Міністерство культури України

**Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського**

Кафедра історії української та зарубіжної музики

Вища мистецька освіта

як стратегічний інструмент збереження культурної ідентичності

**Аспекти історичного музикознавства – VIII
Збірник наукових статей**

**Харків
2016**

Министерство культуры Украины

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского

Кафедра истории украинской и зарубежной музыки

ВЫСШЕЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ ИСКУССТВА

как стратегический инструмент сохранения культурной идентичности

Аспекты исторического музыкознания – VIII
Сборник научных статей

Харьков
2016

Ministry of Culture of Ukraine

Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

History of Ukrainian and foreign music department

Higher Art Education

as a strategic instrument of cultural identity preservation

Aspects of the historical musicology – VIII
Collection of research papers

Kharkiv
2016

УДК 78.03
ББК 85.313
А 90

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 3 від 31 жовтня 2016 року)

Збірник реферується та відображається у загальнодержавній реферативній базі даних «Україна наукова» [http://www. nbuv.gov.ua/db/ref.html]
http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe

Редакційна колегія:

ВЄРКІНА Т. Б. –	народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського (*голова*)
ДРАЧ І. С. –	доктор мистецтвознавства, професор
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. –	доктор мистецтвознавства, професор
ГРЕБЕНЮК Н. Є. –	доктор мистецтвознавства, професор
БОГДАНОВ В. О. –	доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М. Р. –	доктор мистецтвознавства, професор
BEDNAREK WIESŁAW –	dr. hab., prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy (Polska) [Беднарек В'єслав – доктор хабілітований, професор вокально-акторської кафедри Музичної академії ім. Ф. Нововейського у Бидгощі (Польща)]

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

А 90 **Аспекти історичного музикознавства – VIII: Вища мистецька освіта як інструмент збереження культурної ідентичності**: зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. — Харків : Видавництво «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2016. — 272 с.

Магістральною темою пропонованого видання є гарячі питання розвитку мистецької освіти в України у контексті загальнокультурного процесу. Дослідження науковців, що належать до різних гілок гуманітарного знання – педагогів, музикознавців, культурологів, філософів, соціологів, психологів, навіть, економістів – поєднує небайдуже практичне ставлення до актуальних завдань вищої школи, гідного виховання молодої генерації митців та вчених, до проблем сучасного мистецтва. Поза увагою не лишилися й досвід інших країн у галузі культурної та мистецької освіти, як і історичні надбання, що є необхідною складовою збереження національної ідентичності.

Видання адресоване, насамперед, фахівцям в царині музично-театральної освіти та педагогіки вищої школи, аспірантам, студентам творчих спеціальностей, але може бути корисним і більш широкому колу читачів.

ББК 85.313

ISSN 2519-4143

© Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, 2016.

ЗМІСТ

ЗМІСТ 5

Розділ 1. Динаміка культурного пошуку

Колос Т. М. ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ РЕФОРМУВАННЯ ОСВІТНЬОГО ЗАКОНОДАВСТВА 11
Бевз М. В. СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ВСТУПУ ДО ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ. З ДОСВІДУ ВІДПОВІДАЛЬНОГО СЕКРЕТАРЯ ПРИЙМАЛЬНОЇ КОМІСІЇ 17
Берегова О. М. АКАДЕМІЧНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА СУЧАСНІ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ: ДИСКУРС ВЗАЄМОДІЇ 24
Проскуріна М. О. АКАДЕМІЧНА МУЗИКА В СИСТЕМІ КУЛЬТУРНИХ ІНДУСТРІЙ УКРАЇНИ 35
Редя В. Я. ДО ПРОБЛЕМИ ГУМАНІТАРИЗАЦІЇ ОСВІТИ АБО ІНТЕГРАЦІЯ ОСВІТИ ПРОТИ «ОБРАЗОВАНЩИНИ» 41
Партола Я. В. ПЕРСПЕКТИВИ ТЕАТРОЗНАВЧОЇ НАУКИ В УМОВАХ РЕФОРМ ТА ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ 50
Яшинов О. Л. ПРЯМЕ ДЕРЖАВНЕ ФІНАНСУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД І ЙОГО ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ УКРАЇНИ 58
Маліков В. В. КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ ТА ЇЇ ЦІННІСТЬ ДЛЯ УКРАЇНИ 65
Сушанова В. В. ДОСВІД ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У КРАЇНАХ БЛИЗЬКОГО СХОДУ 74
Козак О. І. ФОРТЕПІАНО ЯК ІНСТРУМЕНТ ВЕСТЕРНІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ЯПОНІЇ 83

Розділ 2. Мистецтво як носій культурної ідентичності: шляхи вдосконалення

Голіков О. С. МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМА СУСПІЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ: ІДЕНТИЧНІСТЬ, ЗНАННЯ, СУСПІЛЬНА ЗЛАГОДА 92

Калашнікова А. О. СУЧАСНИЙ СПОЖИВАЧ ПРОДУКТІВ МИСТЕЦТВА 106
Полубоярина І. І. КОМПЕТЕНТНІСНИЙ ПІДХІД ДО МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ 118
Чепалов О. І. ПРОБЛЕМИ ЯКОСТІ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ДОСТЕМЕННОСТІ ЙОГО ФАХОВОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ 128
Анфілова С. Г. ОПАНУВАННЯ МУЗИЧНО-КРИТИЧНИХ ЖАНРІВ НА ТЕЛЕБАЧЕННІ У НАВЧАННІ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ 139
Воропаєв Є. П. ДЕТЕРМІНАНТИ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ: ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ПІДХІД 152
Черненко В. О. ОНТОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ (або ПРО ЧОТИРИ РЯДКИ Р. М. РІЛЬКЕ) 163

Розділ 3. Звертаючись до історії

Мирославський В. Н. СТАНОВЛЕННЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ (1916–1929) 170
Голяка Г. П. МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІ ПРОЕКТИ ДРЕВНЬОГО ГЛУХОВА 209
Лошков Ю. І. СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ОСВІТИ В ХАРКІВСЬКОМУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОМУ ІНСТИТУТІ 217
Сінченко Б. Ю. ХАРКІВСЬКА КОМПОЗИТОРСЬКА ШКОЛА НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ 225
Воронцов С. О. ДВА ШЛЯХИ ДОВЖИНОЮ В СТОЛІТТЯ 235

АНОТАЦІЇ 248
ПРО АВТОРІВ 270

СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ 7

Раздел 1. Динамика культурного поиска

Колос Т. Н. ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫХ РЕФОРМ 11
Бевз М. В. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПОСТУПЛЕНИЯ В ВЫСШИЕ УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ. ИЗ ОПЫТА ОТВЕТСТВЕННОГО СЕКРЕТАРЯ ПРИЁМНОЙ КОМИССИИ 17
Береговая Е. Н. АКАДЕМИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННЫЕ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ: ДИСКУРС ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ 24
Проскурина М. О. АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ УКРАИНЫ 35
Редя В. Я. К ПРОБЛЕМЕ ГУМАНИТАРИЗАЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ или ИНТЕГРАЦИЯ ОБРАЗОВАНИЯ ПРОТИВ «ОБРАЗОВАНЩИНЫ» 41
Партола Я. В. ПЕРСПЕКТИВЫ ТЕАТРОВЕДЧЕСКОЙ НАУКИ В УСЛОВИЯХ РЕФОРМ И ЕВРОИНТЕГРАЦИИ 50
Яшинов А. Л. ПРЯМОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ФИНАНСИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯЛЬНОСТИ: ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ УКРАИНЫ 58
Маликов В. В. КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА ВЕЛИКОБРИТАНИИ И ЕЁ ЦЕННОСТЬ ДЛЯ УКРАИНЫ 65
Сушанова В. В. ОПЫТ ЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СТРАНАХ БЛИЖНЕГО ВОСТОКА 74
Козак А. И. ФОРТЕПИАНО КАК ИНСТРУМЕНТ ВЕСТЕРНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ЯПОНИИ 83

