслава, Лада, Любава, Любомира, Милана, Рада.* Такі імена виявилися до вподоби респондентам різних вікових груп, і коло їх популярності розширюватиметься

й у майбутньому, – зокрема й тому що вони не викликають заперечень з погляду звукової форми. Кожне з таких імен має зрозумілий без лексиконів і тлумачень зміст.

Цікавим є факт існування серед сучасних антропонімічних уподобань досить значної кількості нових за побутуванням імен, які, хоч і в одиничних випадках, але трапляються в наших матеріалах. Їх поширенню сприяли популярні твори художньої літератури, преса, радіо, кіно. З погляду якості ці раритетні імена можна розглядати у таких категоріях:

- Вшановуючи пам'ять видатних людей минулого, мешканці Одещини вважають найкращими особові імена політичних діячів, учених, письменників тощо (*Крісті, Ванда, Клеопатра, Роксолана*);
- Імена улюблених персонажів із літературних творів (*Аеліта, Ассоль, Лоліта, Ярославна, Джульєтта, Марго, Ізольда, Кармен, Сільва, Джемма, Джейн, Есмеральда*);
- Численним виявився загін імен відомих акторів та героїв кінофільмів (*Гіта, Зіта, Ізаура, Лаура, Мірабелла, Сантана, Джоанна, Естер*), артистів сучасної естради (*Азіза, Едіта, Лайма, Мариля, Джесіка, Сандра, Саманта*);
- Серія з грецької та римської міфології (*Аврора, Афіна, Афродіта, Юнона, Венера, Гера*).

Такі імена найчастіше трапляються серед уподобань молодшого покоління. У наших матеріалах зареєстровано низку жіночих разових імен, що утворені від відповідних їм чоловічих (*Анатолія, Герасима, Валер'яна, Едуардсія, Вікторина, Володимира, Юхимія, В'ячеслава, Євгена, Леоніда, Саїда, Людвіга, Романія, Святослава)* та демінутиви *Костянтинка* й *Панаска.*

Висновки. Таким чином, ми виявили, що сучасні антропонімічні уподобання характеризуються появою цілого загону імен, більша частина яких, хоч і не користується популярністю, але представлена у великій кількості. І все ж, загальна тенденція сучасних симпатій консервативна, що дозволяє старим календарним іменами вистояти проти спроби їх відтіснити, замінивши їх іменами-неологізмами. Вони лише дещо розширили своє коло, прийнявши до свого складу ті антропоніми, що найкраще вписуються в нашу мову. Такі результати дають підставу твердити, що в майбутньому реальний іменник значно розширюватиметься як за рахунок нових імен, так і завдяки збереженню в ньому церковно-календарних найменувань та їх народних форм, відбираючи з них найкращі, більш милозвучні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антоненко-Давидович Б. Як ми говоримо і як треба говорити. – Нью-Йорк, Філадельфія, 1980. – 241с.
2. Брайченко С.Л. Антропонімічні уподобання мешканців Одеської області України; лінгвістичний анал із; Автореф. Дис. ... канд.філол наук. – Одеса, 1999. – 18 с.
3. Кракалія Л.В. До питання класифікації буковинських антропонімічних варіантів // Мовознавство. – 1974. - № 2. – С. 50 – 55.
4. Карпенко Ю.А. Современное развитие русской ономастической системы // Актуальные вопросы ономастики. – К, 1988. – С. 3 – 14.
5. Петрова Р.В. Динамика мужского именника г.Херсона // VI Республиканская ономастическая конференция. Тези доп. і повід. – Одеса,1990. – Ч. 2. – С. 90 – 95.
6. Суперанская А.В. Имя – через века и страны. – М., 1990. – 189 с.

Надійшла до редакції 11.11.2015

УДК 304+316.7:171

Геннадій КРАСНОКУТСЬКИЙ,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри культурології та мистецтвознавства
Одеського національного політехнічного університету

ПРИКОЛ ЯК ЗАСІБ КОНСТРУЮВАННЯ ХУДОЖНІХ ФОРМ КОМУНІКАЦІЇ З СОЦІОКУЛЬТУРНОЮ РЕАЛЬНІСТЮ

Геннадій Краснокутський. Прикол як засіб конструювання художніх форм комунікації з соціокультурною реальністю.
У статті пропонується розглянути як проблему феномен так званого «приколу» в сучасній масовій культурі як один із об'єктивно найпоширеніших механізмів діалогу особистості з оточуючим соціокультурним середовищем. Особлива увага приділяється соціополітичній аспектованості сучасних форм діалогу культури і влади, суспільства і держави, що неминуче породжує необхідність звертання до (пара)мистецьких модусів культурної комунікації.
Ключові слова: авангард, культурна комунікація, Майдан, прикол.

G. Krasnokutsky. Prykol [prank] as a tool to construe artificial forms of communication with sociocultural reality.
The article is aimed to provoke the discourse about the phenomenon of the so-called «prykol» (prank, put-on and the like) in the context of its role in the modern mass culture and as an objectively most popular tool to provide the dialogue between personality and its sociocultural environment. The special attention is devoted to sociopolitical accentuation of modern forms of dialoguing between culture and power, society and state, which inevitably provokes necessity of using (para)artificial modes of cultural communication.
Key words: avant-garde, cultural communication, Maidan, prykol (prank).

В статье предлагается рассмотрение проблемы феномена так называемого «прикола» в современной массовой культуре как одного из объективно наиболее распространённых механизмов диалога личности с окружающей социокультурной средой. Специальное внимание уделяется социополитической аспектированности современных форм диалога культуры и власти, общества и государства, что неизбежно порождает необходимость обращения к (пара)художественным модусам культурной коммуникации.
Ключевые слова: авангард, культурная коммуникация, Майдан, прикол.

Мистецтво віддавна виконувало комунікаційну функцію, орієнтовану здебільшого в напрямі від влади (незалежно від того, про чию владу або про владу кого йдеться) до публіки як більш-менш пасивного масового реципієнта, що й стимулювало зрештою розширення соціальних повноважень масової культури до рівня культур-індустрії або культурного продукту масового споживання (докладніше див.: 1). Зростання ролі масової культури природним чином позначилося на нівелюванні «базових» принципів традиційної естетики й відтак породило суперечливі тенденції авангарду, що водночас претендував на революційність і заперечував саме себе, оскільки універсалістські тенденції всеохоплення форм осмислення та репрезентації дійсності натикалися на реакцію з боку «агресивно-слухняної більшості», що ніколи не бажала миритися с пропагандою вседозволеності у тій чи іншій формі.

Спроба сформулювати проблему вседозволеності в мистецтві провокує необхідність у ширшому підході до визначення цілої низки понять. По-перше, мистецтво як уміння виявити своє знання про світ (навколишній і внутрішній) передбачає можливість трактування його в рамках дискурсу про будь-які форми життєдіяльності, що мають бодай щонайменші ознаки художньої аспектованості, *естетичної виразності виразу*. По-друге, дихотомія категорій дозволеності або ж вседозволеності, на феноменологічному рівні подана у формі канонів та нескінченної історії боротьби з їх засиллям, не може розглядатися окремо від проблеми можливостей естетичного самовиявлення (технічних, моральних тощо). Вседозволеність, універсальність дозволеного неминуче ставить митця в завідомо пасивну позицію на тлі принципової неможливості реалізувати всеосяжність і вседосяжність будь-яких амбіцій самопроекції своїх уявлень про світ.

У зв'язку з цим і з урахуванням ентропійних тенденцій у нинішньому середовищі виживання культурних стереотипів однією з найдоступніших форм художньо-аспектованого виразу стає так званий «прикол» (*prank/put-on*). «Приколізм» пов'язаний із префігуративністю (М. Мід) культурних установок, що протистоїть постфігуративності, традиційності та консервативності будь-яких канонів. «Прикол» – чи то в повсякденності життя, чи то в мистецтві (або ж повсякденності його побутування) – виступає як механізм реалізації форми вільного самовияву, що незмінно набуває характеристичних ознак протесту проти наявного панівного тла затверджених у суспільстві в цілому або в конкретній субкультурній корпоративно-діяльнісній підсистемі. Таким чином, як і будь-який інший протест, протест естетичний перетворюється на потестарний самовияв, на спробу революціонізувати середовище й принаймні артикулювати претензії щодо «політичного перевороту» в культурній системі.

Мистецтво (або, ширше, художньо-аспектовані форми життєдіяльності) являє собою чи не найнадійніший технічний засіб артикулювання бунтівних і водночас потестарних претензій людини як апріорного нонконформіста щодо позірно існуючих, тобто культурно визначених, правил життя. Мова мистецтва або його парамистецьких форм дозволяє використовувати (аж до відвертого декларування) амбівалентність, нелінійність культурно-комунікаційних процесів, уможливлюючи постійну гру в «смислову перевертність», трикстероїдність, що заперечує принцип не лише буквального (буквалістського) прочитання, а навіть інтерпретації тієї чи іншої художньої фрази.

На функціонально-соціокультурному рівні художньо-аспектовані форми життєдіяльності знаходять своє вираження у феноменах художнього акціонізму та аукціонізму. В обох випадках художня подія (*процесуальний артефакт*) виступає в ролі такого собі «лота», цінність якого залежить не так від змісту, як від манери подання цього змісту (або його відсутності). Артикуляційна маніфестація феноменологічного ряду поступається експозиційності, виставковості, аж до відвертого ексгібіціонізму, який тим не менш приховується за можливістю самовиправдання шляхом посилання на «приколізм» художньо-життєвої ситуації, що відкидає необхідність змістовного трактування події як більш-менш дискретного й відтак інтелігібельного тексту.

Таким чином «прикол» дозволяє зреалізувати онтологічно неможливу потугу всеосяжності творчого акту за рахунок вседосяжності (вседоступності) його сприйняття (у будь-якому разі оцінюваного як такого, що «по приколу»). «Прикол» найлегше, порівняно з іншими формами естетичної маніфестації, транслюється в такий собі культурний мем (Р. Докінз), здатний забезпечувати свою універсальну вітальність насамперед у контексті масової культури або масового акціонізму, що детермінує набуття «приколом» політичної складової або ж суспільно-політичними подіями ознак «приколу».

Першу тенденцію політизації художньо-аспектованих акцій можна проілюструвати на прикладі діяльності

декількох мистецьких або парамистецьких угруповань чи то окремо діючих активістів. Колись досить відомий і донині скандальний гурт FEMEN, що від початку позиціонував себе як «феміністичний рух» (а це автоматично передбачало демонстративну протестність проти будь-чого, оскільки з точку зору радикального фемінізму все в цьому світі узурповано чоловіками), вимушений був зрештою перейти до відверто політичних акцій, що сполучали в собі профанацію естетики жіночого тіла (через «деструктивний» боді-арт і залучення дівчат із не надто, м'яко кажучи, привабливими формами) з політичними гаслами

Фемен крупного формату

(«Боже, царя гоні», «Україна не Аліна» проти російського президента, що згодом перегукнулося із гаслом «Україна не бордель», або «Ізиді вон» та «Kill Kirill» проти московського патріарха Гундяєва). Квазі-рок-гурт, а скоріше просто панк-угруповання під брендом Pussy Riot, уславилося насамперед своєю акцією у храмі Христа-Спасителя, яка, аналогічно з акціями FEMEN, була спрямована водночас і проти православного фундаменталізму, і проти чинного президента РФ («Богородиця, Путіна прожени»), тобто десакралізації одразу двох «духовних скріп» сучасної Росії на тлі заперечення людської ідентичності через використання «балаклав». Учасниці цього гурту входили до складу арт-групи «Війна» (аж ніяк не випадкова самоназва), діяльність якої концентрувалася на концептуалістських засадах у формі open-air-акціонізму на низовому рівні культури (більшість їх гасел або назв акцій досить важко процитувати з огляду на ненормативну лексику і генітальну образність). Нарешті, знову ж таки скандально відомий арт-діяч Петро Павленський постійно використовував методи художньо-концептуальних акцій, що поступово набували все більш серйозного характеру, але не позбавлялися при цьому ознак приколу (символічно-матеріальним виразом чого став перформанс під назвою «Фіксація», під час якого Павленський прибив себе, точніше, власний капшучок, до бруківки Красної Площі в Москві). Найбільшого резонансу набув його останній вчинок із підпалом входу до будови ФСБ на Луб'янці, через що багато коментаторів стало говорити про революційні форми художнього самовиявлення. У даному контексті слід зазначити, що більшість акцій «по приколу» відбувалася у зоні дії авторитарних, консервативних режимів і відтак автоматично стала неартикулятивною формою протестного дискурсу. Характерно, що влада (чи то режим Путіна, чи то режим Януковича, чи то режим Лукашенка) в кожному випадку чутливо ставилася до такого роду пропозицій, і реакція її була цілком реакційною (*FEMEN*істок заарештовували в Москві, піддавали тиску в Білорусі, учасниць групи *Pussy Riot* запроторили до в'язниці; те саме відбулося, зрештою, й Павленським, якого визнали, незважаючи на всі його витівки, притомним, підсудним і осудним).

В умовах «демократичних режимів» (що їх точніше було б назвати пост-демократичними соціополітичними мультиструктурами) прикол не лише не протестує, він пропонує, продукує, ба навіть провокує застосування принципу «приколізму». До прикладу, Арнольд Шварценеггер, котрий примудрився відбути два терміни на посаді «гувернатора» найбагатшого штату США, повернувся до акторської кар'єри та знявся в одному з найуспішніших блокбастерів останнього часу «*Terminator Genisys*», у якому постійно пародіює самого себе у ролі Термінатора, але перед тим випускає низку промо-роликів, де виступає живою копією власної воскової постаті, що лякає відвідувачів музею воскових фігур. І сам

фільм, і промо-ролики до нього сприймаються притомною публікою як «чисто прикольні». Але, мабуть, найбільшого успіху досяг чинний політик сучасної «супер-пост-демократії», президент США Барак Обама, коли зфільмувався у селфі-відео – «прикольному» не лише за формою, але й по суті, оскільки в ньому чинний президент найпотужнішої країни у світі відверто доводить, що, по-перше, він звичайна людина (хоча за цей учинок його почали порівнювати з мавпою, і не лише в країні-«партнері»); по-друге, що звичайні люди не вповні адекватно користуються можливостями мас-технологій; по-третє, що від цих двох констатацій нічого принципово не зміниться.

Обама-селфі

В умовах «режимів», яким привласнюється перехідний характер або статус «сірої зони» (як-от в Україні) прикол перетворюється на механізм самозбереження. Проречистим прикладом роботи такого механізму був Майдан–2004. «Big Bang» «мирної енергії», що розгорнувся під час тодішніх подій і мало не поховав режим узурпатора-невдахи й трисктера за визначенням, був настільки загадкою для всіх, що це змусило зосереджуватися при трактуванні цього феномена не так на сутності, як на видовищному аспекті «помаранчевої субкультури», намагаючись виставити на позір її начебто беззмістовність і штучність, і розглядали її майже виключно в контексті рекламно-інформаційних та іміджево-маніпуляційних технологій, вбачаючи в ньому чітко спродюсований і добре профінансований спектакль [3; 6], типовий продукт кітчевої мас-культури [5] у формі молодіжного фестивалю студентських гультяїв [4; 7; 8; 9], постмодерністський хепенінг як засіб боротьби з нудьгою від неробства в облагородженій формі мистецької акції [10]. Усі ці оцінки мають певне емоційне підґрунтя, але не враховують головного чинника – «прикольності» ставлення найбільш перспективного сегмента суспільства (а це, за визначенням, молодь, і не тільки в календарному сенсі) до будь-яких потуг режиму «затягнути паски» й законсервувати ситуацію, що породило нечувані й небачені доти субкультурні явища – від масових графіті на Майдані Незалежності й креативних гасел на транспарантах до потужних інтернет-мемів, на ґрунті яких постали такі явища, як проект «Веселі яйця», що з певним сумом корелюється із «невеселими яйцями», тобто капшучком, Петра Павленського в негостинних умовах політичної дійсності дещо інакшого за своєю ідентифікаційною структурою народу (умовно кажучи, від яєць Павленського до протестно-сміхових «Веселих яєць» та подібних до них форм політичних «приколів»).

Нарешті, початкові потуги Майдану–2 2013–2014 років, що так чи інакше стихійно використовували механізми нищівної карнавалізації узурпаційної влади, через втручання «зовнішніх чинників» продемонстрували ще один варіант «приколізації» ситуації, яскравою ілюстрацією якої можна вважати «казус Андрія Будаєва» (докладніше див.: http://echo.msk.ru/blog/shenderovich/1635348-echo/; http://echo.msk.ru/blog/shenderovich/1635944-echo/). Цей компілятор перипетій сучасної дійсності випустив календар, що складається із колажів на тему «російсько-української громадянської війни», де українська сторона репрезентується як «фашисто-бандерівці», а російська – як захисник «русского мира», у якому провідники Російської Федерації (Путін, Рогозін, Лавров тощо, навіть за участі Бреда Пітта) катаються на танку просторами Донбасу й погрожують гарматами «опонентам миру». Знаний критик режиму чинної державної влади в Росії Віктор Шендерович дуже обурився й відгукнувся

на публікацію календаря гнівною філіппікою, відмовившись від будь-яких стосунків зі своїм колись добрим знайомим Будаєвим. Проте, якщо вдумливо придивитися до композиції та образної структури фотокомпіляцій, репрезентованих у календарі, доведеться визнати, що автор (а чи був автор?) жодної відповідальності за скоєне ним не несе: все надто амбівалентно, підчищено для можливості будь-яких інтерпретацій, аби до цього «художньо-мистецького (ф)акту» ставитися крізь призму будь-яких цінностей, і разом з цим формально це – прикол. Такі приклади свідчать про явище приколу як дещо якісно своєрідне по відношенню до вже усталених як традиційні постмодерністських прийомів: акатарсис, повна бездосвідність «прикольної ситуйовини», беззмістовність її лишень і може бути формою спротиву проти автори- чи тоталітарних режимів, що самі по собі беззмістовні. Ця сучасна інтернет-медійна перевертність дещо відрізняється від постмодерністської, оскільки постмодернізм намагався чинити опір певним сенсам, що він їх не сприймав як дискредитовані, стверджуючи нові правила катарсису, а «приколісти» нівелюють взагалі будь-які сенси. Для них не має сенсу заперечувати те, що з їхньої точки зору саме по собі не містить сенсу. І варто бодай констатувати, що сучасна ситуація тотального приколу або ж тотальної прикольності нинішньої соціокультурної ірреальності цілком принадно вписується в загальний контекст життя як такого (набагато вічнішого й ширшого, аніж будь-який постмодернізм) і як гри зокрема (див.: 2).

ЛІТЕРАТУРА

1. Баканурский А.Г. Коммуникативные аспекты театрального спектакля [Текст] / А.Г. Баканурский. – Херсон : Гринь Д. С. [изд.], 2013. – 275 с.
2. Баканурский А.Г. Жизнь, игра, театральность [Текст] : исслед. в 3 актах с прологом и эпилогом / А.Г. Баканурский. – Херсон : Гринь Д. С. [изд.], 2013. – 316 с.
3. Бачук П. Спецоперация «Ющенко» [Текст] / П. Бачук. – К.: ВІК, 2004. – 48 с.
4. Бріцина О., Головаха І. Карнавал революції [Текст] / О. Бріцина, І. Головаха // Критика. – 2005. – № 3 (89). – С. 17–19.
5. Гундорова Т. Слідами Адорно: масова культура й кіч [Текст] / Т. Гундорова // Критика. – 2005. – Січень–лютий. – С. 32–37.
6. Зарецький О. Зіткнення аґітацій [Текст] / О. Зарецький // Критика. – 2005. – № 12 (86). – С. 17–19.
7. Зінов'єва Т.А. Карнавал як культурний механізм сучасної України [Текст] / Т. Зінов'єва // Аркадія. – № 2 (8). – 2005. – С. 25–28.
8. Золотарева Е. Одесский карнавал в русле современных тенденций карнавального движения [Текст] / Е. Золотарева // Докса: Зб. наук. праць. – Вип.7. – Людина на межі смішного і серйозного. – Одеса: ОНУ ім. І.І.Мечникова, 2005. – С. 221–231.
9. Михайлюк А. Карнавал и революция [Текст] / А. Михайлюк // Докса: Зб.наук.праць. – Вип.7. – Людина на межі смішного і серйозного. – Одеса: ОНУ ім. І.І.Мечникова, 2005. – С. 211–220.
10. Прокопьев А. Веселый камуфляж на Крещатике. Палаточный городок превратился в шедевр монументального искусства [Текст] / А. Пропокьев // Революція. – 2004. – 22 грудня.

Надійшла до редакції 10.11.2015.

УДК 323.2/39.316.7

Ирина МАЦЫШИНА,
кандидат политических наук, доцент кафедры журналистики
Одесского национального университета
имени И.И. Мечникова

НАКАЗАНИЕ ЗА ПЕРЕВЕРНУТОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ

Мацишина І. Покарання за перевернуте зображення.
Вплив візуального на повсякденну практику дозволяє аналізувати діалектику протесту з позиції візуальних форм висловлювання. У цьому контексті влада, як форма контролю, ризикує перетворитися на пародійність на рівні власної параноїдальності. Коли зображення сприймаються як реальність, виникає питання «Де справжня реальність?». Звідси вираз Рене Магрітта «Це не трубка» стає застережливим дня сьогоднішнього.
Ключові слова: зображення, протест, фрейм, фотографія.

Matsyshyna I. The punishment for an inverted image.
Visual images has an impact on daily practice. This can be seen in the protest, which uses the image. Power of Comptroller risks becoming, in Power a schizophrenic. When the image is understood as reality. The question arises, «Where then reality itself?». From here, the expression of Rene Magritte «This is not a pipe» becomes sinister.
Key words: image, protest, frame, photo.

Мацышина И. Наказание за перевернутое изображение.
Влияние визуального на повседневную практику позволяет анализировать диалектику протеста с позиции визуальных форм высказывания. В этом контексте власть, как форма контроля, рискует превратиться в пародийность на уровне собственной параноидальности. Когда изображение понимается как реальность, возникает вопрос «Где настоящая реальность?». Отсюда выражение Рене Магритта «Это не трубка» становится зловеще предостерегающим дня сегодняшнего.
Ключевые слова: изображение, протест, фрейм, фотография.

Прецедент. Анализируя значение изображений в социальном и политическом контексте, необходимо учитывать их изменчивость. Где культурологическое означающее знака может вступать в конфликт с его политическим означаемым. В этой логике уместно вспомнить перевернутый крест апостола Петра. Напомню, что когда апостола Петра распинали, он решил, что недостоин умереть так же, как Иисус Христос, и попросил, чтобы его распяли вниз головой. После этого перевернутый крест стал символом смирения (Рис. 1. Распятие Святого Петра). Однако время наложило свой отпечаток на значении данного изображения. Сегодня перевернутый крест является анти-христианским символом. А его образ вышел и за пределы церкви. Известно, что тела Муссолини и его любовницы были публично повешены вниз головой. Во всех подобных случаях само повешение отнюдь не инструмент физической смерти, а знак бесчестья, осуждения и публичного осмеяния, страшной переоценки всего, что прежде символизировал собой персонаж, о котором идет речь.

«Управление МВД в Луцкой области открыло уголовное производство по статье «групповое хулиганство» за перевернутый портрет президента Виктора Януковича, который активистка пронесла на Евромайдан в Луцке» [1]. Позже, ночью 16 декабря 2013 г. Луцкий горрайонный суд избрал мерой

Рис. 1. Распятие святого Петра. Лоренцо Венециано

пресечения Майя Москович двухмесячный домашний арест. Ее обязали не выезжать за пределы Волынской области, не появляться на Театральной площади областного центра (Евромайдан) и носить электронное средство контроля – браслет (Рис. 2). Кроме этого, одному из депутатов Луцкого городского совета Богдану Шибе суд запретил на время следствия в течении двух месяцев выезжать из Луцка. Выступая на судебном заседании, прокурор Вадим Приймачок рассказал, что «2 декабря на елках на Театральной площади появились портреты Януковича. Туда их повесила группа неустановленных лиц с особым цинизмом». «*Затем портреты умышленно перевернули вниз головой, демонстрируя наглое отношение к существующим в обществе правилам морали и унижая политические взгляды других людей*», – отметил прокурор [8].

Рис. 2. Журнал Фокус. Заметка_В Луцке судят активистку Майдана

Основной целью данной статьи является поиск ответа на вопрос, почему власть так болезненно реагирует на использование перевернутого портрета во время протеста. Что побуждает её обращаться к репрессиям и судебным преследованиям? Почему образ Петра уступает образу Муссолини? За единицу анализа был взят социокультурный подход о природе протеста, фрейм-аналитический подход (теория фреймов И.Гофман), теория социальных событий, иконологический подход.

Дискуссия. *Ментальный образ.*

Сегодня, в век информационных технологий, отношение к изображению изменилось. Всему виной простота в использовании цифровой фотографии. Практический опыт фотографирования привел к массовому увлечению фотографирования как социального акта. «То, что написано о человеке или о событии, – по существу, интерпретация, так же, как рукотворные визуальные высказывания, например, картины или рисунки» [5, 13]. Событие определяется не по своему содержанию и значению для общества, а по количеству его изображений. Чем больше фотографий события, тем больше создается контекстов его интерпретаций и тем весомее становится само событие.

Фотография в условиях политического может быть визуальной метафорой. Чтобы метафора имела понятийный смысл, большую роль в этом играют некоторые условия презентации. Это может цвет фотографии, её размеры, место презентации и др. В условиях политического протеста социальный или политический характер фотометафоры ориентирует на поведение, которое может выражаться в отношении. Таким образом, ценностно-рациональное действие изображения состоит в том, что рефлексия как созерцание становится рефлексией на иное понятие, которое уже не имеет отношения к созерцанию. С. Сонтаг отмечает, что фотография имеет свойство свидетеля. «Есть у камеры ещё одна функция – она может обвинять…Фотография сделалась удобным инструментом современных государств для наблюдения и контроля за все более мобильным населением» [5, 15].

Сущность визуальной метафоры в

условиях протестного движения можно проследить с позиции иконологического подхода. С точки зрения Дионисия Ареопагита, есть два способа передачи знания об Истине: один – *невысказываемый и тайный*, другой – *явный и легко познаваемый*; первый – символический и мистериальный, второй – философский и общедоступный. Вся информация о высших истинах на уровне земного бытия передается в символах. Назначение символов, по мнению святых отцов, выявлять или скрывать истину [3]. С позиции протестного текста, второй путь высказывания необходим для четкого понимания причины протеста. Поэтому плакаты, изображения и слоганы примитивны, понятны и просты. В этом случае, символы выявляют истину. «Мы уверены, что символические сочетания придуманы не для них самих, но для неизглаголанного знания, которое по своей святости для непросвещенных недоступно, а открывается только испытанным его любителям, не увлекающимся при рассмотрении священных символов детскими мечтами, но простотой своего ума и силой созерцания возносящимся к простой и сверхъестественной истине их» [4, 398]. Все, что упрощено, является предметом обыденной реальности. И если необходимо привлечь внимание к вещам невидимым, за которыми стоит определенный смысл, реальность намеренно искажается изображением. В этом случае, используется символический (первый) и общедоступный (другой) пути передачи информации.

Фотография, как и икона, находится вне пространства и времени. Вне пространства, потому что наделяет его такими ценностями, которые выходят за сферу понимания этого пространства. Так же фотография преодолевает и время. Сделанная в одно время, она становится культом в другом времени и проклятием в третьем времени. Яркий пример этому события 2014 года в нашей стране, когда активисты Майдана, штурмуя администрации городов, в первую очередь срывали портреты Януковича, которые висели на стенах кабинетов (видео можно посмотреть здесь https://www.youtube.com/ watch?v=Ro-_QQWfCwg 01.46; https://www.youtube.com/ watch?v=A4eILpn_WmA 08.56).

Выступая неким эквивалентом реальности изображение всегда находит своего зрителя. На него, собственно, оно и рассчитано. На момент прочтения и понимания изображения текст изображения выходит за его пределы. К примеру, перевернутый портрет Януковича начинает пониматься не как перевернутое изображение человека, а как символ власти, которая врёт или как изображение ставленника анти-христианского мира. В обоих случаях происходит некое «запланированное» ощущение. Ментальный образ, как следствие восприятия окружающего мира, является реакцией на изображение-стимул. Здесь необходимо понимать, что без предварительной подготовки необходимый ментальный образ может не возникнуть вовсе. Поэтому изображение есть в первую очередь функция, а уже потом неким статическим объектом восприятия.

Антиповедение протестующих как борьба с антиповедением власти.

Протестное движение можно понимать как антиповедение. Б.А.Успенский отмечал, что «антиповедение – это «обратное, перевернутое, опрокинутое поведение – иными словами, поведение наоборот… т.е. замена тех или иных регламентированных норм на их противоположность» [6]. Карикатуры, анекдоты, уличные граффити и другое можно понимать как антиповедение, которое активизируется тогда, когда теряется вертикальная связь между властью и народом. В архаичных обществах они возникали часто из-за недостатка информации сверху, а сегодня из-за её переизбытка. Здесь нарушение потоков информации влияет на количество антиповеденческих форм. То же самое можно наблюдать и при горизонтальной связи. Снижение информации на входе в одну систему (например, в социальную), не уменьшает выход этой самой информации из этой системы. То, чего не достает, достраивается уже внутри системы. И, как следствие, вырабатывается определенное отношение к власти. Возвращаясь к Б.А.Успенскому, можно сказать, это «обратное, перевернутое, опрокинутое поведение» проявляет себя и на символах, с помощью которых выражается протест. Массово «опрокидывание» фотографий с похожим изображением можно понимать не столько как антиповедение протестующих, сколько как их демонстративное отношение к антиповедению власти. Когда одни нормы

на практике заменялись другими. Когда декларация прав реализовывалась их ограничением. Здесь большую роль играет зрелищность. Когда демонстративное нарушение норм «окарикатуривания» со стороны власти требует его фиксации. Как крах системы, норм и правил. Таким образом, протест превращается в перформанс.

Актор, как субъект социального действия, с помощью символов разрывает границы дозволенного. Изображение, которое сделано в оригинале, в перевернутом виде имеет иное значение. Оно словно отражает мир невидимый, облачая всю его сущность. Таким образом, происходит искажение реальности. Закон единства и борьбы противоположностей, в этом случае смещает акценты значений. Происходит обнуление системы, её откат. Это ярко проявляется тогда, когда ценности обществом не наследуются, а навязываются властью.

Теория социальных событий

Социальная и политическая жизнь становятся понятными и предсказуемыми в результате осмысления событий, которые наделены причинно-следственной связью. Эта связь, в своей возможной множественности, устанавливается, когда есть наблюдатель события (им может быть как со-участник, так и исследователь). Благодаря анализу события происходит вычленение событийного смысла.

Коммуникация, как часть события, имеет свои законы. Она может как дополнять событие, так и конструировать *«событие в событие»* через коммуникативную форму. То, что происходит во время протеста, может через коммуникацию как дополнять и управлять протестом, так и создавать иное событие, которое может его ре-конструировать. К примеру, лозунги «Мы за равенство» в руках обычных граждан будут нести один смысловой порядок, а в руках ярко одетых клоунов совершенно иной. При конфликте вербальной и визуальной коммуникации понимание смысла события будет исходить от визуальной формы подачи информации.

Для того, чтобы событие имело значение в своём понимании, необходимо его фреймирование. Обращаясь к теории И.Гофмана, нужно учесть, что есть первичные и вторичные фреймы. Первичные имеют общие схемы интерпретации, которые указывают на социальную природу интепретируемых элементов. Вторичные накладываются на них не нарушая, а дополняя форму презентации. К примеру, существуют праздничные шествия (первичные фреймы) и существуют правила использования плакатов вождей на таких шествиях (вторичные фреймы).

В случае с перевернутым портретом Януковича произошел перевод события (транспонирование) из первичного фрейма во вторичный, где сама презентация портрета не нарушив схему правил уличного протеста нарушила его норму. Из-за деформации первичного фрейма происходит нарушение и первичной организации опыта. И. Гофман указывает на пять факторов, которые деформируют первичные фреймы с помощью вторичных: выдумка, состязание, церемониал, пересадка, техническая переналадка. Власть, в этом случае, считает своим правом регулировать нормы первичных фреймов и укрепляет свой статус благодаря введению в них вторичные фреймы (пример с праздничным парадом). Однако, как только кто-то другой бесконтрольно вносит свои визуальные символы в первичный фрейм, он подлежит наказанию.

Любое социальное событие, которое происходит во времени и пространстве, учитывает присутствие наблюдателя. Именно для него организуется данное действие. Однако здесь происходит членение наблюдателей. Те, которые были непосредственно на месте события и те, которые стали наблюдателями через средства массовой информации. В пространстве истории количество наблюдателей может расширяться благодаря новым формам репрезентации события (дневники, воспоминания, плакаты, фотографии, тексты и т.д.). Пространство наблюдения, формы его наполнения и идеологические условия будут вносить свои акценты в восприятии и понимании. К примеру, то, за что раньше наказывали, в других исторических условиях будет считаться абсурдом. И наоборот.

Будучи символически означающей, власть ревностно контролирует и её означаемое. Однако здесь остается вне внимания тот факт, что реакция власти на форму её репрезентации со стороны протестующих, также является означаемым,

но уже для других наблюдателей. Которые находятся за пределами события протеста. То есть, не столько перевернутый портрет вызвал бурную реакцию со стороны наблюдателей, сколько уголовные преследования активистов протеста. В этом контексте реакция власти как событие (действие) выступает её означаемым. Выходя на уличные протесты, где изображение является главным смысловым текстом, произошло классическое вытеснение одного знака другим.

Выводы. Смысл любого политического действия становится понятным через акт коммуникации. Где ценности являются кодами взаимодействия. С позиции неокантианской философии ценности не имеют самостоятельного статуса. Они имеют значение только в переплетении с социальным миром. Политика, как коммуникация, будет эффективна тогда, когда социальные ценности имеют значение в пространстве политического по вертикали. Если ж происходит конфликт несовпадений, рано или поздно происходит перезагрузка. Эпоха архаического общества прошла. И контроль информационных потоков при отсутствии понимания основных национальных ценностей становится невозможным. В случае с изображением, как методом протестного движения, можно прийти к следующим выводам:

1) любое изображение может остаться незамеченным, если нет соответствующих настроений в обществе. Если происходит *любая* реакция на изображение, это может означать спровоцированный акт, который стал следствием как внутренних так и внешних воздействий;

2) протестное движение как антиповедение с помощью перевернутого изображения визуализирует антиповедение самой власти. В этом случае, сами протестующие регламентируют уровень дозволенного и недозволенного, где власть оказывается за пределами нормы. Реакция власти на уровне преследований протестующих подкрепляет свою антиповеденческую форму и дискредитирует саму себя;

3) получая новый опыт из вторичного фрейма наблюдатель может переоценить свой первичный опыт, и это значит, что он может переосмыслить свое отношение к власти. Видимая власть становится проблемой для самой себя. Поэтому она старается исключить саму себя из пространства видения в той форме, в какой наносится ей вред (в случае с перевернутым изображением). В случае с перевернутым изображением это стало роковой самоиронией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Vlasti.net. Жительнице Луцка светит четыре года за перевернутый портрет Януковича. Электронный ресурс. Режим доступа: http://vlasti.net/news/181751
2. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта //М.: Институт социологии РАН. – 2003. – 752 с.
3. Икона: символ и значение. Электронный ресурс. Режим доступа: http://kubanpokrov.ru/index.php/component/content/article/39-2011-04-14-10-21-08/65-ikonasimvoliznachenie.html
4. Св. Дионисий Ареопагит. Письма к разным лицам. К священноначальнику Титу, который вопрошал святого Дионисия через письмо, что такое дом Премудрости, что ее чаша, ее пища и питие? // Антология. Восточные Отцы и учители Церкви V века. Издательство МФТИ, 2000, с.388-416.
5. Сонтаг С. О фотографии Зонтаг С. О. фотографии/С. Зонтаг //М.: Ad Marginem. – 2013.
6. Успенский Б.А. Избранные труды. Т.1. Семиотика истории. Семиотика культуры. Анти-поведение в культуре Древней Руси. Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.krotov.info/history/11/uspensky/uspen_01.htm
7. Цензор.нет. Сотни лучан принесли под здание областной прокуратуры перевернутого Януковича: "Сажайте и нас". ФОТОрепортаж. Электронный ресурс. Режим доступа: http://censor.net.ua/photo_news/264575/sotni_luchan_prinesli_pod_zdanie_oblastnoyi_prokuratury_perevernutogo_yanukovicha_sajayite_i_nas_fotoreportaj
8. Цензор.net. За перевернутый портрет Януковича суд сделал «невыездным» луцкого депутата. Электронный ресурс. Режим доступа: http://censor.net.ua/news/264019/za_perevernutyyi_portret_yanukovicha_sud_sdelal_nevyezdnym_lutskogo_deputata

Надійшла до редакції 10.11.2015

УДК 2-172.2

Мария БАБИЦКАЯ,
старший преподаватель кафедры
культурологии и искусствоведения
Одесского национального
политехнического университета

ПОЛИТЕИЗМ И ГИПОТЕЗА ПАЛЕОКОНТАКТА

Бабицкая М. Политеизм и гипотеза палеоконтакта.
В статье рассматриваются причины перехода от первобытных верований к политеистическим религиям. Представлена точка зрения официальной науки на причины такого перехода. А именно: последствия неолитической революции и проблема обоснования власти в человеческих сообществах в новых условиях. Приведены примеры артефактов и древних литературных источников, на базе которых сформировалась гипотеза палеоконтакта. Изложена краткая история возникновения и развития теории палеоконтакта. Показана гипотетическая связь между палеоконтактами и возникновением политеизма.
Ключевые слова: первобытные верования, политеизм, артефакты, мифы, палеоконтакты, религиоведение.

Бабицька М. Політеїзм і гіпотеза палеоконтакта.
У статті розглядаються причини переходу від первісних вірувань до політеїстичних релігій. Висвітлена точка зору офіційної науки щодо причин цього переходу. А саме: наслідки неолітичної революції і проблема обгрунтування влади в людських спільнотах у нових умовах. Наведені приклади артефактів та давніх літературних джерел, на базі яких сформувалася гіпотеза палеоконтакту. Викладено історію виникнення та розвитку теорії палеоконтакту. Показаний гіпотетичний зв'язок між палеоконтактами і виникненням політеїзму.
Ключові слова: первісні вірування, політеїзм, артефакти, міфи, палеоконтакти, релігієзнавство.

Babitskaia M. Polytheism and paleocontact hypothesis.
This article discusses the causes of the transition from the primitive belief in polytheistic religions. Presenting the view of mainstream science on the causes of such a transition. Namely, the effects of the Neolithic revolution and the problem of power in the study of human societies in the new environment. Examples of artifacts and ancient literary sources, on the basis of which formed the hypothesis paleocontacts. Presented is a brief history of the origin and development of paleocontacts theory. It is shown that the hypothetical link between paleocontacts and the emergence of polytheism.
Key words: primitive belief, polytheism, artifacts, myths paleocontacts, religion.

Постановка проблемы. Одним из наиболее важных вопросов религиоведения является вопрос о причинах возникновения той или иной формы религии. Так, например, причиной перехода от первобытных верований (тотемизма, анимизма, фетишизма, магии и др.) к политеизму с точки зрения традиционного научного подхода к изучению религии является неолитическая революция. Постепенно при переходе от присваивающей деятельности (собирательство, охота) к производящей (земледелие, животноводство) в обществе начинает появляться избыток продуктов труда, имущество, которое необходимо было сохранять и распределять. Возникает частная собственность. Постепенно происходит социальная дифференциация в родоплеменных коллективах. Возникают социальные противоречия. Всё это приводит к формированию института государства. Государственная организация приходит на смену родоплеменной организации общества [4]. И тут с особой остротой встаёт проблема власти. Власть в родоплеменных сообществах принадлежала

старейшинам племени, вождям и освящалась традицией. Власть в государстве теперь должна принадлежать человеку (группе людей) не состоящему в кровном родстве с другими членами сообщества. Здесь требуются мощные факторы для обоснования власти. Такими факторами могли стать представления о сверхчеловеческих существах, обладающих колоссальным могуществом – богах. Боги правят всем миром, а их сыновья (или посланники) властвуют над людьми. Так из-за необходимости обоснования власти при переходе от родоплеменных сообществ к государству появляется устойчивая идея богов [10]. Бог в отличие от духов (неопределённых, безличных) персонифицирован, носит личное имя. Представление о множестве богов вырастает из развитого анимизма или полидемонизма.

Задача статьи – не доказать или опровергнуть гипотезу палеоконтакта и связанные с ней религиоведческие гипотезы. Цель данной публикации состоит в том, чтобы расширить рамки существующих представлений об истоках религиозных верований, пробудить интерес к проблеме зарождения и развития религии.

Изложение основного материала. Во второй половине XX в. возникла гипотеза, объясняющая появление политеистических религий.

Во всех политеистических религиях присутствуют мифы о богах – «подателях благ». Так, в древнеегипетской религии есть цикл мифов о боге Осирисе. Царствуя над Египтом, Осирис отучил людей от дикого образа жизни и людоедства, научил сеять злаки (ячмень и полбу), сажать виноградники, выпекать хлеб, изготавливать и обрабатывать медную и золотую руды [9, с. 337].

В древнегреческой мифологии особо яркой фигурой «подателя благ» выступает титан Прометей. В трагедии Эсхила «Прометей прикованный» к мотиву похищения огня прибавилось изображение Прометея как первооткрывателя всех культурных благ, сделавших возможными достижения человеческой цивилизации: он научил людей строить жилища и добывать металлы, обрабатывать землю и плавать на кораблях, обучил их письму, счёту, наблюдению за звёздами и т.д. [9, с. 340].

В древнеславянской мифологии богом – «подателем благ» можно считать Сварога. Сварог – один из высших богов славяно-языческого пантеона. Его почитали как бога неба. Он подарил людям кузнечные клещи, научил выплавлять медь и железо, а прежде, по представлениям славян, на Земле царил каменный век, люди пользовались палицами и камнями. К тому же Сварог установил самые первые законы, в частности велел каждому мужчине иметь только одну жену, а женщине – одного мужа. Таким образом, способствовал установлению моногамии в славянском обществе [8].

В древнекитайской мифологии прародителем всех китайцев считается полулегендарный «Жёлтый император» Хуан-ди, который правил в Китае примерно в 3-м тысячелетии до н.э. Легенда гласит, что Хуан-ди спустился с небес, вышел из брюха огнедышащего дракона и стал первым китайским императором. Хуан-ди дал народу компас, китайскую письменность, акупунктуру [5, с. 40-42]. Подобные сюжеты о богах – «подателях благ», спустившихся с небес, характерны для всех политеистических религий.

Вера в небесных существ, которые взаимодействуют с людьми, стала центральным звеном всех религий на Земле. Кроме мифов и легенд о богах, спустившихся с небес и передавших людям цивилизаторские навыки и умения, привлекает внимание вереница так называемых «неудобных артефактов». «Неудобных» потому, что они не вписываются в парадигму официальной науки. Рассмотрим некоторые из них.

1. «Космонавты» долины Валь-Камоника.

Валь-Камоника – одна из самых крупных долин в юго-восточной части Альп

(Италия). В этих местах археологом Эммануэлем Анти в конце 50-х годов XX века была обнаружена наскальная живопись, которая признана самым крупным собранием петроглифов в Европе. Первые рисунки появились здесь около десяти-восьми тысяч лет до нашей эры. На некоторых из них изображены фигуры в странных костюмах, весьма напоминающих костюмы космонавтов [1, с. 528-542].

2. «Астронавты» плато Тассилин-Аджер.

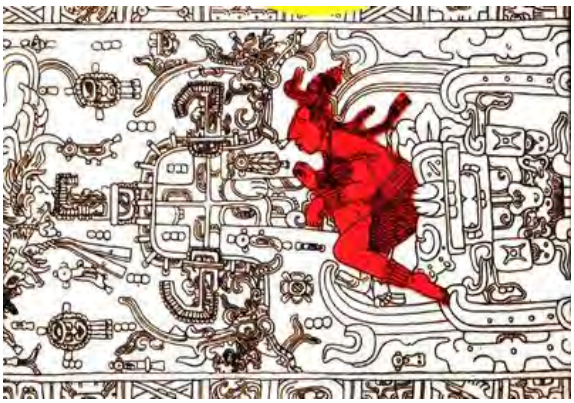
Тассилин-Аджер (плато рек) – крупнейший памятник наскального искусства Сахары. Плато расположено в юго-восточной части Алжира. Самые древние петроглифы Тассилин-Аджер датируются седьмым тысячелетием до нашей эры. На многих из этих рисунков изображены существа, отчётливо напоминающие астронавтов в скафандрах, в шлемах, а также фигуры гуманоидов [2].

3. Изображения летательных аппаратов на храме в Абидосе.

В 1848 г. археологическая экспедиция, работающая в Египте, обнаружила странные иероглифические рисунки над входом в храм фараона Сети I в древнем городе Абидосе. Официальная история утверждает, что храм был построен в XVIII веке до н.э. Через 150 лет на этом же месте под отвалившимся слоем облицовочной плитки были обнаружены высеченные в камне чёткие рисунки: «вертолёт», «самолёт», «подводная лодка» [3].

4. Птица из Саккары

Птица из Саккары – фигурка из сикаморового дерева, обнаруженная в 1898 году при раскопке одного из могильников Саккары (Египет). В общих чертах напоминает пернатое без клюва, оперения и нижних конечностей. Ныне экспонируется в Каирском музее и датируется III-II веком до н.э. Саккарская птица получила широкую известность, когда каирский египтолог-любитель Халиль-Мессиха, обнаружив фигурку в музейных запасниках, заявил в 1972 г., что она представляет собой модель деревянного летательного аппарата (планера) который, по его мнению, просто не сохранился до наших дней или пока не найден. Отсутствие необходимого для полёта горизонтального оперения он объяснил тем, что соответствующая деталь была утеряна. Халиль-Мессиха сообщил, что изготовил модель саккарского артефакта и, снабдив её хвостовым стабилизатором, попытался показать, что она способна планировать – что и подтвердилось на опыте. Из всего этого Халиль-Мессиха сделал вывод, что древние египтяне сделали эту модель самолёта по мотивам некоего летательного аппарата, который они либо построили, либо где-то увидели [3].



5. Геоглифы на плато Наска и Пальпа в Перу.

Линии Наски – группа гигантских геометрических и фигурных геоглифов на плато Наска в южной части Перу. На плато, протянувшемся более чем на 50 км с севера на юг и на 5-7 км с запада на восток, сегодня известно около 30 рисунков (птица, обезьяна, паук, кит, дерево, руки, «астронавт» и др.); также около 13 тысяч линий и полос и около 700 геометрических фигур (прежде всего треугольников и трапеций, а также около сотни спиралей). Благодаря полупустынному климату геоглифы сохранились с глубокой древности. Поскольку изображения достигают нескольких сотен метров в длину и с земли их распознать затруднительно, то официально были обнаружены лишь наше время, при полётах над плато в первой половине XX века. В 1994-м г. внесены в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО [12].

По поводу назначения этих полос и рисунков у учёных нет единого мнения. В научно-популярной литературе и уфологии распространены объяснения, что полосы в пустыне Наска предназначены для ориентирования и посадки инопланетных космических кораблей (ведь до начала XX века человечество было неспособно к полётам). Подобные иероглифы обнаружены также на плато Пальпа в Перу, в США близ города Блайт в Калифорнии, в России, в Казахстане.

Подобных артефактов, наводящих на мысль о посещении Земли в древности инопланетными космонавтами (палеокосмонавтами), пришельцами, существует множество [6].

Помимо «неудобных артефактов» описания космических полетов, как землян, так и неземных существ, находим в древних литературных источниках. Так в «Текстах пирамид» (Древний Египет) рассказывается о фараоне, путешествующем «в пламени впереди ветра к самому горизонту, в дальние уголки Неба и Земли». В изречении 261 «Текстов пирамид» говорится: «Фараон путешествует по воздуху и облетает землю…он обладает знанием, позволяющим ему подниматься в небо» [11, с. 232].

В древнеиндийских эпосах «Махабхарате» и «Рамаяне» подробно описаны летательные аппараты – виманы. На летающих машинах (виманах) боги облетают Землю, ведут сражения и путешествуют далеко за пределы Земли [7, с. 451].

В вавилонском мифе творения «Энума Элиш» (вторая половина II тыс. до н.э.) упоминаются аннунаки (ануннаки) – «пришедшие с небес» [14, с. 185-195]. Таким образом, можно отметить, что в древних литературных источниках часто повторяются сюжеты о сошедших с небес существах, летательных аппаратах, воздушных сражениях и т.п. На основании исследования приведенных выше и других, подобных им данных в середине XX века формируется гипотеза палеоконтактов [13]. Суть этой гипотезы заключается в том, что в древности Землю посещали пришельцы из космоса («палеокосмонавты») и вступали в контакты с людьми, при этом передавали людям знания и технологии. Люди называли их богами, т.е. сверхъестественными существами, обладавшими нечеловеческим могуществом и знаниями. Так у людей возникли представления о множестве богов, которым подвластны все явления и процессы на Земле и на Небе.

Возвращаясь к поставленной в начале данной статьи проблеме, причине перехода от первобытных верований к политеизму, можем выдвинуть следующую гипотезу. Одной из причин появления в сознании людей представлений о множестве богов, населяющих Небо и спускающихся с небес к людям, являлись наблюдаемые людьми визиты древних космонавтов (палеовизиты) и контакты людей с ними (палеоконтакты). Несколько слов об истории гипотезы палеоконтакта. Представитель русского космизма К.Э. Циолковский впервые выступил в 1928-1929 годах с идеей возможного посещения Земли инопланетянами пришельцами в далёком прошлом [1].

Взгляды К.Э. Циолковского в 1950-1960-е годы продолжал развивать советский математик Матест Агрест. Им были выдвинуты предположения о существовании в древности контактов инопланетян с Землёй. Были даны нетрадиционные интерпретации ряда фактов, например, что Содом и Гоморра были разрушены в результате ядерного взрыва, произведённого инопланетянами. Его статья «Следы ведут в космос», напечатанная в «Литературной газете», имела большой резонанс, в том числе, в западной прессе.

Идеи М.М. Агреста вдохновили швейцарского писателя-уфолога, археолога-любителя Эриха фон Дэникена на исследования в этой области. В 1968 г. вышла книга Эриха фон Дэникена «Колесница богов». В своей книге, ставшей международным бестселлером, Э. фон Дэникен, основываясь на собственной трактовке древних памятников фольклора, мифов, священных текстов, архитектурных сооружений и археологических находок (в частности, т.н. «неуместных артефактов») как свидетельство визита внеземных цивилизаций на Землю, пытается возвести гипотезу палеоконтакта в ранг научной теории [3]. По мотивам этой книги Э. фон Дэникена западногерманский режиссёр Х. Райнл в 1970 г. снял научно-популярный фильм «Воспоминания о будущем». В 1976 г. вышел в прокат фильм тех же авторов «Тайны богов. Возвращение к звёздам» по книге Эриха фон Дэникена «Возвращение к звёздам». Книги и фильмы вызвали большой интерес широкой общественности к проблеме палеоконтактов.