Раздел 2. Искусство как носитель культурной идентичности: пути совершенствования

Голиков А. С. ИСКУССТВО КАК ФОРМА ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ: ИДЕНТИЧНОСТЬ, ЗНАНИЕ, ОБЩЕСТВЕННОЕ СОГЛАСИЕ 92

Калашникова А. А. СОВРЕМЕННЫЙ ПОТРЕБИТЕЛЬ ПРОДУКТОВ ИСКУССТВА 106

Полубоярина И. И. КОМПЕТЕНТНОСТНЫЙ ПОДХОД К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗОВАНИЮ 118

Чепалов А. И. ПРОБЛЕМЫ КАЧЕСТВА НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ И ПОДЛИННОСТИ ЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ 128

Анфилова С. Г. ОСВОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИХ ЖАНРОВ НА ТЕЛЕВИДЕНИИ В ОБУЧЕНИИ ИСКУССТВОВЕДОВ 139

Воропаев Е. П. ДЕТЕРМИНАНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА: ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД 152

Черненко В. А. ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА (или О ЧЕТЫРЁХ СТРОКАХ Р. М. РИЛЬКЕ) 163

Раздел 3. Обращаясь к истории

Мирославский В. Н. СТАНОВЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УКРАИНЕ (1916–1929) 170

Голяка Г. П. ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ ДРЕВНЕГО ГЛУХОВА 209

Лошков Ю. И. СТАНОВЛЕНИЕ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ХАРЬКОВСКОМ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОМ ИНСТИТУТЕ 217

Синченко Б. Ю. ХАРЬКОВСКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА В НАЧАЛЕ XXI СТОЛЕТИЯ: ПУТИ РАЗВИТИЯ И СОХРАНЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ 225

Воронцов С. А. ДВА ПУТИ ДЛИНОЮ В СТОЛЕТИЕ 235

АННОТАЦИИ 248

ОБ АВТОРАХ 270

TABLE OF CONTENTS

TABLE OF CONTENTS 9

Section 1. Dynamics of cultural search

Kolos Tatyana. PROSPECTS OF CULTURAL AND ARTISTIC EDUCATION IN THE CONTEXT OF THE EDUCATION LEGISLATION REFORMING 11
Bevz Marina. MODERN ISSUES OF ENTERING HIGHER EDUCATIONAL IN ARTS. FROM THE EXPERIENCE OF THE RESPONSIBLE OF THE ADMISSION COMMITTEE 17
Beregova Olena. ACADEMIC MUSICAL ART AND CONTEMPORARY INFORMATIVE AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES: PROBLEMS OF INTERACTION 24
Proskurina Mariya. ACADEMIC MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURAL INDUSTRIES OF UKRAINE 35
Redya Valentyna. THE PROBLEM OF HUMANIZATION OF EDUCATION or INTEGRATION OF EDUCATION AGAINST «OBRAZOVANSHCHYNA" 41
Partola Yana. PERSPECTIVES OF THEATRE STUDIES IN THE CONDITIONS OF REFORMS AND EUROPEAN INTEGRATION 50
Yashinov Olexiy. DIRECT STATE FINANCING OF CULTURAL ACTIVITY: INTERNATIONAL EXPERIENCE AND ITS SIGNIFICANCE FOR UKRAINE 58
Malikov Vasyl. THE UK CULTURAL POLICY AND ITS VALUE FOR UKRAINE 65
Sushanova Victoriya. THE EXPERIENCE OF EUROPEAN MUSIC EDUCATION IN THE MIDDLE EAST 74
Козак Alexandra. PIANO AS AN INSTRUMENT OF WESTERNIZATION MUSIC EDUCATION IN JAPAN 83

Section 2. Art as a carrier of cultural identity: ways of improvement

Golikov Aleksander. ART AS A FORM OF SOCIAL CONSCIOUSNESS: IDENTITY, KNOWLEDGE, SOCIAL COHESION 92

Kalashnikova Alina. THE CONTEMPORARY CONSUMER OF ART PRODUCTION 106
Poluboyarina Irina. COMPETENCE APPROACH TO ARTS EDUCATION 118
Chepalov Aleksander. PROBLEMS OF QUALITY OF AN ACADEMIC RESEARCH AND AUTHENTICITY OF ITS PROFESSIONAL SPECIALIZATION 128
Anfilova Svetlana. MASTERING OF MUSICAL AND CRITICAL GENRES ON TV IN ARTS CRITIC'S TRAINING 139
Voropaev Evgeniy. DETERMINANTS OF ARTISTIC CREATION: PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL APPROACH 152
Chernenko Vladimir. ONTOLOGICAL ASPECTS OF AESTHETIC EXPERIENCE (or FOUR LINES BY R. M. RILKE) 163

Section 3. Referring to a history

Mislavskiy Vladimir. FORMATION OF FILM EDUCATION IN UKRAINE (1916–1929) 170
Holyaka Gennadiy. ART AND EDUCATION PROJECTS OF ANCIENT HLUKHIV 209
Loshkov Yuriy. FORMATION OF THE FOLK-INSTRUMENTAL EDUCATION AT THE KHARKIV INSTITUTE OF MUSIC AND DRAMA 217
Sinchenko Bohdan. KHARKIV SCHOOL OF COMPOSITION IN THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY: WAYS OF DEVELOPMENT AND CONSERVATION OF CREATIVE HERITAGE 225
Vorontsov Sergiy. THE TWO CENTURY LONG ROADS 235

ANNOTATIONS 248
ABOUT AUTHORS 270

Розділ 1

Динаміка культурного пошуку

УДК 373.67

Тетяна Колос

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ РЕФОРМУВАННЯ ОСВІТНЬОГО ЗАКОНОДАВСТВА

Реформування освітньої сфери в Україні, яке сьогодні увійшло в свою найактивнішу фазу, безпосередньо впливає на майбутнє мистецької освіти, яку без перебільшення можна назвати нашим національним надбанням. За всі роки, відколи в Україні заговорили про освітні реформи, мистецька освіта не була окремим предметом уваги, в тому числі і на законодавчому рівні, будучи «вплетеною» в загальну освітню систему. Годі було й говорити про визначення специфіки мистецької освіти в освітньому законодавстві останніх десятиріч, все підпорядковувалося єдиній освітній структурі, яка в умовах централізованого управління не визнавала «інакшості» галузевих підсистем освіти.

Так, зберігши «по факту» наявні на момент здобуття Україною незалежності практики організації мистецької освіти, система використовувала їх напівлегально – без законодавчого регулювання, що, в кінцевому рахунку, могло призвести до припинення таких практик. Ідеться, зокрема, про таку форму підготовки, як асистентура-стажування в мистецьких академіях та університетах, про підготовку артистів балету в хореографічних училищах на базі початкової загально-

освітньої школи, або про викладання мистецького циклу в загальноосвітніх спеціалізованих мистецьких школах-інтернатах.

Невирішеним питанням останніх десятиліть є також кадрове забезпечення вищої мистецької освіти. Існуюча система підготовки науково-педагогічних кадрів передбачає лише один спосіб закріпитися в системі вищої мистецької освіти у якості викладача – мати науковий ступінь та вчене звання. Інакше ви не матимете жодного соціального ліфту в вищій освіті: усі доплати, надбавки, підвищення, зайняття керівних посад у структурних підрозділах вишу прямо пов'язані з науковими досягненнями працівника та їх формалізацією – наявністю відповідного документа.

До сьогодні існувала практика присвоєння вчених звань викладачам мистецьких вишів, які мають почесні звання заслуженого або народного артиста України, заслуженого діяча мистецтв тощо. Однак змінені нормативно-правові акти з означеного питання вже позбавляють права отримати, приміром, вчене звання доцента заслужених артистів чи заслужених художників України. Зважаючи на умови отримання митцями почесного звання зі статусом «народний», перед вищими мистецькими закладами освіти постала загроза залишитися без молодих педагогів, які мали б продовжувати мистецько-педагогічні традиції з формування митців-практиків.

Адже сьогодні випускник музичної, художньої, циркової академії, що обирає шлях артиста-виконавця, фактично не може поєднувати цю діяльність з написанням дисертації, оскільки і той і інший види діяльності неможливо поєднати без втрати якості результату, кожен з них потребує повного занурення і кардинально відрізняється за своєю природою, хоч обидва ці види мають одне спільне підґрунтя – талант до творчості.

Тому актуалізується питання впровадження особливої форми підготовки науково-педагогічних кадрів для спеціалізованих мистецьких вишів на основі захисту створеного здобувачем мистецького проекту, що дозволятиме такому здобувачу бути повноправним учасником освітнього процесу в якості викладача.

У середній ланці трирівневої системи підготовки мистецьких кадрів, яка в 1996 році ввійшла в структуру вищої освіти, теж на-

копичилося багато проблем, пов'язаних з виконанням мистецькими училищами та коледжами своїх функцій. Зокрема, фінансуючись за кошти обласних бюджетів, ці заклади сьогодні стикаються з проблемою свого призначення, адже переважна більшість випускників продовжують освіту в державних вишах, не забезпечуючи комунальні заклади та установи культури і мистецтв кадрами. Особливо гостро стоїть питання забезпечення викладачами закладів початкової мистецької освіти – дитячих мистецьких шкіл, яке вирішується на рівні коледжів формально – присвоєнням відповідної кваліфікації випускнику. Але цей випускник далеко не завжди пов'язує своє майбутнє з викладанням у школі.

З останнім пов'язані проблеми і в початковій мистецькій освіті, де, в свою чергу, теж накопичилося дуже багато питань до її змісту, кадрового забезпечення, а надто – соціальної функції, яку мають виконувати мистецькі школи передусім для свого самозахисту і збереження в умовах бюджетної децентралізації. Успадкована з радянських часів система мистецьких шкіл потребує оновлення підходів до організації їх роботи і наділення її новими змістами. Тому гостро постає питання реформування законодавчого забезпечення діяльності дитячих мистецьких шкіл, створення для них нових законодавчих інструментів.

Одночасно з необхідністю структурних змін у середині системи культурно-мистецької освіти потребує реформування і нормативно-правове забезпечення у сфері професійної діяльності в галузі культури та мистецтва. Нормативні документи, які регулюють цю сферу, пов'язані з культурно-мистецькою освітою тільки номінально, не містять реального переліку компетентностей творчих працівників, досить умовно визначають вимоги до рівня освіти, необхідного для роботи за творчими спеціальностями. Так, у більшості кваліфікаційних характеристик, що встановлюють вимоги до зайняття професійною творчою діяльністю у закладах і установах сфери культури, завищені вимоги щодо рівня освіти претендентів, що змушує молодь здобувати додаткову освіту, яка в реальності не підвищує рівень їх професіоналізму, але дозволяє формально претендувати на відповідні соціальні блага.

Дві системи – культурно-мистецька освіта та сфера професійної культурно-мистецької діяльності, які мали б працювати спільно, сьогодні роз'єднані в своїх інтересах, їх взаємопов'язаність носить спорадичний, інерційний характер, що призводить до взаємної невдоволеності одна одною. При підготовці стратегії розвитку культури, затвердженої розпорядженням Кабміну № 119 від 1 лютого 2016 року, представники кожної з підгалузей культури наполягали на необхідності реформування та підвищення якості культурно-мистецької освіти.

Це ще не повний перелік проблем, які нам необхідно вирішувати в найближчому майбутньому. І реформування освітньої сфери, яке набирає сьогодні все більших обертів, є унікальним шансом для нас їх розв'язати.

Біля десяти років знадобилося, щоб прийняти новий закон «Про вищу освіту», який на час його введення в дію у 2014 році був революційним. Таким він став і для культурно-мистецької освіти, оскільки саме в цьому законі вперше були прописані окремі норми, які декларують наявність спеціалізованих закладів вищої освіти культурологічного і мистецького спрямування та визначають деякі особливості їх роботи. Сьогодні ми маємо вже проект рамкового закону «Про освіту», який, як очікується, започаткує реалізацію масштабної освітньої реформи. І саме цей законопроект дозволяє нам говорити про унікальну можливість законодавчо закріпити умови функціонування мистецької освіти.

Частина друга статті 20 проекту закону визначає мистецьку освіту як спеціалізований вид освіти, що передбачає формування у здобувача спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності, набуття ним комплексу професійних, у тому числі виконавських, компетентностей та спрямована на професійну художньо-творчу самореалізацію особистості і отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва.

Стаття встановлює складові (рівні) мистецької освіти, а саме, початкову, профільну, професійну та вищу мистецьку освіту, які мають чітко окреслену взаємопов'язаність і взаємозалежність. Згідно з філософією норм цієї статті, стати професійним митцем неможливо без

проходження всіх або частини попередніх рівнів мистецької освіти. Таким чином, ці норми реалізують сутність підготовки митця і зберігають традицію безперервності та наступності.

У статті також визначені особливі умови розроблення стандартів спеціалізованої мистецької освіти, освітніх програм, атестації та сертифікації педагогічних працівників, які забезпечують її здобуття. Передбачено також можливість створення наскрізних освітніх програм, які охоплюють різні рівні мистецької освіти, що особливо важливо для інтегрованої підготовки майбутніх митців.

Інші статті законопроекту узаконюють асистентуру-стажування як особливу форму мистецької освіти і невід'ємну складову програм вищої освіти мистецького спрямування. Передбачається, що в структурі вищої мистецької освіти асистентура-стажування, з одного боку, буде формою підготовки виконавських кадрів вищої кваліфікації, з іншого – необхідним підрівнем для вступу на навчання за програмами підготовки за ступенем доктора мистецтва.

Революційною новацією законопроекту є запровадження підготовки докторів мистецтва, яка здійснюватиметься на восьмому рівні Національної рамки кваліфікацій. Відповідні зміни містяться в перехідних положеннях до проекту Закону «Про освіту», якими вносяться зміни до Закону «Про вищу освіту».

Передбачається, що ступінь доктора мистецтва стане аналогом ступеня доктора філософії для забезпечення науково-педагогічними кадрами, які безпосередньо формують майбутнього митця та його виконавську майстерність, а також буде однією з формальних підстав для присвоєння вчених звань доцента і професора науково-педагогічним кадрам з числа митців.

У законопроекті збережено функції інших державних органів щодо управління закладами освіти, що дасть можливість Мінкультури продовжити реалізовувати освітню політику в частині культурно-мистецької освіти до тих пір, доки в його сфері управління будуть знаходитися заклади мистецької освіти.

Прикінцевими положеннями законопроекту передбачені окремі зміни до Законів «Про загальну середню освіту» та «Про позашкільну освіту», якими визначені окремі типи мистецьких загальноосвітніх та

позашкільних закладів («спеціалізована мистецька школа (школа-інтернат)» та «дитяча мистецька школа»).