В 1973 году в Чикаго Джене Филлипсом было основано «Общество по изучению астронавтики древности» с целью исследования влияния пришельцев на развитие человечества и поиска высокоразвитых в техническом смысле цивилизаций, существовавших в доисторическую эпоху. Под началом «Общества» проводились конференции, издавался журнал «Древний горизонт» (на немецком и английском языках), были выпущены труды «Книга о древних астронавтах» и «Новые доказательства существования древней астронавтики» [13].

Американский писатель, криптоисторик, журналист Захария Ситчин в своих книгах «Колыбель цивилизации» и «Двенадцатая планета» утверждает, что некоторые мегалитические постройки (например, Баальбек или постройки на Храмовой горе) из огромных каменных блоков массой до 1000 тонн могли быть построены пришельцами-аннунаками как стартовые площадки («космопорты») для своих космических кораблей. Развитие гипотезы палеоконтактов продолжается в настоящее время. Такие исследователи, как В.Ю. Конелес (Россия), А.Ю. Скляров (Россия), Дж. Цукалос (Швейцария) и многие другие активно работают в этом направлении. Необходимо отметить, что теория палеоконтакта подвергается жёсткой критике со стороны представителей академической науки. Время покажет, на чьей стороне истина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агрест М.М. Космонавты древности. – М.: Мысль, 1961. – 653 с.
2. Арефьев А.Б., Фомин Л.Б. Баллада о космических пришельцах // Техника молодёжи. – 1987. –№6, 8, 10, 11.
3. Дэникен Эрих. Колесницы богов. – 1968.
4. Кислюк К.В., Кучер О.Н. Религиоведение. – Ростов н/Д, 2004. – 512 с
5. Лисевич И.С. Древние мифы о Хуан-ди и гипотеза о космических пришельцах // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. – М.: Наука 1974, – 253 с.
6. Малина Я., Малинова Р. Великие загадки Земли. Природные катастрофы и пришельцы из космоса. – М.: Прогресс, 1993. – 350 с.
7. Махабхарата. Книга 8. – М., 1990. – 586 с.
8. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
9. Мифы народов мира. М.,1991-92 в 2 т. Т 2. – 721 с.
10. Найдорф М.И. Введение в теорию культуры. Вып. 2 Одесса: Оптимум, 2000. – 75 с.
11. Тектсы Пирамид / Под общ. ред. А.С. Четверухина. – СПБ: Летний сад, 2000. – 464 с.
12. Фигуры пустыни Наска как археоастрономический феномен // Латинская Америка. – 1997. – № 7. – С. 64 – 72.
13. Хенкок Грэм. Следы богов. – М.: Эксмо, 2005. – 720 с.
14. Хрестоматия по истории Древнего Востока. Учебное пособие, в 2-х частях. Ч.1. – М.: Высшая школа, 1980. – 336 с.

Надійшла до редакції 6.10.2015

УДК 7.074: 789.5

Татьяна ОВЧАРЕНКО,
кандидат культурологии,
доцент кафедры культурологии
и искусствоведения
Одесского национального политехнического университета

КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ АРТЕФАКТОВ: КОЛОКОЛА И КОЛОКОЛЬЧИКИ

Овчаренко Т. Коллекционирование музыкальных артефактов: колокола и колокольчики.
В данной статье рассматриваются разные аспекты применения музыкальных артефактов, их функциональное предназначение (сакральная, бытовая, эстетическая, историческая функции). Акцент делается на современном использовании колоколов и колокольчиков, а именно: художественная литература, декоративно-прикладное искусство, фольклорные произведения. В публикации приведены примеры из известных частных и государственных коллекций мировых музеев.
Ключевые слова: кампанофилия, коллекционирование, виды колокольных звонов, музыкальные инструменты, музей колокольных звонов, колокол, колокольчик.

Овчаренко Т. Колекціонування музичних артефактів: дзвони та дзвіночки.
У даній статі розглянуто різні аспекти використання музичних артефактів, їх функціональне призначення (сакральна, побутова, історична функції). Акцентується увага на сучасному використанні дзвонів та дзвіночків, а саме: художня література, декоративно-прикладне мистецтво, фольклорні твори. У публікації наведені приклади з відомих приватних і державних колекцій світових музеїв.
Ключові слова: кампанофілія, колекціонування, види дзвонів, музичні інструменти, музей дзвонів, дзвін, дзвіночок.

Ovcharenko T. Collecting musical artifacts: bells and handbells.
This article rassmatrivaût'sâ the different aspects of music artifacts, their functional purpose (sacred, household, aesthetic, historical function). The emphasis is on contemporary use of bells and handbells, namely: fiction, decorative and applied art, works of folklore. Separately in the article provides examples of well–known private and public collections of the world's museums.
Key words: kampanofiliâ, collectibles, kolokol'nyh types of bells, musical instruments, kolokol'nyh Museum of bells, bells and whistles.

Как нежный звук любовных слов
На языке полупонятном,
Твердит о счастьи необъятном
Далекий звон колоколов…
(К. Бальмонт «Колокольный звон»)

Постановка проблемы. История появления колоколов насчитывает не один десяток тысячелетий. Искусство изготовления и использования колоколов и колокольчиков когда-то считалось сложным, священным, особенным, а в советское время – забытым. В настоящее же время интерес возвращается благодаря энтузиастам. Это – колоколоведы, звонари и литейщики, сотрудники архивов и библиотек, музыканты и, даже психологи и

медицинские работники, и, конечно же – культурологи и искусствоведы. Всех их объединяет интерес к колокольчикам и колоколам, как историческому и культурному артефакту, к материалу изготовления колокольчиков, их дизайну, и особенно, к тем надписям, которые можно обнаружить на них сейчас.

Известно, что мастера, которые изготавливали колокола, обладали высоким чувством юмора и, поэтому все надписи на них имели несколько смыслов, в том числе, и шуточных. Также, надписи говорили о самом мастере, о его манере и почерке изготовления. Сама идея делать шутливые надписи, используя фольклорный материал, принадлежит касимовским литейщикам Николаю Ивановичу Кислову и Михаилу Николаевичу Кислову. Это утверждает и известный коллекционер-исследователь И. Духин [1, с. 169-177].

Но, не только фольклорный материал есть источником вдохновения для исследователей «колокольной» темы. Интересно проследить использование этого уникального музыкального инструмента в литературных произведениях, картинах художниках, и в известных коллекциях.

Цель статьи – показать уникальность и оригинальность музыкального инструмента – колокола, возможности коллекционирования его уменьшенной копии (колокольчика).

Анализ публикаций и исследований по теме. Научным источником для исследования по данной теме стали статьи и публикации, диссертации, личные коллекции авторов. Анализ литературных источников показал, что тема является предметом интереса широкого круга ученых. Однако, большая часть исследователей из России и Белоруссии. Белое пятно в изучении данной темы в истории создания колоколов в Украине, хотя в настоящее время существуют личные коллекции этих уникальных предметов.

Среди авторов следует выделить таких: А.Ф. Бондаренко [2], которая в своей диссертации выделяла этапы изучения колокольного искусства; Н.И. Оловянишников [3] и А.Н. Давыдова [4] – изучали историю появления колокольных звонов в народной культуре; С.О. Смоленский [5] и В.В. Лоханский [6] – исследовали появление и распространение колоколов в России; Л.Д. Благовещенская [7] и М.М. Васнецова [8] – исследовали колокола и колокольчики как музыкальные инструменты, а также объясняли их магическую и целебную функции; а также словарь В. Даля [9], который очень подробно поясняет все термины, связанные с этой тематикой; книга–воспоминание А. Цветаевой «Сказ о звонаре московском» [10], в которой автор рассказывает о музыканте с удивительным слухом и любовью к колокольному звону – Константине Сараджеве.

Изложение основного материала. Изначально изготавливались маленькие колокольчики и были они обнаружены у многих народов: египтян, скифов, греков, китайцев и др. Исследователи считают, что родина колоколов – Китай. Один из древних найден в провинции Хэнань, в 1950 году [11, с. 7]. Об этом искусстве упоминается в древнекитайском трактате «Юэцзи» («Записки о музыке»). Именно оттуда, затем по «Великому шолковому пути» и по маршруту «Великого переселения народов» они попали в европейскую культуру [11, с. 7].

«В русской летописи колокола впервые упоминаются в 1066 году, они пришли из Западной Европы, где изготавливались иностранными мастерами и были качающимися. На Руси процесс литья колоколов был окружен легендами, вымыслами, слухами» [11, с. 9]. Всех удивляло не только их количество, но и вес, размер, надписи, сделанные авторами.

Колокола на Руси крестили согласно обряду: обливали водой, мазали мирром, надевали крестильную рубаху и давали имена. Под этими именами они сохранились в письменных источниках того времени. Например, большой колокол собора Парижской Богоматери называли «Толстяком», а Собора в св. Стефана в Вене – «Башмачником Михелем»; «Хлебный колокол» был в Турине – с его ударами все хозяйки начинали месить тесто» «Колокол чистоты» в Бонне – призывал всех жителей выходить подметать мостовую; «Трудовой колокол» в Бадене – приглашал рабочих на

обед; «Торговка рыбой» в Бовэ – сигналил об открытии рыбных лавок; «Пивной колокол» в Гданьске – открывал двери питейных заведений [11, с. 11].

Изготовление колоколов считалось священным действие, наверное, поэтому оно было в введение монахов бенедиктинского ордена. Известно, что монах Теофил, живший в XI-XII веках, в своем трактате «Записки о разных искусствах» оставил упоминания о том, как именно лить колокола. «Монастыри в Зальцбурге, Фульде, Сент–Галлене и Райхенау славились своим мастерством по производству колоколов. Самый старинный из литых колоколов – Canino Bell, сохранившийся до наших дней, датируется 19 веком и хранится в Риме, в Музее Ватикана» [11, с. 9].

Считалось также, что лить колокола – это сугубо мужское занятие. «В начале XX века в США вдоль исторической дороги «El Camino Real» было установлено 425 колоколов», которые «спроектировала и отливала женщина – госпожа Форбс (Mrs. A.S.C. Forbes).» [17].

Функциональное предназначение использования колоколов и колокольных звонов было различным. Самые первые колокола выполняли функцию оповещения и информирования горожан. Пожалуй, одной из важных была магическая функция – использовались как обереги для скота, для ритуалов жрецов, украшения одежд иудейских первосвященников, щитов воинов и т.д. Эта функция упоминается во многих произведениях, в которых описывается ритуально-обрядоваяя деятельность. А.Г. Баканурский в книге «Жизнь. Игра. Театральность», указывал, что скоморохам, шаманам, жрецам было подвластно искусство музыкального исполнительства. «Звон колокольчика, по поверьям звонков, мог восстанавливать гармонию между душой человека и его телом» [12, с. 80].

Наряду с этими функциями, стали появляться и светские, такие как: украшение колесниц и богатых одежд, использовались на пиршествах, пирах, танцовщицы украшали ими запястья и лодыжки, а также утилитарная, бытовая функция – использование ветряных колокольчиков в фэн-шуе [11, с. 8]. Традиционно в доме помещался один колокольчик, звучание которого по энергетике соответствовало энергетике хозяина дома.

Наиболее полную информацию мы можем получить из словаря В. Даля. Он рассматривает этимологию слова «колокол» и всех его производных, в разных аспектах.

Например, слово «колокол» В. Даль определяет как «звон», или церковное его значение «кампан». Это «вылитый из меди (с примесью олова, серебра) толстостенный колпак с развалистым раструбом, с ушами для подвески и с привешенным внутри билом и языком». В. Даль рассматривает слово «колокол» с точки зрения размера, материала, формы, наличия имени, назначения. Большие колокола использовали только при церквах, и поэтому их называли «божьим гласом». Маленькие – назывались «колоколец, колокольчик». Второе их значение это «звонок». Бывает: почтовым (вешался под ямскую дугу на почтовые тройки); дверным (прикреплялся к двери для звону входящих); ручным (служил для зова прислуги). Церковным колоколам давались имена (например: буревой, бурлила, гуд, лебедь). «По размеру и назначению колокола тоже различались: зазвонный, перечасный, праздничный» [9].

«Звонарь – это церковный служитель, обязанный звонить в колокола по обряду. <…> Встарь хорошие звонари ценились и упражнялись красным звоном, распетливались по рукам и ногам, качались на зыбке и звонили согласно в дюжину колоколов». Слово «дзвонар» имело и переносное значение – болтун, сплетник. Поэтому поговорка «колокола льют» означало выдуманные новости, слухи [9].

Колокольня или «колокольница – «звонница, башня при церкви для подвески колоколов, обычно ставится перед трапезною, напротив алтаря и через нее бывает вход в церков» [9].

Колокольчик. Его называли по–разному: «колоколо» или «колоколок»; «ботало» – если он был клепаны и деревянный; круглый, как шар – «глухар», «гремок», «гремушка», «балабончик», «бубенец», «бубенчик». Бывают: молоточковые и клавишные. У первых, более яркое звучание, у вторых – больше технических

возможностей [13]. Такие колокольчики, используют оперные театры для постановки оперных спектаклей. Сначала в операх использовали настоящие церковные колокола, которые размещались за сценой. Но, технически это было не всем театрам под силу, поэтому, композиторы стали вводить в оперу небольшие колокола [14, с. 121-122]. Как мы видим, в основном они использовались в операх с историческими сюжетами, где выполняли разную функцию – торжественную, погребальную, свадебную, тревожный набат и т.д.

Разновидностью колокольчиков также являються – карильон, бунчук, handbells, куранты, рында, било.

Результаты по теме исследования. Несмотря на то, что тема исследования больше теоретическая, чем практическая, все же удалось найти сведения о возможности использования колоколов и колокольчиков. Прежде всего, это коллекционирование и собирательство – кампанофилия, которое широко распространилась в 90-е гг. XX века, в связи с производством декоративных колокольчиков. Собирание колокольчиков в Европе началось в первой трети XX века в Великобритании, Германии и Франции. В США сейчас самое большое число коллекционеров и самые ценные коллекции.

В России и Советском союзе собирали коллекции поддужных и бронзовых колокольчиков. Самыми известными коллекционерами того времени были: А.М. Кованько (1856 –1920), В. Ким, Л. Крайнов-Рытов, А. Глушецкий, М. Любашевский и Е. Карпов [22].

Музей колоколов в Валдае открыт в июне 1995 году. «В экспозиции Музея колоколов представлены материалы по колокольному литью различных стран, в том числе по истории валдайского колокольчика», а также разные виды колокольчиков. Здесь есть возможность не только послушать колокольные звоны, но и увидеть технику звона, приемы звонарного мастерства, попробовать самому позвонить в колокола, «можно услышать записи карильона в Мехелене, на котором играет директор Королевской школы карильона в Мехелене, председатель Жюри Международного конкурса карильонеров, член Ассоциации колокольного искусства России профессор Йо Хаазен. Звучание мехеленского карильона, поистине сравнимо с „небесной арфой". Именно Йо Хаазен был инициатором восстановления карильона в Петербурге» [15].

Фотографии колокольчиков коллекции Ланге – с сайта аукционного дома «Kastern»

Еще одна известная коллекция колоколов (создатель Е.А. Лансере) – насчитывает свыше 400 оригинальных произведений. Экспонаты коллекции успешно продаются на аукционе, и автор получает приличные суммы (3800 EUR, 11000 EUR, 5000 EUR, 2000 EUR). В коллекции были представлены: готический колокольчик 1480

г. (внизу слева); фарфоровый колокольчик королевской мануфактуры Мейсена, датируемый примерно 1740 г. (второй слева внизу); серебряный колокольчик из Амстердама, датированный 1739 г.; русский колокольчик серебряный с полихромным растительным декором и ручкой в форме крестьянки, приписываемый мастеру Павлу Овчинникову. Коллекция Ланге была описана в его прекрасно иллюстрированном альбоме-монографии «Европейские настольные колокольчики» [16].

Музей колоколов в Апольде (Германия). Основой «экспозиции музея стала частная коллекция литейной династии Шиллинг (Schilling). Музей был открыт в 1952 году, когда на заводе Шиллингов в Апольде еще отливали колокола (что продолжалось до 80-х годов XX века)». Их «можно фотографировать, трогать экспонаты руками и, даже звонить в колокола, к некоторым из которых специально привязаны веревки или колотушки. Старейшие колокольчики музея датируются VIII-V веками до нашей эры, но происходят из разных мест». Исходя из размеров, можно было предположить, какую функцию он выполнял: ритуальную, или «служил для украшения верховых, священных или жертвенных животных, что было обычным на Древнем Востоке» [17].

Вот некоторые колокольчики из коллекции музея:

«бубенец–трещотка, украшенный симпатичным изображением маленькой лошади (на фото слева). Он датируется V в. до н.э. Это скифская работа (найден на территории Румынии)».

«По собранным в музее церковным колоколам разных лет можно проследить, как росло мастерство литейщиков, усложнялась и совершенствовалась отделка колоколов. Музейная экспозиция не обошла вниманием настольные и декоративные колокольчики, они занимают приличную витрину. По времени открытия музей колоколов в Апольде второй в Германии. Первый был открыт в городе Лауха (Саксония–Анхальт) в здании бывшей литейни Ульрихов (Ulrich)» [17].

Коллекция украинского коллекционера колокольчиков Ирины Колтаковой из города Глухова была основана в 1997 году. Первым был – керамический колокольчик из Болгарии, затем – сувенирные и декоративные экземпляры из многих стран мира, но, особую ее часть составляют поддужные колокольчики. «7 апреля 2009 года в историко-культурном заповеднике „Глухов" открылась выставка „Звонкое диво", на которой представлен 331 колокольчик (около сотни из них – дужные), и это лишь часть коллекции» [17].

Коллекция колоколов и колокольчиков Андрея Глушецкого. Собирал ее более 17 лет, и насчитывает около 400 тысяч экземпляров из 50 стран мира. «Основная идея его коллекции – дать широкое представление о мировой культуре колокольчиков. Андрея Глушецкого можно считать коллекционером-исследователем – он не только собирает, но и изучает объекты своего интереса, а также активно публикует результаты своих исследований» [18].

И, в заключении, хотелось бы рассказать об использовании колокола и колокольчиков и в поэзии, в художественной литературе, в фольклорных произведениях (пословицах, поговорках, песнях).

Вот, например, «колокольный звон не молитва, а крик не беседа»; «звоны хвалятся по голосу, люди по беседе»; «не пойдешь в звонари, не попадешь и в пономари», «пришло счастье, хоть в колокол звони»; «колокол в церковь людей зовет, а сам никогда не бывает»; «у царя колокол на всю Русь» (так говорили о рекрутском наборе); «вести–то пустили, а колокола не отлили» (о вранье); «язык есть, речей нет, вести подает» (загадка); «звон в ушах, зимой – к теплу, летом – к ненастью» (народная примета).

Коллекция колокольчиков Л.Н. Колчановой, Харьков

Художественная литература не обошла вниманием такой музыкально–поэтический предмет, как колокольчик. В некоторых произведениях он – главный герой, в других – встерчается эпизодически, в третьих, – он выступает как символ. Например, в роман Эрнеста Хемингуэя «По ком звонит колокол», у Гоголя в «Вие», у Булгакова в «Мастере и Маргарите» (глава 15 «Сон Никанора Ивановича»), в «Соборе Парижской Богоматери» Гюго, где от молчания или звона колоколов зависит жизнь человека. У Сервантеса в «Дон Кихоте» звон колокольчиков прервал объяснения Дон Кихота с возлюбленою Альтисидорою. В 17–19 главах романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле поведал о том, как Гаргантюа снял и унес большие колокола Собора Парижской Богоматери, и как парижане возвращали их обратно. Самый главный аргумент горожан был следующий: «Бог свидетель, город без колоколов – все равно что слепец без клюки, осел без пахвей, корова без бубенчиков...» [19].

Очень символичен колокольчик в романе Достоевского «Преступление и наказание», где дверной колокольчик страухи–оценщицы был сделан «из жести, а не из меди; колокольчик медный, а звук жестяный». Несколько раз возвращался Раскольников к этому колокольчику, как будто хотел возвестить всему миру, о том преступлении, которое совершил [20].

Упоминается колокольчик и в сказках: «Винни Пух» А. Милна, «Приключение Чиполлино» Дж. Родари, сказка Теодора Гофмана «Щелкунчик и мышиный Король», и, конечно, «Городок в табакерке» Одоевского, где описано устройство и принцип работы простейшего музыкального механизма – музыкальной шкатулки.

Выводы. Анализ исследования показал, что из всего многообразия функций колоколов и колокольчиков остались эстетическая, музыкальная и утилитарная. Их собирают до сих пор в коллекции, и на сегодня – это один из самых позитивных предметов собирательства.

Об исторической значимости колоколов и колокольного звона рассуждал герой А.И. Куприна, и стоит с ним в этом согласиться: «Лишь триста, четыреста лет висят наши большие колокола на наших колокольнях; но если бы допросить эти колокола, как они созидались и если бы они рассказали нам об этом, если б да поведали нам они, откуда они взялись, о, какая бы тогда назидательная летопись раскрылась перед миром!» [21].

ЛИТЕРАТУРА

1. Духин И.А. Касимовские колокольчики // Советский коллекционер, 1991. №1. – С. 169 – 177.
2. Бондаренко А.Ф. История распространения колоколов и колокольного дела в средневековой Руси в XI–XVII веках. Автореф. дис. по спец. 07.00.02. на соискани ученой степени доктора исторических наук, – М., 2007. – 42 с.
3. Оловянишников Н.И. История колоколов и колокололитейное искусство // 2-е изд., доп. – М.: Изд. Т–ва П.И. Оловянишникова с-вей. 1912. – 435 с.
4. Давыдов А. Н. Колокола и колокольные звоны в народной культуре.// Колокола. История и современность. – М., 1985. – С. 7–17.

5. Смоленский С. О колокольном звоне в России. СПб., 1907. – С. 4.
6. Лоханский В.В. Русские колокольные звоны//Колокола. История и современность. – М., 1985. – С. 18–27.
7. Благовещенская Л.Д. Звонница — музыкальный инструмент // Колокола. История и современность. – М., 1985. – С. 28–38.
8. Валенцова М.М. О магических функциях колокольчика в народной культуре славян. Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян /Отв. ред. С.М. Толстая – М.: Изд–во «Индрик», 1999. – С. 283 –293.
9. Даль В.И. Толковый словарь. – Т. I. – М., 1955. – 672 с.
10. Цветаева А. «Сказ о звонаре московском»//книга доступна по адресу: www.russiantext.com.
11. Пухначев Ю. Колокол: [О колоколах разных эпох и народов]//Наше наследие. – 1991, № 5. – С. 5 – 20.
12. Баканурский А.Г. Жизнь. Игра. Театральность. – Херсон, 2013. – С. 80 – 81.
13. Нарожная С. Режим доступа: http://havefun.cv.ua/raznovidnosti/kampanofiliya/kolokol–chiki–v–muzyke.html.
14. Барсова И.А. Книга об оркестре// И.А. Барсова. – Изд. 2–е. – М., «Музыка», 1978. – С. 121–122.
15. Электронный режим доступа: http://havefun.cv.ua/raznovidnosti/kampanofiliya/karil–ony.html.
16. Нарожная С. Колокольные страсти на аукционе по продаже коллекции Ланге // «Антикватория», 2005. – № 6–1(17–18). – С. 70–72.
17. Нарожная С. Режим доступа: http://decorbells.ru/history_germany.htm
18. Нарожная С. «Поет, звенит, говорит» (статья, интервью с А.А. Глушецким) – журнал «Журналист», – №12, 2007. – С. 89–90.
19. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. Перевод с французского П. Любимова –
20. М., Художественная литература. – 1966. – 420 с.
21. Карасев Л.В. «О символах Достоевского» // Вопросы философии. – 1994. – № 10. – С. 90-111.
22. Куприн А.И. Собрание сочинений в девяти томах. Том 5. – Москва: Правда, 1964 – С. 420
23. Калганов В. Колокольчики, бубенчики звенят, рассказать они историю хотят… (записки коллекционера). – М.: Лекдод, 2000. – 176 с.

Надійшла до редакції 16.11.2015 р.

УДК 008

Наталья ДОБРОЕР,
кандидат культурологии,
доцент кафедри культурологии
и искусствоведения
Одесского национального политехнического
университета

КОД КУЛЬТУРЫ КАК СИСТЕМА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Доброер Н. Код культуры как система: постановка проблемы.
В данной статье представлен код культуры как система. Рассмотрена параметрическая теория систем как способ представления кода культуры как системы. Способы системного представления объекта опираются на определения, которые предполагают различение трех уровней системного представления: уровень концептов, уровень структуры и уровень субстрата.
Ключевые слова: код культуры, система, параметрическая теория систем, национальная культура.

Dobroier N. Code of culture as a system: issue statement.
This article provides a code of culture as a system. The parametric systems theory as a way of presenting culture as a system of code. Methods for systematic representation of the object based on the determination that suggest the distinction of three levels of the system of representation: the level of concepts, the level of structure and level of the substrate.
Keywords: code of culture system, parametric systems theory, national culture.

Доброєр Н. Код культури як система: постановка проблеми.
У даній статті представлений код культури як система. Розглянуто параметрична теорія систем як спосіб представлення коду культури як системи. Способи системного уявлення об'єкта спираються на визначення, які припускають розрізнення трьох рівнів системного уявлення: рівень концептів, рівень структури і рівень субстрату.
Ключові слова: код культури, система, параметрична теорія систем, національна культура.

Введение в проблему. Начало XXI столетия ознаменовалось мощным движением глобализации, которое поставило перед современной культурой проблему нахождения общечеловеческих принципов, объединяющих систем, методов, на основе которых можно построить диалог между национальными культурами. В данной статье речь пойдет о коде культуры как системе. Раскрытие данной проблемы актуализировано современным состоянием культурного пространства, которое требует в различных вариациях поиска ключа к пониманию другого типа культуры. Код культуры помогает понять психологию народа, его способ мышления, причины тех или иных поступков.

Степень разработанности проблемы. Проблему кода культуры поднимали Р. Якобсон, Ю. Лотман. В результате их работ язык был представлен как саморегулирующаяся коммуникативная система, а культура выступила как знаково-коммуникативная система [4, с. 15], а код культуры как универсальные принципы, которые позволяют существовать языку как саморегулирующейся коммуникативной системе. М. Фуко прослеживает связь между языком и эмпирическим порядком, указывая на необходимость анализа кодов культуры в различных научных направлениях. Как он считает: «Основополагающие коды любой культуры, управляющие языком, определяют для каждого человека эмпирические порядки, с которыми он будет иметь дело и в которых он будет ориентироваться» [10, с. 62–92]. В работах Ф. де Соссюра говорится о кодах в различных

культурных текстах. Код выступает как единство знако-символьных систем, совокупность смыслов, которые человек беспрерывно расшифровывает. «Код культуры – это макросистема характеристик объектов картины мира, объединенных общим категориальным свойством; эта некая понятийная сетка, используя которую носитель языка категоризирует, структурирует и оценивает окружающий его и свой внутренний миры», – пишет В.В. Красных, специалист в области этнопсихолингвистики [3, с. 232]. Как видим, код культуры был представлен как универсальные принципы существования языка (Лотман, Якобсон), как определение эмпирического порядка (Фуко), как знако-символьные системы, совокупность смыслов (Соссюр), как макросистема характеристик объектов картины мира (Красных).

Цель нашей статьи – представить код культуры как систему в рамках коммуникативного подхода.

Основной материал. В пользу системности кода культуры говорит генетическая общность описанных подходов понимания истины. В данной статье мы исследуем методологический анализ коммуникативного подхода к исследованию кода культуры. На наш взгляд, именно этот подход создает возможность наиболее полного познания кода культуры, его сущности, структуры. Рассмотрение существующих концепций приводит нас к выделению следующих свойств кода культура как концепта: «многослойность», «сложность», «целостность». Все эти свойства связаны с понятием «система». Трудно подыскать более подходящий термин, который охватывал бы если не все, то многие из тех характеристик кода культуры, которые анализировались выше, чем термин «системность».

Обсуждение любого качества кода культуры обязательно выводит нас на осознание ее целостности, а также на осознание целостности культуры, целостности познающего субъекта и предмета познания. Наиболее адекватной экспликацией понятия целостности в современной методологии являются понятия «системность» и «система», а также понятие системного метода. Существуют различные варианты теории систем, где эти понятия анализируются и связываются между собой, где исследуются те методологические следствия, которые вытекают из самого принятия тезиса, что нечто есть система.

Существуют различные определения самого понятия «система», но мы будем придерживаться той трактовки этого понятия, которая предложена автором параметрической теории систем А.И. Уемовым [6]. Сущность системного метода состоит в направленности исследования от целого к элементам. Также требует уточнения термин «системное представление». Системное представление – это деятельность исследователя, которая направляется на формирование образа объекта как системы, создается системная модель.

Мы опираемся на то понимание системы и системного метода, которое развивается в одесской школе системологии, основанной А.И. Уемовым. На основе анализа существующих определений системы с помощью метода реляционного обобщения А.И. Уемов приходит к выводу о существовании двух двойственных определений системы, которым соответствуют два способа представления объекта в качестве системы [8 с. 103-125]. Согласно первому, системой будет называться любой объект, в котором имеют место отношения, удовлетворяющие определенному свойству. Согласно второму, системой является любой объект, в котором имеются свойства, находящиеся в определенном отношении [8, с. 120-121]. Для процедур синтеза действует принцип двойственности, «согласно которому двойственные преобразования относительно пары «свойство» – «отношение», сохраняют истинность утверждений, в состав которых входит эта пара [7, с. 114]. Это значит для нас, что синтез двух систем ведет к целостному представлению объекта. Способы системного представления объекта опираются на эти определения. Оба они предполагают различение трех уровней системного представления: уровень концептов, уровень структуры и уровень субстрата.

Как пример кода культуры рассмотрим религиозный код. Религиозный код представляет собой чрезвычайно интересный и самобытный пласт в культуре, выявляет специфику мировосприятия носителей языка и культуры. Религиозный код имеет универсальные черты, однако в определенном культурном пространстве он приобретает национальное своеобразие. Для раскрытия культурного содержания религиозного кода представляется интересным описание языковых символов, стереотипов, эталонов. Все они в своей совокупности и образуют код культуры. Представляя религиозный код как систему, выделим ее концепт: соотношение

двух миров – мира человека и мира Бога, двух личностей – личности человека и личности Бога. Поскольку в качестве концепта выступает отношение, то в качестве структуры выступают те свойства субстрата, которые позволяют реализовать его. Одни свойства субстрата релевантны концепту, другие – нет. Их оценка, дифференциация происходит с помощью некоторых явно или неявно принятых критериев, образцов, эталонов, норм, принципов и т.д. Вторая составляющая системы – структура в религиозном коде проявляется в фиксированных нормах, эталонах поведения, которые направляют действия людей, организуют их жизнь в соответствии с принятым концептом так, что реализуются одни их свойства и не реализуются другие. Третья составляющая системы субстрат в данном случае – это совокупность действий, образ жизни людей, удовлетворяющих структуре системы (онтологический аспект), совокупность знаний, полученных в религиозном опыте (гносеологический аспект).

Выводы и перспективы дальнейших исследований. Итак, мы представили необходимость рассмотрения кода культуры как системы. Способы системного представления объекта опираются на определения, которые предполагают различение трех уровней системного представления: уровень концептов, уровень структуры и уровень субстрата. Начальным уровнем представления объекта в качестве системы является уровень концепта: исследователь выбирает то свойство или то отношение, которое выступает в качестве исходного, системообразующего, относительно которого и формируется та целостность, которая является системой; опираясь на знание этого заранее установленного концепта, можно определить: является ли данный объект системой или нет. Системный метод – метод понимания и получения знаний об объектах, при котором исследуются их специфически системные характеристики, а для объяснения используют системные закономерности. Использование системного метода, как установили специалисты по теории систем, осуществляется в три этапа: 1) представление (понимание) предмета исследования в виде системы; 2) выявление в этой системе существенных для исследователя системных характеристик – значений системных параметров; 3) номологическое объяснение изучаемого явления путем подведения под соответствующую системную закономерность [9, с. 33-34].

На современном этапе развития культуры коммуникативный подход к изучению кода культуры открывает широкие перспективы определённого способа восприятия и организации окружающего нас мира. Возможность исследования кода культуры как системы выявляет различные способы концептуализации окружающего нас мира – восприятие и организацию «своего» и «чужого» видения мира. Преимущество теории параметритических систем в изучении кода культуры, по нашему мнению, имеет огромный потенциал и может явиться благоприятной почвой для разработки новых методик и процедур анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гукетлова Ф.Н. Зооморфный код культуры в языковой картине мира. дис. … д-ра филол. наук / Ф.Н. Гукетлова. – М., 2009. – 431 с.
2. Ковшова, М.Л. Семантика и прагматика фразеологизмов (лингвокультурологический аспект) : дис. … д-ра филол. наук / М.Л. Ковшова. – М., 2009. – 654 с.
3. Красных, В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В.В. Красных. – М, 2003. – 375 с.
4. Лотман, Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв среди мыслящих миров// Статьи. Исследования. Заметки / Ю.М. Лотман. – СПб., 1999. – 704 с.
5. Пименова, М.В. Методология концептуальных исследований / М.В. Пименова // Антология концептов / под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. – Т. 1. – Волгоград, 2005.– С. 15–19. – 352 с.
6. Уемов А.И. Истина и пути ее познания / А.И. Уемов. – М.: Политиздат, 1974. – 88с.
7. Уемов А.И. Системный подход и общая теория систем / А.И. Уемов. – М.: Мысль, 1978. – 272 с.,
8. Уемов А.И. Формальные аспекты систематизации научного знания и процедур его развития/ А.И. Уемов // Системный анализ и научное знание / [под ред. А.И. Уемова]. – М.: Наука, 1978. – с. 95-141
9. Цофнас А. Ю. 50 терминов по методологии познания: Краткий словарь-справочник с методологическими указаниями и комментариями / А.Ю. Цофнас. – Одесса: Астропринт, 2003. – 48 с.
10. Шестак, А.А. Коды образной вербализации тезауруса : дис. … д-ра филол. наук / А.А. Шестак. – Волгоград, 2003.– 514 с.

Надіслано до редакції 27.10.2015 р.

УДК 7.01:316.732 (091)

Елена БЕРЕЗИНСКАЯ,
старший преподаватель кафедры иностранных языков
профессионального общения
Международного гуманитарного университета (Одесса)

ИСТОРИЧЕСКАЯ РОЛЬ ПРОЦЕССА АККУЛЬТУРАЦИИ В ОБРАЗОВАНИИ НОВОГО КУЛЬТУРНОГО СИНТЕЗА

Березінська О. Історична роль процесу акультурації у створенні нового культурного синтезу.
У статті описуються найбільш історично поширені види і способи складного процесу сумісності людини з новим культурним середовищем. Визначаються закономірності й тенденції міжкультурної взаємодії, в ході якого відбувається засвоєння нових елементів і утворення принципово нового культурного синтезу. Акультурація розглядається як груповий феномен, так і на рівні індивіда. Виявлено посилення явища акультурації наприкінці XX - початку XXI століть.
Ключові слова: акультурація, культурні моделі, культурний синтез, адаптація, транскультурація, мета-культура.

Березинская Е. Историческая роль процесса аккультурации в образовании нового культурного синтеза.
В статье описываются наиболее исторически распространенные виды и способы сложного процесса совместимости человека с новой культурной средой. Определяются закономерности и тенденции межкультурного взаимодействия. в ходе которого происходит усвоение новых элементов и образование принципиально нового культурного синтеза. Акультурация рассматривается как групповой феномен, так и на уровне индивида. Выявлена интенсификация аккультурационных явлений в конце XX – начале XXI веков.
Ключевые слова: аккультурация, глобализация, культурные модели, ассимиляция, культурный синтез, адаптация, транскультурация, метакультура.

Berezinska H. The historical role of acculturation in the formation of a new cultural synthesis.
The article describes the most common historical types, the complex process of human compatibility with the new cultural environment. Identify patterns and trends of cross-cultural interaction. It is the assimilation of new elements and the formation of a fundamentally new cultural synthesis. Acculturation is considered as a group phenomenon, and at the level of the individual. Strengthening the phenomenon of acculturation was found at the end of the XX - XXI centuries.
Key words: acculturation, globalization, cultural patterns, assimilation, cultural synthesis, adaptation, transculturation, meta-culture.

Культурные контакты являются существенным компонентом общения между народами. Поэтому при взаимодействии культуры не только дополняют друг друга, но и вступают в сложные отношения, при этом каждая из них обнаруживает свою самобытность и специфику. Нашей целью является выявление новых, не изученных ранее механизмов аккультурации, которые играют непосредственную роль в образовании нового культурного синтеза. А так же выделим и рассмотрим наиболее типичные явления в процессе аккультурации в историческом контексте.

Актуальность темы исследования продиктована необходимостью выявления сущности процесса, закономерностей и тенденций межкультурного взаимодействия, обусловленного глобализацией, которая затрагивает не только военно-

политическую и социально-экономическую сферы больших и малых государств, но и базовые ценности проживающих в них этносов.

Изучение степени разработанности обнажает противоречие между тем, что известно о явлениях аккультурации и тем, как возникают новые процессы, которые в условиях глобализации не только расширяются, но и углубляются, ставя перед исследователями новые задачи. В связи с этим складывается объективная потребность в изучении концептуальных основ аккультурации на более высоком методологическом уровне, а именно на уровне **культурного синтеза**.

В контактах культуры взаимно адаптируются в форме заимствования их лучших продуктов. Вызванные этими заимствованиями изменения вынуждают людей данной культуры также приспосабливаться, осваивая и используя новые элементы в своей жизни. Кроме того, с необходимостью адаптации к новым культурным условиям всегда сталкиваются многочисленные туристы, бизнесмены, ученые и т.п., на непродолжительное время выезжающие за рубеж и внедряющиеся в чужую культуру. Длительное время могут проживать вне дома и приспосабливаться к новым для себя условиям иностранные студенты, персонал зарубежных компаний, миссионеры, администраторы, дипломаты. И наконец, эмигранты и беженцы, добровольно или вынужденно сменившие место жительства, переехавшие в другую страну навсегда, должны не просто приспособиться, но стать полноценными членами нового общества и культуры. Во всех этих случаях требуется адаптация к иной культуре.

В результате такого достаточно сложного процесса человек в большей или меньшей степени достигает совместимости с новой культурной средой. Подобной необходимости почти не испытывают, пожалуй, только туристы, непродолжительно путешествуя по различным странам. Людям, временно проживающим за рубежом, приспособление к иной культуре требуется, но не в полной мере, так как они могут свести свои контакты с этой культурой до минимума, общаясь вне служебных обязанностей только внутри определенного круга (например, военнослужащие за границей и члены их семей, иностранные студенты и т.д.). Однако беженцам и переселенцам требуется полное включение в чужую культуру. Зачастую добровольные мигранты готовы к этому лучше, чем беженцы, которые не были психологически готовы к переезду и жизни на чужбине. Считается, что во всех этих случаях мы имеем дело с процессом аккультурации (acculturation – английский неологизм от латинских ad – к и cultura – возделывание, образование, развитие), обозначающее окультуривание, или приобщение к культуре. Сразу оговорюсь, что семантика данного понятия простирается от возделывания земли до образования духовных ценностей.

Примерно 1000 лет назад в культуре Японии произошли существенные

изменения за счет аккультурации из Китая, когда японцы приобрели такие культурные достижения, как письменность, чеканку монет и буддизм, в то время как китайцы получили взамен складной веер.

Впервые понятие аккультурации использовал немецкий этнолог В. Крикенберг в книге 1910 года Illustrierte Völkerkunde в контексте культурного взаимодействия между некоторыми племенами Южной Америки.

На рубеже XIX-XX веков американский этнограф У. Хоумз употребил термин «аккультурация» для обозначения процесса уподобления и передачи элементов одной культуры другой.

В научный обиход понятие аккультурации ввел американский антрополог Франц Боас, изучавший культуру в состоянии статики и утверждавший, что ее можно привить всем людям, а не только «дикарям»[2, с.626–638]. Первые теоретические положения были разработаны австрийским социологом и этнологом Рихардом Турнвальдом, который в 1932 году впервые употребил термин acculturation в названии научной работы [8, с. 557-569] .

Исследование процессов аккультурации в начале XX века было начато

американскими культурными антропологами Р. Редфилдом, Р. Линтоном и М. Херсковицем, а также Б. Малиновским. Они разработали типовую модель исследования данного процесса. Было проведено аналитическое различие между группой-реципиентом, изначальные культурные модели которой претерпевают изменение, и группой-донором, из культуры которой первая черпает новые культурные модели, что составляло удобство для эмпирических исследований культурных изменений в небольших этнических группах вследствие их столкновения с западной индустриальной культурой [5, с. 149].

По результатам своих исследований в 1936 году они выпустили «Меморандум по изучению аккультурации», в котором было сформулировано общее определение самого понятия «аккультурация»[5, с. 150-152]. Во втором Меморандуме, изданном в 1954 г., было отмечено, что аккультурация может быть не только односторонней, двусторонней, но и многосторонней.

В работах М. Дж. Херсковица исследовались процессы комбинации культурных элементов контактирующих групп, в результате которых складываются принципиально новые культурные модели [5]. Р. Линтон и Б. Малиновский анализировали негативную реакцию «примитивных культур» на ситуацию контакта с западной индустриальной культурой (Линтон ввел с этой целью понятие «нативистские движения» в 1943 году; Малиновский использовал термин «трайбализм») [6]. Важное теоретическое значение для исследования аккультурации имела работа Р. Линтона «Аккультурация в семи племенах американских индейцев» (1940 год). Были выделены два типа условий, в которых может происходить данный процесс:

- свободное заимствование контактирующими культурами элементов друг друга, протекающее при отсутствии военно-политического господства одной группы над другой;
- направляемое культурное изменение, при котором доминирующая в военном или политическом отношении группа проводит политику насильственной культурной ассимиляции подчиненной группы [3].

Вначале аккультурацию рассматривали как результат длительного контакта групп, представляющих разные культуры, который выражался в изменении исходных культурных моделей в обеих группах (в зависимости от удельного веса взаимодействующих групп). Считалось, что эти процессы идут автоматически, при этом культуры смешиваются, и достигается состояние культурной и этнической однородности. Разумеется, реально менее развитая культура изменяется намного больше, чем развитая. Также результат аккультурации ставился в зависимость от относительного веса (количества участников) взаимодействующих групп. Именно в рамках этих теорий возникла знаменитая концепция Соединенных Штатов Америки как плавильного котла культур, согласно которой культуры народов, приезжающих в США, смешиваются в этом котле и в результате образуется новая однородная американская культура.

До 1950-х годов изучение аккультурации ограничивалось исследованием изменения традиций культур под воздействием западной цивилизации.

В 50-60-е годы произошло ощутимое расширение исследовательской перспективы: возросло число исследований, посвященных взаимодействию и взаимовлиянию незападных культур. Велись исследования по вестернизации, испанизации, японизации, китаизации и другим региональным процессам (Дж. Фостер, Дж. Фелан и др.) [12].

Р. Билз доказал, что методику исследования аккультурации можно использовать для изучения динамики иммигрантских групп США, процесса урбанизации и других социально-классовых отношений [1, с. 348-370]. Если ранее основное внимание акцентировалось на влиянии «доминирующей» культуры на «подчиненную», то теперь предметом исследования стало и обратное влияние реципиентной культуры (например, афроамериканских музыкальных форм на

современную западную музыку). Явное или неявное отождествление аккультурации с ассимиляцией уступило место более широкому пониманию аккультурации, как процесса взаимодействия культур, в ходе которого происходит их изменение, усвоение ими новых элементов, образование в результате смешения разных культурных традиций принципиально нового **культурного синтеза**.

Постепенно исследователи ушли от понимания аккультурации только как группового феномена и стали рассматривать ее на уровне психологии индивида. При этом появились новые представления об этом процессе, который стал трактоваться как изменение ценностных ориентаций, ролевого поведения, социальных установок индивида. Теперь термин «аккультурация» используется для обозначения процесса и результата взаимного влияния разных культур, при котором все или часть представителей одной культуры (реципиенты) перенимают нормы, ценности и традиции другой (у культуры-донора). Так об этом говорят современные исследования в области аккультурации, которые особенно интенсифицировались в конце XX века. Это связано с настоящим миграционным бумом, переживаемым человечеством и проявляющимся во все возрастающем обмене студентами, специалистами, а также в массовых переселениях. Ведь, по некоторым данным, сегодня в мире вне пределов страны своего происхождения проживает около 100 млн. человек.

В условиях новой социальной реальности ни одно государство не в состоянии решать проблемы глобального характера в одиночку. В этой ситуации возможны противоречия в аккультурации, наблюдаемой во всех сферах жизнедеятельности человека. Уточним, что наиболее характерными в этом отношении являются глобальные социоэкономические изменения и обусловленные ими миграционные процессы, в которых существенную роль играют климатические факторы. Эти процессы взаимообусловливают друг друга.

Аккультурация, как процесс, обычно описывается в понятиях «донор-реципиент», «свой-чужой», «свой-другой» и т.д. Поэтому результатами такого процесса могут быть как конфронтация, конфликт, война, так и диалог, полилог (греч., букв. 'речь многих'), консенсус, согласие.

Исследования различных проблем межкультурного взаимодействия и диалога культур приобретают в последнее время всё большее значение в связи с процессами глобализации и интенсивной миграции. В современном обществе с проблемами межкультурных коммуникаций мы сталкиваемся все чаще: передвижения между странами и континентами значительно упростилось, а процесс интеграции всех культур в одну метакультуру – дело грядущих веков, а возможно и тысячелетий [16].

Важнейшей целью и результатом культурного синтеза является долговременная адаптация к жизни в чужой культуре. Она характеризуется относительно стабильными изменениями в индивидуальном или групповом сознании в ответ на требования окружающей среды. Адаптацию обычно рассматривают в двух аспектах — психологическом и социокультурном.

Психологическая адаптация представляет собой достижение психологической удовлетворенности в рамках новой культуры. Это выражается в хорошем самочувствии, психологическом здоровье, в четко и ясно сформированном чувстве личной или культурной идентичности.

Социокультурная адаптация заключается в умении свободно ориентироваться в новой культуре и обществе, решать повседневные проблемы в семье, в быту, на работе.

Поскольку одним из важнейших показателей успешной адаптации является трудоустройство, удовлетворенность работой и уровнем своих профессиональных достижений и, как следствие, своим благосостоянием в новой культуре, исследователи в качестве самостоятельного аспекта адаптации стали выделять **экономическую адаптацию** [4,с 54-68].

Данный процесс может не привести к взаимному соответствию личности и среды,

и тогда он будет выражаться в сопротивлении, в попытке изменить среду своего обитания или измениться взаимно. Поэтому спектр результатов адаптации весьма велик – от очень успешного приспособления к новой жизни до полной неудачи всех попыток этого добиться.

Трансформирующиеся общества воспринимают значительное количество инокультурных инноваций, изменяя их, получая на выходе более или менее жизнеспособные в данных условиях социокультурные формы. Вопросы о том, насколько эффективно сохранение элементов социокультурной традиции в рамках чуждого ей институционального пространства, в какой мере преемственность способствует или препятствует целям экономического, социального, культурного развития, остаются открытыми и их выявление, установление, решение является предметом нашего исследования.

В этой связи, имеет место процесс **транскультурации**, при котором сравнительно небольшая часть этнокультурной общности в силу добровольной миграции или насильственного переселения перемещается в другой район обитания [9, с. 142-156]. В нем инокультурная среда или полностью отсутствует, или представлена незначительно; со временем происходит превращение отделившейся части этноса в самостоятельный этнос с собственной культурой. Так, английские протестанты, переселившиеся в Северную Америку, стали основой формирования североамериканского этноса с его специфической культурой.

Еще в 1980-е гг. известнейший во всем мире философ, культуролог, писатель, эссеист, член Академии гуманитарных исследований Григорий Соломонович Померанц (родился в 1918 году) выделил следующие варианты межцивилизационных культурных контактов:

- европейский – открытость культур, быстрое усвоение и «переваривание» инокультурных достижений, обогащение собственной цивилизации за счет инноваций;
- тибетский – устойчивый синтез элементов, заимствованных из разных культур, и затем застывание. Такова тибетская культура, возникшая в результате синтеза индийской и китайской культур;
- яванский – легкое восприятие инокультурных влияний с быстрым забвением прошлого. Так, на острове Ява исторически сменяли друг друга полинезийская, индийская, китайская, мусульманская и европейская традиции;
- японский – переход от культурной замкнутости к открытости и усвоение чужого опыта без отказа от собственных традиций. Японская культура когда-то обогатилась за счет усвоения китайского и индийского опыта, а в конце XIX в. она обратилась к опыту Запада [7, с. 15-35].

По словам С. Хантингтона, облик мира все больше зависит от отношений между цивилизациями [13, с. 5]. И в этом смысле большое значение имеет соединение и взаимопроникновение культурных сфер или систем ценностей, приводящих к появлению нового социокультурного феномена. Имеется в виду не внешнее сопряжение каких-то областей и элементов культуры, а их, по удачному определению В. Вундта, “созидательный синтез”, возникающий в результате взаимовлияния и взаимопроникновения [14]. Культурный синтез в узком смысле слова является взаимодействием видов искусства, в широком смысле охватывает разные, далекие друг от друга сферы общественно-преобразующей деятельности человека и общества.

В наши дни на первый план выходит культурный синтез в широком смысле, так как государственные границы становятся все более «прозрачными», возрастает роль надгосударственных объединений. Примером может служить Европейский Союз, в котором высшим органом является Европарламент, имеющий право принимать решения, затрагивающие суверенитет государств-членов. Хотя национальные государства все еще остаются главными действующими лицами на мировой арене, но их политика все более диктуется цивилизационными особенностями.

В этом смысле понятие культурного синтеза фиксирует органическую общность духа в разных полях культуры, не растворяя и не смешивая их. Культурный

синтез – это воссоздание единства духа культуры при сохранении различий его форм. Синтез, или взаимопроникновение, как принцип культуры, требует, во-первых, взаимного проникновения искусств, во-вторых, взаимопроникновения культуры и жизни. Различие искусства и жизни должно сохраняться и в то же время постоянно преодолеваться.

В эпоху постмодерна развитие экономики и науки ведет к более тесному соединению художественного творчества и жизни. Идея культурного синтеза ориентирует на преодоление сложившегося в Новое время противостояния функциональности социального порядка и неуемной субъективности в искусстве. Это преодоление возможно осуществить лишь фиксируя культурный контекст как способ сосуществования различных сфер жизнедеятельности общества.

При этом культурное единство должно быть "добровольным единством и легким бременем" (Фридрих Шлегель), а не принуждением [15, с. 448]. Ведь культурное общество – это общество, обладающее творческим началом. В нем культура стала объединяющим смыслом для экономики, науки и искусства, где человеческое Я находит те возможности для самостановления, которые могут воплотиться в реальность лишь посредством культуры, и в свою очередь порождают саму культуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Билз Р.Л. Аккультурация // Антология исследований культуры. – Т.1. Интерпретация культуры. – СПб.: Университетская книга, 1977. – С. 348-370.
2. Boas, F. (1940). The aims of ethnology. Reprinted in F. Boas, Race, language, and culture (pp. 626–638). New York: Macmillan. (Originally published in 1888.)
3. Вахта В. М. Проблемы аккультурации в современной этнографической литературе США. – В кн.: Современная американская этнография. – М.: 1963.
4. Гришаева, Л.И. Взаимодействие факторов «свой», «чужой», «другой» при аккультурации и инкультурации личности Текст. / Л. И. Гришаева //Идентичность в контексте глобализации: Европа, Россия, США. –Калининград, 2003. – С. 54-68.
5. Linton R., Herskovits M.J., Redfield R., (1936) Memorandum for the Study of Acculturation. American Anthropologist, Vol. 38, No. 1, 149 – 152.
6. Малиновский Б. Научные принципы и методы культурного изменения // Антология исследований культуры. – Т.I. Интерпретация культуры. – СПб.: Университетская книга, 1994. – С. 377.
7. Померанц Г.С., статья Европейское наследие в становлении глобального диалога культур // Актуальные проблемы Европы. – Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2000. – № 2. – С. 15 – 35.
8. Thurnwald R. The Psychology of Acculturation.// American Anthropologist, XXXIV. 1932. p. 557 – 569.
9. Тлостанова М. В. Множественная идентичность в контексте концепции траснкультурации Текст. / М.В. Тлостанова. – Личность. Культура. Общество. – 2010. –Том. XII. – Вып. 4 (59 – 60). – С.142 – 156.
10. Ушканова Р.Д. Осмысление аккультурации в контексте циклической парадигмы истории // Международный издательский центр «Этносоциум и межнациональная культура». – Москва, 2009. – №4 (20). – С. 128 –135.
11. Фонваль, Ф. Этноцид и аккультурация Электронный ресурс. /Ф. Фонваль. Режим доступа: http://www.hrights.ru.
12. Foster G. Culture and Conquest: America's Spanish Heritage. N.Y., I960
13. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. - М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 5.
14. Шеллінг Ф.В. Філософія мистецтва. – М., 1966.
15. Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика. Том 1. – М.: Искусство, 1983. – 479 / 448 с.
16. Ячин С.Е. Состояние метакультуры. – Владивосток: Дальнаука, 2010. – 268 с.

Надійшла до редакції 12.11.2015.

УДК 7.01.06

Ольга ГУЛЯЄВА,
аспірант
кафедри культурології та мистецтвознавства
Одеського національного політехнічного університету

ВЗАЄМОДІЯ ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВА У ХУДОЖНЬОМУ ПРОЦЕСІ

Гуляєва О. Взаємодія традиції та новаторства у художньому процесі.
У статті аналізується доцільність характеристики художнього процесу України з позицій взаємодії «традиції» та «новаторства». Пропонується розгляд означених категорій з точки зору науковців та художників. Висвітлюється різні варіанти змісту поняття «традиція». Зазначається, що художній процес в цілому правомірно характеризувати як традиційну, канонічну систему, рухому концептуальним, творчим началом, що генерує його інноваційність. Наголошується, що у мистецтвознавстві відчувається потреба виведення проблематики зазначеної області на загальнонауковий, філософський рівень.
Ключові слова: традиція, новаторство, художній процес, мистецтво, культура.

Gulyaeva O. Interaction of tradition and innovation in the art process.
The article analyzes the feasibility of the characteristics of the artistic process in Ukraine from the point of interaction between «tradition» and «innovation». Proposed consideration of these categories from the point of view of scientists and artists. It illuminates the different versions of the concept of «tradition». It is noted that the artistic process legitimately be characterized as traditional, canonical system that moves conceptual, creative beginning, generating its innovativeness. It is noted that in art there is the need for the withdrawal of this problem in the general scientific, philosophical level.
Key words: tradition, innovation, artistic process, art, culture.

Гуляева О. Взаимодействие традиции и новаторства в художественном процессе.
В статье анализируется целесообразность характеристики художественного процесса Украины с позиций взаимодействия «традиции» и «новаторства». Предлагается рассмотрение указанных категорий с точки зрения ученых и художников. Освещается различные варианты содержания понятия «традиция». Отмечается, что художественный процесс в целом правомерно характеризовать как традиционную, каноническую систему, движущуюся концептуальным, творческим началом, генерирующим его инновационность. Отмечается, что в искусствоведении ощущается потребность вывода проблематики указанной области на общенаучный, философский уровень.
Ключевые слова: традиция, новаторство, художественный процесс, искусство, культура.

Постановка проблеми. Своєрідним та з характерними особливостями є мистецтво України, яке потребує перегляду та кардинального переосмислення, створення нової концепції розвитку та впровадження нових методів і підходів в оцінці явищ художньої культури та мистецтва, що суголосні сучасному мистецтвознавству. Мистецтво України формувалося протягом тривалого періоду та формується і донині.

Характерною рисою довготривалого художнього процесу, зокрема і в Україні, є мистецькі перетворення, що охоплюють усі сфери творчої діяльності людини. При вивченні причин та наслідків даних зрушень закономірно виникає питання про механізми, що сприяли появі даних культурних явищ. Якщо розглядати мистецтво не лише як одну із форм суспільної свідомості, а також як одну із

особливих форм орієнтації людини в оточуючому її світі [6, с. 238], форму пізнання і самопізнання, то потужним механізмом здатним до динамічного селекціонування і перетлумачення усіх сутнісних проявів творчості виступає, власне, мистецька традиція, особливо у взаємодії з новаторством. Тому, вважаємо, особливості мистецького процесу України доцільно буде розглядати саме з позиції проблем співвідношення традицій та новаторства, оскільки усі значні перетворення та повороти у житті художньої культури завжди (поряд з іншим) супроводжуються гострими дискусіями про взаємодію цих категорій.

Мета статті полягає в обґрунтуванні доцільності у сучасній мистецтвознавчій науці характеристики художнього процесу України з позицій взаємодії традиції та новаторства.

Викладення основного матеріалу. Незважаючи на велику кількість мистецтвознавчої літератури з проблем традиції, в цій галузі знання слід відзначити недостатню розробленість її визначення, яке зводиться до констатації присутності минулого в сьогоденні [4, с. 138], трактується як пам'ять художньої культури, її «спадковий код», як посередник між минулим і сучасністю, як система художньо-світоглядних установок, складових найбільш значних частин «класичної» спадщини конкретного професійного співтовариства в мистецтві. Одна з причин подібного роду «розмитості» поняття традиції в тому, що в мистецтвознавчій літературі зв'язок сучасності та минулого культури визначається за допомогою двох рівноправних понять – «традиція» і «спадкоємність», що слід розуміти як «характеристику акту і результату художньої творчості з боку традиції» [11, с. 217]. Однак, розводячи ці два поняття, А.А. Каменський справедливо зазначає, що спадкоємність визначає своїм предметом тільки системи та методи передачі історико-культурного досвіду і не зачіпає змістовну сторону аналізованих явищ [6, с. 219]. Поняття художньої традиції є більш широким і поряд з формами і характером динаміки культури, включає в себе конкретний зміст її проявів, що в сукупності становить системну єдність стилів, напрямків, шкіл у мистецтвознавстві. Єдність традиції, обов'язкова для будь-якої культури, в розглянутих ситуаціях не дозволяє визначати її як початкове цілісне утворення, а як процес відбору, освоєння, передачі та розвитку історично сформованого художнього досвіду, що характеризується складними перебудовами, в ряді випадків – свідомою реконструкцією, деформацією і відродженням [2, с. 92].

Розкриттю змісту поняття традиції, починаючи з трактувань у давньогрецькій філософії, присвячена стаття М. Бобровського. Автор зазначає, що проблематика традиції розглядається у всіх підходах, що заявили про себе з початку XX століття, коли історики звернулися до проблеми культури. Конкретним етнологічним дослідженням і розвитку методології етнологічного пізнання зобов'язані тим, що сталася переоцінка старого ставлення до традиції, де традиція виключалася з раціонального досвіду. В кінці 80-х XX ст. також були здійснені спроби переосмислення взаємозв'язку традицій і новаторства у зв'язку з «перебудовою». Відмова від ідеологем радянської епохи в постперебудовний час, природно, стимулювала ностальгічний пошук традиційних підстав соціального переналаштування. Тепер це диктується вже простою потребою суспільства в самозбереженні та подоланні гострої соціальної кризи. М. Бобровський визначає традицію як відносно стійкі, такі, що повторюються, володіють певною несанкціонованою нормативністю форми, способи, прийоми, методи діяльності, які складаються в межах конкретного соціального організму, обумовлені культурними, суспільно-економічними, політичними й іншими особливостями його існування, передаються від покоління до покоління, а також отримали логічне обґрунтування [3, с. 101]. Дане визначення вважаємо достатньо обґрунтованим, проте залишає підстави для подальших дискусій з даної проблематики.

Проблема новаторства в основному була предметом дослідження в галузі філософії та психології мистецтва. Так, представники німецької класичної філософії виникнення нового і неповторного в мистецтві пов'язували з талантом і геніальністю (І. Кант, Г.В.Ф. Гегель). У ряді

досліджень звертається увага на роль індивідуальності у формуванні художнього образу та ін. За твердженням А.С. Арутюнова, при всій своїй опозиційності і традиція, і новація взаємопов'язані і взаємозумовлені такою мірою, що часом їх складно диференціювати: адже жодна новація ніколи не залишається нововведенням тривалий час, точно так само, як жодна традиція не є спочатку традицією, а виникає як інновація. Аргумент «так було завжди» в кінцевому рахунку не вірний: не завжди, а якийсь більш-менш тривалий період. Справа в тому, що інновація приживається важко, не без протиріч і не без втрат. Її входженню в культуру завжди перешкоджають традиційні уявлення, прийняті в суспільстві. Інновація зазвичай сприймається як «вада», як порушення «універсальних» для даного етносу правил (як, наприклад, творчі досягнення «незалежних» художників в Одесі на початку XX століття). Щоб інновація прижилася, необхідно покоління або кілька поколінь людей, які прийняли б її і звикли б до неї (приклад, реакція на тих же «незалежних» у кінці XX століття, коли їх творчість була визнана традицією авангардного живопису в Одесі). Можливі два способи відправлення інновації: «закон наслідування» і «закон протиставлення». В Одесі відбувся «закон наслідування» (прийняття іноземних напрямів у мистецтві та адаптація їх на власній території), що передбачає переважно інокультурні інновації. Якщо культура не відкинула відразу нетрадиційне, то вона намагається ці інновації якось модифікувати, адаптувати до строю національного характеру і звичним йому стандартам. Причини цього очевидні: розвиток засобів масової комунікації; легкість і доступність подорожей і міграцій; відчуття людства не як сукупності різних етносів, а як єдності людей у просторі спільного життя. Саме в умінні приймати і засвоювати новації і складається життєздатність традиції. Але для цього потрібен час. Про те, що новація перетворилася на традицію можна говорити тоді, коли в пам'яті членів етносу стирається момент введення новації та враження про цю подію стають приналежністю історії [10, с. 138].

У багатьох мистецтвознавчих дослідженнях, переважно в працях іноземних авторів, зокрема І.Я. Богуславської, Ю.Д. Колпинского, Є.Ф. Кожиної, В.М. Лазарєва, М.Г. Неклюдова, Ц.Г. Нессельштраус, Є.І. Ротенберга, Д.В. Сарабьянова, І.А. Смирнової та інших, взаємодія традиції і новаторства розглядається на основі аналізу розвитку шкіл, напрямків і стилів. Так, Д.В. Сарабьянов, з позицій еволюції художньої традиції, розглядає розвиток російського образотворчого мистецтва, зокрема російського авангарду. Він наголошує на тому, що спочатку авангард у Росії на початку XX століття виник як новація, далі «приблизно до середини десятиліття успішно йшов вперед і набирав темпи. Правда він у багатьох випадках мав відтінок утопії і втрачав свій колишній філософський зміст. Далі розвиток авангарду було різко перервано партійними і урядовими постановами і втручанням державних органів… Незабаром авангард зійшов нанівець.. Лише наприкінці 50-х років російський авангард початку століття, давно вже визнаний у всьому світі, постав як класика або традиція» [9, с. 295].

Роздуми про традиції та новаторство наявні у теоретичних працях багатьох художників (Леонардо да Вінчі, Н. Пуссен, Е. Делакруа, П. Пікассо, К. Малевич, В. Кандинський та інші.). Зокрема Е. Делакруа, будучи новатором свого часу, у своєму щоденнику аналізує традиції античного мистецтва у роботах художників, зокрема Тиціана, наголошуючи на поєднанні у його мистецтві «ідеального» як традиційного та «правдивого» як новації [8, с. 162]. Леонардо да Вінчі навпаки виступав проти традиції. Він вважав, що «перешкодою для справжнього знання є влада традиції, книжкової вченості, що зневажає безпосередніми спостереженнями і досвідом» [5]. Із закликом до новаторства виступає у своїх висловах П. Пікассо: «За винятком деяких художників, які відкривають живопису нові горизонти, сучасні молоді художники не знають, яким шляхом їм іти. Замість того, щоб взяти відправною точкою наші шукання і відкрито і прямо протидіяти їм, вони намагаються пожвавити минуле, звернутися до традиції, хоча все чекає їх творчості, а не простого повторення зробленого. Чому ж ці художники так судорожно чіпляються за те, що вже зіграло свою роль?» [7, с. 124]. Таким чином, ми можемо бачити і традицію, і

новацію як невід'ємну складову творчого процесу.

Як зазначає Н. Авер'янова, осмислення важливості національних традицій (визнання їхньої ідейної та художньої специфіки) для розвитку української культури стало особливо помітним на межі XIX-XX століть. Митці все частіше зверталися до своїх історичних коренів, художніх традицій, в яких вбачали підґрунтя і для подальшого розвитку національного стилю в українському мистецтві. Автор зазначає, що українське образотворче мистецтво розвивалось тоді в контексті західноєвропейських новацій. При цьому концепція подальшого розвитку українського образотворчого мистецтва включала в себе відродження національних традицій і пошуки втілення рис національного світобачення [1, с. 18].

Висновки. Підбиваючи підсумки, слід зазначити, що в мистецтві лише умовно можна розділяти традиційну і новаторську фази розвитку. Художній процес загалом правомірно характеризувати як традиційну, канонічну систему, що рухається «зсередини» концептуальним, творчим началом, генеруючим його інноваційність. Новації правомірно трактувати як продовження художньої традиції, які «вмонтовані» в механізм художньої діяльності. В результаті прийняття суспільством у галузі художньої культури новації-інновації існуюча традиція розширюється. Починаючи з останньої третини XX століття в працях по вітчизняному мистецтвознавству все наполегливіше відчувається потреба виведення проблематики зазначеної області на загальнонауковий, філософський рівень рефлексії, на якому тільки й можливо зробити оцінку змісту, загальнонаукового значення того чи іншого культурного феномена. Тому мистецтвознавчий аналіз того, як діє механізм взаємодії традиції та новації, як співвідноситься «старе» і «нове», закріплений у творах мистецтва і працях по мистецтвознавству, дозволяє побачити не тільки внутрішню логіку розвитку мистецтва, концептуальний регламент художньої епохи, стильове і композиційне рішення, конкретну художню позицію, а й внести вклад у теоретичне обґрунтування розвитку мистецтва конкретного етносу та особливості його історичної реконструкції в культурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авер'янова Н. Українське образотворче мистецтво як невід'ємний чинник етнозбереження та націєтворення/ Н. Авер'янова // Українознавство. – 2009. – №13. – С. 18-21
2. Аверькова А.А., Краева А.Г. Художественная традиция и концептуальне новации в искусстве/ А.А.Аверькова, А.Г.Краева// Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 8: в 2-х ч. Ч. II. – С. 92-95
3. Бобровський М.І. Зміст поняття «традиція» / М.І.Бобровський// Гуманітарний вісник ЗДІА. – 2012. – №49. – С. 96-101
4. Ванслов В.В. Эстетика. Искусство. Искусствознание/ В.В.Ванслов. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – С. 138
5. Избранные произведения Леонардо да Винчи: В 2 т.//[Под ред. К.Андреевой] – Издательство Студии Артема Лебедева, 2012. – 924 с.
6. Каменский А.А. О смысле художественной традиции/ А.А.Каменский // Критерии и суждения в искусствознании. – М.: Советский художник, 1986. – С. 219
7. Мастера искусств об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей, трактатов: В 7т./ [Под ред. Д.Аркина] – Т.5, – М.: «Искусство», 1969. – С.124
8. Мастера искусств об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей, трактатов: В 7т./[Под ред. И. Цагарелли] – Т.4, – М.: «Искусство», 1967. – С.162
9. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX - начала XX века/ Д.В. Сарабьянов. – М., 2001, – С. 295
10. Чернявская Ю.В. Народная культура и национальные традиции: учебно-методическое пособие./ Ю.В.Чернявская. — Минск, 1998. – С.135-138
11. Эстетика: словарь / [Под ред. А. А. Беляева] – М.: Политиздат, 1989. – С. 217

Надійшла до редакції 6.10.2015

УДК 316.773

Сергій МЕЛЬНИК,
кандидат наук з соціальних комунікацій,
доцент кафедри документознавства та
інформаційної діяльності
Одеського національного політехнічного
університету

ПРО СПЕЦИФІКУ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Мельник С. Про специфіку соціокультурної комунікації.
У статті розглядається специфіка спілкування за допомогою мистецтва як особливий вид соціокомунікативної діяльності. Аналізуються способи та форми, за допомогою яких здійснюється соціокультурна комунікація. Виявлено характерні риси, які є властивими тільки для даного виду спілкування. Доведено його значущість для формування духовної, моральної особистості, а також щодо необхідності володіти навичками мови мистецтва для ефективної взаємодії й долучення до загальнолюдського знання (досвіду).
Ключові слова: комунікація, комунікативна компетентність, комунікативна ситуація, культура, мистецтво, соціокультурна комунікація.

Melnick S. The specifics of sociocultural communication.
The article deals with some aspects of interaction through art as a specific form of social communication. Means and ways of social communication implementation are scrutinized. Peculiarities of the given form of social communication are explicated. Importance for the formation of spiritual, moral person, as well as the need for language arts skills for effective interaction and exposure to human knowledge (experience) are proved.
Key words: communication, communicative competence, culture, communicative situation, art, social and cultural communication.

Мельник С. О специфике социокультурной коммуникации.
В статье рассматривается специфика общения посредством искусства как особый вид социокоммуникативной деятельности. Анализируются способы и формы, посредством которых осуществляется социокультурная коммуникация. Выявлены характерные черты, присущие только данному виду общения. Показана его значимость для формирования духовной, моральной личности, а также необходимость владеть навыками языка искусства для эффективного взаимодействия и приобщение к общечеловеческому знанию (опыту).
Ключевые слова: коммуникация, коммуникативная компетентность, культура, коммуникативная ситуация, искусство, социокультурная коммуникация.

Комунікація як особливий вид взаємодії людей – явище унікальне й універсальне. Вона є необхідною й загальною умовою життєдіяльності людини й у той же час – однією з фундаментальних основ існування суспільства, оскільки суспільство як соціальний організм є не стільки сукупністю індивідів, скільки зв'язками та відносинами, у яких індивіди перебувають і взаємодіють один з одним. Відповідно до досліджень за останні півстоліття практично для будь-якого виду людської діяльності головним є набуття навичок комунікації – міжособистісного й публічного спілкування, тобто досягнення необхідного рівня комунікативної компетентності – уміння встановлювати й підтримувати необхідні контакти з людьми, що містить у собі систему знань і технік, що забезпечують успішне протікання комунікативних процесів у людини в різних ситуаціях спілкування. Людям, які збираються зробити кар'єру в сфері комерції, шоу-бізнесу, промисловості, управління, освіти тощо, комунікативні

навички будуть необхідною умовою їхнього успіху [1, 57].

Розвиток інформаційної цивілізації в еру високих цифрових технологій вимагає постійного вдосконалювання самої людини, її творчих здібностей, а посилення взаємозалежності людей у сучасному суспільстві вимагає ще більш складної соціальної, політичної та економічної взаємодії між ними за допомогою нових способів комунікації. Сучасна людина стає головним соціальним змістом суспільства. І тому актуальності набуває формування духовної, моральної особистості, що не можливо без розгляду понять та універсалій культури. При цьому розвиток складової духовності в людині, наповнення її етичними й моральними якостями – всім тим, що олюднює homo sapiens та дозволяє характеризувати його як істоту духовну й моральну, можливо винятково за допомогою художньої культури, мистецтва – того, що забезпечує цілісність та творчий розвиток особистості, накладає на неї риси людини [2, 297]. Щодо цього російський психолінгвіст, автор першого підручника з психології спілкування, писав: «Ми вчимося відчувати, хотіти, "ставитися" до інших людей – через мистецтво. Воно – те, на чому ми вчимося бути людьми. Не можна дати юнакові або дівчині жодних рецептів, як відчувати, їм не можна пояснити, що таке справжнє кохання. Зрозуміти це можна, або спостерігаючи справжнє кохання у житті (так щастить не кожному!), або – за допомогою мистецтва» [2, 302].

Сферу комунікації, у якій відбувається взаємодія людей за допомогою художньої культури, у науковій літературі (О.О. Леонтьєв, Ю. М. Лотман, Г. Г. Почепцов, Є.Я. Басін, М. Бубер, І. Кулка та ін.) прийнято називати художньою або поетичною комунікацією, що не зовсім точно відбиває всю специфіку даного виду соціокомунікативної діяльності. Більш придатним для такого виду діяльності людей було б поняття «соціокультурна комунікація», оскільки воно вбирає в себе не тільки особливості естетичної перцепції мистецтва, поетичного мовлення, естетично-виразних форм і системи образів художнього твору, але відбиває й інші особливості культурної діяльності людини в даній сфері: необхідність висловитися за допомогою форм і засобів естетики, передача значимих ціннісних орієнтацій за допомогою художнього твору, потреба духовного задоволення через прекрасне, самореалізація за допомогою творчості, потреба емоційного зближення і переживання за допомогою художнього твору, можливість вплинути на інших через мистецтво тощо – те, що є з одного боку функціональною складовою комунікації як процесу, а з іншого боку – необхідною умовою у формуванні людини як духовної та моральної особистості.

Отже, соціокультурна комунікація – це такий спосіб спілкування, що здійснюється за допомогою мистецтва. Він дозволяє людині за допомогою системи художніх образів («ідеальних об'єктів») реалізувати ті аспекти своєї особистості, які у звичайному спілкуванні зазвичай не проявляються [2, 301]. Тому він належить до зовсім особливих форм створення та передачі повідомлення, що у свою чергу стосується духовного життя людини.

У традиційній моделі комунікації процес взаємодії людини в міжособистісному або груповому (публічному) спілкуванні містить у собі: учасників (відправника й одержувача), повідомлення, контекст, канали, наявність або відсутність шумів і зворотній зв'язок [3, 20].

Соціокультурна комунікація має схожі змінні, але тільки з урахуванням особливостей сприйняття та функціонування мистецтва як духовної сфери людської життєдіяльності. При такому виді спілкування важливим стає не тільки те, що повідомляється, але й сам спосіб повідомлення, оскільки комунікативний ефект соціокультурної комунікації спрямований на причетність переживання чогось свого з кимось іншим. Такий вид комунікації сприймається як зустріч із прекрасним, під час якої відбувається діалог (суспільний акт) між ***Я*** та ***ТИ*** комунікантів, і цей діалог завжди ґрунтується на спільному переживанні [4, 248]. Інтенції й експектації учасників спілкування за допомогою мистецтва носять переважно емоційний характер і нерідко характеризуються екзальтованою захопленістю почуттів і прагненням до ідеалів.

Комунікативну ситуацію, що визначає способи, завдяки яким виникає спілкування за допомогою мистецтва, можна описати в такий спосіб:

Автор (відправник) > Твір (повідомлення) > Канал > Консумент (одержувач, реципієнт)

Ініціатором соціокультурної комунікації є відправник – автор (творець художнього твору – літературного або музичного, скульптури, картини, кінострічки, фотографії тощо). Своє спілкування він розпочинає заради самого творчого процесу, що лежить у сфері мотиваційного тла: у кожної творчої особистості є естетична потреба самовираження. У деяких випадках мотивація до творчого акту може бути прагматичною – автор ставить за мету створення продукту творчої праці, щоб його обміняти, продати або для іншої якої-небудь корисливої мети тощо. Так чи інакше, естетична потреба стає творчою інтенцією – наміром написати, висловитися, поділитися враженням. Автор формулює свої думки й переживання в первинне повідомлення (*прототекст*) – у сюжети, образи, які кодує (матеріалізує, втілює) в message (*текст*) – у художній твір. При цьому необхідно мати на увазі, що намір і зміст висловлення художника можуть бути об'єктовані в твір завдяки культурному (універсальному) коду. При чому кожний вид мистецтва має свій власний код, за допомогою якого автор виражає свої думки й переживання. У художній літературі – це мова, у музиці – системи тонів і звуків, в образотворчому мистецтві – кольори й форми, у кінематографі й у драматичному мистецтві повідомлення кодується за допомогою дій акторів, їхніх діалогів, накладенням звукових ефектів, компонуванням кадрів тощо [4, 254]. Відсутність доступу до культурного коду в одержувача призводить до так званої «поетичної безграмотності», коли немає навичок «прочитання» і розуміння художнього твору. Поетична безграмотність часто стає сприятливим ґрунтом для комунікативного бар'єра – семантичних шумів. Через канал здійснюється відправлення повідомлення (*метатекст*) – представлення або демонстрація твору публіці. Завершальним етапом соціокультурної комунікації стає прийом повідомлення, тобто сприйняття авторського твору. Цей етап необхідно розглядати через мотиваційне тло одержувача, що керується, як і ініціатор комунікації, власними естетичними потребами, потребами в релаксації, розвазі й пізнанні, бажанням відходу від дійсності (рутини побутової повсякденності) тощо. Експектації реципієнта в соціокультурній комунікації підкріплюються антіціпацією й особистими перевагами до певної теми, жанрів і видів мистецтва й інших психологічних факторів, сукупність яких і створює бажання або небажання сприймати message автора. Минаючи комунікативні бар'єри (психологічні й семантичні шуми), message автора декодується в первинне повідомлення художника – його почуттєві переживання, власну картину світу – все те, що створює авторське естетичне переживання й власний життєвий досвід. Незважаючи на неоднорідність естетичного й художнього переживання, реципієнт має хоча б частково прийти до схожого переживання автора. На фазі даного етапу процесу соціокультурної комунікації одержувач одночасно переживає, розділяє й оцінює, привносячи при цьому в твір щось таке, чому сам автор здивувався б. Прикладом тому може послужити інтерпретація «Аліси в Країні чудес» Т. Лірі й П. Вацлавіка як психоделічне уявлення повсякденності, одним із символів якої стають наркотики [5, 476 – 480]. Прихильники такого тлумачення звертають увагу на те, що всі дивні й неймовірні речі відбуваються з героїнею книги тоді, коли вона приймає щось усередину. І ці дивні речі показані через призму зміненої свідомості. Схожа ситуація можлива під впливом прийому галюциногенів або інших психотропних та наркотичних речовин. Напевно, тому дитячу книгу Л. Керрола варто віднести до одного з перших недитячих психоделічних творів, що випередять появу андеграундної і альтернативної літератури, де реальність показана через призму галюцинацій, наркотичного сп'яніння й зміненої свідомості («Голий сніданок» У. Берроуза, «Страх та зненависть в Лас-Вегасі» Хантера С. Томпсона, «Країна приливів» М. Калліна тощо).

Переживання твору завжди вписано в конкретну життєву ситуацію, тому зрозуміти зміст цілого висловлення автора у вигляді художнього твору означає інтерпретацію в контексті життєвої ситуації, що зіставляється із суспільно-культурними реаліями. Більше того, саме контекст (історичний, культурний, соціальний, психологічний, фізичний тощо) дозволяє вірно витлумачувати твір з

урахуванням біографічних обставин життя автора, його здоров'я (особливо психічного), культурних особливостей епохи, у якій він жив і працював тощо. Через контекст стають зрозумілими авторські алюзії й взагалі ремінісценції, якими може бути наповненим художній твір. За допомогою контексту (культурного і історичного) прочитується культурний код автора, що, у свою чергу, стає доступним культурному коду реципієнта, і в такий спосіб культурний код одержувача збагачується. Сам процес сприйняття й інтерпретації авторського посилання завдяки контексту перетворюється в якусь інтелектуальну гру, що явно може надавати неприховане задоволення реципієнтові, який вловлює не тільки настрій і почуття автора, але й підтекст його твору. Реципієнт стає не тільки одержувачем такого послання, він стає споживачем духовного продукту, що сприяє інтелектуальному становленню й духовному розвитку особистості. Тому для позначення одержувача у процесі соціокультурної комунікації коректнішим є слово «консумент» (той, хто споживає мистецтво) або «респондент» (той, хто реагує на мистецтво, відповідає) [4, 259].

Останньою фазою етапу прийому в процесі соціокультурної комунікації є зворотний зв'язок, що буде свідчити про те, що комунікація відбулася. Зворотнім зв'язком у соціокультурній комунікації є естетична реакція консумента/респондента: його міркування після того, що він прочитав, почув або побачив, обговорення (у тому числі й публічне у вигляді рецензії, блогу) з іншими або співпереживання або інша реакція, наприклад, оплески та вигуки «автора, автора» під час театральної вистави або прем'єрного показу на кінофестивалі тощо.

Отже, спілкування за допомогою мистецтва має такі властивості, що й звичайна комунікація (соціальна):

воно здійснює зв'язок між відправником і одержувачем;

воно передає повідомлення адресанта до адресанта;

є формою передачі досвіду між поколіннями [6, 163].

І в той самий час соціокультурна комунікація має свої особливості, властиві тільки їй:

1) залучення сфери почуттів, тобто – галузі естетичних емоцій. Будь-які явища природи (у тому числі й людські взаємини), що спонукають «рух почуттів», можуть служити поштовхом для художнього створення твору мистецтва, що покликано відтворити відповідний «рух почуттів» у читача (слухача, глядача) [2, 299]. З цієї причини можна пояснити комунікативний вплив соціокультурної коммунікації, схожий з ефектом гіпнозу;

2) актуалізація різноманітних соціальних відносин: естетичних, моральних, духовних, релігійних, політичних. Актуалізація таких відносин відбувається шляхом «олюднення дійсності», шляхом проекції своєї особистості у процес спілкування за допомогою мистецтва. Це особливо помітно в таких видах мистецтва, де процес художнього сприйняття припускає «перенос» себе на героя, емпатію, часткове ототожнення з героєм (театр, кінематограф) [2, 342];

3) сприяння для духовного розвитку особистості, актуалізація її мотиваційної, емоційно-вольової, етичної сторони. Вся художня культура, мистецтво стають своєрідним «полігоном», на якому люди вчаться бути людьми [2, 350];

4) інтеграція людського співтовариства, оскільки мистецтво, насамперед, поєднує людей. Наприклад, коли політики наприкінці XVIII ст. розділили Італію на дрібні графства й князівства, мистецтворіднило й з'єднувало неаполітанців, римлян, ломбардійців і допомагало їм відчувати себе єдиними націями. Настільки ж велике було значення єдиного мистецтва для Київської Русі, що роздиралася міжусобицями [7];

5) унікальність знакової системи соціокультурної комунікації, культурний код комунікантів якої обумовлений історично й національно й має свої умовності. Спілкування (взаємодія) між народами й освоєння культури минулого роблять ці коди й умовності загальнодоступними, уводять їх в арсенал художньої культури людства.

Ще однією характерною рисою соціокультурної комунікації є те, що вона може бути складовою частиною інших видів комунікації за професійним спрямуванням. Особливо виразно ця її риса проявляється в кроскультурній (міжкультурній) комунікації, де сполучення властивостей і функцій показові, оскільки спілкування за допомогою мистецтва сприяє зв'язкам між

представниками різних культур і припускає культурне взаємопроникнення й збагачення. Про аналогічну властивість соціокультурної комунікації можна сказати щодо рівнів комунікації, тому що в соціокультурній комунікації залежно від способу спілкування є в наявності елементи масової, міжособистісної, публічної (групової) комунікації [4, 252]. Автор може безпосередньо контактувати з консументом/респондентом (наприклад, представлення твору обмеженому колу осіб, публічна демонстрація (читання) або взаємодія у вигляді епістолярії), а може взаємодіяти за допомогою таких технічних засобів, як друк, радіо, ТБ, Інтернет.

Підбиваючи підсумок про значимість комунікації в життєдіяльності людей і специфічної ролі в ній спілкування за допомогою мистецтва, необхідно відзначити, що знання про закони й принципи комунікації, її технік, які забезпечують успішне протікання взаємодії між людьми в різних ситуаціях, стає одним з головних пріоритетів у системі гуманітарних наук (психологія, соціологія, культурологія, етика, естетика тощо). В умовах ускладнення громадського життя в сучасному світі та його динамічності процеси соціальної диференціації, трансформації старих соціальних спільнот і формування нових обумовлюють підвищення ролі особистості у створенні повсякденного життя суспільства і його культур. Все більшу актуальність здобуває питання про формування духовної, моральної особистості, наповнення її етичними й моральними якостями, необхідними не тільки для мирного співіснування, але й для наступного духовного становлення й розвитку людської цивілізації у світовому (глобальному) масштабі. Значну роль у такому формуванні грає особливий вид соціокомунікативної діяльності – соціокультурна комунікація, що не тільки забезпечує людей новими можливостями спілкування між собою й одержання необхідної інформації (знаннями), але й сприяє актуалізації різних соціальних відносин, духовному розвитку особистості, формуванню її мотиваційної, емоційно-вольової, етичної сторони. Завдяки соціокультурній комунікації люди будуть не тільки обмінюватися думками, але й прилучаться до досвіду (і насамперед до культурного/кроскультурного), що відстає від них історично й географічно. Таким чином, соціокультурна комунікація підвищує духовний потенціал і об'єднує людей у спільноту. Втім поетична грамотність подібно комунікативній компетентності стає вирішальним фактором ефективної взаємодії й залучення до загальнолюдського знання, забезпечуючи культурну еволюцію всього людства. Тому уявлення про мистецтво як процес комунікації, навички володіння мовою мистецтва, уміння інтерпретувати й сприймати мистецтво є не менш важливими за придбання навичок міжособистісного й публічного спілкування. Саме за таких умов вплив мистецтва здобуває неуявну й колосальну силу, яку можна зрівняти із чарівництвом, здатним перетворити звичайний світ у прекрасне за помахом руки художника-мага.

ЛІТЕРАТУРА

1. Основы теории коммуникации: Учебник / под редакцией проф.. М. А. Василика [Текст]. – М. : Гардарики, 2003. – 615 с.
2. Леонтьев, А. А. Психология общения : учеб. пособ. для студ. высш. учеб заведений [Текст]. – М.: Смысл, ; Издательский центр «Академия», 2008. – 368 с.
3. Вердербер, Р. Психология общения. Тайны эффективного взаимодействия / Р. Вердебер, К. Вердербер [Текст]. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2010. – 416 с.
4. Кулка, И. Психология искусства / И. Кулка. – Х. : Изд-во Гуманитарный центр / Олива И. В., 2014. – 560 с.
5. Бауэр, В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин [Текст]. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1995. – 512 с.
6. Мельник, С. П., Вражитор, В. Об особенностях социокультурной коммуникации (на примере киноэкранной коммуникации) / С. П. Мельник, В. Вражитор // Інформаційна освіта та професійно-комунікативні технології XXI століття [Текст]: сб. матеріалів VII Міжнар. наук.-прак. конф., Одеса, 11 – 13 вересня 2014 року / під заг. ред. В. Г. Спрінсяна. – Одеса: Грінь Д. С., 2014. – С. 160 – 167.
7. Борев, Ю. Эстетика: Учебник [Електроний ресурс]. – режим доступу:http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Borev/_11.php

Надійшла до редакції 19.11.2015

УДК 378, 808.51

Марія ЯКУБОВСЬКА,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри
документознавства та інформаційної діяльності
Одеського національного політехнічного університету

КОМПЕТЕНТНІСНИЙ ПІДХІД ДО МОВНО-РИТОРИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ СУЧАСНОГО ФАХІВЦЯ З ДОКУМЕНТОЗНАВСТВА ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Якубовська М. Компетентнісний підхід до мовно-риторичної підготовки сучасного фахівця з документознавства та інформаційної діяльності.
У статті розглянуто впровадження компетентісного підходу щодо підготовки майбутніх документознавців, зокрема аргументовано доречність його актуалізації у процесі мовно-риторичної підготовки фахівців. Автор розглядає такі складові комунікативної компетенції як лінгвістичну, лінгвопрагматичну, соціокультурну, дискурсивну, стратегічну і предметну. На думку автора на ефективність професійної діяльності впливають не тільки особистісні якості та здібності фахівця-документознавця, а й рівень компетентності як інтегральний соціально-особистісно-поведінковий феномен. Перевага компетентнісного підходу в підготовці майбутніх документознавців вбачається у тому, що він дає змогу оцінити як знаннєвий компонент, так і особистісні зміни фахівця, які відбулись у процесі професійної підготовки у вищому навчальному закладі.
Ключові слова: компетентнісний підхід, професійна компетентність, мовно-риторична компетенція, фахівець із документознавства та інформаційної діяльності.

Yakubovska M. Competence approach to lingual-rhetoric training of contemporary specialists in record management and information activities.
The author investigates the application of competence approach in the training of specialists to be in documentary studies, arguing about the pertinence of its actualization in the process of lingua- rhetoric training of specialists. The author studies the following components of communicative competence: linguistic, lingua-pragmatic, socio-cultural, strategic and subject. According to the author, the effectiveness of professional activities depends not only on personal qualities and skills of a specialist in documentary studies, but also the level of his/her competence as an integral socio-personal-behavioral phenomenon. The advantage of competence approach in the training of future experts in this field is that it allows to evaluate both knowledge component and personality changes in a specialist in the process of professional training in higher educational institution.
Key words: competence approach, professional competence, lingua-rhetoric competence, specialist in documentary studies and information activities.

Якубовская М. Компетентностный подход к лингво-риторической подготовке современного специалиста по документоведению и информационной деятельности.
В статье рассмотрено внедрение компетентостного подхода касательно подготовки будущих документоведов, в частности аргументированно уместность его актуализации в процессе лингво-риторической подготовки специалистов. Автор рассматривает такие составляющие коммуникативной компетенции как лингвистическую, лингвопрагматическую, социокультурную, дискурсивную, стратегическую и предметную. По мнению автора на эффективность профессиональной деятельности влияют не только личностные качества и способности специалиста-документоведа, но и уровень компетентности как интегральный социально-личностно-поведенческий феномен. Преимущество компетентностного подхода в подготовке

будущих документоведов видится в том, что он позволяет оценить как знания, так и личностные изменения специалиста, которые произошли в процессе его профессиональной подготовки в вузе.
Ключевые слова: компетентностный подход, профессиональная компетентность, лингво-риторическая компетенция, специалист по документоведению и информационной деятельности.

Постановка проблеми. Становлення інформаційного суспільства в Україні супроводжується збільшенням впливу інформації на різні сфери людської діяльності. Важливу роль у цих процесах відіграють документознавці, завданням яких є вдосконалення документної інфраструктури, накопичення й транслювання нових знань, підвищення результативності управлінської діяльності завдяки ефективному керуванню документаційними процесами. Якісна реалізація цих завдань залежить від успішного впровадження в професійну підготовку майбутніх фахівців компетентнісного підходу. Причому основну увагу варто зосередити на компетенціях, що сприяють адаптації фахівців до мінливих умов сучасного ринку праці в Україні та активного розвитку науки й техніки тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема формування професійної компетентності майбутніх фахівців у процесі навчання у виші привертає увагу багатьох науковців. Зацікавленість учених питаннями формування професійної компетентності зумовлена переходом світової спільноти до інформаційного суспільства, де пріоритетним вважається не просто нагромадження майбутніми фахівцями знань, предметних умінь і навичок, але й формування уміння вчитися, оволодіння навичками пошуку та аналітико-синтетичної обробки інформації, здатності до безперервного самонавчання.

Дослідженню теоретико-методологічних засад компетентнісного підходу приділяли увагу науковці В. Байденко, Н. Бібік, І. Зимня, О. Овчарук, В. Петрук, О. Пометун, М. Розов, О. Савченко, Ю. Тихомиров, А. Хуторський та ін.; впровадження цього підходу у професійну підготовку фахівців опрацьовували А. Алексюк, В. Бондар, Н. Дем'яненко, А. Капська, С. Козак, М. Лазарєв, В. Олійник, О. Романовський, В. Сидоренко, Т. Сорочан; окремі аспекти компетентнісного підходу в системі вищої освіти розкриті в роботах І. Бабіна, П. Бачинського, Л. Коваль, Я. Кодлюк, О. Локшиної, Н. Нагорної, С. Ніколаєнко, О. Овчарук, С. Сисоєвої, О. Ситник та ін. Щодо професійно важливих компетенцій майбутнього документознавця, то основи їх вивчення заклали теоретики документознавства й дослідники прикладних аспектів документознавчої освіти (І. Антоненко, В. Бездрабко, В. Варенко, Н. Гайсинюк, С. Кулешов, Н. Кушнаренко, Г. Малик, Г. Сілкова, М. Слободяник, В. Спрінсян, Л. Філіпова, Г. Швецова-Водка та ін.).

Однак, незважаючи на вагомий внесок вищеназваних учених у теорію й практику професійної освіти та їх визнання компетентнісного підходу важливим чинником удосконалення підготовки майбутніх документознавців, вважаємо проблему до кінця не вирішеною.

Мета статті – з'ясувати можливість та доцільність упровадження компетентісного підходу у процес мовно-риторичної підготовки майбутніх документознавців.

Виклад основного матеріалу дослідження. Усвідомлення суті й основних напрямів проблеми вимагає уточнення ключових понять дослідження – «компетентність» та «компетенція». Аналіз вітчизняної й зарубіжної наукової літератури засвідчує у багатьох підходах відсутність меж, чітких відмінностей у поясненні змісту зазначених термінів. Так, поняття «компетенція» учені витлумачують як «відповідність, уміння, необхідні для виконання певної роботи, завдання, обов'язок; розумові здібності або загальні вміння і навички» [19, с. 200] або як **«**сукупність взаємопов'язаних якостей особистості (знань, умінь, навичок, способів діяльності), необхідних для виконання певного виду діяльності» [17]. Термін «компетентність» розуміють як «сукупність знань і вмінь, необхідних для ефективної професійної діяльності» [14, с. 149], як «специфічну здатність, необхідну для ефективного виконання конкретної дії в конкретній предметній галузі, яка охоплює вузькоспеціальні знання, специфічні

предметні навички, способи мислення, розуміння відповідальності за власні дії» [14, с. 6] чи як здатність успішно задовольняти індивідуальні та соціальні потреби, діяти й виконувати поставлені завдання [7].

Міжнародна комісія Ради Європи вкладає широкий зміст у поняття компетентності, розуміючи їх як загальні або ключові вміння, фундаментальні шляхи навчання, ключові кваліфікації, кроснавчальні вміння або навички, ключові уявлення, опори або опорні знання [4].

Усвідомленню суті поняття «компетентність» сприяє виділення таких компонентів:

1. Характеристика діяльного суб'єкта (обізнаний, зрілий, вимогливий, морально і духовно стійкий, відповідальний, щирий, відданий справі).

2. Цілісна характеристика компетентності як мети й результату діяльності: основа, що підтримує існування, має складну будову і глибокий внутрішній зміст.

3. Характеристика діяльності з набуття компетентності: споруджувати, зводити, створити, поступово вивести із роздумів у процесі творчості, надати внутрішньої єдності, ввести в дію, зробити необхідним, зберегти.

4. Оцінювальна характеристика компетентності як результату діяльності: значний, авторитетний; ціннісний, вражає якістю і добротністю; справжній, достеменний, зразковий, відповідає суті явища й дійсності [1, с. 14].

І. Зимня розмежовує три основні групи компетентностей: компетентності, що стосуються самого себе як особистості, як суб'єкта життєдіяльності; компетентності, що стосуються взаємодії людини з іншими людьми; компетентності, що стосуються діяльності людини і виявляються у всіх її типах і формах. Кожну з названих компетентностей дослідниця поділяє на окремі елементи (компетенції) [5]. В. Ліпатова, розглядаючи компетентність як сукупний досвід людини, що реалізується через інтеріоризовані компетенції у певних контекстах, визначає компетенцію як здатність застосовувати знання і вміння, використовувати особистісні якості для ефективної діяльності в певних контекстах [8].

Вважаємо за доцільне у нашому дослідженні керуватися цією ж логікою, розуміючи поняття «компетентність» як результат процесу становлення певних якостей, набуття досвіду, елементами чи передумовою якого є різного роду компетенції.

Актуальність і прогресивність компетентнісного підходу вбачаємо у наданні пріоритету не інформованості студента, а вмінню розв'язувати поточні проблеми у різних ситуаціях. Компетентна людина вміло добирає і застосовує найприйнятніші для виконання окреслених завдань стратегії. Таким чином, під компетентністю розуміємо структуровані набори знань, умінь, навичок і ставлень, набуті спеціальним шляхом у процесі навчання, що дає можливість визначати й розв'язувати проблеми, характерні для певної сфери діяльності, незалежно від ситуації. Оскільки йдеться про навчання і розвиток особистості в системі освіти, то одним із очікуваних результатів варто вважати набуття людиною певного набору компетенцій, необхідних для її діяльності у різних сферах суспільного життя. Отже, розуміючи компетентність як результативно-діяльнісну характеристику освіти, спробуємо визначити суть професійної компетентності майбутнього фахівця із документознавства та інформаційної діяльності, що є об'єктом дискусій психологів, педагогів, документознавців-теоретиків.

Досі немає єдиного підходу до визначення суті цього поняття, а в науковій літературі одночасно вживаються терміни «професійна компетенція» і «професійна компетентність». Професійну компетентність документознавців досліджує обмежене коло вчених (В. Варенко, Г. Малик, О. Матвієнко, М. Слободяник, Л. Філіпова), однак усі наголошують на потребі використання терміна «професійна компетентність».

Так, В. Варенко обґрунтовує доцільність введення терміна «професійна компетентність» широтою його змісту, інтегративною характеристикою, що об'єднує такі поняття, як «професіоналізм», «кваліфікація», «професійні здібності». На

думку вченого, різноманітність і різноплановість трактувань суті та змісту професійної компетентності зумовлені різними науковими підходами (особистісно-діяльнісним, системно-структурним, знаннєвим, культурологічним та ін.) до розв'язання наукових завдань [2].

Обґрунтованими вважаємо висновки Г. Гордієнко про те, що професійна компетентність є багатофакторним явищем і визначається не тільки професійними науковими знаннями, а й ціннісними орієнтирами майбутнього документознавця, мотивами його діяльності, розумінням ним себе у світі і світу навколо себе, стилем стосунків з людьми, його загальною культурою, здатністю до розвитку свого творчого потенціалу тощо. Дослідник розглядає професійну компетентність як систему, що містить аспекти філософського, психологічного, соціологічного, культурологічного й особистісного плану [3, с. 31].

На думку дослідників, базовим складником професійної компетентності майбутнього фахівця має бути система ключових (соціальна, ціннісно-смислова, інформаційна, комунікативна, загальнокультурна, когнітивна) і загальних (мовна, мовленнєва, валеологічна, екологічна) компетенцій. Ключовими прийнято називати компетенції, що дають змогу особистості брати ефективну участь у багатьох соціальних сферах і робити якісний внесок у розвиток суспільства й особистісний успіх. Узагальнену класифікацію головних переліків ключових компетенцій, розподілених за трьома головними блоками (соціальні, мотиваційні та функціональні) пропонує О. Овчарук. До соціальних компетенцій (пов'язаних з оточенням, життям суспільства, соціальною діяльністю особистості) автор відносить здатність до співпраці; уміння розв'язувати проблеми в різних життєвих ситуаціях; навички взаєморозуміння; активну участь; соціальні й громадянські цінності та вміння; комунікативні навички; мобільність (у різних соціальних умовах); уміння визначати ролі в суспільстві. Серед мотиваційних компетенцій називає винахідливість; навички адаптуватися і бути мобільним; уміння досягати успіху в житті; інтереси й внутрішню мотивацію; особисті практичні здібності; вміння робити власний вибір і встановлювати особисті цілі тощо. Функціональні компетенції пов'язані зі сферою діяльності, умінням оперувати набутими знаннями і фактичним матеріалом [12].

Учені одностайні в тому, що сучасному документознавцю для реалізації успішної професійної діяльності необхідно оволодіти певними групами компетентностей і компетенцій. Однак називають різні групи: компетентність у професійній сфері, компетентність у комунікативно-соціально-морально-етично-правовій сфері й компетентність в інформаційно-технологічній сфері (В. Спрінсян); документально-комунікаційна, інформаційно-технологічна, інформаційно-аналітична, інформаційно-управлінська компетентності (О. Матвієнко); діловодсько-кадрова, організаційно-управлінська та інформаційно-аналітична компетентності (Л. Філіппова); управлінська, організаційна, інноваційна, технологічна, інформаційно-комунікаційна компетентності (М. Слободяник); когнітивна, психологічна, комунікативна, риторична, професійно-технічна, професійно-інформаційна компетенції (М. Якубовська); комунікативний, інформативний, документно-організаційний, технологічний, мовно-дискурсивний, коригувальний, креативний блоки компетентностей (Г. Гордієнко). Узагальнюючи вищевикладене пропонуємо власну класифікацію компетенцій, необхідних фахівцю-документознавцю для успішного здійснення професійної діяльності: виокремлюємо ключові, професійні, галузеві компетенції. Вважаємо, що в окресленому наборі ядерними є ключові компетенції, позаяк вони є підґрунтям для формування інших груп [3; 10; 15; 16; 17].