Щойно описані досягнення Мінкультури в роботі з доопрацювання законопроекту «Про освіту» є найбільш значущими, але не вичерпними для реформи культурно-мистецької освіти. Цей проект відкриває нові можливості та перспективи для якісних змін у цій сфері. Звичайно, попереду значна робота з унесення змін до інших, спеціальних, освітніх законів, розроблення підзаконних актів для захисту інтересів культурно-мистецької освіти. Необхідно буде також розробити концепцію підготовки молодших бакалаврів у культурно-мистецьких коледжах як основного рівня формування педагогічних кадрів для дитячих мистецьких шкіл, а також наповнити змістом підготовку докторів мистецтв.

Певною мірою нам буде необхідно переосмислити роль і місце культурно-мистецької освіти як в освітній системі, так і в суспільстві загалом.

Сьогодні розпочатий процес з розроблення стандартів вищої освіти, в тому числі й за спеціальностями галузі знань «Культура і мистецтво».

Усі ці факти дають привід для певного *оптимізму щодо подальшої долі культурно-мистецької освіти в Україні*. Головне – не втратити цей унікальний шанс для змін, оскільки те, чого ми досягнемо сьогодні, визначатиме, якою буде культурно-мистецька освіта та наскільки професійним буде кадрове забезпечення сфери культури і мистецтва в найближчі десятиліття.

УДК 373.67 «312»

Марина Бевз

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ВСТУПУ ДО ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ. З ДОСВІДУ ВІДПОВІДАЛЬНОГО СЕКРЕТАРЯ ПРИЙМАЛЬНОЇ КОМІСІЇ

Формування творчої особистості, якісне виховання та навчання майбутніх фахівців у галузі мистецтва – головні завдання, що їх вирішують вищі навчальні заклади мистецького спрямування, адже в майбутньому саме ця молодь буде зберігати та відтворювати високий рівень духовності, без якої неможливе повноцінне життя суспільства XXI століття.

Для вступу до вищого мистецького навчального закладу недостатньо мати загальну середню освіту та успішно пройти зовнішнє незалежне оцінювання. Треба мати фахову підготовку, що формується під час навчання у спеціальній музичній школі (художній, школі мистецтв тощо) та у вищому навчальному закладі I–II рівнів акредитації (училищі). Нескладно вирахувати, що термін фахового навчання перед вступом до мистецького ВНЗ складає 10–12 років. Саме за цей час дитина, підліток може оволодіти професійними вміннями та навичками, а також зрозуміти, чи є мистецтво саме тією сферою діяльності, якій він бажає присвятити своє життя.

Фахова «спроможність» абітурієнта виявляється на творчих конкурсах, програми яких затверджуються Міністерством культури України та оприлюднюються на сайті ВНЗ за три місяці до початку прийому документів. Ознайомившись з ними, вступник може визначитись, чи здатен він їх виконати та взяти участь у змаганні за право бути студентом мистецького вищого навчального закладу.

Умови вступу до вищих навчальних закладів України чітко визначають процедуру формування конкурсного балу абітурієнта. Він складається з балів сертифікату ЗНО з конкурсних предметів (за правилом – це українська мова і література та історія України), середнього балу атестату про загальну середню освіту та балів творчого конкурсу, помножених на вагові коефіцієнти, визначені «Умовами прийому».

Саме навколо творчих конкурсів – їх кількості та «ваги» їх частки в конкурсному балі, особливостей прийому за спеціалізаціями (інструментами), процедури подання документів, автоматичного формування в ЄДЕБО рейтингового списку вступників тощо – протягом декількох років створюються колізії, які з великими зусиллями вирішують приймальні комісії.

Метою статті є визначення найбільш болючих проблем організації вступу до мистецьких ВНЗ та шляхів їх подолання.

Доречним буде нагадати, що професійна мистецька освіта в Україні формувалась протягом тривалого часу, зокрема, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського у вересні 2017 року буде відзначати 100-ліття від дня заснування; славетну та багатолітню історію мають інші «споріднені» навчальні заклади – НМАУ імені П. І. Чайковського, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Цей довгий та плідний шлях осяяний значними творчими досягненнями вихованців мистецьких навчальних закладів України, визнанням їх майстерності в усьому світі. І сучасні наші студенти стало перемагають на міжнародних конкурсах та фестивалях, що підтверджує якість сучасної мистецької освіти в Україні та її конкурентоспроможність.

Однак три роки тому усій мистецькій освітянській спільноті прийшлось вести аргументовану дискусію з Міністерством освіти і науки України стосовно того, що вага балу творчого конкурсу, що має складатися не менш як з трьох компонентів, не може бути менше, ніж «загальноосвітня» складова, яку формують бали ЗНО та середній бал документа про загальну середню освіту. Як приклад, наведемо програму фахових випробувань за спеціалізацією «Фортепіано».

Творчий конкурс

Перша сесія — Фах *(виконання сольної програми напам'ять)*

Екзаменаційна комісія враховує комплекс професійних даних абітурієнта:

– вміння створювати органічну музичну форму, передавати жанрові та стилістичні особливості виконуваних творів;

– належне володіння техніко-виконавською майстерністю;

– виконавська індивідуальність, артистичність.

1.1) Поліфонічний твір;

1.2) І частина класичної сонати у формі сонатного алегро;

1.3) два віртуозні етюди;

1.4) концертна п'єса так званої середньої форми (балада, скерцо, рапсодія і т. д.).

Друга сесія — Колоквіум

Колоквіум проводиться у формах тестового випробування, співбесіди, перевірки вміння читати з листа та вміння швидко та якісно вивчити період з твору заданої складності за певний проміжок часу. Орієнтовний рівень знань – в обсязі програмних вимог середнього музичного навчального закладу або музичного навчального закладу І і ІІ рівнів акредитації.

2.1) *Тестування* проводиться 30 хвилин і включає 40 питань з напрямків:

1) композитори та їх творчість;

2) знання історії суміжних мистецтв;

3) музична термінологія.

2.2) *Співбесіда* виявляє музичний та загальний культурно-освітній рівень абітурієнта. Включає відповідь на питання стосовно творчості композиторів, твори яких абітурієнт виконував на іспиті з фаху, читання з листа, знання сучасного музичного життя.

2.3) *Читання з листа.*

Третя сесія — Сольфеджіо та гармонія

3.1) Сольфеджіо

Вступник виконує:

Письмово: запис двоголосного диктанту у формі однотонального періоду з хроматизмами, відхиленнями в тональності І ступеню спорідненості. Час виконання – 30 хвилин. Кількість програвань – 10.

Усно:

Просольфеджувати з листа двоголосний приклад, що містить хроматизми, відхилення, складні ритмічні фігури. Визначити на слух: звукоряди мажорного та мінорного ладів всіх видів, лади народної музики, інтервали (діатонічні та хроматичні), тризвуки (мажорні, мі-

норні, зменшені, збільшені) та їх обернення, септакорди ($Д_7$, $Д_9$, VII_7 зменшений та малий, II_7) та їх обернення, гармонічні послідовності (однотональні та з відхиленнями), поступові модуляції в тональності І ступеню спорідненості.

3.2) Гармонія

Вступник виконує:

Письмово: гармонізація мелодії у формі однотонального періоду з відхиленнями в тональності І ступеню спорідненості. Час виконання – 90 хвилин.

Усно: Гармонічний аналіз музичного зразка малої форми або структурно завершеного фрагменту твору крупної форми, що запропоновано в екзаменаційному білеті (зробити письмово).