В умовах модернізації очевидною вважаємо необхідність створення науково-гуманістичної системи навчання, обов'язковим компонентом якої має бути мовленнєва культура, володіння основами успішної комунікації, формування комунікативної і риторичної компетенції майбутнього фахівця із документознавства та інформаційної діяльності. У науковій

літературі немає єдності у визначенні поняття комунікативної компетенції, дискусійним залишається питання суті риторичної компетенції. Поряд з терміном «комунікативна компетенція» (Ф. Бацевич) вживаються й такі, як «комунікативність», «комунікативна взаємодія», «комунікативні вміння» (О. Леонтьєв, В. Якунін), «комунікативна компетентність» (І. Риданова, П. Обозов та ін.) «комунікативні якості», «комунікативні властивості особистості» (Б. Ананьєв, В. Кан-Калик, А. Мудрик), «компетентність у спілкуванні» (Л. Петровська, В. Бенін, Р. Фатихова), або ж поняття «комунікативний» і «риторичний» ототожнюються. На наш погляд, більш виправданим є вживання терміна «комунікативна компетенція» як складника професійної компетентності.

На нашу думку, формуванню комунікативної компетенції передує певний рівень розвитку соціальної сенситивності та спостережливості, уяви, пам'яті й мислення, що виявляються найбільш повно в рефлективності, емоційній чуйності (емпатії) тощо і певний рівень знань і практичних умінь зі комунікативних дисциплін. Складниками комунікативної компетенції прийнято вважати лінгвістичну, лінгвопрагматичну, соціокультурну, дискурсивну, стратегічну і предметну.

Сучасний підхід до проблеми розвитку й удосконалення комунікативної компетенції майбутніх документознавців полягає в тому, що навчання розглядається як саморозвиток і самовдосконалення на основі власних дій, а діагностика компетентності повинна стати самодіагностикою, самоаналізом. Процес удосконалення комунікативної компетенції розглядаємо як невід'ємний складник загального розвитку особистості.

Специфічною особистісною якістю документознавця у структурі комунікативної компетенції є комунікабельність, що передбачає знання основ загальної й галузевої риторик, специфіки професійного спілкування, норм мовленнєвої поведінки, від яких залежить результативність та ефективність розв'язання важливих професійних завдань. Оскільки завдання професійної діяльності вирішуються безпосередньо у процесі спілкування, комунікативним лідером якого є фахівець-документознавець, доцільно говорити про комунікативний аспект іміджу.

С. Мельник, наголошуючи на важливості розвитку україномовної компетенції, обґрунтовує застосування терміна «національномовна компетентність», оскільки формування особистості (зокрема, мовної) у процесі соціалізації значною мірою детерміноване особливостями певної культури. Дослідниця виділяє такі змістові компоненти україномовної компетентності документознавців: компетенцію у реалізації функцій мови; компетенцію у створенні нормативного, коректного, виразного тексту і його сприйняття; компетенцію у реалізації операційно-інструментального й особистісного рівнів мовного спілкування; компетенцію у мовній творчості; компетенцію у самоконтролі й самокорекції.

Зазначене вище підтверджує тезу про необхідність посилення уваги до вивчення правил риторичної поведінки. Поведінка фахівця-документознавця повинна бути риторично грамотною на всіх етапах спілкування (від підготовки до релаксації). Ознакою риторично грамотної поведінки оратора вважаємо формування мовленнєвого іміджу, що відповідав би поставленим цілям і особистісному іміджу мовця, гармоніював з його візуальним образом, психологічними й інтелектуальними особливостями.

Отже, необхідність уведення мовно-риторичної компетенції до складу професійно важливих для спеціалістів сфери підвищеної мовленнєвої відповідальності очевидна. Поняття мовно-риторичної компетенції розглядаємо як сукупність знань і вмінь, що забезпечують ефективну комунікацію в професійній, міжособистісній, публічній сферах, як «усвідомлене і мотивоване використання риторичних засобів носіями вищого типу мовленнєвої культури з опорою на поєднання їх інтелектуальних, духовних, моральних якостей, що забезпечують як силу переконання емоційного впливу на адресата,

так і можливість виразити особливості своєї особистості, створити неповторний образ оратора» [6, с. 184].

На нашу думку, мовна компетенція є базовою при формуванні комунікативної компетенції, а риторична – її складником. Якщо комунікативна компетенція – це здатність і реальна готовність до спілкування адекватно цілям, сферам і ситуаціям, готовність до мовленнєвої взаємодії і взаєморозуміння, то мовно-риторична компетенція – здатність усвідомлено створювати, виголошувати і рефлексувати авторсько-адресний текст мовленнєвого/риторичного жанру відповідно до мети і ситуації публічного мовлення. Це вищий рівень комунікативної компетенції.

Специфіку мовно-риторичної компетенції пропонуємо визначити таким чином: вона ширша за риторичні знання, оскільки містить й історію риторики, і зв'язок мови і культури, і духовний світ особистості, і жанрово-стилістичні особливості текстів як продуктів мовленнєвої діяльності, і їх функціонування.

Структуру мовно-риторичної компетенції, на наш погляд, доцільно розглядати у вигляді ієрархії трьох основних компонентів: усвідомленого вибору комунікативної мети і стратегій, що реалізуються через комунікативно-риторичні тактики й визначаються комунікативною ситуацією; адекватного синтезу мовлення як цілого тексту; володіння арсеналом жанрово-стилістичних засобів.

Отже, змістовими складниками мовно-риторичної компетенції вважаємо знання риторичних законів, стратегій і тактик, риторичних можливостей мовних засобів і закономірностей вживання їх у мовленні; володіння риторичними вміннями; громадянський (патріотичний) світогляд, що формується сім'єю, соціальним, природно-мовним і штучним середовищем; рефлексію; головну настанову особистості – готовність до професійної активності.

Очевидно, що мовно-риторична компетенція має бути основою професійної компетентності не тільки документознавців, адже будь-який спеціаліст зі сформованою мовно-риторичною компетенцією легко орієнтується у різних ситуаціях повсякденного, ділового, зокрема професійного спілкування.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Як підсумок зазначимо, що на ефективність професійної діяльності впливають не тільки особистісні якості та здібності фахівця-документознавця, а й рівень компетентності як інтегральний соціально-особистісно-поведінковий феномен. Перевага компетентнісного підходу в підготовці майбутніх документознавців полягає у тому, що він дає змогу оцінити як знаннєвий компонент, так і особистісні зміни фахівця, які відбулись у процесі професійної підготовки у вищому навчальному закладі. Серед компетенцій, необхідних фахівцю-документознавцю для успішного здійснення професійної діяльності виокремлюємо ключові, професійні, галузеві компетенції. Вважаємо, що в окресленому наборі ядерними є ключові компетенції, а саме: особистісні, навчально-пізнавальні, культурно-етичні, комунікативні, позаяк вони є підґрунтям для формування інших груп.

З огляду на важливість порушених проблем перспективним і актуальним напрямом вважаємо дослідження мовно-риторичної компетенції як обов'язкового складника і необхідної передумови професійної компетентності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архарова Д. И. Изобретение содержания сочинения как упражнение для развития речевых и коммуникативных компетенций ученика / Дина Ивановна Архарова // Риторика и культура речи в современном обществе и образовании : сб. матер. X Междунар. конференции по риторике ; науч. ред.-сост. В. И. Аннушкин. – М. : Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина, 2006. – Вып. 2. – С. 13–18.

2. Варенко В. М. Формування фахових компетенцій у майбутніх документознавців на прикладі дисципліни «Теорія і практика референтської і офісної діяльності» / В. М. Варенко // Гілея: науковий вісник. Збірник наукових праць. – К.: ВІР УАН, 2012. – Випуск 66 (№11). – С.231-235.

3. Гордієнко Г. Компетентнісний підхід до навчання майбутніх документознавців / Г.

Гордієнко // Українська мова і література в школі. – 2010. – № 4. – С.30–36.
4. Загальноєвропейські рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання ; наук. ред. українського вид. С. Ю. Ніколаєва. – К. : Ленвіт, 2003. – 273 с.
5. Зимняя И. А. Ключевые компетенции – новая парадигма результата образования / Ирина Алексеевна Зимняя // Дайджест. Школа-парк педагогічних ідей та технологій. – 2003. – № 4. – С. 18–23.
6. Иванчук И. А. Риторическая компетенция как важнейшая составляющая высокой речевой культуры и ее значение в современной жизни общества: задачи изучения и обучения [Электронный ресурс] / И. А. Иванчук // Роль риторики и культуры речи в реализации приоритетных национальных проектов : материалы XII междунар. науч. конф. по риторике (29-31 января 2008 г.) – С. 183 – 186. – Режим доступа : http://www.ritorika.info/novosti/konferencija-2008/.
7. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи / під заг. ред. О. В. Овчарук. – К. : К.І.С., 2004. – 112 с.
8. Липатова В. Ю. Мониторинг рефлексивной компетентности студентов в курсе риторики [Электронный ресурс] / Вера Юльевна Липатова // Роль риторики и культуры речи в реализации приоритетных национальных проектов : материалы XII междунар. науч. конф. по риторике (29-31 января 2008 года) – С. 252–254. – Режим доступа: http://www.ritorika.info/didakticheskie-materialy.
9. Малик Г. Професійні стандарти й компетентнісні профілі з документознавства та інформаційної діяльності: досвід західних країн / Г. Малик // Вісник Книжкової палати. – 2010. – № 9. – С. 47–52.
10. Матвієнко О. В. Виявлення ознак професійної групи фахівців із соціально-комунікативної діяльності / О. В. Матвієнко // Документознавство. Бібліотекознавство. Інформаційна діяльність: проблеми науки, освіти, практики : зб. матер. IV міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 21-23 травня 2007 р. – К., 2007. – С. 255–257.
11. Мельник С. М. Специфіка засвоєння фахової термінології у процесі вивчення дисципліни «Українська мова (за професійним спрямуванням)» / С. М. Мельник // Південь України у вітчизняній та зарубіжній історії: Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. – Одеса. – 2014. – № 2. – С.101–104.
12. Овчарук О. Компетентності як ключ до оновлення змісту освіти / Оксана Василівна Овчарук // Стратегія реформування освіти в Україні. Рекомендації з освітньої політики. – К. : К.І.С., 2003. – С. 13–39.
13. Професійна освіта : словник : навч. посіб. / уклад. С. У. Гончаренко та ін. ; за ред. Н. Г. Ничкало. – К. : Вища школа, 2000. – 390 с.
14. Равен Дж. Компетентность в современном обществе: выявление, развитие и реализация / Равен Джон ; пер. с англ. – М. : Когнито-Центр, 2002. – 396 с.
15. Слободяник М.С. Компетентнісний підхід як чинник удосконалення підготовки майбутніх документознавців / М. С. Слободяник // Інформаційні технології і системи в документознавчій сфері: матеріали міжнародної науково–практичної конференції. – Донецьк: Юго-Восток, 2012. – С. 110–111.
16. Спрінсян В. Г. Специфіка підготовки фахівців документаційного менеджменту в системі вищої освіти України / В. Г. Спрінсян // Діалог : Медіа-студії : збірник наукових праць. – Одеса : Астропринт, 2014. – С.288-294.
17. Філіпова Л. Професійні компетенції фахівців з документальних комунікацій: освітній аспект / Л. Філіпова // Вісн. Кн. палати. – 2009. – № 1. – С. 25–28.
18. Хуторской А. В. Ключевые компетенции и образовательные стандарты : докл. на отд. фило- софии образования и теории педагогики РАО (23 апр., 2002) [Электронный ресурс] / А.В. Хуторской // Центр «Эйдос». – Режим доступа : http://www.eidos.ru/journal/2002/0423.htm
19. Webster Universal Dictionary. Harvey educational Services Inc. – New York, 1993. – 678 p.

Надійшла до редакції 2.11.2015

УДК 677.076

Олена ЧЕПЕЛЮК,
доктор технічних наук, професор, завідувач кафедри дизайну
Херсонського національного технічного університету
Анна ЧОРНОСТАН,
магістр з технології та дизайну тканин та трикотажу

ДЕКОРАТИВНІ ЕФЕКТИ В ОДЯЗІ ТА АКСЕСУАРАХ З ПОВСТІ

Чепелюк О., Чорностан А. Декоративні ефекти в одязі та аксесуарах з повсті.
У даній статті наведено та класифіковано за технологією виготовлення основні способи отримання декоративних ефектів в одязі та аксесуарах з повсті. Виділено ряд дизайнерів одягу і визначено способи, які вони використовують для отримання декоративних ефектів в одязі та аксесуарах з повсті. Встановлено, що серед них найпопулярнішими є створення об'ємних елементів у процесі валяння та використання тканини для декорування як по всій поверхні, так і створення гребнів, квітів.
Ключові слова: повсть, вовна, нунофелт, фліс, префелт, карвінг, ламінування.

Chepelyuk O., Chornostan A. Decorative Effect in Clothing and Accessories Made from Felt.
This article lists and classified the main methods of obtaining decorative effects in the clothing and accessories made of felt by manufacturing techniques. It identifies a number of fashion designers and identified ways which they use for obtaining decorative effects in the clothing and accessories made of felt. It was established that the most popular among these are the obtaining of volume elements during felting and use a fabric for decoration of the surface, and for create ridges, flowers, etc.
Key words: felt, wool, nunofelt, fleece, prefelt, carving, lamination.

Чепелюк Е., Чорностан А. Декоративные эффекты в одежде и аксессуарах из войлока.
В данной статье приведены и классифицированы по технологии изготовления основные способы получения декоративных эффектов в одежде и аксессуарах из войлока. Выделен ряд дизайнеров одежды и определены способы, которые они используют для получения декоративных эффектов в одежде и аксессуарах из войлока. Установлено, что среди них самыми популярными являются создание объемных элементов в процессе валяния и использования ткани для декорирования как по всей поверхности, так и создание гребней, цветов.
Ключевые слова: войлок, шерсть, нунофелт, флис, префелт, карвинг, ламинирование.

Постановка проблеми. Виготовлення виробів у техніці валяння набуває все більшої популярності. Це зумовлено широкими можливостями, що надає майстрам повсть. Технологія її виготовлення дозволяє створювати побутові декоративні та утилітарні предмети, одяг та аксесуари з поверхнями будь-якої форми без необхідності членувань. Відсутність швів виключає обмеження, що накладаються на конструкцію в процесі проектування і виникають при роботі з іншими традиційними матеріалами. Крім того, при виготовленні виробів з волокон тваринного походження – вовни в майстрів виникають особливі тактильні відчуття, що зумовлюють гармонізацію внутрішнього світу, стабілізацію кров'яного тиску, зниження нервового напруження. Вказані причини призвели до зростання інтересу до повсті. В даній галузі працює велика кількість майстрів, які розробили ряд способів декорування виробів повсті. Вказаний матеріал потребує систематизації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Для того, щоб отримати полотно з заданими параметрами, необхідно обрати відповідну сировину [1]. На другому етапі доцільно визначити вид розкладання волокон [2]. Наприклад, найбільш еластичні

полотна отримують при використанні діагонального виду розкладання, найменш еластичні – при використанні ортогонального виду розкладання. Ще одним фактором, що впливає на властивості повсті, є наявність шару з тканини, що армує. З кінця минулого століття набув розвитку напрям у виготовленні повсті, армованої тканиною – нунофелт, техніки якого докладно розглянуті в роботах [3, 4]. Важливою є використовувана техніка валяння. Переважна більшість майстрів наголошує на необхідності виготовлення зразків з дотриманням всіх технологічних параметрів [5]. Тільки після їх вибору доцільно обирати техніки декорування повсті.

Метою дослідження є класифікація способів декорування виробів з повсті та визначення частоти їх використання різними майстрами.

Межі дослідження. В роботі розглянуто роботи авторів з України та інших країн світу, що займаються виготовленням одягу та аксесуарів з повсті та працюють у різних техніках.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що властивості виробів з вовни залежать від виду, тонини, довжини волокон використаної вовни, виду розкладання, властивостей супутніх матеріалів та використовуваної технології валяння. Вказані параметри дають можливість отримувати вироби з заданими міцністю, жорсткістю, драпіюємістю, формостійкістю. Після вибору матеріалу та технологічних параметрів виготовлення повсті перед майстром постає питання отримання декоративних ефектів.

Унікальні властивості повсті дозволяють не тільки декорувати верхній шар виробу, але й надають можливість отримання об'ємних елементів з самої повсті: джгутів, пластин, потовщень та ін. Вказану техніку при створенні аксесуарів використовують Maria Friese, Andrea Graham та Atsuko Sasaki. При цьому митці виготовляють заготовки з вовни, залишаючи один край незваляним. У подальшому цей край з волокнами інтегрується у виріб.

Існує ще один спосіб отримання декоративного ефекту в процесі валяння: карвінг. Суть його полягає в тому, що між шарами вовни вставляється блокіратор і після певної кількості циклів увалювання він вилучається. Шари, що були розділені блокатором, не зчіплюються між собою. Таким чином отримують кратери, видовжені лінії з краями, що виступають, ділянки іншого щодо верхнього шару кольору. Яскравим прикладом використання такої техніки є роботи харківської майстрині з міжнародним визнанням Діани Нагорної. Крім того, вона експериментує з технікою, що розроблено для фарбування тканин – шиборі. Виконуються роботи в даній техніці в декількох варіантах. У першому в попередньо зваляний шар вовни вкладають об'ємні блокатори: камінці, ґудзики, кульки і фіксують їх ниткою або резинкою, проходить процес довалювання, блокатори виймаються. Отримати хвилясту поверхню можна зчепивши шар повсті середнього ступеня увалювання біндерами, шляхом зшиття голкою, складання між шарами плівки з подальшим їх усуненням.

Широко використовується спосіб отримання графічного полотна шляхом комбінування вовни різних кольорів на етапі розкладання волокон або зчепленням фрагментів префелту (Charlotte Buch, Lisa Klakulak). При розкладанні волокон не рівномірним шаром, а з просвітами, утворюють ажурні полотна.

Художній потенціал повсті зумовлений широким спектром способів його декорування. Наприклад, вироби з повсті декоруються довгими волокнами вовни – флісом. Вказані волокна інтегруються в повсть одним кінцем, утворюючи так зване «Еко-хутро», яке за зовнішнім виглядом не поступається справжньому. Даний спосіб використовує Ніна Демідова.

Аксесуари, виконані Atsuko Sasaki з об'ємними елементами з повсті

У поверхневий шар вводять волокна, або нитки натурального походження (шовк, бавовну, льон), хімічні (віскозу), синтетичні. Вказані волокна та нитки мають коефіцієнт усадки менший за коефіцієнт усадки вовни, майже не зменшуються в розмірі і утворюють на поверхні хвилясті лінії.

В якості підкладу армуючого шару та декору використовують тканини та трикотажні полотна з натурального, хімічного та синтетичного шовку, тонкого льону та бавовни. Визнані в світі дизайнери одягу Лара Соболєва, Jenny Hill використовують шовкові тканини, що зчіплюються з вовною і утворюють глянцеву поверхню. Часто шовк фарбують або розписують у техніці батік (Лара Соболєва). Перспективним є контактне фарбування шовку рослинами та іржею. Втім, якщо Vilte Kazlauskaite та Ірит Дулман фарбують контактним методом шовк, який використовують для декорування повсті, то Brita Stein фарбує готовий виріб. Світлана Вронська та Валентина Костецька декорують вироби трояндами, гребнями з шовку та ін.

Вітражна техніка полягає у з'єднанні шматочків тканини за допомогою вовни – утворюються ажурні вироби. Тканина може «затискатися» вовною або накладатися на неї.

Ніна Демідова та Fiona Duthie використовують техніку ламінування, яка полягає у вкладанні між шарами тканини та вовни елементів з матеріалу, що не привалюється до вовни. В даних місцях утворюються опуклості і шовк не змінює забарвленості від проникнення крізь нього волокон вовни.

Поширене введення в повсть каміння, скла та металічних предметів. Вказані матеріали використовує Lisa Klakulak та Andrea Graham при виготовленні аксесуарів. Вишивання в традиційних техніках нитками та бісером, аплікація, фарбування та розпис – далеко не повний перелік способів створення декоративних ефектів у валянні.

Використання способів отримання декоративних ефектів дизайнерами одягу та аксесуарів

Спосіб отримання декоративних ефектів / Дизайнер одягу та аксесуарів	Техніки створення декоративних ефектів у процесі валяння					Декорування з використанням текстильних матеріалів						
	створення графічних зображень з вовни різного кольору	карвінг	об'ємні елементи з повсті	шиборі	ажур	еко-хутро (фліс)	волокон з низьким коефіцієнтом усадки	пряжі	тканин, трикотажу, повсті (преф елту)	ламінування	Декорування з використанням нетекстильних матеріалів	Вишивка нитками та бісером
Діана Нагорна		+	+	+			+	+	+	+	+	+
Лара Соболєва	+		+			+	+	+	+	+		
Світлана Вронська		+	+	+			+	+	+		+	+
Ніна Демідова	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		
Олена Устинова						+	+	+	+	+		
Валентина Костецька		+	+			+	+	+	+			
Irena Levkovich			+		+	+	+	+	+			+
Atsuko Sasaki	+	+	+									
Andrea Graham	+	+	+	+	+						+	
Charlotte Buch	+	+	+	+	+		+		+	+		
Lisa Klakulak	+	+	+		+			+	+	+	+	+
Brita Stein				+		+			+			
Fiona Duthie	+	+	+		+				+	+		+
Jenny Hill		+	+		+	+			+			+

ПРИМІТКА: кожен з авторів, що розглянуто в публікації, використовував всі з наведених технік як експеримент. У таблиці відображені ті з них, якими автори користуються найчастіше.

Аналіз даних, наведених у роботі, дозволяє класифікувати способи отримання декоративних ефектів у виробах з повсті за технологією їх отримання:

Кольє Andrea Graham, декороване скляними намистинами

1. Використання технік створення декоративних ефектів з повсті безпосередньо при валянні:

- створення графічних зображень з волокон вовни різного кольору або з префелту;
- карвінг;
- об'ємні елементи з повсті (жгути, кулі, пластини);
- шиборі;
- ажур.

2. Використання текстильних матеріалів для декорування верхнього шару повсті в процесі валяння:

- волокон вовни (Еко-хутро, фліс);
- волокон, що мають низький коефіцієнт усадки: натурального походження (натуральний шовк малбері та туса, льон, коноплі, бамбук, тощо), хімічних (віскоза) та синтетичних (полієстер);
- пряжі (скрученої та фасонної);
- текстильних полотен (тканин, трикотажу, префелту);
- ламінування.

3. Використання нетекстильних матеріалів для декорування: бісеру, бусин, ґудзиків, каміння та ін.

4. Традиційні техніки декорування, що використовуються після процесу валяння: вишивка, аплікація, складання полотен.

Окремо слід виділити валяння попередньо в'язаних полотен.

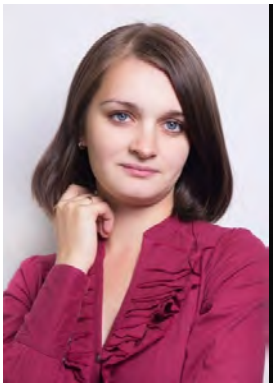
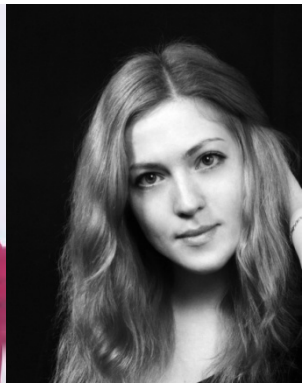
Висновок. У роботі виділено провідних дизайнерів одягу з різних країн світу. Визначено способи, які вони використовують для отримання декоративних ефектів в одязі та аксесуарах. Встановлено, що серед них користується популярністю створення об'ємних елементів у процесі валяння та використання тканини для декорування як по всій поверхні, так і створення гребнів, квітів тощо. Запропонована класифікація способів отримання декоративних ефектів у виробах з повсті за технологією їх отримання.

Фрагмент роботи Діани Нагорної, виконаний у техніці «шиборі».

ЛІТЕРАТУРА

1. Жогова М.В. Анализ сырьевой базы для производства войлока / Жогова М.В., Шеромова И.А. // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1-2.; URL: http://www.science-education.ru /ru/article/view?id=20185.
2. Зайцева Т.А. Анализ способов раскладки волокнистого холста с учетом свойств формируемых валяных полотен / Зайцева Т.А., Жогова М.В., Шеромова И.А. // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2-1. URL:http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=21414.
3. Фот Ж.А. Разработка рекомендаций по проектированию верхней одежды из авторских полотен, созданных в технике «нуновойлок» / Фот Ж.А., Фишер К.А. // сборник статей по материалам XLVI Международной научно-практической конференции «Технические науки – от теории к практике», (Россия, г. Новосибирск, 27 мая 2015 г.). – Россия, Новосибирск, 2015.
4. Фот Ж.А. Актуальные направления в текстильном дизайне. нуновойлок / Фот Ж.А., Фишер К.А. // сборник статей по материалам XL Международной научно-практической конференции «Технические науки – от теории к практике», (Россия, г. Новосибирск, 19 ноября 2014 г.). – Россия, Новосибирск, 2014.
5. Мокрое валяние / Волкова Е. [Електронний ресурс]. – Режим доступу.: http://e-vo.me/wiki/mokroe-valyanie.

Надійшла до редакції 14.10.2015.

УДК 391:687.1

Марія АРТЕМЕНКО,
кандидат технічних наук,
доцент кафедри дизайну
Херсонського національного
технічного університету

Інна КОМЕНДАНТ,
магістрант кафедри дизайну
Херсонського національного
технічного університету

ПРИНЦИПИ ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНО-ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ У КОСТЮМІ

Артеменко М., Комендант І. Принципи відображення культурно-територіальних особливостей у костюмі.
В сучасних умовах глобалізації, коли в діалозі культур спостерігається значне взаємопроникнення народних традицій, нав'язування та диктат масовою індустрією модних тенденцій в одязі, виникає проблема втрати унікальності та, як наслідок, ідентифікації культурно-територіальних особливостей в костюмі, який має бути проявом гармонії взаємозв'язку візуальної складової образу людини з оточуючим світом та культурною спадщиною. Звернувшись до витоків, у статті на першому етапі дослідження розглянуто питання термінологічних та змістовних особливостей понять «територія» та «культура» в контексті впливу на формування ідентифікаційних ознак костюма заданого регіону, які абсолютною більшістю науковців некоректно ототожнюються. В результаті аналізу встановлені базові найвпливовіші характеристики території та її культурного розвитку, а також принципи їх відображення в комплексах костюму, побудовано структурно-логічні схеми впливу відповідних ознак на формування костюму.
Ключові слова: костюм, ідентифікація території, культурно-територіальні особливості.

Artemenko M., Komendant I. The principle of cultural and regional peculiarities reflection in the costume.
In terms of modern globalization, when there is a considerable interpenetration of folk traditions, imposing and dictate by mass industry of fashionable tendencies in a clothing in the dialogue of cultures, there is the problem of loss of uniqueness and as a consequence identification of cultural and regional differences in costume, which must be a manifestation of the harmony of the relationship between the visual component of the reflection of the person and the environment and cultural heritage. Turning to the sources, in the article on the first stage of research is considered the question of terminological and semantic features of concepts "territory" and "culture" in the context of influence on forming of identifying features of costume of the set region, that the absolute majority of the scholars identified as impractical. The analysis determined the basic characteristics of the influence of the territory and its cultural development, as well as the principles of their reflection in the costume complexes, structurally-logic schemes of influence of appropriate signes on the costume formation are built
Key words: costume, identification of areas, cultural and territorial characteristics.

Артеменко М., Комендант И. Принципы отражения культурно-территориальных особенностей в костюме.
В современных условиях глобализации, когда в диалоге культур наблюдается значительное взаимопроникновение народных традиций, навязывание и диктат массовой индустрией модных тенденций в одежде, возникает проблема утраты уникальности и, как следствие, идентификации культурно-территориальных особенностей в костюме, который должен быть проявлением гармонии взаимосвязи визуальной составляющей образа человека с окружающей средой и культурным наследием. Обратившись к истокам, в статье на первом этапе исследования рассмотрен вопрос терминологических и смысловых особенностей понятий «территория» и «культура» в контексте влияния на формирование идентификационных признаков костюма

заданного региона, которые абсолютным большинством ученых нецелесообразно отождествляются. В результате анализа установлены базовые характеристики влияния территории и ее культурного развития, а также принципы их отображения в комплексах костюма, построены структурно-логические схемы влияния соответствующих признаков на формирование костюма.
Ключевые слова: костюм, идентификация территории, культурно-территориальные особенности.

В умовах глобалізації сучасного суспільства, для якого характерними є зближення та взаємопроникнення різних народних традицій, проблема регіональної ідентифікації в костюмі є актуальною, оскільки костюм – це прояв гармонії взаємозв'язку візуальної складової образу людини з оточуючим світом та культурною спадщиною.

Крім того, проблема ідентифікації території засобами костюма особливо важлива в контексті розвитку регіонів, де пріоритетним напрямком проголошено туризм.

Постановка проблеми. Сьогодні модна індустрія, популярні світові бренди, діяльність яких пов'язана з проектуванням, виробництвом і рекламою модного одягу, в соціальному плані перетворюють костюм в надбання масової культури, повністю витісняють або уніфікують накопичені тисячоліттями територіально-культурні особливості костюму, що притаманні кожній етнічній народності. В результаті втрачаються зв'язки ознак території і культурної середовища безпосередньо з костюмом, що виник і розвивався у відповідному регіоні, зникає його унікальність, а звідси і відчуття причетності до конкретної системи культурних надбань, яка цей костюм пропагує.

Проте при такій наочній актуальності питання, досі, поняття територіальних і культурних особливостей костюму заданих регіонів ототожнюються та розглядалося абсолютною більшістю авторів (Г. Щербій, К. Стамеров, Т. Ніколаєва, З. Васіна, К. Матейко та інші) в достатньо вузькому контексті народних традицій, не беручи до уваги багато базових факторів, що мають безпосередній вплив на його розвиток. Тому назріла необхідність перегляду базових понять «територія» та «культура» з їх характерними ознаками з метою виявлення принципів прояву останніх в костюмі, що є основним чинником його ідентифікації з певною територією.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Аналіз робіт науковців, що займались вивченням територіальних і культурних особливостей і їх проявом в костюмі, дозволив виявити наступні ключові моменти. А саме, Г. Щербій акцентує увагу на тому, що регіональна специфіка костюма, зокрема українського, передається символами, які належать до числа етнічних, але сприймаються як такі лише певною частиною нації, а утворенню регіональних особливостей сприяли відмінності історичного, економічного та соціального розвитку українських земель, своєрідність природно-кліматичних умов, різні за характером міжетнічні зв'язки. В результаті цього народний костюм українців побутував як низка регіональних комплексів, кожен з яких мав свої локальні варіанти [1].

К. Стамеров наводить стислий і узагальнений опис українського народного вбрання, виділяючи деякі регіональні риси в оздобленні, крої, способі носіння тих чи інших елементів костюма, але не дає обґрунтованого пояснення, чому саме такі закономірності панували у відповідному регіоні [2]. Т. Ніколаєва розглядає традиційний костюм з точки зору функцій, які він виконує. Автор виділяє основні функції: захисну, оберегову, естетичну, етнічну, соціальну, статево-вікову. І в контексті наведеної класифікації розглядає їх прояв в різних комплексах українського традиційного вбрання. Захисні функції костюма пов'язуються з географічними та кліматичними особливостями окремих регіонів Земної кулі і зазначається, що залежно від клімату окремих географічних територій захисні функції набували різного значення, що зумовлювало появу великої кількості видів та форм одягу, виконаних із різноманітних матеріалів. Не дивлячись на те, що автор виділяє такий фактор впливу, як кліматичні умови, вона не вказує на інші суттєві фактори, що відносяться до територіальних особливостей і впливають на

розвиток територіальної ідентифікації костюма [3]. Найбільш науково-обґрунтованою є дослідницька праця науково-художніх реконструкцій українського національного костюма З. Васіної, однак фактори впливу на формування і зміну костюма мають здебільшого описовий характер [4].

К. Матейко розкриває історико-культурні аспекти розвитку українського народного одягу з часів раннього палеоліту; вказує на складні процеси взаємовпливу культур народів Сходу та Заходу. Основами для наукового аналізу автора стали найдавніші іконографічні та літературні джерела, безпосереднє дослідження експонатів одягу у фондах багатьох музеїв України, численні етнографічні експедиції [5]. Однак, спираючись на отримані факти, автор не демонструє поглиблений аналіз саме первинних факторів впливу на розвиток традиційних костюмів в регіонах.

Мета та завдання дослідження. Дослідження має на меті виявлення принципів відображення й механізмів впливу культурних та територіальних особливостей на костюм, що дасть змогу в подальшому ідентифікувати неповторні риси заданого регіону в комплексах одягу та налагодити візуальну гармонію єдності сучасного середовища та його мешканців.

Виклад основного матеріалу. Як показав аналіз літературних джерел, на сьогодні в науковій літературі трактування культурних та територіальних особливостей в костюмі авторами ототожнюється. Хоча логічно припустити, що вони мають у корні відмінні характеристики. Тому, для того щоб почати застосовувати термін «культурно-територіальні особливості» та вдало оперувати ним, необхідно визначитися з тлумаченням його першоджерельних комплексних змістових складових.

Так, наприклад, термін «Територія» в різних галузях науки (юриспруденція, правознавство, географія та ін.) має дещо відмінні значення, проте всі вони прив'язуються та ґрунтуються на ознаках обмеженої частини Земної поверхні. Звідси, розглядаючи питання територіальних особливостей, необхідно перш за все виявити структурні характеристики цієї «обмеженої частини Земної поверхні» з подальшим виділенням серед них основних факторів впливу на розвиток костюму.

Сьогодні фахівці виділяють наступні базові ознаки території, що визначають її відмінності серед решти: ландшафт, кліматичні умови, гідрографічні та демографічні особливості, територіальні кордони, ґрунтові покрови, флора і фауна. З метою проведення подальшого поглибленого аналізу кожного з перелічених факторів та виявлення алгоритму їх впливу на костюм, були визначені за допомогою методів абстрагування та формалізації проекції зазначеного термінологічного апарату з інших галузей науки на дизайн костюму.

Отже, вплив перелічених вище ознак території на костюм має активний характер (рис. 1) і відображається не тільки на його практичності та утилітарності.

Ландшафт території, в першу чергу, впливає на спосіб життя народу, визначає основні заняття населення, а діяльність людей обумовлює крій, форму одягу, колористику і види декору. Поява, наприклад, такого виду поясного одягу, як довгі штани, безперечно, пов'язана з кочовим способом життя, яке вимагає зручного для верхової їзди костюма.

Від кліматичних умов (температури і вологості повітря, атмосферних явищ і опадів, швидкості і напряму вітру, хмарності, кількості сонячних днів та ін.) залежить вибір матеріалу, форма, крій костюма, визначається необхідність виникнення сезонності та багатошаровості в одязі. Вплив природних умов на процес розвитку костюма, що був на перших засадах вирішальним, сьогодні в технічно високорозвиненому суспільстві також займає не останні позиції і виявляється, головним чином, у видозміні костюмів за сезонами року, а також визначає костюм територій з різко специфічними кліматичними умовами (арктичні, тропічні, пустельні тощо).

Серед факторів впливу територіальних особливостей на розвиток костюма можна відзначити також демографічний фактор, що зумовлює виникнення особливостей споживчих груп і як результат – диференціювання асортиментних груп одягу за соціальною та статевовіковою приналежністю. З цим пов'язано підвищення рівня як загальних культурних потреб, так й вимог до костюму,

за рахунок професійного зростання населення та обміну досвідом.

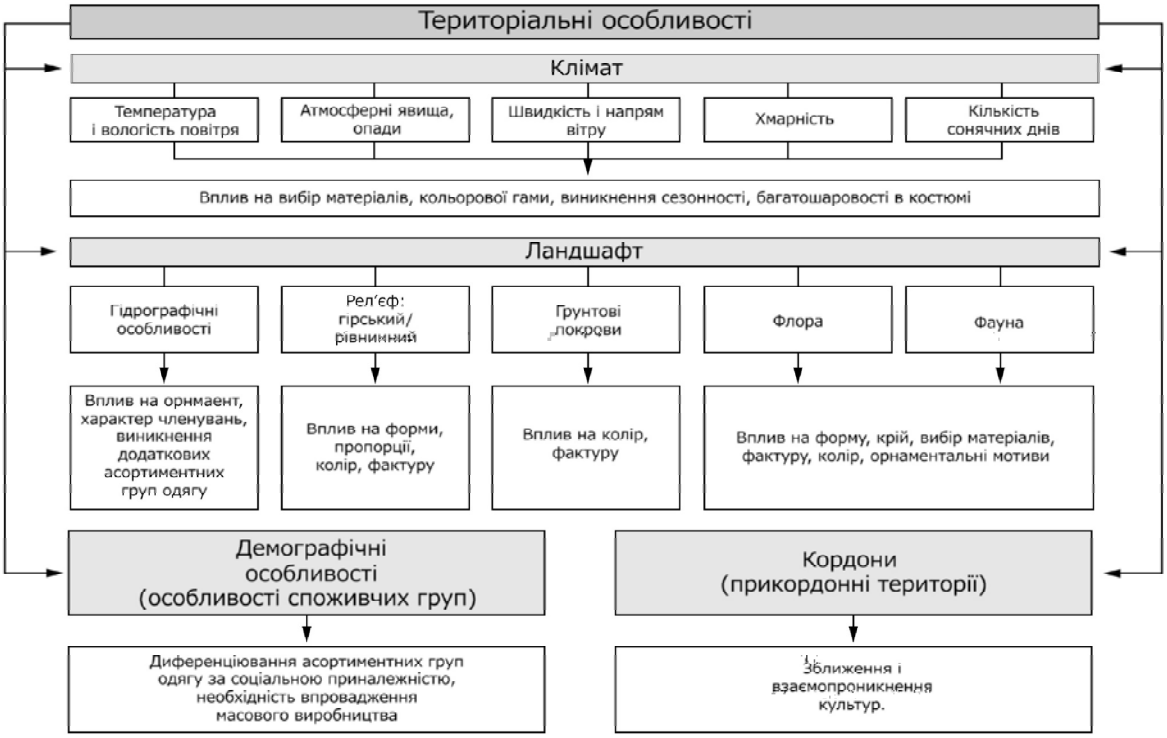


Рис. 1. Структурна схема найвпливовіших ознак території в костюмі

Територіальні кордони окремого регіону визначають межу та прикордонні території, які за фактом іншого адміністративного підпорядкування дещо, а інколи й кардинально, відрізняються в культурному та соціальному розвитку. Як результат такого факту відзначаються ідентифікаційні особливості в костюмі кожної території, а також запозичення культурних надбань сусідніх регіонів в якості форм, характеру членувань костюмів, кольорової гами, орнаментальних мотивів, характеру оздоблення, способів носіння різноманітних елементів одягу.

Стосовно впливу існуючої фауни відповідного регіону, можна стверджувати, що вплив на кольорову, орнаментальну складову костюма є безперечним фактом.

Однак, в усі епохи конкретні вияви впливу географічного середовища на костюм зумовлені рівнем розвитку виробничих сил суспільства та його соціальної структури. Цей вплив, ніби переломлюючись крізь призму суспільного ладу, стає історично мінливим, навіть тоді, коли саме середовище залишається незмінним.

Поняття «Культура» є надзвичай об'ємним. Д. С. Берестовська визначає поняття культура як сукупність матеріальних та духовних цінностей, створених протягом його історії. На думку автора воно об'єднує в собі науку (включно з технологією) і освіту, мистецтво (літературу та інші галузі), мораль, уклад життя та світогляд [6].

Костюм, наділений культурно-регіональними особливостями, як предмет синтезу духовної і матеріальної культур має унікальну особливість – він найбільш тісним способом пов'язаний з людиною, з її фізичним і духовним буттям.

Вочевидь, костюм як феномен культури не міг залишитись поза увагою науковців. Проте, В. Давидова, робота якої присвячена зазначеному питанню, наголошує на тому, що сьогодні не існує не тільки комплексних всеохоплюючих досліджень костюма, але і робіт, де костюм як ціле виступав би об'єктом дослідження [7].

Повертаючись до витоків дослідження, а саме з'ясування базових термінологічних визначень та сенсу основних понять, було встановлено, що сьогодні не існує остаточної

єдиної думки науковців, щодо кордонів та змісту понять «духовної» та «матеріальної» культури. Одні, зокрема Л. Морган, К. Бюхер, – відносять до духовної культури те, що задовольняє духовні потреби людей, а до матеріальної – те, що задовольняє матеріальні потреби [8, 9]. Інші, такі як Д. Фрезер, – розуміють під духовною культурою сферу духовного життя суспільства – релігію, мистецтво, філософію, науку, а під матеріальною культурою сферу матеріального життя, виробництва і використання матеріальних благ [10].

Отже, можна зробити висновок, що розмежовувати і протиставляти один одному духовну і матеріальну культуру як дві особливі галузі культури неможливо. З точки зору впливу на формування костюма, було зроблено висновок організувати складові духовної і матеріальної культури наступим чином, який проілюстровано на рисунку 2.

Стосовно розвитку культури і мистецтва в регіонах можна зазначити, що він відбувається під дією ментальності населення, основою якої виступає його територіальна ідентичність. Т. Іванова в своїй роботі визначає ментальність як вираження групової свідомості в історичному часі і географічному просторі [11]. Виходячи з цього, можна стверджувати, що територіальна ідентифікація є однією з вихідних передумов процесу продукування ментальності, культури, мистецтва, а також їх спільного впливу на особливості формування і розвитку костюму в регіоні.

На костюм та появу в ньому тих чи інших особливостей діють численні сформовані національні особливості побуту, різні аспекти суспільної ідеології, релігія, морально-етичні норми. Всі ці фактори, будучи проявами суспільного життя, що зумовлені тим самим суспільним способом виробництва, економікою та класовою структурою суспільства, виступають як безпосередньо діючі на специфіку крою, форми одягу, колористику, види декору і оздоблення фактори. Спосіб життя, умови праці залежно від природних особливостей території, яку населяє той чи інший народ, рівень розвитку техніки, культури, суспільний лад, політичні умови, історичні долі створювали своєрідні форми побуту кожного народу. Будучи здебільшого стійкими, специфічні властивості будь-якої народності, особливості побуту виявляються наочно саме в костюмі. Все це свідчить про те, що, вивчаючи регіональні ознаки костюма, необхідно враховувати вплив на їх розвиток особливостей національної культури і побуту.

Дуже важливу роль у формуванні костюма відіграють ідеологічні фактори, і насамперед релігія, а також суспільна мораль та етичні норми поведінки, що складалися незалежно від релігії. Це обумовлює в першу чергу довжину та форму одягу, ступінь прозорості та фактуру матеріалів, кількість та розміри відкритих ділянок тіла тощо.

Рівень розвитку технічного прогресу, що також є невід'ємною ідентифікаційною складовою культури регіону, безпосередньо визначає вид матеріалу, з якого шиють одяг і виготовляють різні складові частини костюма, а також відкриває нові горизонти щодо створення нових конструкцій та форм костюму за рахунок введення новітніх технологій в процес його виготовлення. Швидкий прогрес техніки прискорює заміну одних матеріалів іншими і породжує нові засоби виготовлення різних елементів костюму, починаючи з тканин і закінчуючи швейною фурнітурою, аксесуарами та прикрасами.

Великий і безпосередній вплив на костюм має також і розвиток інфраструктури регіону. Наприклад, бурхливий розвиток у XX ст. різних транспортних засобів відіграв неабияку роль у докорінній зміні буденного міського костюма за рахунок появи можливості швидкої міграції представників різних культур світом.

Важливою ланкою культурних особливостей є мистецтво та мода. Як один з видів декоративно-ужиткового мистецтва костюм особливо яскраво відображає стиль доби. Мистецькі артефакти є невичерпним творчим джерелом для створення нових моделей одягу. Більш детально та наочно вплив ознак культурного розвитку на костюм наведено на рисунку 2.

Висновок. На основі проведеного дослідження витоків понять «культура» та «територія» можна стверджувати про необхідність та доцільність їх диференціювання в контексті дослідження костюму заданого регіону. Розроблені структурні схеми впливу базових характеристик території (клімат,

ландшафт, гідрографічні та демографічні особливості, прикордонні території) на костюм та прояву культурного розвитку регіону в ньому (релігія, морально-етичні норми, мистецтво та мода, інформатизація, національна ментальність та особливості побуту, архітектура, розвиток інфраструктури, технічний прогрес, урбанізація, економічний розвиток) дозволяють виявити сталі та змінні характеристики комплексів одягу заданого регіону, що в подальшому мають перспективу бути використаними як інструмент для формування рекомендацій щодо створення сучасного модного костюму із врахуванням культурно-територіальних особливостей.

Рис. 2. Структурна схема впливу культурного розвитку території на костюм

ЛІТЕРАТУРА

1. Щербій Г. Символіка народного костюма. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://etno.iatp.org.ua
2. Стамеров К.К. Нариси з історії костюмів. / К.К. Стамеров – Ч. 1, 2. – К.: Мистецтво, 1978. – 192 с.
3. Ніколаєва, Т.О. Історія українського костюма / Т. О. Ніколаєва; ілюстр. З. Васіна [та інші]. – К. : Либідь, 1996. – 176 с.
4. Васіна З. Український літопис. Вбрання: книга-альбом/ З. Васіна – Т. 1. – К.: Мистецтво, 2003.
5. Матейко К. І. Український народний одяг: Етнографічний словник / К.І. Матейко – К.: Наук. Думка, 1996. - 194 с.
6. Берестовская Д. С. Культурология. Учебное пособия. – Симферополь. Бизнес-Информ, 2005. – 392 с.
7. Давыдова В. В. Костюм как феномен культуры: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. филос. н.: Спец. 24.00.01 /Давыдова Валерия Владимировна; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб.: Б.и., 2001. - 25 с. : ил.; 21 см. – Библиогр.: с. 25.
8. Морган Л. Г. Древнее общество, или исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации / Л. Г. Морган – Л.: Издательство института народов Севера ЦИК СССР, 1935. – 368 с.
9. К. Бюхер. От животного к человеку. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://books.google.com.ua
10. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 2: Гл. XL-LXIX / Пер. с англ. М. Рыклина; Послесл. Малиновский Б. / Пер. с англ. И. Утехина. – М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 2001. – 496 с.
11. Иванова Т. В. Ментальность, культура, искусство / Т.В. Иванова // Общественные науки и современность. – 2002. – № 6. – С. 168 – 177.

Надійшла до редакції 17.11.2015

УДК 008

Николай ЦЫГАНОВ
(О. НИКОЛАЙ),
настоятель храма
преподобного Серафима Саровского
(Херсон)

ПРОЕКТ «КОРАЛЛОВЫЕ ОСТРОВА» КАК СИСТЕМА ДИЗАЙНА НА ОСНОВЕ ПРИНЦИПОВ ПЕРМАКУЛЬТУРЫ

Циганков М. Проект «Коралові острови» як система дизайну на основі принципів пермакультури.
У статті піднімається проблема створення нової, здорової, стійкої екологічної реальності, де суспільство, конкретна людина і жива природа будуть жити в гармонії, доповнюючи один одного. Дане питання розкривається шляхом пермакультурного дизайну. У публікації обґрунтовується необхідність перезавантаження плавневої системи.
Ключові слова: пермакультура, гармонія, природа, дизайн, здоров'я, Дніпро.

Tsygankov N. «Coral islands» as a system of design based on the principles of permaculture.
The article raises the problem of creating a new, healthy, stable ecological reality, where society, particular individual and wildlife will live in harmony, complementing each other. This problem is revealed by permaculture design. The necessity of reloading the firth system is grounded in the publication.
Key words: permaculture, harmony, nature, design, health, Dnieper.

Цыганков Н. Проект «Коралловые острова» как система дизайна на основе принципов пермакультуры.
В статье поднимается проблема создания новой, здоровой, устойчивой экологической реальности, где общество, конкретный человек и живая природа будут жить в гармонии, дополняя друг друга. Данный вопрос раскрывается путем пермакультурного дизайна. В публикации обосновывается необходимость перезагрузки плавневой системы.
Ключевые слова: пермакультура, гармония, природа, дизайн, здоровье, Днепр.

Постановка проблемы. До создания каскада ГЭС на Днепре существовал природный системный дизайн, основой которого являлось наличие паводка. Каждый год с марта месяца, когда начинали таять снега, река Днепр постепенно разливалась и затапливала Днепровские плавни. Паводковые воды вычищали, вымывали все ерики и конки, надстраивали острова и формировали заплавные озера. Этот механизм, однажды запущенный Творцом, исправно формировал ландшафт реки.

В Днепре водилось бесчисленное множество различных живых организмов, где каждый находился на своем уровне пищевой цепи. Люди, проживающие на берегу реки, вели хозяйственную деятельность и добывали себе пропитание, не причиняя существенного вреда природе. Бережное отношение проявлялось уже в и том, что во время нереста молчали церковные колокола. Запорожские казаки уважительно называли плавни, в которых находились их охотничьи и рыболовные угодья, Господин Великий Луг.

Первая плотина ГЭС, перекрывшая Днепр в районе Запорожья в 1936 году, впервые нанесла урбанистический удар по здоровью реки и стала железобетонным препятствием для миграции проходных рыб, поднимающихся на нерест в верховья Днепра. До постройки ГЭС осетра и белугу можно было поймать весной даже в районе Киева.

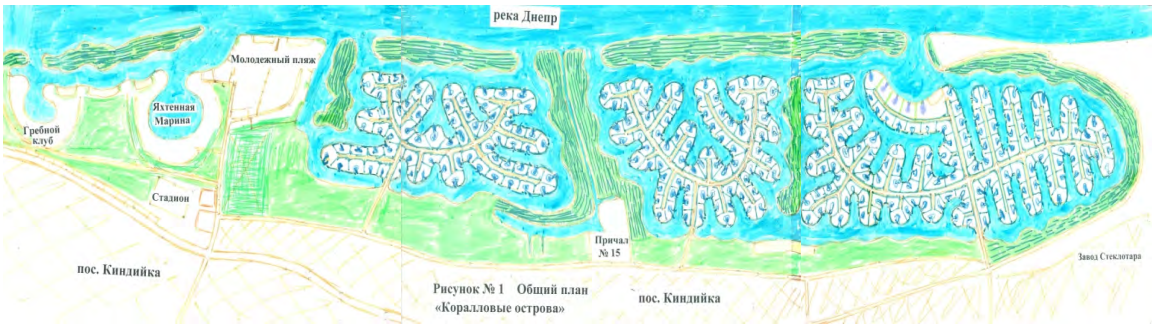


Рисунок № 1 Общий план «Коралловые острова»

Постройка в 50-е годы каскада пяти новых ГЭС превратила Днепр в реку-инвалида. Существенно понизилось качество воды, упал вылов рыбы. Паводок как явление исчез навсегда и сегодня мы видим, как зарастают и заболачиваются не только плавневые озера, но и ерики, соединяющие эти озера с рекой.