Як бачимо, саме таке різнобічне виявлення професійної підготовки абітурієнта – піаністичної (виконання сольної програми, що містить в собі поліфонічний, віртуозний та так званої «великої форми» твори), інтелектуальної (колоквіум) та теоретичної (гармонія та сольфеджіо) – дозволяє зробити якісний відбір найбільш талановитої та підготовленої до навчання у мистецькому ВНЗ молоді.

Під час дискусії щодо «ваги» творчого конкурсу в загальному конкурсному балі вступника обговорювалась ще одна проблема – ніби, у порівнянні з іншими абітурієнтами, вступники до мистецьких вузів мають низькі бали ЗНО, що свідчить про слабкий загальноосвітній рівень. Аналіз сертифікатів ЗНО, що надійшли до приймальної комісії ХНУМ протягом трьох років, дозволив приймальній комісії довести зворотне, однак с цього приводу хочеться ще раз нагадати, що, на відміну від інших категорій вступників, абітурієнти мистецьких навчальних закладів повинні продемонструвати не тільки загальноосвітній, але і забезпечений тривалими спеціальними заняттями відповідний фаховий рівень підготовки, що вигідно відрізняє їх з широкого загалу, який тільки визначається з майбутньою професією.

Тільки-но, шляхом звернень керівників мистецьких ВНЗ та Міністерства культури України до МОН України, участі в дискусіях з приводу доцільності проведення саме трьох етапів творчого конкурсу, проблема була позитивно вирішена, як виникли інші, найболючішою з яких на сей час є відбиття ходу вступної компанії в ЄДЕБО.

Міністерством освіти і науки України було рекомендовано вищим навчальним закладам ввести посаду мобільного оператора Електронної бази, однак без внесення відповідних змін до «Класифікатора професій», згідно якого формується штатний розпис, виконати цю рекомендацію виявилося неможливим. І, якщо на початковому етапі становлення ЄДЕБО з роботою мобільного оператора міг впоратись, наприклад, старший лаборант відділу технічних засобів навчання (до того ж, і Міністерство освіти і науки України проводило семінари з навчання цих фахівців), то, з подальшим розвитком та ускладненням функціонування Електронної бази, якісна робота в ній стала потребувати значних професійних вмінь та навичок. Ця колізія – відсутність посади з чітко визначеним колом обов'язків та рівнем заробітної платні, з одного боку, та необхідність відображення повного обсягу освітньої діяльності навчального закладу в ЄДЕБО, з іншого боку, *потребує негайного вирішення на державному рівні*. Як показує досвід, від кваліфікації та «комп'ютерної обізнаності» мобільного оператора у значній мірі залежить якість цієї роботи, зокрема, проведення вступної кампанії.

Однією з проблем вступної кампанії 2015 року було обмеження прав абітурієнтів у використанні під час вступу сертифікатів ЗНО минулих років, що призвело до фактичного обвалу прийому на заочну форму навчання. Незрозуміло, чому молодій людині, яка закінчила загальноосвітню школу декілька років тому та вже проходила ЗНО, отримала, наприклад, освітній рівень молодшого спеціаліста, працює за фахом та, разом з тим, бажає вдосконалювати свою кваліфікацію, знову підтверджувати знання програми загальноосвітньої школи. Під час обговорення проекту «Умов прийому до вищих навчальних закладів України у 2015 році» і наш університет, і Рада ректорів вищих навчальних закладів Харківського регіону зверталися до Міністерства освіти з аргументованим проханням відмінити цю вимогу, однак ці аргументи не були враховані а ні в 2015, а ні в 2016 роках.

Новація 2016 року – подання заяв до вступу до вищих навчальних закладів виключно в електронній формі – на практиці, завдяки технічним проблемам функціонування ЄДЕБО, *створила надскладну ситуацію* в приймальних комісіях мистецьких ВНЗ, поставив під

загрозу своєчасне проведення вступної кампанії та виконання державного замовлення, оскільки термін прийому заяв, на відміну від інших категорій навчальних закладів, для нас був обмежений строком з 11 до 20 липня. В листах-зверненнях до МОН України, що надіслали усі без виключення вищі навчальні заклади мистецького спрямування, наводилася інформація про те, що ЄДЕБО з 11 липня фактично не працювала: зокрема, приймальній комісії ХНУМ імені І. П. Котляревського 11.07 вдалося роздрукувати з бази 12 заяв, 12.07 – 21 заяву, 13.07. – 16 заяв. Тим часом, на 12.00 годину 14 липня ми не змогли обробити 213 електронних заяв. З іншого боку, до приймальної комісії особисто зверталися абітурієнти, які з тієї ж причини не надіслали електронну заяву та могли втратити право взяти участь у творчих конкурсах, що, згідно «Умов прийому на навчання до вищих навчальних закладів України у 2016 році», мали пройти з 18 липня по 27 липня. Абітурієнти також втрачали змогу отримати консультації, акустичні репетиції, що передують складанню сесій творчого конкурсу, поселитися до гуртожитку, отримати можливість користування бібліотекою тощо. Завдяки оперативному втручанню Міністерства культури України, питання було вирішене шляхом надання дозволу приймальним комісіям мистецьких ВНЗ, як виключення, приймати заяви в паперовій формі з наступним внесенням їх до ЄДЕБО мобільним оператором приймальної комісії. Гострота проблеми стосовно подання заяв була знята особистим рішенням Міністра освіти і науки України Л. М. Гриневич, однак надані мистецькими ВНЗ пропозиції до «Умов прийому на навчання до вищих навчальних закладів України у 2017 році» щодо збереження цієї норми для ВНЗ мистецького спрямування, оскільки наші абітурієнти – не віртуальні, а конкретні, живі люди, які особисто з'являються до приймальної комісії та мають складати творчий конкурс, знову не були враховані.

Надскладна ситуація у всіх без виключеннях ВНЗ, що проводили прийом не тільки за спеціальностями, а і за спеціалізаціями, склалася на етапі автоматичного формування в ЄДЕБО рейтингових списків абітурієнтів ступеня «Бакалавр» денної форми навчання. Автоматичне формування ЄДЕБО конкурсного балу вступника виключно за правилами арифметики фактично знищіло роботу приймальних та ек-

заменаційних комісій. Зокрема, цей рейтинг не відповідав як пропозиціям ХНУМ імені І. П. Котляревського, сформованим в ЄДЕБО, так і «Правилам прийому», верифікованим в цій самій Базі. Розробники не врахували такої «дрібниці», як спеціалізація. Тобто є тільки «Музичне мистецтво», а з чого складається цей напрям освіти – невідомо.

Засадничі положення функціонування вищої мистецької освіти побудовані на персоніфікованому відборі найбільш талановитої та, разом з тим, професійно спроможної молоді. Зокрема, симфонічний оркестр не може існувати без контрабаса, гобоя, валторни, труби, а театральний колектив – без певної кількості чоловіків та жінок. Через недосконалість цієї опції в ЄДЕБО, під загрозою невиконання опинився оприлюднений розподіл місць за державним замовленням згідно проведених творчих випробувань за усіма спеціалізаціями (інструментами). З «точки зору» ЄДЕБО ми мали навчати виключно піаністів, композиторів та хорових диригентів, а також осіб, яким держзамовлення взагалі не надається, оскільки вони вже мають вищу освіту.

Не акцентуючи уваги на таких питаннях, як учбове навантаження викладачів, функціонування творчих (навчальних) колективів тощо, наголошуємо, що справжньою проблемою став той факт, що особи, які помилково, завдяки автоматичному формуванню рейтингового списку, були рекомендовані до вступу на бюджет (а їх виявилося 22) до ХНУМ, втратили наступні пріоритети та взагалі право навчатися у будь-якому ВНЗ, а ті особи, які рішенням приймальної комісії були рекомендовані до зарахування на місця держзамовлення, втратили це право.

І знову – листи, звернення, багатогодинні пошуки вирішення цього дійсно болючого питання, спілкування з абітурієнтами та їх батьками, які знаходились у стані розпачу. І знову, завдяки злагодженій роботі Міністерства культури України та приймальних комісій мистецьких ВНЗ був отриманий дозвіл Міністра освіти щодо формування рейтингових списків згідно рішень приймальних комісій та відповідних пропозицій, викладених в ЄДЕБО та, що було значно складніше, відновлені інші статуси заяв осіб, які помилково потрапили до автоматично сформованого рейтингу.

Висновки. Як запобігти повторенню в майбутньому цих складнощів в організації та проведенні вступної кампанії? На наш погляд, успішне керівництво освітніми процесами в державі неможливе без розуміння особливостей підготовки фахівців як в класичних, так і вузькопрофільних вищих навчальних закладах, зокрема, мистецького спрямування. Успішність відпрацьованих протягом десятиліть методик формування творчої особистості, навчання та виховання майбутнього митця визнана в усьому світі. На теренах держави мистецькі вищі навчальні заклади виконують не тільки навчальну функцію, а і проводять масштабну концертну, просвітницьку роботу, що надає їм значення центрів культурного життя суспільства.

Підтримувати їх, довіряти їм, дослухатися до них – дорівнює дбати про духовне здоров'я нації, майбутнє України.

УДК 78.03 : 004 «312»

Олена Берегова

АКАДЕМІЧНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА СУЧАСНІ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ: ДИСКУРС ВЗАЄМОДІЇ

XX століття попри глобальні суспільні катаклізми і зрушення принесло людству численні винаходи і наукові відкриття, спрямовані на поліпшення якості людського життя. У цьому зв'язку відзначаємо вдосконалення засобів комунікації та зв'язку, винайдення якісно нових технологій передачі інформації, появу і швидке розповсюдження електронних мас-медіа, всесвітньої інформаційної мережі Інтернет, мобільної телефонії, соціальних мереж тощо.

Активне входження новітніх інформаційно-комунікаційних технологій у життєдіяльність суспільства, що сталося внаслідок бурхливого розвитку електроніки, інтенсивне розповсюдження інформації в усіх сферах політичного, економічного й соціально-культурного життя та вдосконалення процесів обробки інформації призвели до трансформації людства в новий, більш високо організований тип су-

спільства – «нформаційне» суспільство. Це поняття виникло в середині 60-х років XX століття у працях провідних західних соціологів та соціальних філософів (Д. Белл, Д. Рісман, О. Тоффлер, А. Турен та ін.). Але зміни в сучасному соціумі відбуваються настільки швидко, що через кілька десятиліть цей термін перестав задовольняти вчених при описанні ними нових якостей світової історії. Тому в 90-х роках XX ст. з'явився новий термін – «постінформаційне суспільство», в рамках якого інформаційні технології більше не розглядаються як щось, що належить виключно світові техніки. Вони настільки глибоко проникли в життя людей, вплелися в саму тканину повсякденності, призвели до значних світоглядних змін, що вичленувати їх із загального світоглядного та культурологічного контексту вже не уявляється можливим. Саме тому на зміну інформаційному йде ера постінформаційного суспільства, яке створює культурно-цивілізаційні основи для гармонійного і вільного розвитку особистості.

Стрімкі темпи розвитку сучасного суспільства вимагають від фахівця будь-якої галузі досконалого володіння інформаційно-комунікаційними технологіями. Беззаперечним є факт входження інформаційно-комунікаційних технологій у сферу академічного музичного мистецтва. Вже понад 100 років трансляція художніх цінностей в галузі музичного мистецтва відбувається в двох «форматах»:

- традиційного концертного виконавства (музична комунікація проходить безпосередньо в концертному залі);
- у віртуальному звуковому та візуальному просторі через:

– електронні засоби масової комунікації або ЗМК (радіоефіри, телетрансляції, як прямі, з місця події, так і в запису);

– електронні аудіо- та відеоносії (CD, DVD тощо);

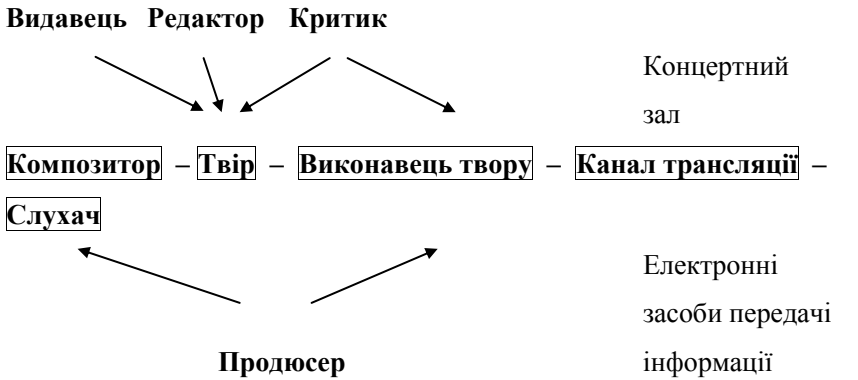
– мережу Інтернет (персональні та корпоративні веб-сайти, соціальні мережі).

Еволюція технологій звукозапису від грамофонів та грамплатівок на початку XX сторіччя, запису на магнітофонній плівці, касеті в середині XX сторіччя до CD, DVD, MP-3, MP-4 тощо наприкінці XX – початку XXI сторічь призвела до трансформації ролей учасників музичної комунікації. Це ще в 70-х роках XX сторіччя помітив відомий французький культуролог Абрахам Моль, який вважав XX сторіччя

добою занепаду диригента й соліста. Згідно з його концепцією, історію музики можна умовно поділити на три етапи, що відповідають різним ступеням розвитку людства. Перший етап – так званої «музичної спонтанності» – починається з виникненням музики та музичних інструментів і простягається аж до появи нотного запису. Поняття «публіки» в той час ще не існувало: задоволення від музики полягає в її виконанні. Другий етап став результатом появи музичних інструментів і музичної нотації. Саме тут відбувається розподіл на слухачів і виконавців. Цей етап А. Моль розділяє ще на два періоди: один з них знаменує появу музичних творів (тривав до початку XVIII століття), другий – відділення виконавця від композитора. Нарешті, третій, сучасний, етап, за А. Молем, характеризується розвитком процесів копіювання, тиражування музичних творів і втручанням засобів масової комунікації. На думку дослідника, ми живемо в період, коли цей етап досяг свого апогею. На цьому етапі змінюються функції самого музичного твору, який втрачає свій унікальний характер, а також ролі творців та виконавців цього виду мистецтва. Як стверджує А. Моль, диригент і соліст поступово відходять від музичного світу, виступаючи вже не в якості співтворців музичної композиції, а в ролі допоміжних ланок у процесі звукозапису; композитор як автор музичного «повідомлення» набуває нині нового значення, але й він усе більше віддаляється від своєї публіки [3].