Следовательно, со временем Днепр или «красиво» умрет, как Аральское море, или возродится через экологическую перезагрузку на основе принципов пермакультуры.

Речной объект, выбранный нами под пермакультурную реанимацию, имеет местное название «Киндийские плавни» и находится на восточной окраине города Херсона. Он вытянут вдоль Днепра от автомобильного моста на Олешки до завода «Стеклотара». Размеры объекта: длина 2,5 км, ширина в самой широкой части 600 м.

Идей, как распорядиться данным участком, было много. От условно приемлемых – намыв грунта и постройка жилых домов до постройки экологически грязного речного терминала.

Наше видение об обустройстве данной депрессивной территории лежит в плоскости принципов пермакультуры, что определяет **цель данного исследования**.

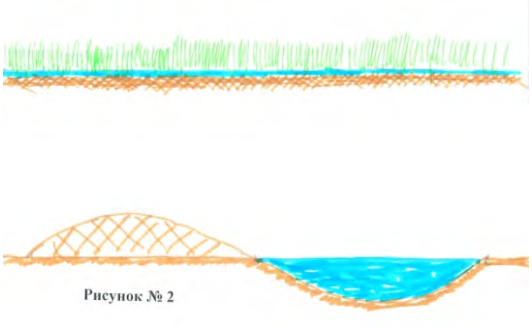


Рисунок № 2

Изложение основного материала. «Пермакультура – это система дизайна, цель которого состоит в организации пространства, занимаемого людьми, на основе экологически целесообразных моделей. <…> Пермакультура как система дизайна в равной степени занимается растениями, животными, строениями, а также инфраструктурой (вода, энергия и коммуникации)» [1]. Такое определение пермакультуре дал один из ее основателей – Билл Моллисон.

Задачей проекта «Коралловые острова» является разработка системы, которая в равной степени будет соответствовать интересам человека и живой природы, в которой мы будем не соперниками, а сотрудниками и где каждый займет свою социальную и экологическую нишу.

В нашем пермакультурном дизайне за живой природой остаются острова камышовых зарослей (на рис. 1 темно-зеленый цвет). Они же выполняют задачу защиты намывных участков от размыва волн и являются своеобразной «витриной» плавней со стороны реки Днепр. В результате реализации проекта местные жители получат зеленую парковую зону (на рис. 1 светло-зеленый цвет), простирающуюся от автомобильного моста до завода «Стеклотара». Инвесторы получат участки для застройки. И все вместе, люди и живая природа, получат новую устойчивую плавневую реальность, ереки-каналы (на рис. 1 голубой цвет), заполненные водой.

Экологически целесообразной моделью дизайна намыва участка будет принцип - объем намытого грунта равен объему вынутого грунта (рис. 2).

Финансовой основой проекта «Коралловые острова» является эгоистическое желание состоятельных людей селиться на берегу реки. В нашем случае их желание

Рисунок №3

играет конструктивную роль. Участвуя в данном проекте, каждый инвестор получит экономный вариант воплощения своей мечты: дом возле воды в первой линии, свой личный пруд с удобным причалом для яхты или катера, выходом на реку Днепр, пешеходный и автомобильный подъезд к своему участку.

Для формирования намывных островов мы используем механический инструмент-экскаватор в паре с землеснарядом. Предполагаемая площадь намытого индивидуального участка (рис. 3) одиннадцать соток, из которых пруд будет занимать 450 кв. м! Именно пруд станет «драгоценной жемчужиной» хозяина участка. В данном месте будет пришвартован наш плавающий дом. Справа от него мы планируем поставить беседку для отдыха и созерцания. Рядом расположится маленький пляж с мелководным заливом. Слева от дома – «рыбная корзина» – прикормленное место, где перекрыв проход, можно легко вылавливать рыбу и раков живущих в нашем пруду. Хочется напомнить, что такой пермакультурный пруд обладает способностью производить пищевого животного белка в тридцать раз больше, чем такой же участок суши. За «рыбной корзиной» располагается искусственное болото, проходя через которое будут очищаться «серые воды» – продукт жизнедеятельности человека. Дальше располагается «утиный пруд», где планируется выращивание уток и нагул молоди рыб. В конце участка расположен мелководный автономный прудик «Земляная жабка», где будет размножаться серая жаба, санитар, поедающий слизней. Центральную часть пруда мы заселим плавающими клумбами, где будут взращиваться съедобные растения. Плавающие клумбы будут очищать воду своими корнями, защищать ее от перегрева и давать пристанище молоди рыбы. Пруд перекрывается плавучей изгородью, а также мелкоячеистой сетью, что с одной стороны не будет препятствовать водообмену, а с другой предотвратит уход ценной рыбы.

Геология участка показывает (рис. 4), что от фундамента нашего будущего дома до твердого основания нас отделяет слой ила толщиной от 8 до 10 метров. Следовательно, напрашивается решение – или сваи под фундамент, что неимоверно удорожит строительство дома, или (рис. 5) плавающий дом на воде. Благо есть в Херсоне завод «Паллада», который производит железо-бетонные понтоны и дает на них гарантию 50 лет.

Построенный на таком понтоне дом без проблем буксируется и ставится возле причальной стенки пруда. Плавучий дом имеет зеленое исполнение, его днище и борта, общая смоченная поверхность порядка 120 кв.м, заселены моллюсками – дрейссеной. Фильтруя воду, моллюски обеспечивают необходимую чистоту воды в нашем пруду. Стены дома имеют выступы, в которых удобно гнездиться ласточкам. Ласточки значительно уменьшают комариную нагрузку на человека. Дом строится в заводских условиях, что полностью исключает экологическую нагрузку на окружающую среду. После постройки дом будет отбуксирован по воде и пришвартован

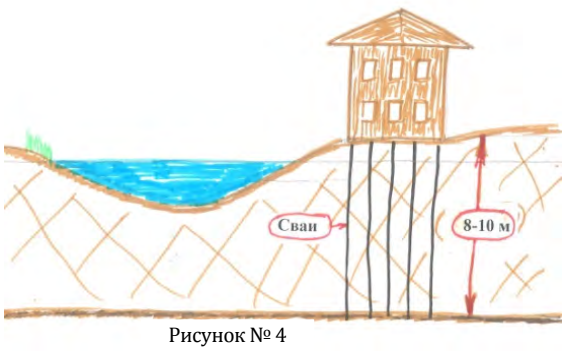


Рисунок № 4

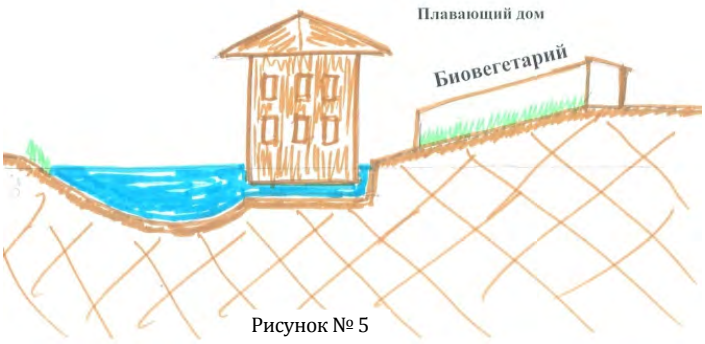


Рисунок № 5

возле специально оборудованного причала на берегу пруда. Для эффективного энергосбережения, плавучий дом будет строиться по принципу «пассивного дома». Энергии, произведенной солнечными коллекторами и батареями, будет достаточно для нормального функционирования всего дома.

Первое капитальное строение, построенное на намытом участке – биовегетарий. Он отличается от теплицы наличием системы аккумуляции тепла в грунте и наклоном участка в сторону солнца. Биовегетарий позволит в течение года выращивать овощи и свежую зелень. Под его крышей мы можем содержать домашнюю птицу и домашних животных, в том числе и колонию калифорнийских червей. Данный пермакультурный участок вместе с домом удовлетворяет живущих в нем качественным отдыхом, дает продовольственную безопасность и инвестиционную привлекательность. Со временем цены подобных участков будут только расти.

Как параллельную выгоду граждане города Херсона получат в свое распоряжение прибрежный парк вдоль вновь воссозданной речки Кингинки, которая протекала в историческое время вдоль берега и разделяла берег и плавни. На ее берегу будут находиться пляжи и места отдыха. Система каналов, отделяющих участки друг от друга, станут новым домом для птиц, рыб и змей. К тому же, островки первозданных камышовых зарослей будут давать им надежное место для нереста и убежища. Намывая новые территории для заселения людей, мы одновременно воссоздаем систему водных каналов как аналог наших плавней.

Выводы. Таким образом, соблюдая баланс интересов между объектами живой природы и гражданами Херсона, а также новыми застройщиками, мы каждому отводим свое место в нашем пермакультурном дизайне. Херсон в целом получит знаковый объект, визитную туристическую карточку города, узнаваемую во всем цивилизованном мире.

Херсон остро нуждается в хорошей яхтенной марине. В проекте ему отводится место возле Молодежного пляжа, где, как показывает лоция, большие глубины подходят к самому берегу. Гребной клуб желательно разместить возле самого моста через Днепр. На противоположном берегу находятся два водных прохода. Войдя в них, мы попадаем в девственный мир наших уникальных плавней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Моллисон Билл. Введение в пермакультуру, 1974, – 213 с.

Надійшла до редакції 14.10.2015.

УДК 7.021.5

Олена ЯКИМЧУК,
кандидат технічних наук,
доцент кафедри дизайну
Херсонського національного
технічного університету

Олександра КУЧЕРУК,
магістрант кафедри дизайну
Херсонського національного технічного університету

ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ АНАЛІЗУ ТЕКСТИЛЬНИХ ДЕКОРАТИВНИХ ФАКТУР У ЖІНОЧНОМУ ОДЯЗІ

Якимчук О., Кучерук О. Формування концепції аналізу текстильних декоративних фактур у жіночному одязі.
Стаття присвячена проблематиці аналізу масивної інформаційної бази моделей одягу в проектуванні жіночного образу із застосуванням текстильних декоративно-фактурних композицій. Акцентовано увагу на актуальності використання жіночних образів у костюмі на прикладі показів от кутюр. Сформовано предметне поле дослідження в межах термінів «фактура», «жіночність», «асоціації». Подано концепцію аналізу текстильних декоративних фактур з акцентом на орнаментально-інспіративний мотив у контексті жіночності образу. Дана концепція базується на розгляді основних чотирьох характеристик фактур: мотив, характер поверхні, структурна організація, техніка виконання. Основна ідея побудована на дослідженні асоціацій, які виникають при згадуванні інспірації – жіночність.
Ключові слова: фактура, жіночність, одяг, жіночний образ, концепція, аналіз, мотив, асоціації.

Yakymchuk E., Kucheruk A. The formation of the concept of textile decorative texture analysis in women's clothing.
In article describes analysis of the problems massive information base on model clothes in designing the female image using textile decorative-textural compositions. Attention is accented on actuality of the use women images in suits as an example indicative haute couture. Formed subject field of research within the terms «texture», «feminine», «association». Posted analysis concept of decorative textile textures with emphasis on ornamental-inspired motif in the context of feminine image. This concept is based on a consideration of the four main characteristics of textures: motif, character of surface, structural organization, execution technique. The basic idea is based on research associations which arise at the mention of inspiration – femininity.
Key words: texture, femininity, clothes, women's image, concept, analysis, motif, associations.

Якимчук Е., Кучерук А. Формирование концепции анализа текстильных декоративных фактур в женской одежде.
Статья посвящена проблематике анализа массивной информационной базы моделей одежды в проектировании женственного образа с применением текстильных декоративных композиций. Внимание акцентировано на актуальности использования женственных образов в костюме на примере показов от кутюр. Сформировано предметное поле исследования в рамках терминов «фактура», «женственность», «ассоциации». Подана концепция анализа концепта текстильных декоративных фактур с акцентом на орнаментально-инспиративный мотив в контексте женственного образа. Данная концепция базируется на рассмотрении четырех основных характеристик фактур: мотив, характер поверхности, структурная организация, техника изготовления. Основная идея построена на исследовании ассоциаций, которые возникают при упоминании инспирации – женственность.
Ключевые слова: фактура, женственность, одежда, женственный образ, концепция, анализ, мотив, ассоциации.

Постановка проблеми. Жіночність та вишуканість завжди приваблювали і викликали захоплення глядача. Але останнім часом відбулася деяка деформація смаків і вподобань споживачів продуктів дизайну. Незважаючи на це, ілюстрацією актуальності дослідження жіночних аспектів формування костюма є щорічні демонстрації моделей от кутюр. Саме в даній сфері кутюр'є представляють свої творіння, які в переважній більшості мають жіночний характер. Про це свідчить їх захоплення святковими ансамблями, основними компонентами яких є розкішні сукні, спідниці та декоративні текстильні фактури. Моделі, продемонстровані на тижнях високої моди – це витвори мистецтва [1, с. 49; 2, с. 20]. Тенденції показів от кутюр стають потенційними інспіраціями для подальших розробок ліній прет-а-порте та одягу масового виробництва. Виготовлення одягу для пересічного носія потребує мобільності проектного процесу, одним із етапів якого є аналіз аналогового середовища, тобто моделей, які формують жіночний образ їх носія. Тому розробка рекомендацій аналітичного характеру в даному аспекті належить до актуальної проблематики мистецтвознавства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. З метою формування предметного поля та термінологічного апарату подальшого дослідження, здійснено базисний розгляд понять «фактура», «жіночність» та «асоціації» в сферах дизайну костюма, психології, естетики, філології та філософії (табл. 1).

Таблиця 1

Аналіз тлумачення термінів «фактура», «жіночність» та «асоціації»

Термін / джерело	**Характеристика, якість**			
Фактура	**Характер (будова) поверхні**	**Засіб художньої виразності**	**Сприйняття форми предмету**	**Засіб формування художнього образу**
Андросова Е.М. [3, с. 53]			+	+
Козлова Т.В. [4, с. 186]		+	+	
Черемних А.І. [5, с. 53]	+			
Берднік Т.О., Неклюдова Т.П. [6, с. 88]	+			
Єрмілова В.В., Єрмілова Д.Ю. [7, с. 103]	+			+
Ніколаєва Т.В. [8, с. 74]	+			
Горіна Г. С. [9, с. 163]	+	+		
Тухбатуліна Л.М. [10, с. 128]	+			
Пармон Ф.Н. [11, с. 222]	+			
Жіночність	**Біологічні аспекти**	**Соціальні аспекти**	**Культурні аспекти**	**Духовні аспекти**
Клецина І.С. [12, с. 13]	+	+	+	+
Хелен Анделін [13, с. 192]	+	+		
Бетті Фрідан [14, с. 173]		+	+	
П'єр Лассаль [15, с. 30]				+
Асоціації	**Властивість людського мислення**	**Зв'язок між уявленнями**	**Ознака homo sapiens**	**Засіб формування художнього образу**
Мамчич О.С., Гаркін П.В. [16, с. 39]		+		
Винославська О.В. [17, с. 33]		+		
Левчук Л.Т., Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І. [18, с. 192]		+		+
Сохань Г.С. [19, с. 15]	+	+		+
Максименко С.Д. [20, с. 12]	+	+	+	+

У результаті аналізу, можна зробити висновок про те, що фактура – це зовнішній прояв поверхні матеріалу, вона створює зовнішній вигляд виробу і визначає його зоровий образ; жіночність – «ніжна» і «м'яка» якість, що проявляється в зовнішності, манері, поведінці і природі жінки, яка відрізняє її від чоловіків, характеризується високими культурними, моральними та духовними принципами; асоціації є зв'язком між уявленнями, які викликають інші уявлення, і відповідають природі формування художнього образу. [21, с. 118, 119].

Мета та завдання дослідження. Метою дослідження є розробка концепції аналізу декоративних текстильних фактур з акцентом на орнаментально-інспіративний мотив в контексті жіночності образу.

Виклад основного матеріалу. При формуванні жіночного образу більшість дизайнерів користуються асоціативно-образним методом проектування, який є комплексним синтезованим продуктом решти проектних методів. В основі даного методу лежить використання прямих та непрямих асоціацій з інспірацією (в нашому випадку – неформальне поняття «жіночність»). Механізмом, що дозволяє дизайнеру висловити свій душевний стан за допомогою композиційного рішення, а глядачеві – розшифрувати задум, дивлячись на костюм, є асоціації. Асоціації – це з'єднуюча ланка між композиційними засобами та інспірацією. Тобто за рахунок них інспірація виражається через композиційний інструментарій, відбувається процес формотворення бажаного образу.

Тому для мобільності процесу проектування костюма доцільно визначити основні характеристики декоративних текстильних фактур в контексті асоціацій з жіночним образом, тобто виконати типізацію декоративних текстильних фактур за формальними ознаками.

Найголовнішим атрибутом, який допомагає розкрити емоційну виразність жіночного образу з позицій декоративно-фактурного устрою форми костюма, є мотив. Саме він дозволяє втілити мрійливі, поетичні, ніжновитончені настрої в характері композиції декоративної текстильної фактури. Мотив візуалізує художню форму інспірації, яка підкреслює внутрішню значимість образу.

Основною із характеристик фактури є характер поверхні матеріалу. Це просторово-об'ємний компонент, що дозволяє яскравіше виразити енергію форми при її моделюванні.

Особливо виразною характеристикою фактури, якою не слід нехтувати при побудові просторової композиції, є структурна організація форми. Вона дозволяє підкреслити співочий ритм жіночного образу, виразити ясне відчуття масштабу та досконалість пропорцій вхідних елементів композиційної структури декоративного оздоблення текстильного полотна.

Декоративний розмах та виразність текстильної фактури при пластично-об'ємному вирішенні форми досягається за рахунок коректного вибору технології виготовлення (оздоблення) матеріалу. Ключовим фактором при цьому є комплексне врахування особливостей вищезазначених характеристик декоративної фактури та характеру інспірації.

Для посилення сприйняття образу фактуру можна розглядати в тандемі з колористичним вирішенням форми, оскільки вони знаходяться у тісній взаємодії і є невід'ємними складовими однієї композиційної структури.

Враховуючи окреслені характеристики, запропоновано концепцію аналізу декоративних текстильних фактур з акцентом на орнаментально-інспіративний мотив в контексті жіночності образу.

Дані фактури пропонується аналізувати за наступними ознаками:

- *мотив (рослинний, геометричний, теоморфний або антропоморфний, зооморфний, комбінований)* [22, с. 86]. Враховуючи особливості характеру жіночного образу, пропонується розглядати квіткові або листяні рослинні мотиви. Геометричний – з неагресивною пластикою форм базових фігур (криві, дуги, кола, комбінація їх з прямими, пунктирними, не ламаними, лініями). Зооморфний мотив можна віднести до характерного для

жіночного образу, якщо він ілюструє тендітних представників фауни з м'яким дружнім характером, наприклад, метеликів, пташок тощо). Здебільшого мотивам, які асоціюються з жіночністю, притаманна криволінійна або комбінована пластика. Але можливі варіанти комбінації прямолінійної або ламаної геометричної пластики в поєднанні з технікою виконання текстильної фактури або колористикою, які в своїй домінуючій позиції більш ототожнюються з жіночним звучанням образу. Рекомендованим може бути і комбінований мотив, якщо він враховує вищезазначені аспекти.

- *характер поверхні (гладкий, рельєфний, барельєфний, ажурний).* Гладкий характер поверхні декоративних текстильних фактур досягається за рахунок ткацтва та опоряджувальних операцій текстильних матеріалів (фарбування, друк тощо).

Рельєфний характер поверхні фактури досягається застосуванням об'ємних вишивок (стрічками, шнурами, тасьмою, об'ємними нитками та вузликовими техніками, камінням, бісером, бусинами та пайєтками), аплікацією текстильними матеріалами та стразами, буфами, модулями оригамі, в'язанням, плетінням, макраме, бахромою, синеллю, об'ємним печворком.

Барельєфний характер поверхні досягається вистьобуванням та тисненням, видавлюванням, плавленням.

Ажурний характер поверхні досягається в техніках витинанки, мережива, в'язання, плетіння, гільйоширування, мережки.

- *структурна організація форми (сітчаста, лінійна, композиційно-замкнена).* Композиційно-замкнена структура фактурної текстильної поверхні може бути організована вписуванням фактури в прості геометричні фігури або в деталі одягу складної конфігурації. При цьому композиція мотиву будується асиметрично (врівноважено, неврівноважено) або симетрично (з дзеркальною, центральною, зсунутою віссю симетрії).

- *техніка виконання.* Технології виготовлення декоративних текстильних фактур детально перераховані в пункті «характер поверхні».

- *колористика (ахроматична, монохромна, поліхромна).*

Для наочного представлення результатів дослідження розроблено спрощену візуалізаційну схему, що ілюструє концепцію аналізу декоративних текстильних фактур з акцентом на орнаментально-інспіративний мотив в контексті жіночності образу (рис.1).

Висновок. Розроблена концепція аналізу декоративних текстильних фактур з акцентом на орнаментально-інспіративний мотив, яка базується на розгляді основних їх характеристик в контексті асоціацій з жіночним образом. Запропонована концепція може бути застосована при проектному пошуку базових форм жіночного костюма для значних інформаційних масивів моделей-аналогів та прототипів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Высокая мода: Создай свой образ / [М. Шинкарук и др.] ; под общ. ред. Шинкарука М. – К. : Букер и Букер, 2011. 184 с.
2. Володина С. На высоте. Десять самых престижных домов высокой моды / С. Володина // Fashion Бизнес. – М. – 2006. – №1. – 20 – 27.
3. Андросова Э.М. Основы художественного проектирования костюма: Учебное пособие. / Э.М. Андросова. – Челябинск: Медиа-Принт, 2004. –184 с.
4. Козлова Т.В. Стиль в костюме XX века.: учеб. пособие для вузов / Т.В. Козлова. – М. : МГТУ им. Косыгина А.Н., – 2003. – 160 с.
5. Черемных А. И. Основы художественного проектирования одежды. / А. И. Черемних – М.: Легкая индустрия, 1968. – 220 с.
6. Бердник Т.О. Дизайн костюма / Т.О. Бердник, Т.П. Неклюдова. – Ростов н / Д. : Феникс, 2000. – 448 с.

Рис.1. Візуалізаційна схема концепції аналізу декоративних текстильних фактур в контексті жіночності образу: А – ажурний, Б – барельєфний, Р – рельєфний, Г – гладкий характер поверхні; Л – лінійна, С – сітчаста, К/З – композиційно-замкнена структурна організація

7. Ермилова В.В. Моделирование и художественное оформление одежды: Учебное пособие для студ. / В.В. Ермилова, Д.Ю. Єрмилова. – М. : Мастерство; Академия; Высшая школа, 2001. – 180 с.

8. Ніколаєва Т.В. Тектоніка формоутворення костюма: Навчальний посібник / Т.В. Ніколаєва – К. : Арістей, 2005. - 224 с.

9. Горина Г.С. Моделирование формы одежды / Г.С. Горина – М. : Легкая и пищевая промышленность, 1981. – 184 с.

10. Тухбатуллина Л.М. Проектирование костюма / Л.М. Тухбатуллина, Л.А. Сафина, В.В. Хамматова. – Ростов н/Дону: Феникс, 2007. – 283 с.

11. Пармон Ф.Н. Композиция костюма: Учебник для вузов. / Ф.Н. Пармон - М.: Легпромбытиздат, 1997 – 318 с.

12. Клецина И.С. Психология гендерных отношений : автореф. дис. на соискание науч. степени доктора психологических наук : спец. 19.00.05 –«социальная психология (психологические науки)» / И.С. Клецина. – С. П.-б., 2014. – 39 с.
13. Анделин Хелен. Очарование женственности / Х. Анделин – М.: Христианская Миссия, 2011. – 104 с.
14. Фридан Бетти. Загадка женственности / Б. Фридан М.: Прогресс. Литера. – 1994. – 318 с.
15. Лассаль Пьер. Грааль и вечная женственность / П. Лассаль. – С.П-б. : Деметра, 2009. – 155с.
16. Мамчич О.С. Візуалізація образу та проектування костюма в різних художніх системах: Навчальний посібник для студентів / О.С. Мамчич, П.В. Гаркін. – К: КНУТД, 2010. – 72с.
17. Винославська О.В. Психологія: Навчальний посібник / О.В. Винославська. – К: Фірма «Інкос», 2005. – 351 с.
18. Естетика: Підручник / Л.Т.Левчук, Д.Ю.Кучерюк, В.І.Панченко. – [За заг. ред. Л.Т.Левчук]. – К.: Вища шк., 2000. – 399 с.
19. Сохань Г. Специфіка «асоціативної композиції» Михайла Коцюбинського (на прикладі етюду «Невідомий») // Українознавчі студії. – Івано-Франківськ: Ін-т українознавства при Прикарпатському нац. ун-ті ім. В. Стефаника, 2005-2006. – № 6-7. – С. 252-262.
20. Максименко С.Д. Загальна психологія: Навч. Посібник / В.О. Соловієнко, С.Д. Максименко – К. : МАУП, 2000. – 256 с.
21. Кучерук О. Фактура як складова жіночного образу костюма / О. Кучерук, О.В. Якимчук / Матеріали Міжнародної студентської науково-практичної конференції: «Сучасне мистецтво: практика та наукові пошуки». – Харків: ХДАДМ, 2015. – С. 117-119.
22. Кучерук О.В. Виявлення характеру жіночності в текстильних фактурних композиціях з квітковими мотивами / О.В. Кучерук, О.В. Якимчук / Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасний стан легкої і текстильної промисловості: інновації, ефективність, екологічність» – Херсон:ХНТУ, 2015. – С. 85-86.

Надійшла до редакції 1.10.2015

УДК 785: 378.147

Анатолий ГЛАДКИХ,
кандидат педагогических наук, доцент,
заведующий кафедрой инструментов
духового и эстрадного оркестров
факультета музыкального искусства
Харьковской государственной академии культуры

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ПЕДАГОГА В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ

Гладких А. Специфіка роботи педагога в класі ансамблю.
Розглядаються у розгорнутому вигляді специфічні особливості роботи педагога в класі ансамблю. Обґрунтовано низку прийомів, які підібрані за принципом доступності, ефективності, адаптації в умовах навчально-виховного процесу. Даються форми репетиційної роботи. Пропонується методика роботи над штрихами, інтонацією, метроритмом, вібрацією, синхронністю в контексті формування основних прийомів звукодобування. Аналізуються шляхи рішення навчально-методичних завдань, які важливі для удосконалення методики викладання в ансамблевих класах на виконавських кафедрах культури і мистецтв.
Ключові слова: ансамбль, виконавство, прийоми, репетиція.

Gladkih A. Specificity of teaching in the ensemble class.
The author analyzes specific features of teaching in the ensemble class. The article describes a number of techniques selected according to the principle of accessibility, efficiency and adaptation in the teaching process. Various forms of rehearsal are suggested. The author suggests several techniques of working on dash, intonation, metric rhythm, vibration, synchrony in the context of shaping main techniques of sound producing. The paper analyzes the ways of solving educational tasks essential for improving the methods of teaching in the ensemble class at performing departments of institutions of culture and art.
Key words: ensemble, performing, techniques, rehearsal.

Гладких А. Специфика работы педагога в классе ансамбля.
Рассматриваются в развернутом виде специфические особенности работы педагога в классе ансамбля. Обоснован ряд приемов, которые подобраны по принципу доступности, эффективности, адаптации в условиях учебно-воспитательного процесса. Предлагаются формы репетиционной работы. Дается методика работы над штрихами, интонацией, метроритмом, вибрацией, синхронностью в контексте формирования основных приемов звукоизвлечения. Анализируются пути решения учебно-методических задач, которые важны для совершенствования методики преподавания в ансамблевых классах на исполнительских кафедрах культуры и искусств.
Ключевые слова: ансамбль, исполнительство, приемы, репетиция.

Коллективное музицирование связано с очень сложной исполнительской технологией. В стремлении достичь ансамблевого единства во всех отношениях исполнители встречаются с такими трудностями, которые им не знакомы (или мало знакомы) по сольному музицированию. В ансамбле все решается сообща и во взаимосвязи всех участников. Из этого и рождаются слаженность и совместность исполнительства.

Проблемы усовершенствования ансамблевого исполнительства всегда были и будут актуальными, потому что от них непосредственно зависит профессиональный рост исполнительского мастерства музыканта. В условиях учебно-воспитательного процесса главная роль отводится педагогу.

В последнее время появилось немало различных публикаций, связанных с теми или иными вопросами бытования и функционирования ансамблевой культуры. Однако большинство из них составляют научные труды, посвященные исследованию общих проблем истории и теории ансамблевого исполнительства [1, 2, 6, 7, 11,

12]. В целом же в музыкальной науке имеется весьма ограниченное количество специальных научных исследований, полностью и специально посвященных проблемам ансамбля как такового [4, 8, 9]. Особенно мало среди них работ педагогического и методического характера.

Цель – рассмотреть специфику учебно-воспитательной работы педагога в классе ансамбля.

Педагогика требует от занимающихся в классе ансамбля полной отдачи эмоциональных и интеллектуальных сил. Научить студента не только слушать, но и слышать, не только смотреть, но и видеть, – задача не столь простая. Важно уметь воспитывать в учащемся умение самому себя учить. Добиваться, чтобы в процессе занятий он понемногу начинал чувствовать себя и учеником и педагогом: ведь по существу это и есть «рабочие ощущение» настоящего музыканта-исполнителя. Можно сказать, что обучение ансамблю – это в значительной мере обучение музыкально-исполнительскому искусству вообще, что накладывает особенно большие обязанности на преподавателя и предъявляет многие требования к учащемуся.

В преподавании ансамбля органически сплетаются общие циклы педагогики – в частности, музыкально-исполнительской – с задачами, обусловленными спецификой данного предмета. Таких специфических особенностей бесчисленное множество. Если условно выделить два вида помощи педагога – в художественном освоении материала и в овладении необходимыми техническими приемами, – то можно сказать, что педагог по ансамблю в большей степени призван выполнить первую из этих задач и в меньшей – вторую, решающуюся, прежде всего, в специальных классах. Признавая органическую связь целей и средств, художественной и технической сторон исполнения, нельзя переоценить важность познаний педагога по ансамблю в отношении игры на звучащих в его классе инструментах. Также помимо тонкого эстетического чутья педагогу необходимо обладать большой эрудицией, обширными познаниями в области музыкального искусства [10].

В классе ансамбля педагогу нужно найти особую форму взаимоотношений со своими воспитанниками. Руководитель ансамблевого класса должен не подавлять активность участников ансамбля, а направлять их художественный поиск по нужному пути. Ему необходимо уметь провести репетицию с таким расчетом, чтобы в кратчайшие сроки достигнуть эффективных результатов, максимально организовать участников, создать благоприятную творческую атмосферу. Ансамблевый класс – это своеобразная лаборатория, где под руководством педагога обсуждаются и совместно решаются конкретные творческие и технические вопросы ансамблевого исполнения. Общий художественный контроль всегда остается за руководителем, однако очень важно проявление педагогического такта и гибкости. В воспитании музыканта большую роль играет приобщение его к сокровищнице камерной музыки, располагающей огромными художественными ценностями. Изучение великих музыкальных творений обогащает исполнителя, пробуждает творческую фантазию, облагораживает вкус, позволяет глубже постичь художественный замысел авторов исполняемых произведений.

Многочисленные исследования и наблюдения исполнителей и педагогов показали, что современная музыкальная педагогика нуждается в такой системе средств регуляции эмоций, которая позволила бы корректировать неблагоприятные эмоции учащихся, осуществлять переключение эмоций с целью восстановления внимания и активности познавательной деятельности [1, 6, 7]. Именно с этой целью и разработан ряд приёмов, которые подбирались по принципу их доступности, эффективности, адаптации к условиям учебного процесса.

Начальному этапу работы над произведением (ознакомление с его построением, особенностями музыкального изложения, стилистикой, возможными сложностями в исполнении и т.д.) соответствуют следующие приёмы:

1. «Экспрессивной выразительности» – относится к сфере межличностного общения педагога и студентов, в процессе которого

происходит не только передача знаний и исполнительских навыков, но и внешней экспрессии, эмоционального общения со студентами.

2. «Художественного воздействия» – направлен на создание атмосферы заинтересованности, желание овладеть музыкальным произведением. Здесь возможны все средства, которые дают толчок и развитию фантазии, поиску самостоятельных решений, творческой активности студентов (рассказ об эпохе, авторе, истории создания).

3. «Живое» исполнение», пожалуй, самый эффективный из всех приёмов на данном этапе. Основное требование – исполнение должно быть ярким, эмоционально увлекательным, на высоком уровне. Если у педагога здесь возникают трудности, возможно прослушивание записи.

Следующий этап работы – процесс разучивания. Он требует от студентов дисциплины и кропотливого труда. Часто именно на этом этапе возникают отрицательные эмоциональные состояния, связанные с усталостью, апатией и т.д. Задача педагога состоит в том, чтобы нейтрализовать эти эмоции путем создания атмосферы творческого поиска. Для этого рекомендуются следующие приёмы:

1. «Ассоциативных связей» – один из наиболее эффективных. Часто ассоциация с каким-либо образом, событием, жизненной ситуацией позволяет активизировать творческую познавательность. Главное – доступность для осмысления и быстрого реагирования.

2. «Переключение внимания» – позволяет снять излишнее напряжение. Временный перенос внимания на задачи второстепенные, является в данном случае эмоциональной разрядкой.

3. «Моделирование сценических ситуаций» необходимо использовать для приведения в соответствие эмоциональных состояний партнёров в ансамбле. Суть его состоит в исполнении таких физических действий, которые помогают достичь нужного эмоционального состояния.

4. «Прослушивания записей». Главная цель приёма – глубокий анализ и создание положительного фона для дальнейшей работы.

5. «Самооценки» – тесно связан с предыдущим приёмом. Он позволяет выявить все достоинства и недостатки, как своего исполнения, так и партнёра. Задача педагога состоит в том, чтобы оценить все положительные стороны, обратить на то, что уже достигнуто.

Процесс доведения ансамблевого исполнения до уровня окончательного технического совершенства и публичное выступление связаны с большой психологической нагрузкой. Волнение, эмоциональное и психическое напряжение, связанное с экзаменационной ситуацией, оказывают негативное действие, что затрудняет процесс исполнения, делает его нервозным, технически скованным, маловыразительным. Поэтому так важно на заключительном этапе создать атмосферу спокойствия, уверенности, раскованности. Этому способствуют приемы психологического и экзаменационного тренинга. В их основе – идея использования методов внушения и самовнушения. Психологическая установка должна быть направлена на продолжение трудностей, подавление чувства страха, неуверенности и стимулировать чувство ответственности, творческой активности, самообладания одновременно [10].

Приступая к работе над музыкальным произведением, участникам ансамбля необходимо прежде всего осознать его идейно-художественное содержание, ознакомиться с формой сочинения, прочувствовать основные направления музыкальной мысли, определить взаимоотношения различных фактурных звеньев и функций голосов, выявить кульминации в частях, разделах и отдельных фразах. Полноправное, выразительное воплощение музыкального образа в ансамбле тесно связано с технически совершенным исполнением, являющимся результатом тщательной, скрупулезной отделки штрихов, чистоты строя, ансамблевой слаженности, нахождения характера звучания. В соответствии с этим работу над произведением целесообразно подразделять на отдельные небольшие звенья.

Основной формой занятий в работе ансамблей являются репетиции. Различают четыре основных типа репетиций. Каждая из них имеет свои задачи и специфические особенности [11].

Корректирующая репетиция проводится с целью уточнения характера аранжировки разучиваемого произведения, соответствия ее содержанию, исполнительскому замыслу, а также для выявления недостатков и определения путей их устранения.

Ординарная, или рабочая, репетиция проводится для изучения конкретного произведения, подготовки его к концертному исполнению. В зависимости от сложности пьесы руководитель определяет количество ординарных репетиций и составляет репетиционный план для каждой из них с указанием решаемых задач. Такие репетиции могут проводится также по группам и индивидуально с целью детальной отработки партий.

Прогонные репетиции проводятся для решения отдельных задач, связанных с улучшением качества исполнения всего произведения, установлением правильного соотношения темпов, динамики и т. д., а также для поддержания должного художественного уровня уже готовых произведений.

Генеральная репетиция проводится для определения готовности разучиваемого произведения к концертному исполнению, устранения небольших погрешностей. Она является своеобразным итогом ординарных репетиций, поэтому назначается тогда, когда произведение детально проработано и готово для исполнения на концерте [11].

Как правило, «первое слово» должно предоставляться исполнителям. Пусть они сыграют произведение целиком без остановки. Чаще всего, неудовлетворенный результатами, педагог начинает раскрывать суть художественного образа, особенностей стиля, эмоциональной насыщенности, роли пауз. Все эти мысли будут доступны для учеников лишь при эмоционально-увлеченном показе педагога.

Ансамблевая игра требует осмысленного подхода к исполняемой музыке. Только лишь формальное воспроизведение нотной записи, динамики и ритма не выявляет содержания сочинения. Необходимо доскональное знание всей партитуры (а не только своей партии), особенно гармонии, голосоведения. Осознание замысла композитора связано с систематическими занятиями, с изучением и овладением произведения. Работая над конкретным видом техники, мы часто сталкиваемся с многоплановостью задач. Важно наряду с основной поставленной задачей не упускать и другие проблемы, связанные с с данным конкретным видом техники.

С самого начала необходимо уточнить штрихи, а также установить единство штриха всех инструментов, входящих в состав ансамбля. Характер штрихов отражает разные стили исполнения, поэтому они время от времени меняются. Следует обратить внимание на свойство и характер каждой фразы. Различные штриховые варианты подчинены содержанию музыки, находить и применять их для чисто технического удобства недопустимо. Удобные для игры штрихи должны полностью соответствовать логике и характеру произведения. Однозначного ответа относительно применения видов техники и их исполнения не может быть. Различные ансамбли чаще всего применяют «свой» технологический прием звукоизвлечения, штрихов и видов аппликатуры. При едином подходе ансамблей к сочинению существует индивидуальность каждого коллектива. В этом-то и заключается искусство.

Вместе с тем существуют основные положения для всех коллективов: идентичность штрихов, интонация, метр, ритм, вибрация, единое представление об образно-эмоциональном содержании, подчинение техники объективному прочтению партитуры. Повторяющиеся фразы и фрагменты у голосов исполняться одинаковыми штрихами. В струнно-смычковом ансамбле все смычки двигаются в одном направлении, используются одинаковые отрезки смычка в идентичных фразах или штрихах. Характер и качество звука должны быть родственны, акцентировка, штрихи – едины. Требуется

близкая друг к другу вибрация, единство силоизвлечения, равновесие звучания, верная интонация, большая синхронность темпа, метра и ритма [7].

Раскрытие музыкально-выразительных сторон произведения, наиболее верное выражение эмоционального характера порученной партии, выявление соответствующего тембра звука во многом определяется аппликатурой. В ансамбле необходимо руководствоваться едиными принципами аппликатуры, способствуя тем самым единству дыхания фразы.

Помимо этого, сходная аппликатура способствует интонационной точности, единству тембра. Вдумчивая работа над аппликатурой – один из важнейших компонентов игры в ансамбле [10].

Синхронность, точное совпадение звуков во времени – необходимое условие ансамблевой игры. Синхронность темпа, ритма и нюансов определяет единство движения звуков во времени. Важнейшим условием мгновенное и одновременное совпадение совместного извлечения звука всех ритмических разнообразиях такта. Чувство темпа, метра и ритма должно быть единым и непрерывным. Для синхронности исполнения очень важно ориентироваться на мелкие длительности, – они могут быть также хорошим ориентиром для нахождения общего движения части.

Значительная часть репетиционного времени в ансамбле посвящается работе над интонацией. Различное ощущение высоты звука участниками ансамбля создает особые трудности в выработке чистоты строя. Интонирование звуковысотности у каждого ансамблиста может быть довольно точным (совершенно точного интонирования не бывает; один и тот же звук в окружении различных гармоний незначительно меняет свою звуковысотность), но во время исполнения гармонии может оказаться и не совсем точным. Здесь требуется тщательная работа над ансамблевой интонацией. Определяющим является слух исполнителя. Развитый слух, умение образовать необходимый строй гармонии в каждом конкретном случае, услышать приемлемое сочетание звуковысотностей дается большой и кропотливой работой. Важным моментом является предварительное «услышание» внутренним слухом согласованного строя. Полезно разложенные звуки объединить в аккорды. Услышать необходимо не только вертикальный строй аккордов, но и горизонтальное движение звуков, как бы «предслышать» интонационное построение. При этом не следует забывать о характере и выразительности звучания.

Один из существенных элементов смычкового исполнительства – вибрация. Умелое владение вибрацией – большое искусство. Вибрация должна быть разнообразной, в зависимости от характера исполняемой музыки. В связи с этим исполнителям нужно искусно координировать сочетание скорости и размаха колебательных движений. Вибрация окрашивает звук, придает динамике особую выразительность, усиливает контрастность. Невозможно добиться у всех участников абсолютно одинаковой вибрации, но стремиться к сближению характера вибрации весьма желательно. Это придает звучанию слитность и сходность тембра. Также следует культивировать в ансамблевых классах игру *non vibrato*, вносящую разнообразие и свежесть в исполнение, особенно в музыке, отличающейся прозрачностью, хрупкостью звучания.

В практике работы с ансамблем необходимо также уделять внимание выработке приемов показа вступления, снятия звучности, фиксации спорных звуков ансамбля, убыстрения либо замедления темпов и т.д. Подлинный творческий дух, страстная увлеченность и заинтересованность каждого участника ансамбля процессом репетиционной подготовительной работы создают предпосылки для успешной деятельности ансамбля.

Исходя из материала, изложенного в данной работе, можно сделать следующие выводы:

Ансамблевый класс – это своеобразная лаборатория, где под руководством педагога обсуждаются и решаются конкретные творческие и технические вопросы ансамблевого исполнения.

Разработан ряд приемов, которые позволяют корректировать эмоции учащихся, создавать атмосферу творческого поиска.

Основной формой занятий с ансамблем являются репетиции, которые делятся на четыре основных типа: корректирующая, ординарная, прогонная, генеральная. Все они имеют свои цели и задачи.

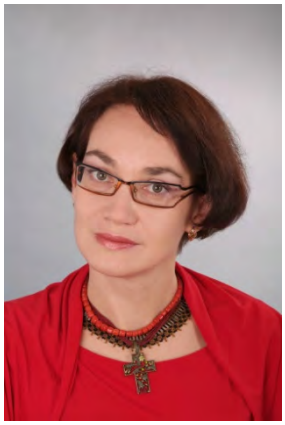
В классе ансамбля педагогу нужно найти особую форму взаимоотношений со своими воспитанниками. Организационные вопросы, режим работы и творческая дисциплина имеют существенное значение для успеха деятельности любого коллектива.

Приступая к работе над музыкальным произведением, участникам ансамбля необходимо, прежде всего, осознать его идейно-художественное содержание. Важнейшей задачей является поиск верного образа, правдивое и выразительное звучание каждой партии и партитуры в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аджемов К. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / К. Аджемов. –М. : Музика, 1979. – 167 с.
2. Бобровский В. Камерне инструментальные ансамбли Д. Шостаковича / В. Бобровский. – М. : Музика, 1961. – 215 с.
3. Большаков А. Практическое руководство по организации самодеятельных оркестров и инструментальных ансамблей / А. Большаков. – К., 1970, – 127 с.
4. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль / М. Боровик. – К.: Муз. Україна, 1976. – 102 с.
5. Браславский Д. Эстрадные ансамбли / Д. Браславский. – М. : Сов. Россия, 1975. – 112 с.
6. Данквиашвили Т. Камерные инструментальные ансамбли и основные принципы ансамблевого исполнительства / Т. Данквиашвили. – Тбилиси : Хеловнеба, 1989. – 188 с.
7. Завя́лова О. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України : моногр. / О. Завя́лова. – К. : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2009. – 255 с.
8. Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли / Т. Гайдамович. – М. : Музгиз, 1963. – 56 с.
9. Зеленин В. Работа в классе ансамбля / В. Зеленин. – Минск : Віщ. Шк.., 1979. – 62 с.
10. Коновалова Л. Методика преподавания камерного ансамбля : учеб. пос. / Л. Коновалова. – Кемерово : Фирма «Полиграф», 2004. – 96 с.
11. Кузнецов В. Работа с самодеятельными эстрадными оркестрами и ансамблями / В. Кузнецов. – М. : Музыка, 1981. – 149 с.
12. Польская И. Камерний ансамбль: История, теория, эстетика : моногр. / И. Польская. – Х. : ХГАК, 2001. – 396 с.

Надійшла до редакції 1.12.2015



УДК 7.05: 378.016

Оксана ЛАГОДА,
кандидат искусствоведения, доцент,
Черкасского государственного
технологического университета

ДИЗАЙН ОДЕЖДЫ В КОНТЕКСТЕ СОЦИАЛЬНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Лагода О. Дизайн одежды в контексте социального проектирования
В статье рассматриваются проблемные вопросы, связанные: с подходами к проектированию современной одежды; определением источников вдохновения и прототипов проектных поисков; методикой поэтапной разработки и созданием проектов коллекций. Показаны особенности использования метода сопоставления внешних эмоциональных, образно-стилистических и иных характеристик исторического и современного социальных прототипов, как потенциальных потребителей одежды – продукта дизайнерской деятельности. Результаты подобного сопоставления в процессе их индивидуального креативного осмысления дизайнерами обеспечивают, практически, неизмеримое количество вариантов решения определенной проектной задачи. Автор описывает разработанную и апробированную на протяжении восьми лет методику преподавания специальной дисциплины «Дизайн-проектирование» дизайнерам одежды на старших курсах.
Ключевые слова: дизайн одежды, методы проектирования, коллекция, социальные прототипы.

Lagoda O. Clothes design in the context of social engineering.
The article deals with the problematic issues related to contemporary approach to designing clothes, the definition of the sources of inspiration and design prototypes searches procedure phased development projects and the creation of collections. The features of the method of comparison of external, emotional, figurative, stylistic, and other characteristics of the historical and contemporary social prototypes. They are potential consumer of clothing – product design activities. The results of this comparison in their individual creative thinking designers allow the creation of a significant number of options to address the specific project objectives. The author describes the developed and tested in the eight years the methodology of teaching special course "Design" fashion designers at the undergraduate university.
Key words: clothing design, design methods, collection, social prototypes.

Лагода О. Дизайн одягу в контексті соціального проектування.
В статті розглянуто проблемні питання, які пов'язані: з підходами до проектування сучасного одягу; визначенням джерел натхнення та прототипів проектного пошуку; методикою поетапної розробки і створенням проектів колекцій. Показано особливості застосування методу співставлення зовнішніх емоційних, образно-стилістичних та інших характеристик історичного й сучасного соціальних прототипів, як потенційних споживачів одягу – продукту дизайн-діяльності. Результати подібного співставлення в процесі їх індивідуального креативного осмислення дизайнерами забезпечують, практично, безмірну кількість варіантів вирішення визначеного проектного завдання. Автор описує розроблену й апробовану нею протягом восьми років методику викладання спеціальної дисципліни «Дизайн-проектування» дизайнерам одягу на старших курсах.
Ключові слова: дизайн одягу, методи проектування, колекція, соціальні прототипи.

Постановка проблемы. Перемены, происходящие в дизайнерской практике третьего тысячелетия, связаны, прежде всего, с изменением общественно-полезной роли дизайнера. Они демонстрируют, что все большее значение приобретают те

впечатления – ощущения, переживания и эмоции, которые человек получает в процессе потребления дизайн-продуктов и дизайн-услуг. Актуализируются проблемы, рассматриваемые сегодня с точки зрения культурологии, маркетинга, дизайн-менеджмента, процесса разработки новых продуктов и теории коммуникации, исследования функций и методов работы дизайнеров, контекста их деятельности, анализа изменений, происходящих в процессе проектирования, а также причин, которые их вызывают. Это приводит к расширению границ теоретических оснований дизайна, а также очерчивает пути развития существующих дизайнерских практик и сферы их обучения.

Анализ существующих исследований и публикаций. Дизайн, как третий тип культуры – проектной, которая сформировалась как объективная реальность, органично соединив гуманитарно-художественную и научно-техническую культуры, дал им новый толчок к развитию. Аксиомой творчества дизайнера и его смысловым наполнением остается позиция Нормана Поттера, высказанная в книге «Кто такой дизайнер: предметы, места, идеи» /1980/, которая и сегодня побуждает к размышлениям: «…дизайн – это одновременно и область личностных ценностей, и область принятия абсолютно конкретных решений, по большей части технического характера. Существует предел, до которого мы можем обходиться техническими приемами, чем зачастую профессионал и ограничивается, поскольку создание дизайна – это в большей степени уравнение упорядоченных фактов, нежели уравнение смыслов. За этим пределом дизайн становится областью культурного выбора. Так было всегда…» [1, 19].

Среди известных определений дизайна, пожалуй, ни одно не может в полной мере раскрыть характеристики этого *явления – вида деятельности – оценки потребительских качеств*. Сформулировав определения термина «дизайн» на каждом из трех указанных понятийных уровней, современный теоретик и практик дизайна Александр Бойчук в своей монографии «Пространство дизайна» /2013/ предложил аргументированное определение, взвешенное через призму собственного опыта: «Дизайн – это профессиональный вид проектно-художественной деятельности по созданию эстетически гармоничной и функционально полноценной предметно-информационной среды» [2, 15]. Несколькими годами ранее российский философ Галина Лола в авторской монографии «Дизайн-код: культура креатива» /2011/ предложила несколько иное определение, обусловленное ее личными многолетними научными изысканиями и практической деятельностью: «Дизайн есть коммуникативная практика конструирования знакового продукта, способного создавать ситуацию впечатления» [3, 28]. Основное внимание она уделяет концептуализации креатива в дизайн-практике и определяет базовые параметры коммуникативной компетентности дизайнера. С чем сложно не согласиться…

По определению большинства ученых, доминанта дизайна, как третьей культуры, основывается на утверждении, что любая человеческая деятельность должна осуществляться по законам проектирования, то есть дизайна. Благодаря этому в мире активно развивается, например, «социальный дизайн», общественный, связанный с жизнью и отношениями людей в обществе, т.е. ориентированный на человека. Поэтому для профессиональной подготовки дизайнера любого направления – промышленный, графический, ландшафтный, футуро-, нон-, сайнс-дизайн, – особое значение имеет методология обучения – принципы, формы и методы, которые в результате обеспечивают создание дизайн-продукта. Методологической составляющей придается приоритетное значение, а ее важнейшими компонентами считаются творческое мышление, воображение и способность к саморазвитию.