Отже, сучасний етап розвитку музичного мистецтва вносить корективи у структуру художньо-комунікаційного акту, дає усвідомлення того, що між автором твору та його аудиторією знаходиться не лише музичний твір як канал, інструмент комунікації. Співавтором цього твору стає його виконавець, а додатковими ланками між митцем і слухачами є видавець, продюсер, редактор, критик і т. д. Музична комунікація кінця XX – початку XXI сторіччя завдяки бурхливому розвитку електронних технологій зазнає й значного урізноманітнення каналів трансляції музичних творів (див. Схему 1):

Схема 1



Оскільки концертна форма музичного мистецтва продовжує існувати, відповідно, у ній залишаються традиційними ролі учасників музичної комунікації. У віртуальному музичному просторі ролі композитора і виконавця дійсно змінюються. У випадках теле-, радіо- або online-трансляції комунікація відбувається майже за звичною схемою. Єдина відмінність від музичної комунікації в концертному залі полягає в знятті обов'язкової вимоги особистої присутності виконавця і слухача в одному приміщенні, їх територіальна віддаленість (хоча дія може відбуватися в режимі реального часу або online). При звукозапису слухач має справу лише зі звуковою матерією твору; композитор і виконавець перетворюються на технічні ланки передачі музичної інформації. Комунікація стає все більш однобічною, зворотній зв'язок практично відсутній. Сучасна звукозаписувальна апаратура дозволяє «вичистити» звучання від фальші, «підтягнути» темпи тощо, тобто наблизити виконання до ідеального. При цьому жодна найсучасніша комп'ютерна або акустична система не є спроможною замінити справжнє звучання натуральних тембрів музичних інструментів та людського голосу. А найпоширеніший формат музичних файлів MP-3 взагалі стискає фактичний розмір файлу та «зрізує» найвищі і найнижчі частоти. У результаті слухач втрачає відчуття «справжності» музичного продукту, споживає або вихолощене, стандартизо-

ване й уніфіковане «творіння», або спотворене через недосконалість апаратури.

Багато відомих діячів музичного мистецтва ставилися до запису музичних творів різко негативно. Зокрема, відомий французький піаніст, педагог і музично-громадський діяч Альфред Корто, котрий у 1920–1930 роках зробив багато записів на грамплатівки, тим не менше, вважав, що при записуванні губиться душа музики, зникає ефект «висікання вогню» в душах людей. А. Корто також говорив про неповторність виконання в залі, яке відрізняється фантазією та всілякого роду несподіванками: там – фальшивою нотою, тут – ритмічною свободою, які зовсім не шкодять створюваному характеру. Так само вважали І. Стравінський, Г. Коган та ін. [2].

Таким чином, видатні музиканти XX сторіччя ніби погоджуються з тим, що живий комунікаційний зв'язок між композитором та аудиторією, що виникає в момент концертного виконання твору, руйнується при прослуховуванні запису, повноцінний художній процес втрачає цілісність, підміняється «псевдокомунікацією» через звуковідтворюючу апаратуру, ЗМК або інші канали комунікації. Маючи безліч можливостей для задоволення своїх культурних потреб і не бажаючи утруднювати себе проблемами придбання квитків, прибуття до концертного залу та психологічного налаштування на сприйняття музики, слухач усе менше зазирає до храму музичного мистецтва; прірва між комунікатором і комунікантом поглиблюється; творчі ідеї, що визрівають у свідомості і пропускаються через серце композитора, наражаються на небезпеку не бути почутими, не досягнути того, кому вони призначалися. Всі ці негативні сторони агресивного входження новітніх електронних технологій в музично-комунікаційний простір ведуть до спрощення, примітивізації музично-творчого процесу. Однак чи насправді запис тільки шкодить академічному музичному мистецтву? Для відповіді на це питання порівняємо умови, в яких відбуваються концертне виконання і запис твору (див. Таблицю 1).

Таблиця 1

	Концертне виконання твору	**Запис твору на електронних та цифрових носіях**
Обставини виконання/ відтворення	Відбувається за умови чітко визначених дати, місця й часу та присутності виконавців (іноді й композиторів) та слухачів в одному приміщенні.	Може відтворюватися будь-коли й будь-де за умови наявності відповідної технічної апаратури.
Кількісний склад публіки	Залежить від величини приміщення. Може коливатися від невеликої групи, що слухає твір у камерній аудиторії, до багататисячного натовпу на стадіоні, площі.	Залежить від каналу передачі музичної інформації. Може бути як індивідуальним, так і необмеженим за кількістю слухачів, сягати багатомільйонної аудиторії у випадку використання ЗМІ.
Характер виконання	Як правило, це унікальна, ексклюзивна акція, яскрава та одноразова мистецька подія (якщо організаторами не передбачено щось інше, наприклад, гастрольний тур).	Кількість відтворень залежить від волі слухача. Багатотиражний характер.
Форма існування	Реальна	Віртуальна
Якість звучання	Живий звук, природна реверберація. Додає виконанню ексклюзивності за умови високих акустичних властивостей приміщення.	Фонограма або відеозапис. Навіть при найвищій якості не є можливим стовідсоткове відтворення тембрів музичних інструментів та людських голосів.
Вартість для організаторів	Висока, включає витрати на запрошення й оплату праці професійних творчих колективів і солістів, оренду приміщення, рекламу тощо.	Висока, залежить від вартості послуг студій аудіо- та відеозапису, реклами тощо.

продовження табл. 1

Вартість для слухачів	Дорівнює вартості квитка на концерт.	Дорівнює вартості носія музичної інформації (CD, DVD, аудіокасети тощо) або тарифам на користування Інтернетом чи електронними ЗМІ.
Суспільний резонанс	Локального рівня, в основному, серед місцевої музично-культурної громадськості та преси.	Залежно від художньої вартості твору та медіа-стратегії може бути локального, національного, а в деяких випадках – і міжнародного масштабу.

Як видно з наведеної таблиці, дві основні форми існування музичного твору – концертне виконання й звукозапис – суттєво відрізняються між собою. Звукозапис навіть при найсучасніших технологіях програє за основним показником, що становить суть музичного мистецтва – в якості звучання твору та передачі енергетики виконавця. Звукозапис дійсно не може замінити живе виконання твору, але користь від нього є, й досить значна. По-перше, звукозапис дає враження від твору або виконавця та можливість порівняти виконання одного твору різними майстрами. По-друге, аудіо- та відеозаписи дають можливість самовдосконалення виконавцям. Хоча запис і нівелює нюанси й барви звуку, проте дуже яскраво передає фальш, відсутність енергетичного взяття звуків та загальну в'ялість звучання. У записах великих майстрів при найгіршій якості звуку ми завжди чуємо інтенсивну, енергійну подачу звуку. По-третє, саме завдяки звукозапису до нас дійшла унікальна інформація про стиль і виконавську манеру багатьох видатних майстрів музичного мистецтва минулих епох (переважно XX століття). Нарешті, звукозапис відкриває творові безліч можливостей доступу до слухача. Саме завдяки звукозапису мають можливість ознайомитися зі зразками музичної класики та сучасного мистецтва ті слухачі, котрі мешкають далеко від великих культурно-мистецьких центрів і не мають змоги відвідувати концертні зали. Іншими словами, звукозапис має величезний культурно-виховний по-

тенціал, він здатний впливати на підвищення культурного рівня слухача, сприяти його духовному збагаченню.

Враховуючи високу вартість і запису, й концертного виконання (по суті, це єдиний спільний для обох видів існування музичного твору показник), останнім часом спостерігаємо явище кооперації цих двох форм: усе частіше запис здійснюється не в мертвій тиші студій звукозапису, а в концертних залах, під час живого безпосереднього виконання твору, прем'єрних показів тощо. Саме ці записи часто стають основою CD та DVD композиторів та виконавців. Намагання композиторів експериментувати зі звуком, шукаючи нові засоби музичної виразності, привело до появи в XX сторіччі ще однієї форми кооперації концертного виконавства та звукозапису – так званої «електронної музики», де фрагменти цифрового запису (або монтажу) поєднуються в реальному часі з живим звучанням інструментів та голосів.