Творческое мышление сегодня часто определяют, как креативное: оригинальное, неординарное, уникальное. Креативность, в свою очередь, понимается как: способность творчески решать задачи; как положительное отношение к экспертизе, отсутствие склонности к конформизму; как наличие собственного мнения и способность отстаивать его; как научная объективность; аналитичность и конструктивность мышления; как самокритичность. В интерпретации психологов, к примеру, К. Роджерса и А. Маслоу, креативность непременно связывается с такими личностными характеристиками человека, как независимость суждений, уверенность в собственных

силах, инициативность, критичность и высокая степень рефлексии, что детально анализирует, в частности, М. Килошенко [4, 242-243].

Особенностью формирования креативности при подготовке специалиста по дизайну одежды, в частности, является то, что креативность – это основа профессионального творчества. Она способствует как развитию творческого потенциала специалиста, так и его само актуализации в социальной сфере. Иными словами, социальную значимость приобретает именно решение проблем, связанных с реализацией креативных идей. Можно сказать, что креативность становится своеобразным механизмом адаптации личности специалиста к тем социальным изменениям, которые происходят в обществе, в котором динамизм развития в экономической и политической сферах общественной жизни в значительной степени влияет и на существенные изменения в духовной жизни человека. Это значит, что проектирующий должен занимать определенную социально-осознанную позицию, в своих творческих поисках учитывать интересы и спрос тех или иных социальных групп, для которых создает дизайнерскую вещь как продукт потребления. В процессе работы ему необходимо согласовывать творческие амбиции с реальным социальным заказом; предусматривать, чувствовать или угадывать всевозможные изменения и развитие таких социальных заказов. Именно это, с одной стороны, предопределяет необходимость анализа процесса современного проектирования костюма с точки зрения его социального содержания, и требует формирования новой социально-ориентированной методологии в дизайне одежды с другой [5]. Считаем это возможным в рамках социального проектирования – процесса, в основе которого развитие комплексных представлений о природных и искусственных объектах, одежде в частности, системы, явления, которые могут трансформироваться волей и разумом человека [6]. Основу такой методологии составляет комплекс методов, стимулирующих творческий потенциал студента в ходе его обучения.

Для дизайнера творчество – это не столько деятельность вообще, сколько специфическая деятельность в самой деятельности, которая увеличивает творческий потенциал последней. Иными словами, творчество заключается не только в изменениях и последовательном преобразовании, скажем, костюма как объекта творчества, но и (и это главное!), – субъекта творчества, то есть самого человека. Именно в таком контексте дизайн одежды абсолютно органично вписывается в методологию социального проектирования. Система методов последнего основывается на психологии формирования образов и способности к свободным ассоциациям, на развитии субъективных представлений о пространстве, логическом упорядочении информации и развитии ценностных отношений [6, 64-68]. Само по себе социальное проектирование, как одна из отраслей человеческого познания, использует также различные методы сбора, представления, обработки информации, которые порождают познавательный эффект и таким образом стимулируют творческое мышление и воображение.

Информативность социальных проектов, их коммуникативная составляющая и методы проектирования позволяют рассматривать костюм как определенный социальный объект. А учитывая то, что понятие «костюм» без понимания человека как носителя костюма, его образа, немыслимо, следует учесть, что такой социальный объект – это конкретный человек в его костюме. Это означает, что проектирование костюма в рамках социального проектирования должно отражать будущее желаемое состояние костюма в соответствии с его назначением, возникающее вследствие определенных действий человека, при наличии определенных ресурсов, в том числе интеллектуальных, познавательных, эвристических и ценностных [5]. В указанном контексте необходимость разработки особых методик проектирования костюма в современном дизайне приобретает особое значение.

Исходя из этого, **цель статьи** состоит в необходимости выяснить возможности использования указанных выше положений в процессах создания современной одежды, в формировании методики социального проектирования костюма, как целостного образа современника и креативного дизайн-продукта.

Результаты исследования. Часто, механическое введения в процесс обучения известных эвристических стратегий, тактик и методов не дает желаемых результатов. Почему? Видимо по тем простым причинам, по которым невозможно сделать бескультурного человека культурным, прочитав ему 36-ти часовой курс по этике. Культура, как и творчество, должны пронизывать всю человеческую жизнь и, безусловно, всю систему образования и проектирования. Кроме того, описанная выше специфика проектной работы возможна при наличии у студента целого комплекса гуманитарных и специальных знаний, уровня образованности и «художественности», навыков самостоятельно-производительного труда, поэтому, по нашему глубокому убеждению, возможна только на старших курсах. Процесс проектирования можно представить, как последовательное прохождение шести условных этапов (от «абстрактного» к «конкретному»), где:

- первый этап – это выбор и/или синтез потребностей (функций костюма);
- второй – выбор и/или синтез потребительских качеств (свойств костюма);
- третий – выбор и/или синтез его функциональных структур (конструкция изделия, его композиционное решение);
- четвертый – выбор и/или синтез принципов действия (реализации вышеуказанного);
- пятый – выбор и/или синтез конструктивно-технологических решений;
- шестой – параметрический синтез таких решений, то есть своеобразная экспертиза на реальность массового внедрения отдельной модели одежды или коллекции в целом.

Таким образом, организация проектной работы в целом имеет системную методологию, обеспечиваемую технологиями профессионального образования. В ней реализован креативный подход, который отличается от традиционного, репродуктивного подхода. В отличие от «объектной» в традиционном подходе, постановка задачи в «креативном» подходе – функциональная. В первом случае метод и способы решения заданий, как правило, однозначно предлагаются преподавателем, а во втором – студент сам выбирает методы и способы решения задач, а также активно использует эвристические стратегии и приемы. Он также самостоятельно определяет и использует аналоги проектных разработок и свободен в выборе прототипа, поскольку преподаватель на него не указывает. Исходя из предыдущих различий и благодаря им, пути решения поставленного проектного задания для студента не однозначны, а потому формируют как новые знания, так и новый самостоятельный опыт, который продуцирует вариативность решений проектных задач. Таким образом, функциональный подход и применение различного уровня абстрагирования позволяют студентам преодолевать многочисленные психологические барьеры мышления. Эвристические стратегии способствуют усвоению традиционного учебного материала с новых позиций, обеспечивая повышенный интерес к ним и, как следствие, восприятие таких материалов как средства достижения творческой цели. Благодаря этому проектирующий способен достаточно быстро находить большое количество качественных альтернатив реализации задач.

Необходимо осознавать, что цель креативного подхода предполагает: проблемно-целевую постановку задачи; выбор и разработку методов ее решения; необходимость поиска аналогов решения. Все указанные обстоятельства влияют на качество общения и делают более активным диалог между преподавателем и студентом в ходе выполнения проектной разработки. Учитывая, что каждый студент получает индивидуальное проектное задание, процесс обучения приобретает персонифицированный, индивидуалистический характер и отражает мировоззрение студента как отдельной креативной личности. Таким образом, обостряется сложная проблема профессионального отбора, как главная ценностная ориентация дизайнерского образования – воспитание проектности, проектного мышления, трансляция студентам методов проектирования. Она обусловлена сложностью самой профессии, которая синтезирует в себе научное и инженерно-техническое знание со способностью художественно-образной интерпретации проектных ситуаций.

В рамках «социального» проектирование одежды приобретает особые значения

близкие по содержанию таким понятиям, как планирование, предвидение, прогнозирование. Проектирование означает процесс создания прототипа, прообраза мнимого или возможного объекта, состояния; специфическую деятельность, результатом которой является научно, теоретически и практически обоснованное определение вариантов прогнозируемого и спланированного развития новых процессов и явлений. Социальное проектирование – это проектирование, как социальных объектов, так и социальных качеств, социальных процессов и отношений. В отличие от проектирования таких объектов, изменения которых не учитывают субъективный фактор (личностный, человеческий), социальное проектирование данный фактор обязано учитывать, что и определяет его специфику.

Вопрос о том, какие именно субъективные факторы в проектировании костюма как социального объекта необходимо учитывать, лежит в основе содержания программных задач дисциплины «Дизайн-проектирование». Сами задачи направлены на овладение студентами процессом проектирования одежды (костюма) в системе «коллекция», под которым следует понимать:

- конструирование оптимальных с точки зрения цели (назначения, функций) будущего костюма вариантов коллекции;
- приспособление имеющихся технических и технологических средств для достижения поставленной цели;
- конструирование оптимального удовлетворения суммы имеющихся потребностей потенциального потребителя в определенном комплексе условий;
- моделирование предусмотренных действий, их осуществления, достижение прогнозируемых результатов.

В свою очередь, методика проектирования новых форм одежды в творчестве художника-модельера базируется на научном прогнозировании моды за последние годы и создании художественного образа костюма на основе разнообразных источников творчества, применяя ассоциативный метод образного решения костюма. Искусство моделирования, таким образом, требует абстрагированного осмысления действительности; преобразующей деятельности в создании нового, утонченного ощущения; способности мгновенно реагировать на изменения в обществе, предлагать рациональные решения выявленных и проанализированных проблем; формулировать концепции, проектные задания. Сутью же коллекции остается ее гармоничное образное разнообразие, богатство композиционного решения: конструктивного, колористического, тонального, орнаментального. Поэтому, основная цель процесса социального проектирования коллекции для определенной группы потребителей – это проектирование совокупности моделей одежды и дополнений к ней, объединенных художественной идеей, организованных вариантами формы-символа в разных пропорционально-ритмических, декоративно-орнаментальных, колористических и фактурных комбинациях, которые раскрывают эмоциональную выразительность задуманного образа.

В рамках «социального», проектирование предусматривает реализацию особых образов. Это и различные социальные, возрастные, половые группы потребителей, субкультуры, музыкальные идолы, аутсайдеры и др. Таким образом, социальное проектирование обосновывается через распространение идеологии определенного типа потребления, прогнозирование целенаправленно достигнутых социальных перспектив. Исходя из чего, «героями» проектных разработок в качестве социальных прототипов – источников творчества, – становятся не природные явления, а социальные (революции, забастовки, полет в космос). Не исторический или этнический костюм, а костюм харизматических личностей разных эпох, их стиль жизни и одежды, принципы, привычки, предпочтения, манера поведения, индивидуальное творчество, черты характера, поступки, занятия и т.п. Например, Жанна Д'Арк – женщина-воин – сильная и одинокая в гуще событий – жертва собственных амбиций и человеческого предательства. Ассоциативная цепочка продолжается до тех пор, пока не трансформируются в воображении студента в образ современника (современницы), сохраняя основные эмоционально-психологические, физиологические или иные, избранные характеристики. Найденный таким образом современный социальный типаж определяется как потенциальный потребитель, на запросы

которого будет сориентирована дизайнерская разработка. Среди примеров таких пар исторического и современного социальных прототипов можно назвать уникальных художников Сальвадора Дали и Илью Чичкана, маркизу Луизу Казати и телеведущую Тину Канделаки, феминистку Ненси Сперо и Земфиру, одну из первых женщин-летчиц Амэлию Эрхард и Марту Геллхор, и еще много других.

Формирование концепции будущей коллекции начинается с описания воображаемого потребителя, что, в свою очередь, предусматривает проведение предварительного исследования исторического, социального, культурного, психологического и эмоционального контекста по избранной социальной группе. Таким образом, «проектный портрет» обязательно связывается с проблемой, которая может волновать представителя данного социального типа, например: феминизм, экология, дискриминация и т.п. Именно эта проблема влияет на определение направления, стиля, микро-стиля проектной разработки будущей коллекции, материалов и технологии ее изготовления, выбор ассортиментного ряда. В проектном задании она будет определяться, например, как проблема: социокультурная, социо-экономическая, социо-экологическая, социо-психологическая или любая иная с социальным контекстом.

«Проблемное» обучение, как одна из современных технологий, достаточно продуктивно. Умение решать проблемные задачи в процессе усвоения новых знаний, умений и навыков, формирует необходимые творческие способности, такие как: возможность самостоятельно выявить и сформулировать проблему; способность выдвигать гипотезу, найти или изобрести способ ее проверки; собрать данные, проанализировать их, предложить методику их обработки; сделать выводы и увидеть возможности практического применения полученных результатов; способность понять проблему в целом, все аспекты и этапы ее решения. Условиями успешности проблемного обучения становятся, прежде всего, достаточная мотивация, способная пробудить интерес к сути проблемы; «посильность» проблем касательно их обработки студентом; значимость результатов, полученных студентом при решении поставленной проблемы. Развитие творческих способностей имеет прикладной характер и конкретизируется относительно предмета, превращаясь с формирования определенных творческих способностей на нестандартное видение. Это означает, что студент учится видеть проблему там, где ее не замечают другие, в самых обычных вещах и обстоятельствах; трансформировать обыденное в новое, нестандартное; комбинировать новые методы и приемы решения из элементов ранее известных; предлагать оригинальные альтернативные варианты аналоговым методам решения проектных задач. Безусловно, все вышеуказанные процессы должны происходить под контролем преподавателя, направляться им на успешный результат, стимулировать к познавательной творческой деятельности. Однако, без давления, без ущемления индивидуального видения студентом его задачи и путей ее реализации.

Определение тематики проектов осуществляется также с учетом основных направлений развития индустрии моды, с позиций последних тенденций моды, новых технологий и методик кроя. Отправной точкой в определении темы работы должна стать выявленная проблематика, которая, в свою очередь, влияет на определение дополнительного ассоциативного источники творчества. Объектом проектной разработки становится одежда для конкретного человека. Студент ориентируется на личность, учитывая ее индивидуальные характеристики: социальный статус, возраст, пол, сферу деятельности, достаток, предпочтения, интересы, образ жизни, ценностные ориентиры. Это может быть группа людей, объединенных общими интересами, проблемами, например: члены клуба верховой езды или команда серфингистов. Возникает необходимость выявления реальных запросов данной социальной группы, которые влияют на определение основных функций одежды, её назначение.

Руководствуясь ассоциативным подходом, студенты выбирают прототип-ассоциацию, в роли которого выступают харизматические личности разных исторических периодов, которые проявили себя в конкретных обстоятельствах, обусловленных

социально-экономическими, культурологическими и другими факторами в развитии человечества. Это служит дополнительным источником творчества и изучается в комплексе с целью выявления характерных черт и характеристик, которые могут трансформироваться воображением студента в современные условия и запросы. Таким образом, вариантами тем могут стать, к примеру: 1) проект коллекции одежды для беременных женщин по мотивам сакрального искусства; 2) проект имиджевой коллекции одежды для этно-хаос группы «ДахаБраха» по мотивам трипольской культуры. Есть четкая формулировка назначения одежды, очерчена социальная группа, указан источник творчества. Каждая проектная разработка сопровождается пояснительной запиской, в содержание которой обязательно входит характеристика социальной группы – объекта проектной разработки. В данном разделе излагаются результаты проведенного исследования относительно физиологических, эмоционально-психологических и других характеристик, потребительские запросы в отношении одежды. Также выявляется возможный дополнительный источник творчества, обосновывается ассоциативный аспект его выбора, дается характеристика и анализ формы, пропорций, конструкции, символических и семантических значений, колористических и фактурных особенностей, анализ элементов отделки и декорирования. Отдельно проводится анализ возможностей использования данного источника творчества другими дизайнерами: анализ работ-аналогов, определение прототипа; соотнесение с тенденциями моды. На основании сделанных выводов по результатам исследования происходит формулирование авторской концепции проекта.

Обосновывается образно-стилистическое решение коллекции, представленное в эскизах и скетчах; конструктивно-технологическая разработка и документация. Таким образом, работа над дизайн-проектом в рамках социального проектирования – это сложный многоступенчатый процесс, требующий от студента и преподавателя системного применения комплекса знаний, проблематизации основных проектных задач, которые ложатся в канву функционального подхода к проектированию коллекций в процессе обучения.

Выводы. Из всего вышесказанного, дизайнерская практика начала XXI века существенно и масштабно изменилась как в своих внешних проявлениях, так и в содержательном смысле. Дизайн, реализуемый в материальных объектах, таких как одежда/костюм, влияет на мировосприятие, эстетические и этические формации в обществе. Методика создания коллекций в рамках социального проектирования не только расширяет возможности дизайна одежды, но и делает более продуктивным непосредственно процесс обучения будущих специалистов. Она разработана О.Н. Лагодой и отрабатывается со студентами специализации «Дизайн одежды» в течение многих лет на V-VI курсах обучения, не имеет аналогов в Украине и уже дала определенные положительные результаты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пресс, М. Власть дизайна: ключ к сердцу потребителя [Текст] / Майк Пресс, Рэйчел Купер ; пер. с англ. А.Н. Поплавская ; науч. ред. Б.П. Буландо. – Минск : Гревцов Паблишер, 2008. – 352 с.
2. Бойчук А.В. Пространство дизайна [Текст] / А.В. Бойчук. – Харьков : «Нове слово», 2013. – 367 с.: ил.
3. Лола Г.Н. Дизайн-код: культура креатива [Текст] / Г.Н. Лола. – СПб. : «ЭЛМОР», 2011. – 140 с.
4. Килошенко М.И. Психология моды: Учебное пособие для вузов [Текст] / М.И. Килошенко. – М. : Изд. Оникс, 2006. – 320 с.
5. Лагода О. Дизайн одягу в світлі проблем соціального проектування [Текст] / Проблеми і перспективи розвитку дизайну Черкащини на початку XXI століття // Вісник ХДАДМ (спецвипуск). – Харків : ХДАДМ, 2008. – № 11. – С. 67-73.
6. Курбатов В.И. Социальное проектирование: Учебное пособие [Текст] / В.И. Курбатов, О.В. Курбатова. – Ростов н/Дону : Феникс, 2001. – 416 с.

Примеры дизайн-проектов по методике социального проектирования

Рис. 1. Коллекция одежды С. Онученко и А. Бордунос по мотивам мужских и женских образов немого кино «Герои нашего времени» (работа магистра).

Рис. 2-3.

Коллекции А. Кадуры «Прикосновение утра» (работа специалиста) и С. Гниденко «Мир в котором я живу» (работа специалиста), разработанные на основе исследований, в которых исторический социальный прототип один и тот же – Айседора Дункан. Но, в первом случае, студентка рассматривает ее как представительницу богемы и сопоставляет с известной писательницей Ладой Лузиной, как представителем современной богемы. В результате предлагает коллекцию домашнего белья из натуральных тканей. Во втором случае, А. Дункан – это прообраз выдающейся танцовщицы, ставшей прототипом для современных танцевальных коллективов, ориентированных на стиль танца модерн. Коллекция одежды ориентирована на студенток института культуры.

Надійшла до редакції 19.11.2015

УДК 37.0:004

Ірина ШЕВЧУК,
викладач вищої категорії
Харківського музичного училища
ім. Б.М. Лятошинського,
член Асоціації гітаристів
Національної всеукраїнської музичної спілки,
дипломант обласного конкурсу
«Вища школа Харківщини – кращі імена»

Олена ПАЛАГІНА,
спеціаліст вищої категорії,
викладач КПСМНЗ
« ДМШ №9 ім. В.І. Сокальського»

Вікторія ГРЕБЕНЬ,
викладач КПСМНЗ
«ДМШ №9 ім. В.І. Сокальського»

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ВЕКТОРИ ОНОВЛЕННЯ МИСТЕЦЬКО-ТВОРЧОГО НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

Шевчук І., Палагіна О., Гребень В. Інформаційно-комунікативні технології як вектори оновлення мистецько-творчого навчального процесу. Пропонується огляд загальних проблем використання інформаційно-комунікативних технологій в рамках середньої музичної (зокрема – училищної) освіти. Аналізуються ступені оволодіння ІКТ, підходи до розуміння основних понять (технологічний, соціологічний, гуманітарний); різновиди комунікації, що опосередкована комп'ютером (електронна, комп'ютерна, віртуальна, мережева, Інтернет-комунікація) та методи пасивного та активного сприйняття за допомогою ІКТ, способи актуалізації ІТК в музичній освіті (електронний підручник, електронна музична енциклопедія; бібліотечні інформаційно-пошукові системи; комп'ютерні програми контролю знань). . У висновках класифіковано роль ІКТ у процесі музичного навчання. Робиться висновок, що ІКТ відкривають нові можливості для забезпечення самостійної пізнавальної діяльності учня.
Ключові слова: освітній процес, інформаційно-комунікативні технології, види ІКТ, комп'ютерні освітні програми, музично-комп'ютерні технології.

Shevchuk I., Palagina O., Hreben V. Informational and communicational technologies as a renewal vectors of art and creative learning process.
The article provides an overview of the general problems of using information and communication technologies in college music education. It analyzes levels of skills of ICT, approaches the understanding of basic concepts of ITC from the perspectives of technology, society, and humanities, and addresses varieties of electronic communications (computer, virtual, network, and internet). The article also studies methods of passive and active perception using ICT, methods of adapting the ICT in music education (electronic text book, e-music encyclopedia, e- library information, and skills computer programs). It classifies the role of ICT in the process of musical training. The article concludes that ICTs offer new opportunities for independent cognitive activity of the music student.
Key words: educational process, information and communication technologies, types of ICT, computer educational programs, music and computer technology.

Шевчук И., Палагина Е., Гребень В. Информационно-коммуникативные технологии как векторы обновления художественно-творческого учебного процесса. Предлагается обзор общих проблем использования информационно-коммуникативных технологий в рамках среднего музыкального (в частности – училищного) образования. Проанализированы степени овладения ИКТ, подходы к пониманию основных понятий (технологический, социологический, гуманитарный); разновидности коммуникации посредством компьютера (электронная, компьютерная, виртуальная, сетевая, Интернет-коммуникация) и методы пассивного и активного восприятия с помощью ИКТ, способы актуализации ИКТ в музыкальном образовании (электронный учебник, электронная музыкальная энциклопедия; библиотечные информационно-поисковые системы; компьютерные программы контроля знаний). В выводах классифицирована роль ИКТ в процессе музыкального обучения. Делается вывод, что ИКТ открывают новые возможности для обеспечения самостоятельной познавательной деятельности ученика.
Ключевые слова: образовательный процесс, информационно-коммуникативные технологии, виды ИКТ, компьютерные образовательные программы, музыкально-компьютерные технологии.

Постановка проблеми. Вочевидь, що загальна освіта є своєрідним маркером змін процесу зростання соціальної мобільності, що є необхідним для можливості створення успішного розвитку суспільства. Та починаючи з другої половини ХХ століття середня освіта зазнала великих змін. Концепції освіти (від механізмів навчання початку ХХ сторіччя, викладених у працях І. Павлова, Е. Торндайка), через затвердження комплексного методу навчання (Б. Скіннер. середина ХХ ст.), до актуалізації когнітивного підходу (Л. Виготський), ми живемо в світі «післяінформаційного вибуху», епоху тотального медіапростору, коли постійно розширюються системи масових комунікацій. Отже, мета освіти, в тому числі середньої, – сформувати особистість, яка здатна сприймати медіатекст, займатися медіатворчістю, за допомогою медіа засвоювати нові знання. Тому використання інформаційно-комунікаційних технологій у навчальному процесі є актуальною проблемою сучасної освіти. Освіта сьогодення характеризується спрямованістю на особистісно-орієнтоване навчання і розвитком творчих здібностей учнів, а також впровадженням інформаційних і комунікаційних технологій в освітній процес, створенням єдиного інтерактивного освітнього інформаційного простору і, нарешті, переходом до відкритої освіті. За словами Д. Бекенової, "швидкий розвиток інформаційних комунікаційних технологій дозволяє реалізувати два головних принципи майбутньої системи освіти: принцип доступності та принцип безперервності. Саме інформаційні та телекомунікаційні технології зробили особистісно-орієнтоване навчання доступнішим" [1, 1]. На актуальність питання вказує й те, що ЮНЕСКО підтримує все, що пов'язане із удосконаленням навчального процесу на будь-яких рівнях і в будь-яких формах. Так, у вступному слові до колективної монографії [6] вказується: "ЮНЕСКО уделяет особое внимание развитию высокотехнологичных образовательных компетенций и навыков XXI века посредством использования современных информационных и коммуникационных технологий. Выступая на «Всемирном форуме по образованию 2012г.», Генеральный директор ЮНЕСКО Ирина Бокова отметила, что «технологии могут служить мощным инструментом для образования – при этом они должны быть грамотно встроены в учебный процесс и сопровождаться новыми моделями обучения. Для осуществления этого многим странам требуется переход к более интерактивному и проектному процессу обучения с использованием инноваций и технологических решений" [6, 11]. ЮНЕСКО акцентує й швидку та глибоку зміну ролі вчителя в системі освіти різних рівнів: вони є не просто ланкою у передачі знань, а "стають керівниками, менеджерами навчального процесу, педагогами-фасилітаторами, починають проектувати, адаптувати, управляти і оцінювати освітнє середовище" [6, 90].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Актуальність питання пов'язана з тим, що серед сучасних технологій дослідники вирізняють саме інформаційно-комунікативні. Цю проблему досліджували такі автори, як П. Бісіркін, В. Коткова, Л. Кравчук, С. Литвинова, О. Науменко, Л. Обух, Л. Петухова, О. Співаковський, О. Чайковська, К. Фадєєва, Н. Філіппенко. Так, на думку цих авторів, комунікативна функція мистецтва – це здатність встановлювати контакти між людськими індивідами і колективами, служити одним з найбільш

активних і ефективних засобів спілкування між людьми, поколіннями і народами. Мистецтво – не тільки творець і носій різноманітної естетичної та іншої інформації, а й надзвичайно активний і ефективний спосіб передачі цієї інформації, своєрідна форма соціальних контактів та соціальної взаємодії. Багато авторів вказують також і на певні педагогічні цілі щодо застосування інформаційних технологій у процесі навчання. Вони полягають: у розвитку мислення та естетичного виховання особистості, розвитку умінь експериментально-дослідної діяльності, формуванні інформаційної культури. Беззаперечно, що, як вказує Д.Бекенова, "застосування нових інформаційних технологій в музичній освіті дозволяє оптимізувати засоби, форми і методи навчання, знаходити раціональні рішення тих чи інших навчальних завдань, вибирати доцільні шляхи вдосконалення навчального процесу, сприяє подоланню ряду труднощів, що виникають при традиційній формі викладання" [1, 4].

Мета дослідження. Дану статтю присвячено загальним проблемам використання інформаційно-комунікативних технологій в рамках середньої музичної (зокрема – училищної) освіти.

Викладення основних положень. Незаперечним є той факт, що у XXI столітті залучення студента до музичного мистецтва відбувається в умовах надзвичайно насиченого інформаційного простору. Зазвичай комп'ютерний простір розширює поле активності сучасних студентів. Автори колективної монографії, виданої за підтримки ЮНЕСКО, вказують на наступні ролі ІКТ: двигун і координатор для учнів як "координатор зростаючої глобалізації середовища освіти" [6, 20]. Вони є також рушійною силою, оскільки педагоги розуміють, що поєднання цифрових технологій і ресурсів дає більше можливостей для розширення горизонтів і поліпшення якості навчання, викладання та підготовки. Цифрові навчальні матеріали якісно відрізняються від традиційних навчальних матеріалів своєю можливістю керувати ними. Автори наполягають, що «оскільки Інтернет також став засобом взаємодії, його потенціал для викладання та навчання став ще більш істотним. Найголовніше, що саме учні мають величезний вплив на впровадження ІКТ на всіх рівнях освіти. Шкільні системи розуміють, що повинні пристосуватися до цифрового покоління дітей, а студенти університетів вибирають онлайн в більшій кількості, ніж будь-коли [6, 20]. Отже щодо різновидів опанування ІТК виділяють наступні: *інтеграція* (базова компетенція). У разі цифрової грамотності цей навик передбачає інтерпретацію і репрезентацію інформації з використанням інструментів ІКТ.

Подальший щабель – створення нових знань. Володіння ІКТ входить до числа найперших технічних навичок, здатних підтримувати процес творчості, стимулювання та формування нових методів творчості і жанрів в науці та мистецтві. Нарешті, важливим компонентом сучасної освіти є комунікація, тому найвищий щабель – ІТК допомагає створювати нову презентацію власного світогляду, навичок та вмінь. О. Грибан [2] виявляє три підходи до досліджуваної проблеми та розуміння основних понять: 1) технологічний (його представники: В.Н. Ареф'єв, М.І. Махмутов, Г.І. Ібрагімов, та ін.) – оснований на вивченні технологічного сенсу, програмно-технічних засобів (основні поняття теми – інформація, технологія, нові інформаційні технології, інформаційні, комп'ютерні, освітні, та педагогічні технології); 2) соціологічний (представники – Аберкромбі, Ніколас, Брайан Стенлі, М.В. Кларін, Т.Сакамото та ін.), які вважають, що ІТ є наслідком прийняття людиною певних рішень у суспільстві; 3) гуманітарний (представники – О.С. Гребенюк, С.Ю. Жидко, М.Г. Миколаєва, П.І. Підкасистий, Г.К. Селевко, С.А. Смирнов, О.Б. Тищенко) найбільшою мірою трактує основні поняття теми з точки зору включення їх в освітній процес.

Чимало цінного щодо залучення до інформаційно-комп'ютерних технологій можна знайти у статтях з тематики музичної освіти. Так, Т.В. Зінська вказує: "Викладач, який орієнтується в музично-комп'ютерних технологіях, зможе цікаво і захоплююче провести заняття, наприклад, запропонувати до перегляду та прослуховування відео- та аудіофайли, опрацювати електронний підручник, самостійно проаналізувати оцифрований нотний матеріал тощо, а також зробити повнозвучні аранжування, сформувати концертні номери та записати їх на цифровий носій. Звісно, що мистецька спрямованість будь-яких музичних

дисциплін передбачає перш за все живе спілкування, а тому застосування навіть найсучасніших інформаційно-комунікативних технологій не зможе повністю реалізувати завдання щодо виховання професійного музиканта" [5, 457]. До речі, треба враховувати, що для молоді використання медіа має явний соціальний характер - це середа спілкування, вираження соціальної ролі, власної соціальної позиції тощо. Медіа пропонують різні рольові моделі, ідеали, цінності і світосприйняття. Підлітки проектують себе і свої відносини зі світом через медіа: медіа чинять на них більш сильний вплив, ніж на дорослих задля формування власного «я», оскільки дозволяють висловлювати свої власні смак і особисті думки, визначати подібність або відмінність у відношенні до загальноприйнятих цінностей, виражати емоційний досвід. Н.Мечковська [11] вказує на такі різновиди комунікації, що опосередкована комп'ютером (англ. – Computer-mediated communication): електронна, комп'ютерна, віртуальна, мережева, Інтернет-комунікація. Комунікація, опосередкована комп'ютером, вивчається в багатьох аспектах, в тому числі – з точки зору взаємодії мови, свідомості і комунікативних технологій; особливості так званого «мови Інтернету» (Netspeak, e-language, e-talk); співвідношення комп'ютерної комунікації з усною та письмовою, специфіки жанрів комп'ютерної комунікації; організації і пошуку інформації в комп'ютерному середовищі, мультимедійних та гіпертекстових технологій тощо. Загальний процес розвитку інформаційно-комунікативних технологій полягає в тому, що ІКТ, використовуючи пізнавальну здатність уяви, розширюють можливості сприйняття інформації, а саме – емоційний, чуттєвий, естетичний аспекти сприйняття. Сучасні освітні методики орієнтовані на розвиток особистості учня шляхом занурення в ігрову середу з можливістю самостійного моделювання, експериментування, а також систематизації отриманої інформації та закріплення набутих знань. Л. Горбунова [3] відмічає наступні протиріччя, що актуалізують необхідність пошуку нових педагогічних технологій: між мотивацією і стимуляцією вчення учнів (студентів); пасивно-споглядальним і активно-перетворювальними видами навчальної діяльності; психологічним комфортом і дискомфортом; вихованням і навчанням; стандартом навчання та індивідуальним розвитком окремої людини; суб'єкт-суб'єктними та суб'єкт-об'єктними відносинами. Д. Бекенова виділяє важливі педагогічні цілі застосування інформаційних технологій у процесі навчання, що полягають: "у розвитку особистості, тобто в розвитку мислення, естетичного виховання, розвитку умінь експериментально-дослідної діяльності, формуванні інформаційної культури. у виконанні соціального замовлення; здійснення загальної інформаційної підготовки користувача (так звана «комп'ютерна грамотність»), підготовки фахівця в якій-небудь сфері; в інтенсифікації навчально-виховного процесу, що передбачає підвищення ефективності та якості навчання, забезпечення мотивів пізнавальної діяльності, поглиблення міжпредметних зв'язків за рахунок інтеграції інформаційної та предметної підготовки" [1].

Отже, для повноцінного розвитку особистості учня сучасна педагогіка вважає необхідним використання таких методів (пасивного та активного сприйняття), як:

- пасивне сприйняття певної інформації задля розширення кола знань із подальшим її аналізом (етап ознайомлення);
- активний етап засвоєння інформації за допомогою ІКТ.

Останній, у свою чергу, включає такі форми як:

- навчальне експериментування, дискусії;
- презентації;
- електронний підручник;
- створення власної творчої продукції тощо.

Д. Бекенова [1] визначає наступні напрямки розробки компьютерних програм, як виховання музичного слуху, музичного мислення, формування практичних навичок, розвиток музичних здібностей, творча діяльність, вивчення термінології.

О. Грибан [2] класифікує наступні формати ІТК у освітньому процесі:

• організації навчального процесу,
• підготовки навчальних посібників,
• вивчення нового матеріалу (можна виділити два напрямки – самостійна презентація вчителя і використання готових програм);
• комп'ютерного контролю знань учнів,

• отримання та роботи з інформацією з мережі Інтернет.

Д. Бекенова [1] вирізняє способи оптимізації застосування нових інформаційних технологій в музичній освіті задля знаходження раціональних рішень та види комп'ютерних освітніх програм: електронний підручник; електронна музична енциклопедія; бібліотечні інформаційно-пошукові системи; комп'ютерні програми контролю знань.

Інформаційно-комунікативні технології є не просто засобом забезпечення навчального процесу. Вони відкривають нові можливості для забезпечення самостійної пізнавальної діяльності учня, грають роль каталізатора, допомагають зацікавити учнів, пробудити прагнення до нових знань, стають сполучною ланкою між прагненням до знання та їхнім здобутком.

До того ж, як молодше (учні ДМШ), так і середня ланка (студенти музичного училища) у системі музичної освіти можуть використовувати інформацію мережі Інтернет задля розширення власної ерудит-бази. Так, викладач може змусити учня прослухати певний музичний твір (або конкретне виконання цього твору), прислaвши посилання на e-mail або на особисту сторінку учня в соціальних мережах. Таким чином, ми можемо ознайомити наших учнів з кращими зразками виконавської майстерності, з різними варіантами звучання одного і того ж твору. Учні можуть бачити сценічну поведінку видатних музикантів, спостерігати виконавську пластику, аналізувати трактування.

Для популяризації, та, врешті-решт, і для реклами навчального закладу, дуже важливо розміщення шкільних та училищних концертів на ресурсі Youtube. Це дає змогу не тільки підняти рейтинг навчального закладу, але й надає додаткової міри відповідальності самому учню, бо він завжди знає, що його виступ буде переглядати велика кількість відвідувачів каналу.

Для педагога інтернет-ресурси не менш корисні й необхідні, ніж для учня. Користування пошуковими сайтами надає змогу швидко отримати та перевірити необхідну інформацію. Так, наприклад, дуже цікаво було дізнатися, що гітарний композитор з італійським прізвищем Діабеллі, насправді – австрійський композитор, гітарист, піаніст, викладач і найбільший віденський музичний видавець 19-го століття.

Інколи стає у пригоді можливість додаткового спілкування з учнем за допомогою Skype: у разі необхідності, можна провести додаткову консультацію, прослухати виконання учня, проконтролювати поставу, положення рухового апарату, зробити зауваження та поради, проілюструвати свої вимоги якісним показом на інструменті тощо.

Неоціненна допомога для педагога – це нотні інтернет-сайти. Адже гітаристи відчувають гостру проблему нестачі в репертуарі творів українських композиторів, а за допомогою ІКТ вдається її значною мірою вирішити. Так, нещодавно ми виявили сайт, на якому композитор Олександр Затинченко розмістив свої ноти для загального користування. Твори дуже цікаві, зручні в плані аплікатури, доступні для учнів.

Безумовно, на це вказує Т. Зінська, "віртуальний синтезатор з комп'ютерною клавіатурою не замінить «живий» музичний інструмент (акордеон чи фортепіано). Однак використання комп'ютерних, інформаційно-комунікативних технологій як допоміжних, додаткових засобів значно розширює можливості навчального процесу в аудиторній або позааудиторній діяльності, в самопідготовці та творчості" [5].

Використання ІКТ у навчальному процесі дозволяє вирішити такі завдання: поглиблене засвоєння дисципліни на різних рівнях складності, вироблення умінь і навичок виконання практичних завдань, розвиток здібностей до певних видів діяльності. Музична інформатика, яка використовує комп'ютерний інструментарій з метою отримання необхідних знань, умінь та навичок, широко практикується у закордонній музичній освіті. Сферою її застосування, головним чином, є навчання з дисциплін музично-теоретичного циклу, а також вирішення завдань, пов'язаних з виконавською і композиторською діяльністю. Наприклад, навчання за допомогою комп'ютера та Інтернету, навчання з елементами гри, технологія інтерактивного мультимедіа, розвиток музичного слуху з використанням комп'ютерних програм, прослуховування музичних творів, підбір мелодій на візуальному синтезаторі, аранжування, імпровізація, набір та редагування нотного тексту. Крім того,

комп'ютер надає змогу розучувати твори з «оркестром», може виступати як «тренажер» з диригування (з використанням телеапаратури). Спеціальні комп'ютерні програми дають змогу проводити музично-слуховий аналіз мелодій (тем) творів (наприклад, для вивчення історії музичного мистецтва). Отже, комп'ютер є активним учасником творчого процесу; він може бути джерелом інформації, частково або повністю замінюючи підручники; може відігравати роль візуального посібника.

Висновки та перспектива дослідження. Безумовно, розвиток комп'ютерних технологій в музиці та музичній освіті – актуальний та перспективний напрямок, об'єктивно необхідний для насиченого та ефективного начального процесу. Сучасне життя, роботу і процес навчання в цілому неможливо уявити без інформаційних технологій, що працює на збільшення доступності та ефективності освіти. Мистецька освіта в цілому орієнтована на особистість учня та розвиток творчих здібностей. Діло майбутнього – формування єдиного та інтерактивного інформаційного простору, що прагне до безперервності. Процес інформатизації освіти, що передбачає активне оволодіння комп'ютерною технікою, дозволяє зробити процес навчання більш інтенсивним (як у процесі уроку, так і в процесах домашньої підготовки). Грамотне і систематичне застосування інформаційних комп'ютерних технологій дає учням та викладачам можливість більш ефективного розподілу часу, реалізації творчого потенціалу. Можна погодитися з Т. Зінською, яка формулює наступні види використання ІТ у процесі навчання музиці: «Розробка та впровадження у навчальний процес таких інформаційно-комунікативних технологій, як: аудіосупровід нотного матеріалу, використання додаткових матеріалів (статей, навчальних видань, енциклопедій, що опубліковані в Інтернеті), використання ресурсів нотних інтернет-бібліотек, виконання завдання у формі тесту, аналізу творів, реферативної роботи, проведення форумів (семінарів), організованих викладачами, — істотно розширює межі навчання, робить його більш ефективним і різноманітним, дає змогу проводити віртуальні екскурсії, знайомитися з кращими музичними виконавцями різних країн і епох, життям і творчістю композиторів. Подібні технології допомагають змінити роль студента в процесі навчання: з пасивного слухача він стає активним учасником, тобто вирішується проблема інтенсивності та насиченості заняття, воно наповнюється яскравим, незабутнім, цікавим змістом, одночасно формується емоційно позитивне ставлення студента до дисципліни [5, 459]. Додамо, що використання ІКТ у рамках процесу навчання актуалізує міждисциплінарний підхід та може змінити ціннісні орієнтири учня.

Класифікуємо роль ІКТ у процесі музичного навчання за такими напрямками:

1. Вивчення основних теоретичних понять. Технічний напрямок, але він дозволяє дуже стисло та концентровано викласти основні поняття, необхідні для процесу навчання.

2.Формування практичних навичок. Це важливий напрямок, бо наведені вище приклади застосування «оркестровки» при вивченні концерту для сольного інструменту важливі для розвитку просторового, симфонічного, взагалі – музичного мислення учня. Важливим може стати і досвід набору та редагування нотного тексту, у процесі чого учень більш пильно аналізує обрану композицію; досвід диригування (використання «тренажеру» з диригування, використання телеапаратури), що розвиває ритмічні відчуття учня.

3.Розвиток музичних здібностей. ІКТ можуть допомогти розвинути певні здібності (аранжування, композиції, імпровізації), що збагачують та оптимізують навчальний процес.

4.Творча діяльність завдяки використанню ІКТ також стає надзвичайно різноманітною (учень може презентувати власні досягнення на сучасному технічному рівні).

5. Нарешті, виховання художнього мислення музиканта – це, безумовно, головна мета освітнього процесу. Використання ІТК дозволяє керувати цим процесом та моделювати його з урахуванням найсучасніших досягнень (тобто бути сучасним вчителем, сучасним та прогресивним для свого учня).

Все вищевикладене обумовлює перспективність, актуальність та об'єктивну необхідність впровадження інформаційно-комунікативних технологій в сучасний музично-освітній процес.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекенова Д. У. Информационные технологии в музыкальном образовании [текст] / Д. У. Бекенова, Ж. А. Мухатаева // Актуальные задачи педагогики: материалы III междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.). — Чита : Издательство Молодой ученый, 2013. – Режим доступа : http://www.moluch.ru/conf/ped/archive/67/3328/
2. Грибан О. Информационные технологии в процессе обучения истории: теоретико-методологический аспект изучения // Шаг в историческую науку. Опыт отечественных и зарубежных модернизаций: материалы регион. науч.-практ. конф. Студентов и аспирантов (Екатеринбург, 19-20 апреля 2007 г.) / Урал.отд-ние Рос. акад наук, Ин-т истории и археологии; Урал. гос. пед. ун-т. – Вып. 7. – Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2007. – 356 с. С. 324-327.
3. Горбунова Л. И. Использование информационных технологий в процессе обучения [Текст] / Л. И. Горбунова, Е. А. Субботина // Молодой ученый. — 2013. — №4. — С. 544–547.
4. Дичківська І.М. Інноваційні педагогічні технології : навч. посіб. / І.М. Дичківська. — К. : Академвидав, 2004. — 352 с.
5. Зінська Т.В. Інформаційно-коммуникативні технології у сучасній музичній освіті / Т.В. Зінська // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття : матеріали конференції 16-17.10.2014. – Київ : КУБГ. – С. 356–460.
6. Информационные и коммуникационные технологии в образовании : монография / Под ред. Бадарча Дендева – М. : ИИТО ЮНЕСКО, 2013. – 320 стр.
7. Использование информационных и коммуникационных технологий в среднем образовании: информационный меморандум ИИТО ЮНЕСКО [электронный ресурс]. – Режим доступа :http://window.edu.ru/catalog/pdf2txt/310/54310/26488?p_page=2
8. Листопад О.В. Інноваційний розвиток освіти й освітні інновації. Понятійно-термінологічний аналіз проблеми / О.В. Листопад // Інновації у професійно-педагогічній підготовці майбутнього вчителя: методологічні, змістові та методичні аспекти : [моногр.] / [за ред. проф. А.А. Сбруєвої]. — Суми : МакДен, 2011. — С. 43–60.
9. Лифановский Б. Интернет для музыканта. – М. : Издательский дом Классика, 2006. – 213 с.
10. Материалы [Электронный ресурс] // Институт ЮНЕСКО по информационным технологиям в образовании. URL: http://ru.iite.unesco.org/publications/themes/proceedings/(дата обращения: 07.07.2013).
11. Мечковская Н.Б. История языка и история коммуникации: от клинописи до интернета: курс лекций по общему языкознанию. М., 2009
12. Полат Е. С., Бухаркина М. Ю., Моисеева М. В.. Петров А. Е. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования: Учеб. пособие. — М., Академия, 2000.
13. Попов И.И., Храмцов П.Б., Максимов Н.В.. Введение в сетевые информационные ресурсы и технологии. Учебное пособие. – М.: РПГУ, 2001, 207 с.
14. Фадєєва К. Музичні комп'ютерні технології XX століття : [моногр.] / К. Фадєєва. — К. : Парламент. вид-во, 2006. — 399 с.
15. Чайковська О.А.Формування музичних знань молодших школярів засобами мультимедійних технологій навчання : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / О.А. Чайковська. — К., 2001. — 18 с.
16. A Common European Framework for Teachers' Professional Profile in ICT for Education / V. Midoro. Ortona, 2005. URL: http://www.tdmagazine.itd.cnr.it/files/pdfbooks/book2final.pdf (дата обращения: 24.07.2013).
17. ICT in Teacher Education: Policy, Open Educational Resources and Partnership // Proceedings of International Conference IITE-2010, St. Petersburg , 15-16 November 2010. St. Petersburg, Russian Federation: UNESCO, 2011. URL: http://ru.iite.unesco.org/publications/3214684/(дата обращения: 20.07.2013).

Надійшла до редакції 5.11.2015

УДК 008:002.6:378+021.03

Тетяна КОЛЯДА-БЕРЕЗОВСЬКА,
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри документознавства та інформаційної діяльності
Одеського національного політехнічного університету

КУЛЬТУРА-ІНФОРМАЦІЯ-ОСВІТА: ПАРТНЕРСТВО ВИШІВ ТА БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНИХ ЦЕНТРІВ

Коляда-Березовська Т. Культура-інформація-освіта: партнерство вишів та бібліотечно-інформаційних центрів.
Йдеться про спільну культурно-просвітницьку та науково-практичну діяльність ВНЗ і наукової бібліотеки – технологію партнерства, яка орієнтована на діалог систем навчання та практичного застосування знань,що покликаний вдосконалювати підготовку фахівців документно-інфомаційної сфери діяльності, формувати комунікативну культуру, культуру е-комунікації; проаналізовано співвідношення понять «медіаграмотність», «інформаційна освіта», «медіаосвіта».
Ключові слова: технологія партнерства, Центр європейської інформації, комунікативний потенціал, культура е-комунікації, документно-інформаційна діяльність, інформаційна освіта, медіаграмотність, медіаосвіта.

Kolyada-Berezovskaya T. Culture-information-education: a partnership of universities and library-informational centres.
The main topic of the article is cooperation in cultural and educational activities, scientific and practical work between the higher educational institutions and the scientific libraries. The technology of cooperation must be applied as a dialogue between the education system and the practical use of the acquired knowledge. The dialogue will be able to improve the training of the paper-information sphere specialists, to mould communicative culture, e-communication culture. The article gives the analysis of the conception correlation of media literacy, media education and information education.
Key words: technology of cooperation (partnership), Center of European information, communicative potential, e-communication culture, paper-information activity, information education , media literacy, media education.

Коляда-Березовская Т. Культура-информация-образование: партнерство вузов и библиотечно-информационных центров.
Речь идет о совместной культурно-просветительской и научно-практической деятельности вуза и научной библиотеки – технологии партнёрства, ориентованной на диалог системы обучения и практического применения знаний, призванного совершенствовать подготовку специалистов документно-инфомационной сферы деятельности, формировать коммуникативную культуру, культуру е-коммуникации; проанализировано соотношение понятий «медиаграмотность», «информационное образование», «медиаобразование».
Ключевые слова: технология партнёрства, Центр европейской информации, коммуникативный потенциал, культура е-коммуникации, документно-информационная деятельность, информационное образование, медиаграмотность, медиаобразование.

Постановка проблеми. Новітній етап розвитку цивілізації характеризується зростанням долі інфокомунікацій, створенням глобального інформаційного простору, а звідси – виникненням проблем інтелектуальної свободи, ефективної взаємодії людей, доступності інформації – доступу до світових інформаційних ресурсів і задоволення

соціальних та особистісних потреб в інформаційних продуктах і послугах. Внаслідок техніко-технологічного поступу відбуваються активні трансформації соціальних зв'язків між людьми, сучасне суспільство неуявне поза е-комунікацією, тому дослідження культурного потенціалу сучасного соціуму, що презентує себе переважно через соціальні мережі, персональні блоги, форуми – ще одна з актуальних проблем. Культура е-комунікації виступає, з одного боку, своєрідним каталізатором міжособистісних, міжетнічних, міжрегіональних та, в решті, міжнародних непорозумінь, а, з іншого, – має яскраво виражений філософський вимір, оскільки всім людям, не залежно від їхньої етнічної приналежності, властиві однакові закономірності мислення. Тому на сьогодні складним, перспективним предметом наукового вивчення вважається мережева культура та мережева свідомість як взаємозумовлені чинники web-комунікацій у сучасному соціумі. Саме цим пояснюється об'єктивна потреба інформаційного суспільства у фахівцях, які володіють знаннями і навичками роботи з інформацією, що зафіксована на будь-якому матеріальному носії, особливо – за допомогою комп'ютерного інструментарію, потреба у спеціалістах з інформаційної, бібліотечної та архівної справи галузі наукового знання «Культура і мистецтво». Втім, тема даної статті зумовлена ще одною, суміжною проблемою – якості освітніх послуг, яка на даний час залишається однією з ключових, оскільки не один із українських ВНЗ не входить до 500 кращих університетів світу.

Питанням, пов'язаним з інформацією, комунікацією, інформаційно-комунікаційними технологіями велику увагу приділяє ЮНЕСКО (Програма «Інформація для всіх») [1], перелічені вище проблеми знаходяться у фокусі також Міжнародної федерації бібліотечних асоціацій та установ (ІФЛА): у «Декларації про бібліотеки, інформаційні служби та інтелектуальну свободу», прийнятій у Глазго 2002 р., підкреслюється, що саме «...бібліотеки та інформаційні служби роблять внесок у розвиток та підтримку інтелектуальної свободи та допомагають охороняти демократичні цінності...». У 2006 році в рамках Всесвітнього бібліотечного та інформаційного конгресу – 72-й сесії Генеральної конференції та Ради ІФЛА – пройшов Відкритий форум ЮНЕСКО, на якому було оголошено про створення стратегічного альянсу між ІФЛА та ЮНЕСКО для реалізації рішень Всесвітнього саміту щодо інформаційного суспільства (WSIS). Тому основні напрямки діяльності ЮНЕСКО, ІФЛА розглядаються як перспективні орієнтири для інформаційної освіти України в контексті міжнародного інформаційного співтовариства. У зв'язку з цим українські вищі навчальні заклади готують майбутніх кваліфікованих інформаційних працівників, менеджерів інформаційних систем, керівників інформаційно-аналітичних служб (chief information officer), зокрема, в межах спеціалізації «Документознавство та інформаційна діяльність». Успішність цієї освітянської праці значною мірою залежить від ефективних партнерств – формальних і неформальних. Важливими партнерами для ВНЗ вважаємо професійні організації, масмедіа, та, передусім, бібліотечно-інформаційні центри.

Ефективне партнерство має стати перманентно важливою характеристикою вищої освіти разом із фундаментальністю підготовки, єдністю навчання, науково-дослідної роботи та загальнокультурного розвитку майбутнього фахівця.

Сьогодні на кожному підприємстві є проблема, яка полягає в тому, що для реалізації переваг, пов'язаних з новітніми комп'ютерними технологіями, необхідно забезпечити міцний професійний зв'язок між комп'ютерними системами, персоналом/співробітниками та організаційною структурою підприємства. А для цього необхідний контроль з боку професіонала-інфопрацівника. На підготовку таких професіоналів спрямовані педагогічні зусилля викладачів нашої кафедри. Відштовхуючись від задекларованого ЮНЕСКО визначення інформаційних технологій як комплексу взаємозалежних наукових, технологічних, інженерних дисциплін, що вивчають методи ефективної організації праці людей, зайнятих обробкою і зберіганням інформації..., а також пов'язані з усім цим соціальні, економічні і культурні проблеми, програма підготовки наших випускників містить кілька взаємопов'язаних блоків дисциплін: комп'ютерно-інформаційний, документно-аналітичний та інформаційно-комунікативний. При розробці навчальних програм ураховано те, що за останні півстоліття особливої значущості у житті людства набули медіа, до

яких прийнято включати друк, пресу, телебачення, кінематограф, радіо, звукозапис і систему Інтернет. Нові засоби масової комунікації, проникаючи у всі сфери людського життя завдяки інноваційним інформаційним технологіям, стимулюють людину бути більш активним медіакористувачем. Зважаючи на цей складник сучасних інфокомунікацій окрема увага приділяється медіаграмотності. Медіаграмотність (media literacy) – один з важливих факторів вирішення завдань, які ставлять нові медіа, особливо, – використання широких можливостей медіа для інтерактивності й творчості студентської молоді. Творчості, що виявляється у створенні та розповсюдженні власного медіаконтенту [2].

Відомо, що у резолюціях і рекомендаціях ЮНЕСКО неодноразово відзначалася важливість підтримки медіаосвіти. Остання визначається як частина основного права кожного громадянина будь-якої країни на свободу самовираження та отримання інформації, вона сприяє підтримці демократії. Визнаючи відмінності в підходах і розвитку медіаосвіти в різних країнах, рекомендується, щоб вона впроваджувалась повсюдно, де можливо, в межах національних навчальних планів, так само, як в рамках додаткової, неформальної освіти та самоосвіти протягом усього життя людини. На сайті «Інформація для всіх» [3] дається таке визначення: «Медіаосвіта розглядається як процес розвитку особистості за допомогою і на матеріалі засобів масової комунікації (медіа) з метою формування культури спілкування з медіа, творчих, комунікативних здібностей, критичного мислення, умінь повноцінного сприйняття, інтерпретації, аналізу та оцінки медіатекстів; навчання різним формам самовираження за допомогою медіатехніки. Отже, медіаграмотність – це принципово важлива складова професійної компетенції в суспільстві інфокомунікаційних технологій В руслі сказаного відзначаємо особливу грань понять: «інформаційна освіта» як напрям підготовки професіоналів і «медіаосвіта» [4] як невід'ємна компонента існування у сучасному світі базуються на «інформаційній грамотності», що, у комплексі утворюють інформаційну культуру як особливий феномен інформаційного суспільства в цілому, так і підґрунтя професійної компетенції фахівця інформаційної сфери діяльності.

Студентська аудиторія сьогодні неоднорідна, переважно така, що активно користується новітніми технологіями, електронними та інформаційними продуктами й послугами, чутлива до їх якості і має високий рівень очікувань. Це, в першу чергу, стосується бібліотечно-інформаційних центрів, сучасних бібліотек, завдання яких – відповідати очікуванням користувачів. Робити це не просто через наявність альтернативних джерел інформації. А це означає особливу увагу до бібліотечних інновацій, які скеровані на те, щоб здивувати, зацікавити, залучити до новітніх форм роботи цих соціально значущих організацій. Звідси випливає прагнення надавати конкурентні послуги та актуальну інформацію. Саме за таких умов набуває ще більшої значущості підготовка професіоналів, спеціалістів документно-інформаційної сфери діяльності у плідній співпраці організацій.

Як ілюстрацію щодо втілення методики партнерства наведемо результати тривалої (понад 10 років) співпраці викладачів кафедри документознавства та інформаційної діяльності гуманітарного факультету Одеського національного політехнічного університету з Одеською обласною універсальною науковою бібліотекою імені М.С. Грушевського. Співпраця відбувається, зокрема, в рамках роботи студентського клубу «КІнОс» («Культура – Інформація – Освіта») і Центру європейської інформації (ЦЄІ), що створений у 2005 році на базі бібліотеки за підтримки Міжнародного фонду «Відродження».

Культурно-просвітницька співпраця реалізується в тому, що студенти кафедри беруть участь у розробці, організації й проведенні презентацій, оглядів, дискусій, віртуальних виставок, тематичних читань, «круглих столів», бібліотечних інноваційних проектів (як приклад, проект «Ніч у бібліотеці»).

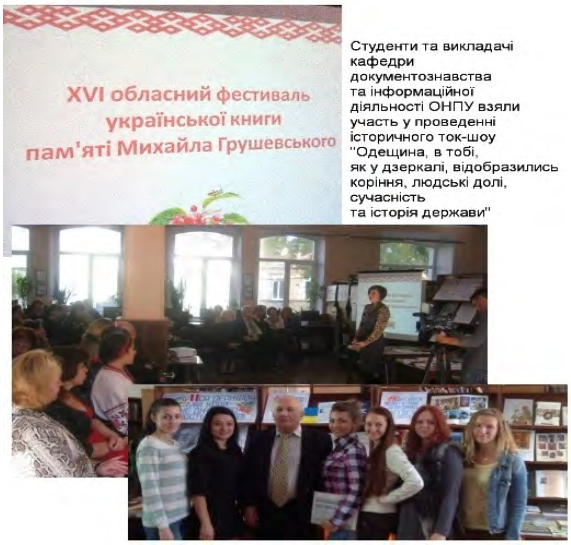
Науково-практичне партнерство – в тому, що студенти кафедри проходять виробничу та переддипломну практики, беруть участь в створенні баз даних, залучаються ЦЄІ до формування інформаційних матеріалів, збору документів євроінтеграційної тематики та забезпечення вільного доступу до них користувачів. Причому вільний доступ передбачає не лише «фізичну» досяжність, але й створення та розвиток відповідного пошукового апарату:

електронного каталогу, картотек, бібліографічних списків, покажчиків, путівників, календарів визначних дат та пропагування їх з використанням інфокомунікаційних технологій. Останнє, на наш погляд, стосується Концепції реалізації державної політики в сфері інформування та налагодження комунікацій з громадськістю з питань європейської інтеграції до 2017 року. Це зумовлює необхідність спільної роботи сучасної бібліотеки і ВНЗ з підвищення рівня поінформованості студентської молоді й громадян взагалі про просування країни в європейський економічний і освітній простори, стандарти життя в європейських державах, розвиток відносин між Україною та ЄС, а також його державами-членами. За цих умов висуваються підвищені вимоги не тільки до бібліотечно-інформаційних центрів, а й до систем автоматизації бібліотечно-інформаційних процесів, без чого неможливе їхнє гідне існування. З 2006 року на базі Бібліотеки започатковано створення повнотекстової бази даних «Одещина на шляху до євроінтеграції», яка представлена на бібліотечному сайті в рубриці «Євроінтеграція» для визначення ролі Одеського регіону в євроінтеграційному процесі. В такий спосіб відбувається популяризація партнерства, орієнтованого на діалог способів навчання й практичної реалізації знань, а отже – підвищення статусу інформаційних інституцій.

Конкретним і дійовим результатом партнерської методики, спільної науково-практичної і культурно-просвітницької діяльності кафедри і бібліотеки вважаємо, таке:

по-перше, роботу щорічної міжнародної науково-практичної конференції, співорганізаторами якої є кафедра і бібліотека (починаючи з 2008 року);

по-друге, засідання «круглих столів» з питань національно-культурного спрямування роботи Управління національностей і релігій Одеської обласної державної адміністрації, Ради національних товариств Одеської області, єдності культур (приміром, до 1025-річчя запровадження християнства в Київській Русі як Свята торжества європейської ідентичності України, обговорення теми «Християнізація Київської Русі: історія, ідея єдності, наукові тенденції»);



по-третє, інформаційно-просвітницькі заходи в рамках Загальноукраїнської кампанії «Толерантність як шлях до Європи» і Програми USAID «Посилення контролю за туберкульозом в Україні», віддзеркалені у відеозвітах, підготовлених студентами *і* розміщених на власних Інтернет

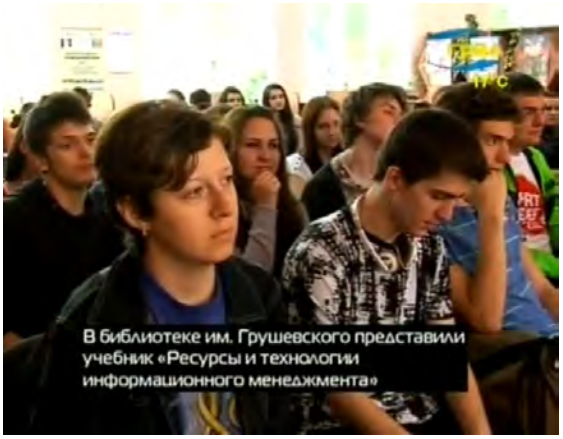
по-четверте, презентації книг (навчальних посібників, монографій викладачів університету);

по-п'яте, дискусії щодо місця України в сучасному світі;

по-шосте, підготовку інформаційного покажчика навчальних Програм ЄС для української молоді. Оскільки освіта розглядається в Європі як найважливіша цінність, то це виявляється, перш за все, у ставленні до людини як вільної і творчої особистості, що реалізує себе протягом усього життя. Так, покажчик орієнтує серед ресурсів Інтернет, які містять інформацію про навчальні та волонтерські програми, до яких можуть долучитися українські студенти, а саме: інформаційний ресурс UNISTUDY, що надає найсвіжіші анонси про міжнародні молодіжні тренінги, семінари, студентські конференції, оголошення про стипендії на навчання в магістратурі або аспірантурі, запрошення на літні школи, відгуки українських студентів про власний досвід та інша корисна інформацію про навчання за кордоном; інформаційно-консультативний центр «Міжнародна Освіта-Академія», яка є одним із найпотужніших українських ресурсів, що подають інформацію про можливості навчання та стажування за кордоном, зокрема у європейських країнах та ін.

Отже, важливим напрямком спільної діяльності кафедри і бібліотечно-інформаційного центру є донесення інформації до студентської молоді та мешканців регіону, що налагодження та зміцнення міжрегіонального співробітництва сприятиме істотному поліпшенню міждержавного клімату; в свою чергу, поліпшення міждержавного клімату є засобом ліквідації диспропорції в економічному і соціальному розвитку для досягнення європейських стандартів життя. Крім того, інноваційні форми і методи надання молоді різноманітних інформаційно-бібліотечних послуг, креативність і неординарність в роботі колективів-партнерів сприяють кращому усвідомленню студентами тієї місії, яка покладається на професіоналів в інформаційному суспільстві, дозволяють їм розкрити власний потенціал, стимулюють необхідність розширення знань і розвиток інтелектуальних здібностей. Адже, на наше переконання, бібліотечно-інформаційний простір сьогодні – це «+» простір-Інтернет з неосяжним потоком інформації. Аксіомою є те, що майбутнє за бібліотечно-інформаційними, культурно-інформаційними закладами, де Інтернет-послуги, які надаються, зумовлюють також формування у користувачів культури веб-комунікації. І «якими б за рівнем не були бібліотеки, сьогодні всі вони розглядаються як точки доступу до суспільно-значущої інформації і визначаються як один із базових елементів світової інформаційної інфраструктури, центри знань та інформації, оскільки призначені сприяти формуванню соціуму» [5; 25].

-



ЛІТЕРАТУРА

1. http://gpntb.ru/win/inter-events/crimea2003/trud/tom1/plen/Doc7.HTML
2. http://www.mediagram.ru/infolit/
3. http: //www. unesco. org/webworld/ifap;
4. http://www.ifap.ru/projects/mediaed.htm
5. Костенко, Л. Електронне середовище наукової бібліотеки [Текст] / Л.Костенко, О. Жабін // Бібліотечний вісник. – 2008. – № 6. – С. 25-27.

Надійшла до редакції 1.12.2015

УДК: 378+37.09

Олена ПАНЬКЕВИЧ,
старший викладач
кафедри документознавства та
інформаційної діяльності
Одеського національного політехнічного
університету
Олена ВАСИЛЕНКО,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності
Одеського національного політехнічного університету

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ МОВЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ДОКУМЕНТОЗНАВЦІВ ПІД ЧАС ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ У ВНЗ

Панькевич О., Василенко О. Формування культури мовлення майбутніх документознавців під час фахової підготовки у ВНЗ.
У статті уточнено та конкретизовано сутність культури мовлення майбутніх документознавців у процесі професійної підготовки. Досліджено порушення орфоепічних, акцентуаційних, стилістичних норм тощо. Виявлено причини порушень в мовленні студентів, для попередження відхилень від норм сучасної української літературної мови. Висунуто вимоги для формування культури ділового мовлення. Встановлено переваги використання інтерактивних методів для вироблення навичок усного мовлення в студентів-документознавців.
Ключові слова: культура, культура мовлення, культура мовлення документознавців.

Pankevich E., Vasilenko E. Formation of speech culture of future record management specialists in professional training at the University.
The article clarified and specified the nature of speech in the process of documentation for future training. Studied pronouncing abuse, aktsentuatsiynyh, stylistic norms and so on. The reasons disorders in speech students to prevent deviations from the norms of modern Ukrainian language. Demanded for creating a culture of business communication. Established the benefits of using interactive methods to develop oral communication skills of students of documentation.
Key words: culture, culture of speech, speech culture of documentation.

Панькевич Е., Василенко Е. Формирование культуры речи будущих документоведов во время профессиональной подготовки в ВУЗе.
В статье уточнено и конкретизировано сущность культуры речи будущих документоведов в процессе профессиональной подготовки. Исследовано нарушения орфоэпических, акцентных, стилистических норм и т.д. Выявлено причины нарушений в речи студентов, для предупреждения отклонений от норм современного украинского литературного языка. Выдвинуто требования для формирования культуры деловой речи. Установлено преимущества использования интерактивных методов для выработки навыков устной речи у студентов-документоведов.
Ключевые слова: культура, культура речи, культура речи документоведов.

Постановка проблеми. Проблеми духовного стану українського суспільства, реального утвердження державності української мови в усіх сферах офіційного і неофіційного використання, зниження мовленнєвої культури громадян сьогодні хвилюють науковців-філологів, культурологів, педагогів, громадськість. Рідна мова, словесність складають ту скарбницю, в якій зосереджуються внутрішні сили народу, основні початки виховання національної самосвідомості громадянина України,

соціального іміджу, міжнародного авторитету [1].

Формування культури ділового мовлення студентів-документознавців має відбуватися на всіх рівнях професійної підготовки, оскільки це мають бути професіонали з великої літери, яким дуже часто в професійній діяльності знадобиться спілкуватися «наживо»: у галузі зв'язків з громадськістю, а також у галузі інформаційно-аналітичної та психолого-аналітичної служби, що дає їм можливість працювати документознавцями та спеціалістами з PR (Public Relations) у різних організаціях, у засобах масової інформації та психолого-аналітичних службах, архівах, бібліотеках тощо.

Педагогічна діяльність викладачів ВНЗ, які готують майбутніх документознавців має бути спрямована на формування мовленнєвої компетенції, переорієнтовуючи педагогічний процес від переважно репродуктивної діяльності студентів до пошукової, творчої діяльності на всіх етапах навчання. Саме тому ми вважаємо доречним дослідити специфіку формування культури ділового мовлення в процесі підготовки студентів-документознавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До проблеми формування та підвищення рівня мовної і мовленнєвої культури зверталися такі вчені як Б. Ананьєв, Н. Бабич, З. Бакум, І. Білодід, Б. Головін, М. Жовтобрюх, Е. Зарецька, Г. Кисіль, Л. Мацько, В. Мусієнко, В. Нємцов, О. Пазяк, М. Пентилюк, М. Плющ, О. Понаморів, Г. Почепцов, В. Русанівський, О. Селіванова, О. Сербенська, Н. Тоцька, С. Ермоленко С. Шевчук та інші. Однак зауважимо, що здебільшого праці дослідників розкривають специфіку комунікативної культури в конкретних галузях. Нажаль, питання культури ділового мовлення в процесі підготовки майбутніх документознавців залишається недостатньо висвітленим.

Мета дослідження – дослідити сутність культури мовлення майбутніх документознавців у процесі професійної підготовки, визначити особливості та причини порушення норм сучасної української літературної мови, обґрунтувати шляхи й засоби попередження порушень літературних норм.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомо, що гуманітарний напрям підготовки «Документознавство та інформаційна діяльність» з'явився відносно недавно, у зв'язку зі створенням мережі інформаційних установ, інформаційно-аналітичних підрозділів у складі владних структур і при бібліотеках, появою нових форм поширення інформації тощо.

Майбутні фахівці, які навчаються за означеним напрямом, мають бути освіченими, всебічно розвиненими для оволодіння методами аналізу й оцінки документальних потоків, технологіями методики збирання й обробки інформаційних потоків, методами створення і використання інформаційних ресурсів, управлінням інформацією в документно-інформаційних системах та ін. З огляду на означене вище, у таких фахівців має бути висока мовна культура.

Насамперед, уточнимо саме поняття «***культура».*** У загальновживаному значенні *культура* – це певний рівень розвитку суспільства, творчих сил та здібностей людини в типах та формах організації життя та діяльності людей у їх взаємостосунках, а також у створених нею матеріальних та духовних цінностях.

У лінгводидактичній літературі культура мовлення розглядається як:

- самостійна лінгвістична дисципліна;
- комунікативна досконалість мовлення;
- дотримання мовних норм;
- нормативність і доцільність викладу інформації;
- уміння користуватися мовностилістичними засобами тощо.

Під поняттям «культура мовлення» В.М. Русанівський в широкому сенсі розуміє систему ознак та властивостей, що свідчать про комунікативну досконалість мовлення [2, с. 11].

З точки зору З.С. Мацюк, культура мовлення являє собою «дотримання мовних норм вимови, наголосу, слововживання і побудови висловів, точність, ясність, чистоту, логічну стрункість, багатство і доречність мовлення, а також дотримання правил мовленнєвого етикету» [3].

Дещо схоже тлумачення знаходимо у

О.М. Семеног [4], яка зазначену дефініцію трактує як нормативність і доцільність викладу інформації, тобто філологічне і психолого-педагогічне обґрунтування використання граматичних структур відповідно до умов і вимог конкретної ситуації.

Ми поділяємо точку зору М.І. Ільяша [5], що культура мовлення – це, по-перше, володіння літературними нормами на всіх мовних рівнях, в усній і писемній формах мовлення, уміння користуватися мовно-стилістичними засобами і прийомами з урахуванням умов і цілей комунікації; по-друге – упорядкована сукупність нормативних мовленнєвих засобів, вироблених практикою людського спілкування, які оптимально виражають зміст мовлення і задовольняють умови й мету спілкування; по-третє – самостійна лінгвістична дисципліна [5, с. 5–6].

Центральним поняттям культури мовлення виступають ***мовні норми***, під якими слід розуміти – сукупність найстійкіших традиційних реалізацій мовної системи, відібраних і закріплених у процесі суспільної комунікації [6, с. 15], тобто, це усталені правила, дотримання яких обов'язкове у всіх сферах.

Аналіз означених вище дефініцій дозволив стверджувати, що поняття **«культура мовлення»** включає в себе два ступені опанування літературної мови: ***правильність мовлення***, тобто дотримання норм літературної мови, і ***мовна майстерність***, тобто не тільки дотримання літературних норм, а й уміння вибирати із співіснуючих варіантів найбільш точний, стилістично доречний до певної ситуації.

Таким чином, ***культуру мовлення*** в ***аспекті підготовки майбутніх документознавців*** ми розуміємо як *спроможність використання найоптимальніших мовних засобів у змодельованих типових ситуаціях професійного спрямування, дотримуючись літературних норм.*

Важливою складовою культури усного мовлення, у тому числі й у студентів-документознавців, є його відповідність орфоепічним нормам сучасної української літературної мови. Дослідження показують порушення орфоепічних та акцентуаційних норм, що зумовлені, в основному, двома причинами. Це, з одного боку, тривала обмеженість усно-розмовної форми функціонування української літературної мови, що призвела до втрати мовного чуття, з іншого боку, звуження до мінімуму функціонального простору української мови відбувалося паралельно з поширенням в усіх сферах життя і суспільної діяльності народу російської мови. Як наслідок цього процесу в ситуації українсько-російського білінгвізму сформувався і розповсюдився суржик, який не оминув і сферу орфоепії, що й спричинило виникнення численних порушень норм вимови і наголошування.

Більшість виявлених нами орфоепічних помилок у студентів-документознавців зумовлені інтерференційним впливом фонетичної системи російської мови. Він передусім виявився у двох напрямах – у редукційних процесах у складі вокалізму і консонантизму та в інтерференційній палаталізації нормативно твердих приголосних. Наприклад: *Молодь обирає* ***сам[а]стійну*** *дорогу;* ***пові[р']те****, що ваше життя оновиться* і подібне.

Відхилення від норм наголошування пояснюються, з одного боку, дією екстралінгвістичних чинників: на українську акцентуацію відчутно впливають діалекти, а також інші мови, особливо близькоспоріднені (насамперед на наголошуванні, як і на інших рівнях системи української мови, позначається інтерференційний вплив мови російської). До акцентуаційних інтерференів належать помилки типу: *вивчаємо* ***укрАїнську*** *мову*; *потрібно поставити* ***дЕфіс****.*

З іншого боку, акцентуаційні помилки у багатьох випадках спричинені дією внутрішньомовних факторів, особливостями організації української системи наголошування. Рухомість і різномісність українського наголосу – друга причина численних помилок в усному мовленні. Наприклад: *мовна* ***Ознака****; ми* ***разОм*** *це зробимо тощо.*

Особливий інтерес для лінгвістичного вивчення, зокрема з точки зору взаємодії контактуючих мов у ситуації білінгвізму, становить слововживання, оскільки лексика має тісні й розгалужені зв'язки з позамовною дійсністю, оперативно реагує на мовні процеси і фіксує їхні наслідки в системі словесних засобів.

Порушення лексичних норм у студентів-документознавців за характером

причин можна поділити на два основні типи. До першого типу належать явища, які виникають у межах системи української мови і не пов'язані з дією екстралінгвістичних факторів. Такі помилки пояснюються недостатнім знанням мовцями словникового складу, норм слововживання, нюансів семантики та лексичної сполучуваності слів, відсутністю чуття мови. Наприклад: *відповідно до* ***учбового*** *плану;* ***міроприємство*** *заплановано на..;* ***багаточисельні*** *помилки.*

Другий тип складають відхилення від норм, які виникають на межі двох мов – української та російської – в результаті інтерференційного впливу останньої в ситуації білінгвізму. За нашими спостереженнями, специфічне слововживання білінгвів включає лексичні одиниці трьох типів:

1) запозичені лексеми з російської мови, наприклад: ***у любій*** *ситуації є вихід;*

2) слова, утворені з російських та українських морфем і частково пристосовані до української фонетики: *учитель зустрів* ***бувшого*** *студента;*

3) калькування (лексичні, фразеологічні, семантичні); наприклад: ***решаючий*** *голос; умови,* ***благоприємні*** *для розвитку паразитів* – лексична калька*; студент* ***приймає це до уваги*** – фразеологічна калька.

У мовленні майбутніх документознавців ми також спостерігали порушення стилістичних норм. Це свідчить про низький рівень володіння сучасної української мови, незнання мовних кліше, що призводить до суржикового викривлення внаслідок впливу російської мови. Наприклад: *у конференції* ***приймали участь слідуучі*** *науковці****; виписка із*** *протоколу;* ***діюче*** *законодавство;* ***займати*** *посаду.*

На особливу увагу заслуговують прийменникові конструкції (в яких студенти-документознавці помиляються), поширені насамперед у діловому мовленні. Порушенням норми вважається вживання прийменника *по* , оскільки в українській мові є чимало прийменників, які є вдалими замінниками. Наприклад: ***по вашему усмотрению – на ваш розсуд; по приказу – за наказом; комиссия по вопросам – комісія з питань; по ошибке – помилково*** тощо.

Педагогічна діяльність викладачів кафедри документознавства та інформаційної діяльності Одеського національного політехнічного університету спрямована на формування культури мовлення у студентів-документознавців під час викладання переважної більшості дисциплін.

Так, наприклад, формування мовленнєвої культури відбувається під час вивчення навчальної дисципліни «Українська мова (за професійним спрямуванням)». Метою цієї дисципліни є підвищення рівня загальномовної підготовки, мовної грамотності, комунікативної компетентності студентів, практичне оволодіння основами офіційно-ділового, наукового, розмовного стилів української мови, що забезпечить професійне спілкування на належному мовному рівні та використання набутих знань у формуванні мовної культури і професійної мовнокомунікативної компетенції особистості й інших цивілізаційних компетенцій майбутніх документознавців, навичок і умінь задля професійного спілкування державною українською мовою у суспільстві та спільній фаховій мовленнєвій діяльності з іншими людьми.

Зауважимо, що швидке й ефективне засвоєння необхідних термінологічних одиниць, ключових термінів і понять з основних тем дисципліни, вироблення навичок культури мовлення, використання мовних засобів для вираження новітньої наукової думки українською мовою, вмінь навчально-професійного спілкування на лексичному матеріалі мови обраного фаху забезпечить система вправ і завдань на основі інтерактивних методів. Методики застосування цих методів висвітлено в опублікованих раніше нами працях.

Власний педагогічний досвід дозволив нам стверджувати, що формування культури мовлення у студентів-документознавців найефективніше спостерігається під час застосування у методиці викладання дисциплін («Теоретичні основи документно-інформаційної діяльності», «Документна лінгвістика», «Документознавство», «Українська мова за професійним спрямуванням» тощо) інтерактивних технологій.

Аналіз психолого-педагогічної, лінгвістичної літератури та власний досвід надав нам можливість стверджувати, що для формування та розвитку культури ділового мовлення, попередження відхилень від норм сучасної української літературної мови студентів-документознавців у ВНЗ викладачам необхідно дотримуватися певних ***вимог:***

- створення умов для мотивації щодо постійного підвищення мовленєвої культури;
- формування умінь і навичок вільно й комунікативно виправдано володіти сучасною українською літературною мовою;
- побудова навчального процесу на основі постійної активної взаємодії між студентами та викладачем;
- підвищення позитивної мотивації студентів до навчання;
- застосування інтерактивних та інформаційно-комунікаційних технологій тощо.

Проведені практичні заняття з використанням інтерактивних технологій дозволили не тільки перевірити свої сили в організації роботи академічної групи, а й встановити ряд ***переваг***:

- розвиток й удосконалення мовленнєвих умінь;
- збагачення словникового запасу студентів, особливо документознавчою лексикою;
- активізація пізнавальної активності студентів;
- підвищення мотивації та інтересу до навчання;
- реалізація самостійної діяльності студентів;
- здобуття знань не в готовому вигляді, а в процесі систематичного вирішення навчальних завдань та самостійних розумових зусиль;
- орієнтація на чужомовні еквіваленти назв при доборі найбільш удалого і доречного засобу для вираження думки;
- уникнення невиправданого запозичення слів з російської мови;
- вироблення в майбутніх документознавців практичних навичок правильного використання різноманітних мовних засобів відповідно до сфери й мети висловлювання тощо.

Отже, використання інтерактивних технологій, окрім зазначених вище переваг, надасть можливість не тільки попередити відхилення від норм сучасної української літературної мови, а й розвинути культуру ділового мовлення студентів-документознавців до високого рівня.

Висновки та перспективи подальших наукових досліджень. Для формування та розвитку культури ділового мовлення студентів у ВНЗ з дотриманням висунутих нами вимог та застосуванням різноманітних інтерактивних технологій, надасть можливість майбутнім документознавцям відчути свою інтелектуальну досконаліть та виробити навички усного мовлення, які він з легкістю зможе застосовувати в будь-якій професійній мовленнєвій ситуації. На даному етапі продовжують з'являтися нові техніки у викладанні дисциплін студентам-документознавцям. Це вказує на значну перспективу подальшого наукового дослідження у сфері пошуку та застосування ефективних інноваційних підходів при вивченні документознавчих дисциплін у ВНЗ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Семеног О.М. Теоретичні основи професійної підготовки майбутнього вчителя української мови і літератури Академике [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://eprints.zu.edu.ua/700/1/03comuml.pdf. – Назва з екрану.
2. Русанівський В.М. Культура української мови [Текст] / В.М. Русанівський. – К.: Либідь. – 1990. –С. 9.
3. Мацюк З. Українська мова професійного спілкування : [навч. посібн.] / З. Мацюк, Н. Станкевич. – К. : Каравела, 2005. – 352 с.
4. Семеног О.М. Культура наукової української мови : [навч. посібн.] / О. М. Семеног. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 216 с.
5. Ильяш М.И. Основы культуры речи [Текст] / М. И. Ильяш. – Киев-Одесса : Высш. шк., 1984. – 187 с.
6. Бабич Н.Д. Основи культури мовлення / Н.Д. Бабич. – Львів : Світ, 1990. – 231 с.

Надійшла до редакції 21.10.2015

УДК 316.772.4:378.14

Світлана АВЕРІНА,
старший викладач кафедри
документознавства та інформаційної діяльності
Одеського національного політехнічного університету

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА ВИВЧЕННЯ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ СТУДЕНТАМИ –ДОКУМЕНТОЗНАВЦЯМИ

Аверіна С. Теорія та практика вивчення міжкультурної комунікації студентами – документознавцями.
Автором представлено підходи до викладання інформаційного блоку «Міжкультурні комунікації» в структурі курсу «Соціальні комунікації», що вивчається на гуманітарному факультеті за спеціальністю «Документознавство та інформаційна діяльність». Накреслено шляхи оптимізації розроблених теоретичних та практичних матеріалів.
Ключові слова: міжкультурні комунікації, концепції ділових культур, професійна культура спеціаліста, міжкультурні розбіжності, форми міжкультурної взаємодії.

Avierina S. Theory and practice of studying intercultural communication by record management students.
The author presents an approach to teaching information block «Cross-cultural communication» in the structure of the course «Social Communication», which is being studied at the Faculty of Humanities in «Documentation and information activities». The ways of optimization designed by theoretical and practical materials.
Key words: cross-cultural communication, the concept of business culture, professional culture specialist, intercultural conflicts, forms of intercultural interaction.

Аверина С. теория и практика изучения межкультурной коммуникации студентами-документоведами.
Автором представлены подходы к преподаванию информационного блока «Межкультурные коммуникации» в структуре курса «Социальные коммуникации», который изучается на гуманитарном факультете по специальности «Документоведение и информационная деятельность». Намечены пути оптимизации разработаных теоретических и практических материалов.
Ключевые слова: межкультурные коммуникации, концепции деловых культур, профессиональная культура специалиста, межкультурные различия, формы межкультурного взаимодействия.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Відповідно до розширення міжнародних відносин України з іншими країнами в останнє десятиліття особливого значення набувають теоретичні та практичні аспекти вивчення проблем міжкультурної комунікації. Зважаючи на те, що міжнародні відносини все частіше стають органічною складовою спілкування на всіх рівнях соціальної взаємодії, оволодіння мистецтвом міжкультурної комунікації набуває все більшої актуальності.

Проблеми вивчення міжкультурних комунікацій посідають певне місце в системі вищої освіти, зокрема на гуманітирному факультеті Одеського національного політехнічного університету в курсі «Соціальні комунікації».

Створення нових програм курсу вимагає переосмислення наповнення змістової частини, а отже, відповідно, аналізу останніх досліджень, пов`язаних з

міжкультурними (кроскультурними) комунікаціями.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Безпосередні дослідження в міжкультурній комунікації почали здійснюватись в другій половині ХХ століття після видання книги Е. Холла та Д. Трагера «Культура як комунікація». Слід зазначити, що в цьому дослідженні вперше було використано поняття «міжкультурна комунікація».

У вітчизняній науці проблеми міжкультурної комунікації вивчались викладачами кафедр іноземних мов. Це обумовило певний акцент на осмисленні лінгвістичної складової як самої культури взагалі, так і міжкультурної комунікації зокрема. Зважаючи на те, що культура і мова виводяться на один рівень, культура в найширшому сенсі розуміється як зміст, а мова – як форма існування даного змісту.

Значний внесок в вивчення міжкультурної комунікації було зроблено викладачами кафедр української/російської мов як іноземних. Зауважимо, що класичне визначення міжкультурної комунікації як «адекватного взаимопонимания двух участников коммуникативного акта, принадлежащих к разным культурам» було сформульовано в книзі Є.М. Верещагіна та В.Г. Костомарова «Язык и культура» [1, 36]. Автори даного методичного посібника наголошують на тому, що при викладанні мови слід включати елементи країнознавства, що створює синтетичний вид викладання, який авторами було названо «лингвострановедческим преподаванием» [1, 41]. Отже, за твердженням авторів, для досягнення розуміння в міжкультурній комунікації її учасники повинні не просто володіти граматикою та лексикою нерідної мови, але й знати культурний компонент значення слова, реалії чужої культури.

На сучасному етапі розвитку вітчизняної комунікативістики з`явилось чимало досліджень з вивчення різних аспектів міжкультурної комунікації. Однак, за твердженням С.А. Козлової, думку якої ми поділяємо, в пострадянських країнах, зокрема таких, як Білорусія, Україна, Молдова, теорія комунікації, в межах якої вивчається міжкультурна комунікація, перебуває в процесі становлення. Відсутня визначена теоретична база, не існує єдиної термінології, що ускладнює процес «конструктивного взаєморозуміння» між представниками різних наукових сфер і напрямів. Для сучасного стану міжкультурної комунікації характерна певна еклектичність, відсутність загальних методологічних підстав дослідження, єдиних концептуальних підходів [5].

У цілому слід зазначити, що теорії міжкультурної комунікації доведеться скластися в стрункy систему знань відповідно до проблем міжкультурного спілкування. Про це свідчить значна кількість досліджень, яка з`явилася останніми роками.

Заслуговують на увагу теоретичні висновки, представлені в Матеріалах VII Конвента РАМІ Міжкультурна комунікація: сучасна теорія та практика. В Матеріалах проілюстровано результати досліджень процесів міжкультурної комунікації в умовах глобалізації, розглянуто проблеми міжкультурної взаємодії, обумовленої не абсолютною специфікою культур як постійних величин, а співвідношенням нормативно-ціннісних систем конкретних контактуючих культур в стані постійного динамічного процесу розвитку.

Останнім часом з`явилася вела кількість підручників та практичних посібників за темою «Міжкультурні комунікації» (О.Л. Гнатюк, В.Є. Болдирєв, В.С. Глаголєв, Н.І. Бірюков, В.Б. Кашкін, О.К. Леонтович,

С.П. Мясоєдов, Ю.В. Таратухіна, З.К. Авдєєва та ін.). Окремо слід виокремити наступні галузі досліджень, в яких викладено наступні принципові аспекти викладання курсу «Міжкультурні комунікації»:

- специфіка міжкультурної комунікації в контексті ціннісного підходу [2];
- вплив сучасної синергетичної парадигми на культуру та мову [3];
- особливості кроскультурних комунікацій (вербаліка, невербаліка, паравербаліка);

- особливості сприйняття часу, ставлення до природи, значення статусу та особистості в різних культурах;

- особливості поведінки представників монохромних, поліхронних та реактивних культур [4, 7].

Формулювання цілей статті. Мета представленої статті –проаналізувати сучасний стан досліджень з міжкультурних/кроскультурних комунікацій та накреслити шляхи вдосконалення викладання змістового блоку «Міжкультурні комунікації» в курсі «Соціальні комунікації» відповідно до нових програм.

Викладення основного матеріалу. «Міжкультурні комунікації» як інформаційний блок у курсі «Соціальні комунікації» є невід`ємною складовою професійної підготовки студентів-документознавців, які обрали комунікативно-інформаційну спеціалізацію, з урахуванням потреби її реалізації в конкретній професійній діяльності (комунікаційний менеджмент, рекламна справа, зв`язки з громадскістю, підприємництво тощо).

Основна мета – розвиток професійних навичок, розширення професійних горизонтів мислення та підвищення рівня професійної культури спеціаліста з документознавства та інформаційної діяльності. Наукові знання та практичні навички міжкультурних комунікацій в області встановлення діалогу між різними діловими культурами є важливою складовою професійної культури спеціаліста з ДІД.

Одне з найважливіших завдань – з`ясувати в ході лекційних та практичних занять такі особливості міжкультурних комунікацій як сприйняття часу та простору в різних культурах, невербальні аспекти міжкультурної комунікації, визначити різні типи сприйняття міжкультурних розрізень тощо.

Десятилітній досвід викладання інформаційного блоку «Міжкультурні комунікації» в курсі «Соціальні комунікації» дозволяє зробити наступні узагальнення:

- по-перше, вивчення теретичних положень особливостей різних культур вимагає нових підходів до визначення сучасної концепції ділових культур (монохромні, поліахромні та реактивні культури);

- по-друге, опрацювання певних практичних технологій в області міжкультурного порівняння є важливим кроком в отриманні відповідних навичок в подоланні міжкультурних розбіжностей у представників різних культур;

- по-третє, відповідно до міждисциплінарної координації слід розглядати рівні міжкультурної комунікації на підставі знань, отриманих в курсі «Теорія комунікації» (міжособистісний, груповий, масовий);

- по-четверте, окремої уваги вимагає вивчення форм міжкультурної взаємодії в контексті міжкультурної комунікації.

Водночас слід зауважити, що практичне знання базових рис представників різних культур (як і своєї власної) допоможе майбутнім фахівцям зрозуміти одне одного, оцінити переваги, прийняти певні національні особливості, які раніше здавалися недоліками.

Для формування відповідних компетенцій в сфері міжкультурної взаємодії на практичних заняттях пропонуються тестові завдання різного формату на множинний вибір, на відповідність, завдання на альтернативну відповідь, завдання на заповнення пропусків. Зауважимо, що пропоновані завдання виконуються в колективній, груповій або індивідуальній формах роботи. Тематика пропонованих практичних завдань стосується невербальної комунікації, норм ділового спілкування в різних культурах, специфіки національної корпоративної культури, ділового листування. Окремі завдання присвячені оцінці рівня міжкультурної компетенції.

Наприклад, оцінюючи міжкультурну компетенцію студентів в конфліктній ситуаціїї, їм пропонується обрати один з варіантів відповіді, який відображає їх уявлення про себе, за наступною шкалою (-*повністю згоден(-а), скоріш за все згоден(-а),скоріш за все не згоден (-а),абсолютно не згоден (-а)*. Для аналізу пропонуються наступні висловлювання:

У конфліктній ситуації я намагаюсь…

- враховувати інтереси та потреби іншої сторони;
- отримати перемогу та залишитись задоволеним (-ою) собою;
- зосередитись на протіканні конфліктної ситуації;
- зосередитись на результаті конфліктної ситуації;
- уважно вислухати до кінця , що говорить мені інша сторона;
- бути впевненим (-ою) і відстоювати свою позицію;
- прагнути до компромісу;
- бути рішучим(-ою) та керувати розвитком конфліктної ситуації;
- не ставити в незручне становище іншу сторону конфлікту;
- завжди захищати свою репутацію серед оточуючих.

Після виконання завдання іде оцінювання ситуації за пропонованим алгоритмом.

Висновки з даного дослідження. Створення автором статті методичних матеріалів для проведення лекційних та практичних занять за темою «Міжкультурні комунікації» дозволить зробити перші кроки в формуванні навичок розуміння та інтерпретації інших культур, пізнання інших людей, розкриття самого себе в ситуації міжнародного співробітництва та комунікації, прийняття дивергентності та рівнозначності ділових культур.

ЛІТЕРАТУРА

1. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного[Текст]/ Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: «Русский язык, 1983. – 269с.
2. Глаголев В.С., Бирюков Н.И., Зарубина Н.Н., Зонова Т.В., Самарин А.Н., Силантьева М.В.Межкультурная коммуникация в условиях глобализации[Текст]/ В.С. Глаголев,Н.И. Бирюков, Н.Н. Зарубина, Т.В. Зонова, А.Н. Самарин, М.В.Силантьева: учебное пособие. – 2-е изд. – Москва: Проспект, 2015.
3. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме: учебное пособие [Текст] / Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 224 с.
4. Мясоедов С.П., Борисова Л.Г. Кросс-культурный менеджмент : учебник для
2. бакалавриата и магистратуры[Текст]/ С.П. Мясоедов, Борисова Л.Г. – 3-е изд. – Юрайт, 2015. – 314 с.
1. Козлова С.А. Основные теории межкультурной коммуникации / С.А. Козлова [Електронний ресурс]. – Режим доступа www.law.bsu.by/pub/32/Kozlova_1.doc
2. Кость Л.П. Значення невербальних засобів спілкування в системі міжкультурної комунікації для правників / Л. П. Кость [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.rusnauka.com/ 15_APSN.
3. Шелякіна А.В. Сутність і функції проксеміки як невербального засобу комунікації / А.В.Шелякіна [Електронний ресурс]. – Режим доступу philology.knu.ua/library/zagal/Studia_Linguistica_6_2/366

Надійшла до редакції 18.11.2015

УДК 791.6

Виктория БУГАЕВА,
кандидат искусствоведения,
старший преподаватель
Харьковской государственной академии культуры

МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ РЕЖИССЕРОВ ЭСТРАДЫ И МАССОВЫХ ПРАЗДНИКОВ

Бугайова В. Методика розвитку креативного мислення режисерів естради і масових свят.
У статті розглядається проблема формування молодих режисерів як професіоналів своєї справи; розвитку їх творчих здібностей, уміння аналізувати, креативно мислити, приймати інноваційні рішення. На основі вже розроблених методик відомих творчих діячів, автор статті формує конкретні поради щодо виховання у майбутніх режисерів креативного мислення, пропонує можливі варіанти підвищення рівня їхнього професіоналізму, творчих професійних знань та вмінь.
Ключові слова: креативне мислення, режисер, творчість, креативність, ідея, методика, творчий процес.

Buhaieva V. Methodology for developing creative thinking of stage directors of variety shows and mass festivals.
The paper studies the issue of shaping young stage directors as keen specialists in this area; developing their creative abilities, the ability to analyze, to think creatively, and to make innovative decisions. On the basis of recently developed techniques by famous creative people, the author nourishes the specific advice for training creative thinking of future stage directors, offers options for improving their professional competence, creative professional knowledge and skills.
Key words: creative thinking, stage director, creative work, creativity, idea, methodology, creative process.

Бугаева В. Методика развития креативного мышления режиссеров эстрады и массовых праздников.
В статье рассматривается проблема формирования молодых режиссеров как профессионалов в своей области; развития их творческих способностей, умения анализировать, креативно мыслить, принимать инновационные решения. На основе уже разработанных методик известных творческих деятелей, автор статьи формирует конкретные советы для воспитания у будущих режиссеров креативного мышления, предлагает возможные варианты повышения уровня их профессионализма, творческих профессиональных знаний, умений.
Ключевые слова: креативное мышление, режиссер, творчество, креативность, идея, методика, творческий процесс.

Постановка проблемы. Умение мыслить гибко, смотреть на проблему с разных точек зрения и находить решения раньше других – необходимые сегодня навыки, без которых не достичь личного и профессионального успеха в творческой профессии, а именно у режиссеров. Будущий режиссер эстрады и массовых праздников должен найти нестандартные, инновационные решения реализации творческих идей и применить их на практике.

Главная задача сегодняшних студентов творческой профессии, а именно режиссеров массовых праздников, – креативно мыслить и выдавать идеи высокого качества в большем количестве. Ведь обществу необходим новый формат современных мероприятий, которые будут повышать национальную и духовную культуру социума. Тем самым привлекая

своими проектам внимания к городу и региону. В дальнейшим – это может создавать бренд – праздники, повышающие имидж страны в целом.

Этой проблемой занимались и занимаются множество авторов, которые внедряют методики, которые можно успешно использовать как наработки в этом направлении.

Объектом моего исследования являются методики, которые помогут режиссером массовых праздников придумывать и воплощать идеи в будущие проекты для постановки праздников.

Актуальность исследования состоит в поиске и формировании конкретных советов, которые помогут современным молодым режиссерам находить креативные решения, развивать свои организаторские способности, повышать уровень профессионализма, творческих профессиональных знаний и умений.

Цель публикации: привлечение внимания молодых специалистов\студентов к проблеме стереотипности в деятельности современных режиссеров, поиск творческого решения проблемы, развития креативного мышления.

Изложение основного материала. Режиссер должен подходить к решению творческих задач нестандартно, креативно отходить от стереотипов. Рассмотрим ключевые слова для данного процесса, а именно значение слова «стереотип» (устоявшееся отношения к происходящим событиям, действиям, поступкам), «нестандартно» (не соответствующий стандарту, то что не заключает в себе ни чего оригинального, своеобразного), «креативный» (творческий, оригинальный, необычный). Исходя из этих значений, можно говорить о том, что на сегодняшний день к каждому празднику или мероприятию нужно искать новое решение, которое создавало новое виденье массовых мероприятий. Все правила и штампы отходят на задний план. Сегодня нужно обучать мыслить, создавать эффектные истории из образов, не думая о технологиях, которые так стремительно меняются. Нельзя полностью полагаться только на технологии. Технология не сможет компенсировать заурядность мыслей, идеи, контекста. Технология не может выступать редактором события, им должен быть человек мыслящий, свободный, открытый к переменам.

Скотт Торп обозначает: «Работа творческого процесса очень схожа с наработками некоторых мыслителей. Надо отдать должное, что такие гиганты мыслей как Бертран Рассел и Альберт Эйнштейн работали над этой проблемой. Они сходились на том, что знания и общая эрудиция являются фундаментом для творческого мышления» [5, 21].

В свою очередь Эдвард Де Бонно, Остин Клеон, Джеймс Вееб Янг приводят другие интересные методики. Например, как научиться креативно мыслить, где взять идею или как заставить мозг работать?

Джеймс Вееб Янг предлагает такие новые подходы к мышлению:

1. Сломать привычный ход мыслей.
2. Отказаться от стереотипов.
3. Выдвигать новые идеи.

Всем известный в творческом мире Константин Сергеевич Станиславский придумал свою систему актерского мастерства, которая и сегодня помогает растормошить свой мозг и заставить его думать. Одним из самых великих «нарушителей» в мире был Альберт Эйнштейн. Он унифицирует «нарушение правил», как сфокусированность и целенаправленность на поиск решений.

Работа режиссера состоит в том, что бы коллекционировать хорошие идеи, чем больше их соберется, тем больше им окажется накопленный багаж.

Кинорежиссер Джим Джармуш утверждает: «Копируйте все, что вступает в резонанс с вашим воображением или подпитывает его, Жадно поглощайте все впечатления и явления: старые и новые фильмы, музыку, книги, картины, фотографии. Стихи сны, случайные разговоры, архитектуру мосты, уличные указатели, деревья облака, потоки воды, свет, и тени. И копируйте лишь то, что находит живой откликов Вашей душе, если делать так, ваша работа-будет оригинальной» [3, 24].

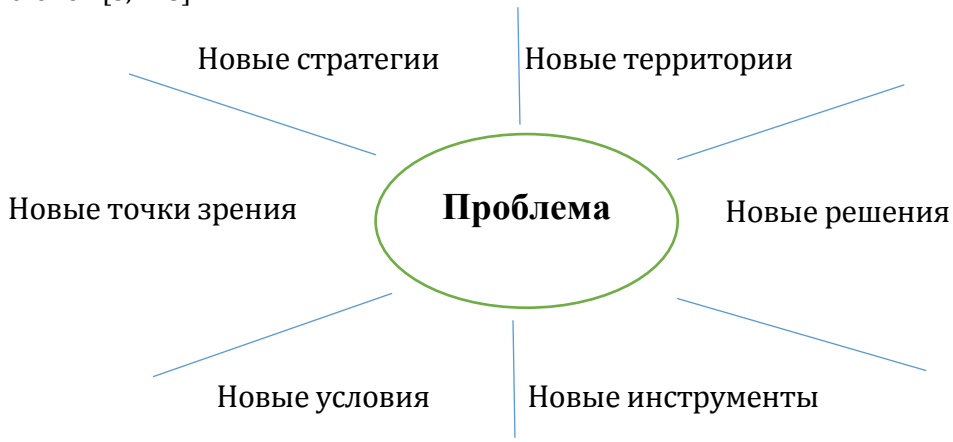
В свою очередь Скотт Торпп приводит такой метод для придумывания креативных идей.

Записывайте каждую идею по форме синтез идей. Для этого он предлагает использовать следующую таблицу [5, 271]:

Юмор	Примечание
Используйте идею как шутку. Нарисуйте забавную картинку. Используйте стимулирующую идею не по назначению.	
Визуализация	
Представьте задачу наглядно. Точка зрения стимулирующей идеи. Точка зрения ребенка.	
Характеристики	
Разложите идею на сходные и различные элементы. Каково ее место в общем контексте?	
Метафоры	
Свяжите ситуацию со стимулирующей идеей. На что еще похожа стимулирующая идея?	
Применение	
Когда стимулирующая идея могла бы стать решением? Измените формулировку так, чтобы стимулирующая идея могла стать решением. Измените стимулирующую идею так, чтобы она могла стать решением.	
Комбинирование	
Скомбинируйте со старым решением. Скомбинируйте с анти решениями. Скомбинируйте с другой стимулирующей идеей.	

Правильно ставьте задачи.

Разрушайте шаблоны и получайте стимулирующие идеи. Торп предлагает пользоваться такой схемой [5, 273].



Составляйте список идей – создайте столько идей, сколько сможете. Чем больше идей Вы создадите, тем лучше будет их качество.

Эксперт №1 в области латерального мышления Эдвард де Боно в своей работе «Новая религия позитивffного мышления 5+» [5] учит думать нестандартно повысить свою креативность, думать самостоятельно и находить решения творческих задач – это все позволит повысить креативность.

Креатор, обладатель почетного звания «Человек – праздник», лауреат конкурса им. Леонида Енгибарова, автор множества дистанционных курсов и тренингов по креативу «Wow! У меня идея!» Майкл Смайл в своих методиках, упражнениях приводит очень простые упражнения для работы и нашего мозга, для придумывания каких-либо идей. Среди них:

Научиться воспринимать и развивать в себе 5 чувства (объёмное восприятия): слух, зрение, осязание, обаяние и вкус.

Концепция идея + идея.

3. Фитнес-пятиминутка.

4. Серфинг по кнопкам.

5. Вопросительные местоимения.

Это все приводит к объёмному восприятию, которое помогает генерировать идеи.

В книге «Техника рождения идеи» Джейм Вееб [2] приводит примеры своих методик, как генерировать идеи. А именно:

Сбор «сырой» информации, включая как непосредственные материалы по теме, так и любые другие из Вашего багажа общих знаний.

Обработка материала в Вашей голове.

Инкубационный период. Когда Вы даете подсознанию возможность заняться анализом.

Непосредственное рождения идеи = Этап «Эврика! Вот оно!»

Окончательное формирование и доработка идеи для ее практического применения [2].

На сегодняшний день разработан креативный конструктор, который позволяет придумать праздничный проект в полном объёме. Он был разработан Игорем Михайловичем Увенчиковым, генеральным директором ООО «Праздник медиа», и получил название Script generator «конструктор сценариев». Это уникальный инструментарий в помощь режиссеров массовых праздников. Автор в своей работе использует уникальное методическое пособие, собирая модели событий и праздничный мероприятий. Данный конструктор преобразует творческие коммуникации и трансформирует идеи в готовый продукт. Главное достоинство Script generator конструктора сценариев – это простота создания моделей различных сценарных композиций с дальнейшей реализацией проектов. Если обратиться к пошаговой технологии работы с конструктором, можно увидеть, что он состоит из трех частей.

Первая – ИССЛЕДОВАНИЯ, ПОСТАНОВКА ЗАДАЧИ (определение целей и задач событийного, праздничного мероприятия; моделирование эмоциональной составляющей праздника; применение технологии к конкретным требованиям заказчика и т.д.).

Вторая – КРЕАТИВ. ИДЕЯ. ВОПЛОЩЕНИЕ (техники запуска творческого мышления; организующая идея праздника: цели, задачи и сверхзадачи праздника в организации; расширение арсенала приемов и технологий проектирования, планирования и проведения праздничных и event-мероприятий и т.д.).

Третья – ПРЕЗЕНТАЦИЯ ИДЕИ, ПРОЕКТА, САМОПРЕЗЕНТАЦИЯ (расшифровка идей).

Выводы. Изучив методики авторов как Эдвард де Боно, Скотта Торпа, Джейма Вееб Янга, Майкла Смайла, мы видим, что они дают возможность молодым специалистам в области массовой режиссуры, генерировать свои идеи и стараться воплотить их в творческую жизнь.

Режиссерский труд не прост, как бы банально это не звучало. Режиссеру необходимы знания из множества областей, широкий спектр умений, целый ряд довольно специфических навыков.

Оттачивать творческие навыки необходимо. Сегодня творческий проект должен быть интересными за всеми техническими выразительными средствами он не должен потерять своей художественности. В нем должна быть идея и искренние чувства и эмоции. Хотелось бы еще сказать, что креативный потенциал дает вектор нового прочтения праздничного мероприятия – такого, который на сегодняшний день ждут зрители.

Студентам творческих профессий сегодня нужно стараться уходить от стереотипов – устоявшееся отношения к происходящим событиям, действиям, событиям, а быть креативными, оригинальными, модными, уникальными и созидательными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Де Боно Э. Новая религия позитивffного мышления 5+. – Спб.: Питер, 2009. – 128 с.
2. Джеймс Вебб Янг. Техника рождения идей. – М., 2010. – 35 с.
3. Клеон О. Кради как художник: 10 уроков творческого самовыражения / Остин Клеон. – М.: Манн, Иванов и Фербер», 2015. – 176 с.
4. Прессфилд С. Война за креатив: Как преодолеть внутренние барьеры и начать творить / Стивен Прессфилд; пер. с англ. – М.: Альпина Паблишер, 2011 – 188 с.
5. Торп С. Учебник креативного мышления / Скотт Торп; пер. с англ. О. Г. Белошеев. – Минск : «Попурри», 2010. – 288 с.
6. Черниговская Т. В. Чеширская улыбка кота Шредингера: язык и сознание. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – 448 с.
7. Штерн В. Тренировка мозга для генерации золотых идей. Школа Эдварда де Боно / Валентин Штерн. – М.: АСТ; Владимир: ВКТ, 2011. – 183 с.

Надійшла до редакції 7.10.2015

УДК 783.8 : 7.071.2

Юлія ВОСКОБОЙНІКОВА,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хорознавства та хорового диригування
Харківської державної академії культури

ФУНКЦІОНАЛЬНА СТРУКТУРА ЦЕРКОВНОГО ХОРУ

Воскобойнікова Ю. Функціональна структура церковного хору.
Розглядається функціональна структура церковного хору в залежності від його кількісного та якісного складу. Мета дослідження – описати ефективну модель співочого складу церковно-хорового колективу з урахуванням його богослужбових завдань. На основі системно-діяльнісного підходу проаналізовані існуючі ролі в колективі, їх функції та особливості взаємодії. За допомогою структурного аналізу виявлено основні та другорядні функціональні компоненти даної моделі. Шляхом опитування регентів діючих церковних хорів проведена емпірична перевірка теоретичних положень. Визначено межі практичного застосування функціонального моделювання при формуванні церковного хору. Охарактеризовані перспективи застосування викладених теоретичних положень.
Ключові слова: церковний хор, функціональна структура, функціональна модель, регент, півчі.

Voskoboynikova Yu. The functional structure of the church choir.
The article deals with the functional structure of the church choir according to its qualitative and quantitative composition. The purpose of the research is describing an effective model of the church choir composition, taking into account their liturgical tasks. On the basis of the system activity approach the author has analyzed existing roles within the team, their functions and interaction peculiarities. With the help of structural analysis the article reveals main and secondary functional components of the model. A survey of active choirs precentors has provided empirical verification of theoretical assumptions. The article determines the limits of practical applying functional modeling in the formation of the church choir, characterizes the prospect of application of these theoretical propositions in the field of secular choral performance, as well as their inclusion in the main theoretical courses.
Key word: church choir, functional structure, functional model, precentor, church singers.

Воскобойникова Ю. Функциональная структура церковного хора.
Рассматривается функциональная структура церковного хора в зависимости от его количественного и качественного состава. Цель исследования – описать эффективную модель певческого состава церковно-хорового коллектива с учётом его богослужебных задач. На основе системно-деятельностного подхода проанализированы существующие роли внутри коллектива, их функции и особенности взаимодействия. С помощью структурного анализа выявлены главные и второстепенные функциональные компоненты рассматриваемой модели. Путём опроса регентов действующих церковных хоров проведена эмпирическая поверка теоретических положений. Определены границы практического применения функционального моделирования при формировании церковного хора. Охарактеризованы перспективы применения изложенных теоретических положений.
Ключевые слова: церковный хор, функциональная структура, функциональная модель, регент, певчие.

Постановка проблеми. У сучасній психологічній та педагогічній науках будь-який колектив може розглядатися як структура, елементи якої мають конкретні характеристики та певну систему взаємодії. Такий підхід вже багато років використовується стосовно виробничих колективів, бізнесових структур та ін. Це дозволяє ефективно досліджувати наявність соціальних, трудових, творчих та інших ролей

у колективі, визначати носіїв цих ролей, встановлювати специфіку їх взаємодії та впливу сумісної діяльності на досягнення результату. Проте подібний підхід досі не застосовувався до мистецьких колективів (незважаючи на те, що у загальному сенсі творчі колективи також були досліджені подібним методом). Гіпотетично наукове дослідження церковного хорового колективу з системно-структурних позицій є досить перспективним, тому саме така методологія склала базис даного дослідження.

Як вже було зазначено, використання системно-діяльнісного підходу та методів структурного аналізу у дослідженні структури та функцій хорового колективу здійснюється вперше. Але така методологічна новація не є самоціллю. **Мета статті** – за допомогою системного підходу описати ефективну модель співочого складу церковно-хорового колективу з урахуванням його богослужбових завдань.

Останні дослідження та публікації. Відсутність наукових досліджень подібного роду в галузі хорового виконавства зробила неможливою опору на авторитетні вузькопрофільні джерела. Проте універсальність системної та структурно-аналітичної методології дозволяє залучили в якості базових теоретичних положень наукові результати психологічної та педагогічної науки, адаптувавши їх до досліджуваного контексту. Такими є роботи А. Макаренко [2], Л. Уманського [6] та ін.

Серед останніх досліджень увагу привертає стаття С. Смирнової [5]. Вона так характеризує ситуацію з дослідженнями творчого колектива як системи взагалі: «Величезний потенціал творчого розвитку і виховання особистості мають творчі колективи в сфері мистецтва, що забезпечують збереження і пропаганду творчої спадщини світової культури. Однак, незважаючи на те, що проблеми творчості […] є широко розробленими, проблема вивчення і розвитку творчих колективів в області мистецтва (музичних, хорових, хореографічних, театральних і ін.), окремо не ставилася» [5:218].

А. М. Моргаєвська, визначаючи напрями дослідження колективу в сучасній науці, акцентує увагу на слабкій розробленості цієї проблематики з позицій системного підходу, який вона вважає цікавим та ефективним. Вона визнає наявність системологічного напряму в сучасних дослідженнях колективу. Саме в ньому на відміну від психологічного спрямування, де в центрі уваги вчених знаходиться особистість людини, а колектив розглядається як середовище розвитку та інструмент педагогічного впливу, інтереси дослідників зосереджені на колективі як цілісному соціально-педагогічному феномені [3:438].

Поняття колективу в роботах сучасних дослідників спирається на поняття «колектив», обґрунтоване А. С. Макаренко і трактоване ним як «організована група людей, об'єднана спільними цілями, соціальними інтересами, ціннісними орієнтаціями, спільною діяльністю, відносинами відповідальності і залежності» [2:128].

А. М. Моргаєвська зазначає, що «у руслі системологічного напряму вивчалися наступні проблемні області: феноменологічна сутність колективу (його визначення, трактування, особливості та ознаки колективу, види колективів); структура колективу (формальна і неформальна); розвиток колективу (етапи, процесуальна сторона); функції колективу» [3:438].

Зазначимо, що у науково-педагогічній літературі найпоширенішими темами розгляду структури колективу є дві: «виробнича» структура колективу (його ієрархія, зв'язки, підпорядкування посад та ін.) та неформальна структура (психологічна та соціальна типологія учасників колективу). З цих двох позицій нижче буде проаналізований і церковний хоровий колектив.

С. С. Смирновою запропонована класифікація творчих колективів в області мистецтва [5]: за змістом об'єднуючої діяльності (навчальні, клубні (гурткові), професійні); за заданою ззовні функцією (виховні, просвітницькі); за ступенем складності структури (первинні, вторинні); за юридично (соціально) зафіксованим статусом (формальні та неформальні); за тривалістю функціонування (постійні, тимчасові, ситуативні).

Цікаво, що при повній правомірності такої класифікації, місце церковному хору в ній знаходиться непросто. За об'єднуючою діяльністю він може бути і клубним (малі хори парафіян-ентузіастів), і навчальним (хор семінарії), і професійним; і виховним (хор недільної школи), і просвітницьким (наприклад, хор видавництва «Живоносне джерело»); і первинним (існувати як творча одиниця), і вторинним (Зведений хор Харківської єпархії, який складається з хорів храмі, або об'єднаний хор Свято-Єлисаветинського монастиря м. Мінська, до складу якого входять сестринський та Святковий хори); мати формальний або неформальний статус; бути постійним або тимчасовим (зведені хори, хорова «антреприза», коли зі співаків різних хорів запрошують для служіння в конкретній ситуації, зокрема, на архієрейському богослужінні).

У даному випадку це говорить не про недосконалість класифікації, а про різноманітність церковно-хорових колективів в їх організаційній та функціональній структурі.

Ролі членів колективу у загальному процесі роботи можна оцінювати з різних позицій. Наприклад, існує традиційна класифікація ***за соціально-психологічними властивостями особистості***, яка фіксує наявність (або потенційну наявність) у колективі наступних типів: колективісти, індивідуалісти, претензіоністи, конформісти та ін. Класифікація ***за функціями у творчому процесі*** виявляє такі функціональні ролі як «генератори ідей» (креативщики, ідеологи), виконавці, експерти, критики, «улюбленці». Подібні класифікації певною мірою стосуються і церковних хорів, але переважно невеликі розміри та специфіка діяльності хорових колективів змушують вдатися до інших класифікаційних ознак.

М. С. Мансуров виділяв наступні характеристики колективу [2]:

1) єдність суспільно значущих цілей;

2) єдність загальної діяльності, спрямованої на досягнення мети, яка сприймається як суспільно значуща, корисна і цінна;

3) певна структура, так як колектив зазвичай складається з ряду окремих (одиниць) підрозділів;

4) відносини управління і підпорядкування – виконання, що випливають зі складної структури колективу, і необхідності координації зусиль різних людей і підрозділів;

5) специфічні для колективу форми спілкування людей між собою;

6) наявність властивих колективу масових суспільно-психологічних явищ, які виникають тоді, коли є спільні цілі, діяльність і спілкування членів колективу між собою [2].

Вказані характеристики церковного хорового колективу мають певні ***константні особливості***.

1. Діяльність та функції церковного хору, в ідеалі, полягають *у забезпеченні вокально-молитовної складової богослужіння*. Варіативною є відповідь на запитання «чи всі хористи це розуміють?», але церковний хор не може мати іншої спрямованості за своїм вибором (ані авторитарним, ані демократичним). Всі інші цілі, навіть, якщо вони виникають, можуть сприйматися лише як додаткові.

2. Діяльність церковного колективу відбувається *суворо в межах конфесійної належності*, навіть, якщо періодично, ситуативно або перманентно вона набуває певної секулярності. Таким чином, церковний хор «за замовчуванням» існує в умовах ***ідеологічної та ціннісної єдності***. Це, як правило, враховується, навіть, при формуванні колективу (людина має бути хрещеною, віруючою та ін.), виховується в процесі роботи, досягається різними засобами та в різну міру, але важливо, що ціннісна єдність у церковно-хоровому колективі сама по собі є метою сумісної діяльності. Важливим також є той факт, що результат діяльності церковного хору є ***процесуальним*** і прямо залежить від ідейного та ціннісного ладу в колективі.

3. Церковний хор має *просту структуру*. Як правило, на чолі хору стоїть регент, якому підпорядковані всі співаки. Про наявність більшої кількості рівнів можна говорити, коли суттєво виражені *функціональні ролі хорових партій* і *лідери цих партій*. Всі організаційні, кадрові, а іноді і

репертуарні рішення вирішуються за благословенням настоятеля (ступінь взаємодії визначається його можливостями та бажанням удаватися до керування кліросними процесами у храмі). Кількісний склад церковно-хорових колективів (зазвичай не більше 30 співаків) не передбачає внутрішньої підпорядкованості, розгалуженості та ін. Іноді в хорі існують організаційні «посади» (костюмер, бібліотекар, бухгалтер), але їх функції обмежуються лише вузькою сферою питань.

4. *Відносини управління і підпорядкування* в церковному хорі випливають з практично абсолютної ***синхронності виконання завдань,*** яка певною мірою є самоціллю. Досягнення максимально узгоджених творчих дій і є основним засобом реалізації завдань хору. *Три найважливіших фактори* досягнення такої синхронності – *підпорядкування всіх одному, емоційне та інтуїтивне відчуття дій колег та уважне ставлення до перебігу загального творчого процесу*. Найвищим результатом буття хористів у такому творчому процесі є результуюча ***синергія***, що виявляється у перевищенні хором суми можливостей його учасників.

5. Основний часовий масив спілкування колективу проходить під час колективної творчості, яка відбувається без значного розподілу функцій, відокремлення певних груп виконавців та ін. ***Відсоток суто організаційного часу в хоровому колективі дуже малий***, відповідно і час на вільне спілкування, коли можуть встановлюватися певні особисті стосунки між колегами, є досить обмеженим у порівнянні, наприклад, з професіями, в яких продукт виробляється руками і час на спілкування присутній завжди. Наслідком такої ситуації є дві особливості: досить тривалий процес «узнавання» нового колеги (якщо він не був знайомим з півчими раніше), важливість першого враження колективу від кандидата та його первісне «прийняття» колективом. Ситуація ускладнюється тим, що сам режим роботи церковно-хорового колективу має особливості у порівнянні з професійним світським хором (табл.1). Концерт и богослужіння тут винесені в один пункт лише з тих міркувань, що обидві форми діяльності колективу не передбачають особистого спілкування.

Таблиця 1. Специфіка розкладу професійних та церковних хорів

	Світський хор	**Церковний хор**
Репетиційний розклад	2-3 на тиждень	1 раз на тиждень
Інтервал між зустрічами	1-4 дні	5-6 днів
Концерти /богослужіння	1-2 рази на місяць	від 2 разів на тиждень

Таким чином, у діяльності церковно-хорового колективу зафіксовано ***дефіцит спілкування***. На практиці він компенсується у тому числі через засуджувані регентами *розмови на кліросі* під час богослужіння. Насправді, це питання не лише внутрішньої дисципліни та зовнішнього порядку, але й співвідношення роботи/спілкування. Цікаво, що кореляція таких порушень дисципліни з досвідченістю колективу є зворотною: дружний колектив, який працює одним складом багато років, спілкується активніше в силу наявності особистих симпатій, інтересів, спільних тем та ін.

6. *З колективних соціально-психологічних явищ церковному хору притаманні не всі*, і не всі мають однакове значення. Зокрема, ***змагання***, як правило, не актуальне у такому колективі, ***наслідування*** є основою методичного процесу, тому що півчі мають втілювати ті форми, ідеї та емоції, які пропонує регент, а ***колективне переживання*** є основою творчого процесу.

Церковно-хоровий колектив як творча одиниця має аналізуватися і з позицій структури творчого процесу та специфіки її організації.

Для малих хорових форм Андрій Котов, керівник ансамблю «Сірін», визначає кілька **співацьких «амплуа»** (з майстер-класів в програмі Літньої школи православної музики, м. Санкт-Петербург, 2015 р.), перелік яких доповнено у процесі дослідження функціональної структури церковних хорів.

Важливо, що визначені **функціональні ролі** не лише стосуються соціально-психологічної сфери, але й відбивають творчі пріоритети та сильні сторони тих чи інших співаків.

«Лідер». Зазвичай це керівник колективу, який визначає репертуарну, репетиційну політику, є повноправним співаком, а іноді автором або аранжувальником піснеспівів. В ідеалі лідер має бути досвідченішим з усіх членів колективу, мати певні професійні переваги, бути вшанованої в колективі людиною. Це дозволяє утримувати притаманну церковним структурам ієрархічність управління з опорою на авторитет керівника.

«Контр-лідер». Намагається скласти конкуренцію керівнику або просто конкурує з ним рівнем професійних навичок та творчої харизми. В умовах спільної мотивації півчих, наявність контр-лідера не має деструктивного характеру. З позицій синергії, контр-лідер виводить колектив як систему зі стану рівноваги, який хоч і є стабільним, але не має потенціалу для розвитку.

«Диспетчер». Людина з не дуже яскравими, але поліфункціональними здібностями. Її роль полягає у контролі творчого процесу зсередини колективу та «латання» різних «дир». Диспетчер ніби «підстраховує» регента та співаків, підхоплюючи «провальні» місця, підказуючи ноту у разі помилки. За богослужінням також ці люди незамінні у питання знання уставу, специфіки та ін. У маленьких колективах функцію диспетчера часто виконує регент.

«Універсал». Старанний виконавець, який володіє досить діапазонним голосом і невеликими амбіціями. Такі люди незамінні у маленьких колективах, адже завдяки ним завжди вирішуються проблеми, що виникають зі складом півчих «тут і зараз». Переважно цю роль виконують жінки, які вільно володіють двома або трьома хоровими партіями (включаючи тенорову) та якісно читають з листа.

«Базовий». Таким можна вважати будь-якого співака, який впевнено знає свою партію. Як правило, він має хоровий голос, певну рухливість, але потребує керування.

«Тембральний». Це співак, звучання голосу якого визначає тембр партії. теоретичне уявлення про те, що голоси мають «зливатися» в один тембр краще працює у великих колективах. У маленьких колективах, якими часто є церковні хори, серед 3-4 співаків партії один обов'язково буде домінувати. До підбору та навчання півчого на цих позиціях варто ставитися дуже уважно.

«Соліст». Його функції провокують і специфіку самооцінки. Якщо колектив має у своєму складі голосистого, скромного, рухливого та слухняного соліста – йому пощастило. Часто звичка до сольного виконання народжує багато проблем – від завищеної самооцінки до небажання підлаштовуватися до співу решти хористів, диригентської манери та ін. Тому у церковних колективах, які не мають, як було зазначено вище, вільного часу на перевиховання такої людини, є тенденція «вирощувати» солістів зі звичайних хористів, а не шукати до складу тих, хто вже це амплуа опанував.

«Імпровізатор». Цікаве амплуа, яке трапляється нечасто. Такі люди знаходяться дещо у своєму вимірі. Як правило, вони талановиті, цікаві і креативні. Саме від них хор може отримати гарні аранжування, ідеї та ін. Одна суттєва вада імпровізатора – це майже повна його некерованість. Ані нав'язати йому певний порядок дій, ані передбачити, що від нього зараз можна чекати, майже неможливо. До того ж, дисциплінарні міри не мають на нього особливого впливу, адже ступінь його обдарованості дає йому підстави сподіватися на поблажливе ставлення.

Тепер, коли функціональні ролі співаків визначені, важливо визначити, як вони взаємодіють в структурі колективу, і якою повинна бути розстановка творчих сил. З темброві позицій формування співацького колективу подібно до постановки світла для художньої фотографії. Є три основні групи світла: світло, що малює, світло, що заповнює, та контрове світло. Приблизно так формується і звучання хору. Є три функціональні групи голосів: голоси, що «малюють», тобто надають звучанню конкретного яскравого тембрового забарвлення, голоси, що «заповнюють» це звучання, надаючи йому масу, об'єм, значну амплітуду динамічних можливостей та ін., і

«контрові» голоси, які за потребою відтіняють основні тембри хору. Остання група формується за бажанням регента і може бути відсутня. Найважливішою є друга група голосів, назвемо їх **основними**. Вони забезпечують базову функціональність хору, навіть якщо не надають йому яскравого тембрового забарвлення, яке у богослужбовому сенсі є другорядним. Голоси, що визначають основний тембр хору, сприяють його виокремленню на слух, надають конкретних рис його тембровому «обличчю», тому назвемо їх **ідентифікуючими**. Зазначимо, що дані визначення є робочими.

Таблиця 2. Функціональні групи хорових голосів та функціональні ролі співаків

функціональні групи голосів	**функціональні ролі**
основні	диспетчери універсали базові
ідентифікуючі	тембральні солісти імпровізатор
допоміжні	*ситуативно*

Таким чином, з таблиці 2 видно, що для збереження повноцінної макроструктури хору у вигляді необхідних функціональних груп, необхідно забезпечити присутність в хорі виконавців певних функціональних ролей. Таке моделювання колективу дозволяє сформувати його найефективнішу структуру.

Чим меншим є колектив, тим ретельнішим має бути підбір півчих, і тим більше уваги варто приділити забезпеченню основної функції.

Серед основних голосів, звичайно, найбільшим попитом для невеликих колективів користуються диспетчери та універсали – саме завдяки їх поліфункціональності. Звичайно, краще прийняти в хор людину, яка хоч і не має великого голосу, але може при необхідності «кочувати» з партії в партію без шкоди для свого голосу та якості звучання хору. Серед ідентифікуючих голосів в першу чергу необхідно забезпечити присутність тембральних співаків. Наявність солістів не є обов'язковою. І взагалі, оскільки вся ідентифікуюча функціональна група є менш важливою, ніж основна, при наборі маленького складу, її можна не комплектувати.

Трапляються півчі, які за своїми професійними якостями можуть відповідати вимогам кількох функцій. Наприклад, соліст з певним талантом та досвідом може виконувати і функції диспетчера, і функції універсала, майже завжди може виконувати функції тембрального співака, але навпаки буває не завжди. Тому навіть запропонована методика визначення та моделювання функціональної структури хорового колективу залишає багато простору для керівної творчості регента.

Нижче у вигляді таблиці 3 надані орієнтовні рекомендації комплектування функціональної структури церковного хору різного кількісного 4-голосного складу (жирним шрифтом виділені мінімально обов'язкові функціональні одиниці).

Висновки. Виявлена функціональна структура хорового колективу значно ускладнює сприймання процесу його комплектування та безпосередньо вокально-хорової роботи. Проте ефективність її правильного моделювання себе виправдовує на практиці. Чітке розуміння завдань кожного співака у малому хоровому складі, яким є церковний хор, значно підвищує не лише якість хорового колективу, але й його «робочу стійкість» до таких факторів нестабільності хору як відвідуваність, досвідченість, а також складностей богослужбових умов. У даній роботі зроблено першу спробу структурно-функціонального аналізу хорового колективу, що, безперечно, потребує докладнішої розробки у подальших дослідженнях.

Таблиця 3. Рекомендовані моделі функціональної структури церковного хору залежно від складу

	4 півчих	**8 півчих**	**12 півчих**	**16 півчих**	**20 півчих**
основна група	диспетчери, ***універсали***	***4 базових співака*** (по одному в партії), ***1 універсал*** (на межах двох верхніх та двох нижніх партій), ***1 диспетчер***	***4 базових співака*** (по одному в партії), ***2 універсали*** (на межах двох верхніх та двох нижніх партій), ***1 диспетчер***	***6 базових співаків*** (по два в верхній та нижній партії), ***2 універсали*** (на межах двох верхніх та двох нижніх партій), ***2 диспетчера***	***8 базових співаків*** (по два в партії), ***2 універсали*** (на межах двох верхніх та двох нижніх партій), ***2 диспетчера***
ідентифікуюча група		***2 тембрових*** (у верхній та нижній партії)	***4 тембрових*** (по одному в партії), ***1 соліст***	***4 тембрових*** (по одному в партії), ***2 соліста***	***4 тембрових*** (по одному в партії), ***4 соліста***

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева Г. М. Социальная психология: Учеб. Пособие/ Г. М. Андреева – М.: Аспект Пресс, 2003. – 344 с.
2. Макаренко А. С. Коллектив и воспитание личности/ А. С. Макаренко. — Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1988. – 261 с.
3. Мансуров Н. С. Опыт планирования социального развития производственных коллективов / Н. С. Мансуров. – М., 1972. – 206 с.
4. Моргаевская А. Н. Направления развития теории коллектива в отечественной педагогике / А. Н. Моргаевская. – Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – Вып. 69. – 2008. – С. 436–439.
5. Смирнова С. С. Творческий коллектив: понятие, классификация, структура / С. С. Смирнова. – Мир науки, культуры, образования. –Вып. 4 (47). – 2014. – С. 218 – 221.
6. Уманский Л. Личность. Организаторская деятельность. Коллектив. / Л. Уманский – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2001. – 208 с.

Надійшла до редакції 14.10. 2015.

УДК: 82-16+75

Ірина ГЛОТОВА,
кандидат філологічних наук,
викладач циклу гуманітарних дисциплін
Одеського автомобільно-дорожнього
коледжу
Одеського національного політехнічного
університету

Світлана ЧУДАК,
вчитель вищої категорії,
вчитель-методист циклу гуманітарних дисциплін
Одеського автомобільно-дорожнього коледжу
Одеського національного політехнічного університету

ФЕНОМЕН СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У ЗБІРЦІ ПОЕЗІЙ ОЛЕГА ГОНЧАРЕНКА «КАТРЕНИ ОГОЛОШЕНИХ КАРТИН (НАВІЯНЕ ЖИВОПИСОМ ІВАНА МАРЧУКА)»

Глотова І., Чудак С. Феномен синтезу мистецтв у збірці поезій Олега Гончаренка «Катрени оголошених картин (навіяне живописом Івана Марчука)».
У статті досліджені інтермедіальні принципи організації поетичного тексту збірки поезій Олега Гончаренка «Катрени оголошених картин». Врахована інтрополяція в поетичні форми прийомів і технік образотворчого мистецтва Івана Марчука. Акцентовано увагу на схожості у філософсько-світоглядному, знаково-символічному, мотивно-образному рівні митців. Аргументовано необхідність дослідження індивідуального міфосвіту Івана Марчука, як засобу розкодування структурно-семантичних корелятів в поезії Олега Гончаренка. Мотивується використання поетом прийому екфрасису, як безпосереднього опису конкретних зорових об'єктів, поданих на полотні художника. Автором проаналізована оригінальна техніка Івана Марчука – «пльонтанізм». Доведена органічна співвіднесеність особливої художньої техніки з регулюванням смислових орієнтирів віршів Олега Гончаренка, як засіб продукування множинності смислів, нечіткості семантики образу й уможливлення розмаїття інтерпретацій.
Ключові слова: інтермедіальність; вільні інтерпретації; екфрасис (прямий чи непрямий опис), структурно-семантичні кореляти, індивідуальний міфосвіт, сюрреалізм, архетип.

Glotova I., Chudak S. The phenomenon of the art synthesis in the collection of poetry of Oleg Gonharenko "The quatrains of the announced pictures (inspired by the paintings of Ivan Marchuk)".
The subject of the article is the intermediality in the sense of the properties assimilation of the different kinds of art. The explanation of the synthesis of the poetic and pictorial arts as a syncretic phenomenon constitutes the research topic. The studying of the principles of the organization of the poetic texts of the collection of poems by Oleg Goncharenko "The quatrains of the announced pictures" and the corresponding analysis of the borrowings in the works of the Ukrainian artist Ivan Marchuk is the aim of the research. The common ideas, views and images on the paintings of I.Marchuk and in "The quatrains…" of O.Goncharenko are confirmed, the common ability of the creation of the effect of "free interpretation" for the recipient is depicted. The research novelty lies in the detailed analysis of the peculiarities of the verbal representation of the visual images of the artist by the poet. The structural-semantic correlates in the poetry of Oleg Goncharenko were selected as the archetypes, especially the ambivalent image of the horse as the sacral being, underlying the depth of the millennia since the ancestors of the Ukrainian people had first domesticated the horse. The role of "the sacral moment" in the works of the poet as the manifestation of the interpolations into he literary forms and techniques of the fine art is determined. It has been proved that the methods that regulate the semantic orientation of Goncharenko's poems are based on the production of the multiplicity of meanings, the blurred image semantics and make the diversity of interpretations possible, resembling in a certain way the specific manner of the artist Marchuk. Among the specific methods the author notes the paronomasia and the language game that is based on the free usage of the phraseological units and also on the active appeal to the world cultural paradigm through the direct and indirect quotes. The scientific research of the author will contribute to the determination of the power of Marchuk's creative works in the meaningful,

technical, philosophical, methodological, quantitative dimensions and simultaneously to the renewal of the common ideas in the usage of the "plentanism" technique (from Ukrainian word "plentatu" – to weave, to plait) in the poetic field.
Key words: intermediality, free interpretations, ekphasis, (direct or indirect description), structural-semantic correlates, personal world of myths, surrealism, archetype.

Глотова И., Чудак С. Феномен синтеза искусств в сборнике поэзий Олега Гончаренка «Катрены объявленных картин» (навеянное живописью Ивана Марчука)».
Предметом исследования выступает интермедиальность в контексте ассимиляции свойств различных видов искусства. Темой исследования является феномен синтеза поэтического и живописного искусств как синкретического явления. Целью исследования послужило изучение принципов организации поэтического текста сборника стихов Олега Гончаренко «Катрены объявленных картин» и соответствующий анализ заимствований в творчестве украинского художника Ивана Марчука. Выделены общие сюжеты, мотивы, образы на полотнах Ивана Марчука и в «Катренах...» Олега Гончаренко, освещены особенности создания эффекта «вольных интерпретаций» для реципиента. Новизна работы заключается в обстоятельном анализе особенностей вербальной репрезентации визуальных образов изобразительного искусства поэтом. Выделены структурно-семантические корреляты в поэзии Олега Гончаренко в виде архетипов, в частности амбивалентного образа коня, как священного существа, подчеркивая глубину тысячелетий, когда древние украинцы впервые на своей земле приручили лошадей. Установлена роль «сакрального момента» в творчестве поэта как проявление интерполяции в литературные формы из приемов и техник изобразительного искусства. Доказано, что приемы, регулирующие смысловые ориентиры стихов О. Гончаренко, основываются на продуцировании множественности смыслов, нечеткости семантики образа и делают возможным разнообразие интерпретаций, поэтому ассоциативно очень напоминают специфическую технику художника И. Марчука. Среди таких приемов автором выделены парономазия и языковая игра, которые базируется на произвольном обращении с фразеологическими единицами, а также активная апелляция к мировой культурной парадигме через привлечение прямых или косвенных цитат. Представленное научное исследование будет способствовать определению силы творческого наследия И. Марчука в содержательном, техническом, философском, методологическом, количественном измерениях и одновременно будет способствовать воспроизведению общих идей в использовании техники – «плентанизм» (от слова «путать» – плести, переплетать) в поэтическом пространстве.
Ключевые слова: интермедиальнсоть; свободные интерпретации; экфрасис, структурно-семантические корреляты, индивидуальное мифотворчество, сюрреализм, архетип.

Постановка проблеми. Характерною особливістю сучасного мистецтва є інтермедіальність. Вона виникає внаслідок розширення принципів організації художнього тексту і полягає в запозиченні або асиміляції властивостей тестів інших видів мистецтва. Незвичайний синтез художнього слова і живопису репрезентує заномінована у назві статті збірка відомого не лише в Україні, але й поза її межами поета Олега Гончаренка. Джерелом натхнення для митця стали картини іншого визнаного генія сучасності[11] – українського художника Івана Марчука.

До вивчення поезії Олега Гончаренка, у тому числі й до аналізованої нами збірки, зверталися літературознавці Н. Акулова, Г. Атрошенко, О. Даниліна, Н. Зайдлер, Л. Копєйцева та ін. Творчість талановитого поета привернула увагу не лише філологів, але й істориків (В. Ґудзь, В. Калоянов) та мистецтвознавців (А. Мартинюк, Т. Стрипко). Осягнути велич таланту митця й філософську глибину його творів намагались літературні критики, члени Національної спілки письменників України: Т. Дігай, М. Рибка, М. Ткач та ін. Попри очевидну увагу дослідників, за дужками залишається аналіз особливостей вербальної репрезентації візуальних образів художника поетом, що і є **метою нашої розвідки.**

Виклад основного матеріалу. Творчу «співпрацю» поета й художника майже одразу означили в критиці «діалогом споріднених душ». Справді, навіть поверховий аналіз розкриває дивовижну схожість не тільки на філософсько-світоглядному, але й на знаково-символічному, мотивно-образному рівнях. Мистецтвознавець Тамара Стрипко пояснює це тим, що «...всією міццю ***генетичної пам'яті*** [тут і далі курсив наш. – І.Г., С.І.] вони спокутують свою щиру любов до України» [7, с. 18]. Погоджуємось із цією

1 «У Великій Британії офіційно визнано геніальність Івана Марчука не лише як художника, діяча культури – як Генія, що вплинув на трансформацію суспільної свідомості. Так, у списку з ста найгеніальніших землян, упорядкованому в жовтні 2007 року Британською консалтинговою компанією Creators Sinectics на основі висновків представницького експертного оцінювання й опублікованому в Daily Telegraf, його ім'я – серед нобелівських лауреатів, видатних мислителів, вчених, винахідників» [8].

тезою, однак зауважимо, що кожен із митців, знаходячи відлуння в творчості іншого, залишається все ж у межах власної оригінальної поетикальної системи.

Як зазначає Олена Даниліна, книга поета є «новаторською й водночас традиційною» [3]. Новаторство, зрозуміло, полягає у сміливому експерименті вже на рівні задуму, традиційність – у тому, що художник слова послуговується власною, індивідуально-авторською символікою, що притаманна також попереднім збіркам поета. Ми помітили, що на полотнах Івана Марчука й у «Катренах…» Олега Гончаренка наявні спільні сюжети, мотиви, образи, як, скажімо, образ-символ степу, що набуває різного змістового наповнення.

Так, наприклад, тлумачення образу степу як сухого похмурого простору, що, однак, стимулює до руху, боріння, життя, в Олега Гончаренка фіксуємо у віршах «Білі маки», «Польовий букет», «Квіти мої зацвіли», «Спогади дитинства». Важливо, що полотна Івана Марчука із такими ж назвами сугерують аналогічну семантику. Емоційно-смислова єдність есплікується вже на формальному рівні. Навіть для недосвідченого ока помітно, що картини, які покладено в основу вказаних поезій, характеризуються схожою композицією і кольоровою гамою.

Як і на полотні Івана Марчука, образ степу символізує безчасся у поезії Олега Гончаренка «Тут зупинився час». Абстрактне поняття дуже важко передати наочно. Однак, за спостереженнями науковців, у своєму навіть реалістичному живописі «…митець досягає ефекту, до якого зазвичай прагне абстрактне мистецтво – залишає глядачу повну свободу інтерпретації» [8]. Описуючи витвір образотворчого мистецтва, поет вдало переносить колір у літературний твір («тут – лише срібна й золота інертність»), відтворює свої враження від кольорової палітри («тіні капосні копиць»), а також намагається домислити зорові образи, яких немає на полотні («Ні квітів, ні дерев, ні сіл, ні птиць… / Ні стогону, ні шепоту, ні рими»). Отже, поет же не просто вербально відтворює яскравий візуальний образ, а конкретизує його, ніби довершуючи сенс побаченого, підпорядковує власній художній меті. Наші думки суголосні спостереженням Михася Ткача: «Поезії Олега Гончаренка – це не тільки живопис зовнішніх (споглядальних) атрибутів життя, його колір чи звук, а внутрішній голос (пориви і сумніви)» [9, с. 54].

Доволі часто обидва митці вдаються до образів нічних небесних світил – місяця і зірок. При цьому образи, створені живописцем, ніби камертоном відлунюють у поетичних візіях, доповнюють одне одного, примножують сенс та взаємозбагачуються. Тому не дивно, що сказане про майстра пензля можна з упевненістю застосувати й для характеристики текстів Олега Гончаренка. Так, наприклад, «марчуківські сонце і місяць, – зазначає Тамара Стрипко, – це ніби виклик реальним небесним світилам, розмова з небесами, перегукування з Творцем» [8]. В Олега Гончаренка читаємо: «Ніч звідси вже нікуди й не ходила. / Тут навіть сніг був сіркою пропах… / Тут голод з холодом скипілись у єдино… / Тут шлях немов по безкраях – зим шов… / Все те було аж… цілих півгодини, / поки над світом місяць не зійшов / і поки не відкрив пресвітлі очі. / У світ ріка ясного світла потекла. / І кожен у селі признався: «Хочу / любові, і свободи, і тепла!» («І відкрив місяць очі свої») [2, с. 464] або: «Вітри в чатині виють, як шакали… / А може, просто очі підведи? / Тебе з дитинства місяцем лякали. / Зі страху ти й забіг хтозна-сюди! […] Поглянь на місяць! Ну… хоча б… таємно… / Хоча б… своєму страхові… на зло […] Бач, як блищить – як гонг

І. Марчук. І почув він голос давнини

монгольський мідний! / То, може, й краще, що – зима й пітьма? / Принаймні у захмар'ї менше видно, / як Каїн Авеля на вила підійма…» («Під сяйвом місяця») [2, с. 465] тощо. Як бачимо, уже на лексичному рівні («пресвітлі очі», згадка про Каїна та Авеля тощо) автор створює прозору алюзію-паралель «місяць – око Боже».

Індивідуальний міфосвіт Івана Марчука знаходить структурно-семантичні кореляти в поезії Олега Гончаренка також у вигляді архетипів. Так, одним із найбільш часто вживаних у художній системі обох митців, за нашими спостереженнями, є амбівалентний образ коня як священної істоти, що могла приносити і щастя, й нещастя, віщувати смерть або життя. Аналізуючи полотно «І почув він голос давній», О. Семенюченко зауважує, що «зовсім не випадково художник через назву картини показує всю сакральність моменту. Бо кінь для українців – це і бойовий товариш, і побратим, і порадник, і провідник у потойбіччя. Митець називає голос давнім, тим самим підкреслюючи всю глибину тисячоліть, відколи праукраїнці вперше на своїй землі приручили коня» [6]. Цю «сакральність моменту» (не без присутності коня!) відчуваємо й у поетичному еквіваленті живописного артефакту: «Повір у себе, зрозумій себе, / то й станеться усе, що не стається. / Незримо переявляться світи. / Сорока скрикне… І дорога скрипне… / А ти відчуєш, що **всесильний** ти… » [2, с. 347].

Архетипний образ коня настільки органічний для Олега Гончаренка, що його ліричний герой порівнює себе з кінським табуном. Частотність появи цього образу на сюрреалістичних полотнах Івана Марчука можна співвіднести із вагомістю його місця для художньої картини світу поета, адже кінь тут співвідносний із мотивом вільних пращурів-кочівників (скіфів), уособлює надійність, силу, міць, витривалість і навіть мудрість предків. При цьому вказані значення не заважають реалізації множинності смислів, коли у тексті виникають алюзії на міфологічного Пегаса: «Уже й тобі немов немає місця в Роді, / уже і я немов гублюся, а проте / ще кінь твій у гнідих туманах бродить, / шукаючи святе і золоте. / Всі й чужомовні тут, «без гаті і без хати», / та очі закриваю – і в раю: / ще кінь мій мудро учиться літати / у поля чи у саду на краю […] Гаснуть зжовклі рукописи на підвіконні… / А подумати – там і тієї й біди! / Нас не буде, та наші окрилені коні / осяватимуть наші поля і сади» («Містерія») [2, с. 373].

У своїх глибоких поезіях Олег Гончаренко зберігає назви картин Івана Марчука. Більшість таких заголовків метафоричні: «До сонця осінь прихилилась», «Планета дихає», «Дарунки осінь роздає», «І думи зростали в саду», «Пісню осінь проспівала», «І слухало поле думи його», «Глянув місяць на подвір'я» тощо. Можливо, поет залишає «чужі» назви інтуїтивно, оскільки його власний стиль також тяжіє до метафоричності.

Загалом поезії Олега Гончаренка містять багато влучних образів-метафор, яскравих порівнянь тощо. Підкреслимо, однак, що часто вони повністю відмежовуються від свого візуального відповідника, ніби поет бачить ширше і глибше, його художнє бачення сягає поза межі реально побаченого (швидше – відчутого) на картинах Івана Марчука, як наприклад, у вірші «Ранкові тумани»: «Гойдаються на спінених туманах / прив'язані до обрію човни…» [2, с. 83].

У збірці Олега Гончаренка можна знайти безліч прикладів екфрасису (прямого чи непрямого опису) картин Івана Марчука – уся збірка, зрештою, за задумом і за сутністю суцільний екфрасис. Яскравий приклад прямого екфрасису – поезія «Вітри несли у даль їх звуки», що містить безпосередній опис конкретних зорових об'єктів, поданих на полотні художника. Вірш, як і картина, має глибокий філософський зміст. Проте значно яскравіше цей зміст прочитується якраз у вербальному тексті. Це той приклад, коли візуальна символіка значно поступається силою впливу перед магією слова. Так, на картині чітко видно, що сурмач стоїть на постаменті у вигляді сопілки. Однак через сюрреалістичний характер зображеного, ГЛЯДАЧ може цього навіть не зауважити в той час, як ЧИТАЧ обов'язково зверне увагу на фразу «сопілку взяв – на постамент». Образ сопілки одразу набуває алегоричного характеру: це інструмент сурмача – музиканта, митця. Тільки справді високе

мистецтво спроможне «рвати бетон» і підносити в повітря цілі поверхи. А значить – такий митець дійсно гідний постаменту, тобто достойного вшанування.

І. Марчук. У лісі тіні блукали

За спостереженнями Михайла Рибки, «Олег Гончаренко мислить дуже складно й оригінально – так, *як мислять художники* та діти» [5, с. 44]. У збірці «Катрени оголошених картин…» художник слова використовує технічні прийоми Івана Марчука. Це явище в теорії загального мистецтвознавства отримало назву гіпотипозису – інтерполяції в літературні форми прийомів і техніки образотворчого мистецтва. Однак на сьогодні практично відсутній фаховий кваліфікований аналіз творчості Івана Марчука. Тамара Стрипко з цього приводу зазначає: «Ідеолог європейського експресіонізму і гіперреалізму, патріарх українського авангарду і модерного монументалізму, новатор-сюрреаліст, – все то про Марчука. Він, здається, випробував все, що було створене до нього і запропонував власні стилістичні, структурні, технічні новаторські рішення. Їх уже б давно належало вивчити і проаналізувати мистецтвознавцям. Відсутність ґрунтовних, достойних узагальнень до сьогодні можна пояснити одним – розгубленістю фахівців перед масштабністю і потужністю доробку художника в змістовому, технічному, філософському, методологічному, зрештою, кількісному (близько 4,5 тисячі картин), вимірах – як підійти, з якого боку підступитися, як це все, зрештою, назвати» [9].

Підкреслимо, що Іван Марчук винайшов власний творчий метод, цілком оригінальну техніку – «пльонтанізм» (від слова «пльонтати» – плести, переплітати). Замість звичайного мазка на полотно в специфічний спосіб наносяться найтонші цівки кольору, що створюють дивовижне мереживо. Складається враження, що його картини ніби створені з клубочків чудернацьких ниток.

На наш погляд, оригінальна творча манера Олега Гончаренка, що несподівано, якраз дуже органічно співвідноситься з цією особливою технікою Івана Марчука. «Автор свідомо вибудовує структурно ускладнений, згущений текст», – зазначає Тетяна Дігай [4, с. 40]. Прийоми, що регулюють смислові орієнтири його віршів, ґрунтуються на продукуванні множинності смислів, нечіткості семантики образу й уможливлюють розмаїття інтерпретацій, тому асоціативно дуже нагадують специфічну техніку художника. Серед таких прийомів відзначимо парономазію та мовну гру, що базується на довільному поводженні з фразеологічними одиницями, а також активну апеляцію до світової культурної парадигми через залучення прямих або непрямих цитат: «Хіба тому, хто заблукав, боятись блуду?.. / Хай заздрять вам до хрипу солов'ї! / «Цілуй, цілуй, цілуй її! / Знов молодість не буде…» («Цілуй її») [2, с. 227] тощо.

Узагальнюючи сказане, відзначимо глибоку філософічність і Гончаренка, і Марчука. Якщо живописець, в силу специфіки виду мистецтва, може використовувати для вираження свого «я» тільки зорові образи, то в поета значно більше можливостей. Олег Гончаренко не просто описує побачене на картинах (тобто створює конкретно-чуттєві образи), а надає їм особливого звучання (про використання засобів поетичної фоніки митцем детальніше див. у статті Г. Атрошенко [1]). Його вірші набувають неповторного глибокого сенсу й завдяки суто літературним засобам (гра слів, особливості ритмомелодики, специфіка римування тощо). Тому не дивно, що вірші поета мають надзвичайний вплив на реципієнта. Разом із тим, поезія митця часто складна для інтерпретації. Це пов'язано з тим, що Олег

Гончаренко, як і Іван Марчук, залишає простір для довільного, суб'єктивного тлумачення зображеного. Його опис – це скоріше потік вражень, суголосних внутрішньому стану ліричного суб'єкта.

Екфрасис у збірці Олега Гончаренка завжди емоційний, оціночний, він репрезентує особистість поета, естетичні вподобання та його власну картину світу. Поетичні описи полотен живопису виконують пояснювальну, інформативну та емоційно-експресивну функції, слугують візуалізації вражень.

І. Марчук. Зустріч

ЛІТЕРАТУРА

1. Атрошенко Г.І. Таїна слова О. Гончаренка (за збіркою «Катрени оголошених картин (навіяне живописом Івана Марчука)») / Атрошенко Г.І. // Літературні феномени Мелітополя: статті, нариси, есе : літературознавчі студії. – Мелітополь : ТОВ «Видавничий будинок ММД», 2013. – С. 166 –184.
2. Гончаренко О. Катрени оголошених картин (навіяне живописом Івана Марчука) / Олег Гончаренко. – К. : Фенікс, 2011. – 511 с.
3. Даниліна О. «Дивилися очі услід…» [Електронний ресурс] / Олена Даниліна // Сумно.Ком. – Режим доступу: http://heledana76.sumno.com/literature-review/dyvylysya-ochi-uslid/.
4. Дігай Т. Сонцю сховатись нікуди / Тетяна Дігай // Гармонія бунту: бібліографічні, літературознавчі та рецензійні статті за творчістю Олега Гончаренка / [упоряд. О.В. Бабакова, відп. ред. Т.Г. Шевченко]. – Запоріжжя : ЗОО ВУТ «Просвіта» імені Тараса Шевченка, 2009. – С. 39–40.
5. Рибка М. Четвертий вимір всесвіту / Михайло Рибка // Гармонія бунту: бібліографічні, літературознавчі та рецензійні статті за творчістю Олега Гончаренка / [упоряд. О.В. Бабакова, відп. ред. Т.Г. Шевченко]. – Запоріжжя : ЗОО ВУТ «Просвіта» імені Тараса Шевченка, 2009. – С. 41–45.
6. Семенюченко О. Український всесвіт Івана Марчука [Електронний ресурс] / Семенюченко Олексій // Інститут українознавства. – Режим доступу: http://www.ualogos.kiev.ua/text.html?id=87&category=6. – Назва з екрану.
7. Стрипко Т. Навіяне живописом Івана Марчука. Суголосся. Поет Олег Гончаренко задивився в утаємничений світ геніального митця / Тамара Стрипко // Урядовий кур'єр. – 2012. – № 65. – С. 18.
8. Стрипко Т. Той, кому одного Всесвіту замало [Електронний ресурс] / Тамара Стрипко. – Режим доступу: http://greeks.ua/content/toy-komu-odnogo-vsesvtu-zamalo_ru/ru.
9. Ткач М. Світло душі української / Михась Ткач // Гармонія бунту: бібліографічні, літературознавчі та рецензійні статті за творчістю Олега Гончаренка / [упоряд. О.В. Бабакова, відп. ред. Т.Г. Шевченко]. – Запоріжжя : ЗОО ВУТ «Просвіта» імені Тараса Шевченка, 2009. – С. 51–56.

Надійшла до редакції 5.11.2015

Підписано до друку 25.12.2015 р. Формат 60х84/8. Папір Офс.
Ум. арк. 22,09. Наклад 300 примірників.
Видання та друк: ФОП Грінь Д.С.,
73033, м. Херсон, а/с 15, e-mail: dimg@meta.ua
Свід. ДК № 4094 від 17.06.2011