Таким чином, слід визнати, що академічне музичне мистецтво, яким би консервативним воно не було, не може залишатися в межах традиційного концертного виконавства. Це є одним із найголовніших викликів музичному мистецтву сучасності. Зазнаючи все більшого впливу засобів масової інформації, стаючи значно доступнішою, сфера академічної музики ще значно відстає від масового музичного мистецтва та шоу-бізнесу за ступенем розповсюдження музичних творів. Головна причина полягає в тому, що академічне мистецтво має принципово немасовий і некомерційний характер.

У наведеній нижче таблиці простежуються основні відмінності ланок музичної комунікації в масовому та академічному видах музичного мистецтва.

Порівняння основних ланок музичної комунікації у сферах масової та академічної культури виявляє їх повну протилежність за всіма показниками. Однак, при майже повній розбіжності функцій і завдань цих двох видів музичного мистецтва та якостей створюваної ними музичної продукції, виявляються й певні спільні риси, зокрема, такі, як необхідність кооперування зі ЗМІ та посилення візуального чинника в сучасній музичній культурі.

Таблиця 2

Ланки музичної комунікації	**Масова музична культура**	**Академічна музична культура**
КОМПОЗИТОР	Часто залишається анонімним або маловідомим, знаходиться «в тіні» виконавця.	Особистість, авторитет як у професійному середовищі, так і в суспільстві.
ТВІР	Простий, доступний для сприйняття, часто банальний за змістом, візуалізований через кліповий відеоряд. Музична складова є найбільш традиційним засобом виразності. Має багатотиражний характер, може бути «фоном» для інших видів діяльності, орієнтований на шоу та його комерційний успіх.	Оригінальний як за змістом, так і за набором засобів музичної виразності. Банальність може використовуватися як один із таких засобів. Візуальна складова грає все більшу роль (вплив ЗМІ). Має принципово некомерційний характер, орієнтований на роботу мислення слухача, його духовне збагачення, співтворчість, співпереживання, має виховне значення. Це принципово унікальний, «штучний» товар
ВИКОНАВЕЦЬ	Персоніфікований, створений зусиллями продюсерів та іміджмейкерів. Може навіть не мати музичної освіти або бути музично бездарним.	Співавтор твору, своєю майстерністю допомагає розкрити його глибокий зміст. Створює себе сам, вчиться у професійних навчальних закладах досить тривалий період часу.
СЛУХАЧ	Аудиторію складають представники різних суспільних верств, але, в основному, зразки масової музичної культури орієнтовані на пересічного середньостатистичного слухача з невибагливими смаками та невисоким культурно-інтелектуальним рівнем.	Інтелігентний, освічений, елітний, вибагливий, прагне до самовдосконалення.

Таким чином, академічне музичне мистецтво повинно пристосовуватися до невластивих йому функцій і вимог, які диктують засоби масової інформації та віртуальні канали розповсюдження інформації (зокрема, електронні мас-медіа, Інтернет, рекордингові компанії тощо). Процес пристосування змушує академічну музику частково перебирати на себе функції масової культури, заганяючи «в тінь» композитора і виконавця й акцентуючи увагу на зовнішніх ефектних або навіть шокуючих якостях твору. Вимушена «пристосувальницька» позиція академічної музики багато в чому пояснює зміну традиційних ролей в акті музичної комунікації, а також і нові якості самої музики, постмодерністську гру стилів, гібридні форми, естетику змішування «високого» й «низького» тощо.

Описані явища породжують дискусію в середовищі професійних музикантів щодо подальшого розвитку академічного музичного мистецтва. Марк Найдорф вважає, що «…в середовищі, створюваному засобами масової комунікації, відбувається формування нової музико-культурної форми, яка структурно відповідає культурі "масового суспільства"» [4]. Відповідно, особливості музичної комунікації характеризуються анонімністю авторства й центральною роллю виконавця; слухачеві пропонується завершений (записаний) твір, текст якого існує лише в електронно-цифровому запису та відтворюється незалежно ні від автора, ні від виконавця. Разом з тим, М. Найдорф не заперечує можливості подальшого розвитку «концертної музичної культури».

Композитор Володимир Мартинов, навпаки, вважає, що фундаментальні засади композиторства й загалом сам традиційний простір музикування, зокрема, академічні концертні зали приречені на загибель, і не бачить жодних перспектив академічної музики. У книзі під провокаційною назвою «Кінець часу композиторів» (навіяною, очевидно, популярними в XX сторіччі ідеями «смерті автора» Р. Барта, «смерті людини» М. Фуко, «загибелі цивілізації» О. Шпенглера та ін.) та у своїх виступах В. Мартинов висловлює думку, що нині настав «час пік» для кутюр'є та іміджмейкерів. «Коли ми говоримо про кінець часу композиторів, то це не означає, що композитор як творча одиниця перестає існувати, а йдеться про те, що він не є сьо-

годні актуальним, втрачено престиж самої спеціальності, її цінність та значення… Адже жодна, навіть найбільша, за нашими уявленнями, подія в академічному музичному мистецтві не може порівнятися з будь-якою подією, скажімо, в житті моди за рівнем її суспільного резонансу» [1]. Разом із втратою композитором своєї ролі в суспільстві В. Мартинов констатує й девальвацію музичного тексту як такого, що супроводжується посиленням значення ситуації, яка його породжує, тобто зростанням ролі контексту в структурі акту музичної комунікації. Одночасно актуалізується поняття «прикладної музики», що не так давно вважалося несуттєвим, не вартим уваги композитора, але водночас засобом швидкого отримання прибутку.

Таким чином, ми розглянули деякі найвідчутніші тенденції у сфері взаємодії академічного музичного мистецтва та інформаційно-комунікаційних технологій і можемо констатувати наступне. Академічне музичне мистецтво, основною умовою існування якого, як і існування музики як виду мистецтва, є виконання в концертному залі, у добу сучасних інформаційно-комунікаційних технологій виходить за межі традиційного концертного виконавства, пристосовується до віртуального звукового та візуального простору, створюваного електронними ЗМК та Інтернетом, зазнає на собі впливу технічних засобів звукозапису та еволюціонує разом з ними, відчуває наслідки трансформації ролей учасників музичної комунікації.

По-друге, академічне музичне мистецтво, яке має принципово немасовий характер, під впливом засобів масової інформації та електронних каналів її розповсюдження змушене пристосовуватися до невластивих йому функцій і вимог масової культури. Фігури композитора і виконавця відходять на другий план, увага концентрується на зовнішніх ефектах, тяжінні до видовищності та підкреслення незвичних, іноді шокуючих, якостей композиції. З цією вимушеною «пристосувальницькою» позицією пов'язана зміна традиційних ролей в акті музичної комунікації та нові якості самої академічної музики – постмодерністська стилістична гра, змішуюча естетику «високого» й «низького», гібридні форми, посилення ролі візуального чинника тощо.

Водночас можемо констатувати, що у вільному продажу (у тому числі через мережу Інтернет) є вкрай небагато нотних видань, CD

та DVD із записами творів класичної та сучасної академічної української музики. Оскільки подібна нотна, аудіо- та відеопродукція не є комерційною за призначенням, видається доцільним запровадити спеціальну програму державної підтримки національного нотного видавництва та аудіовиробництва як запоруку збереження багатовікових надбань української музичної культури та її подальшого розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічна музика сьогодні існує як речі антикваріату [Текст] : інтерв'ю з В. Мартиновим // Хрещатик, 27 травня 2008 року. — С. 13.

2. Коган Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста [Текст] / Г. М. Коган. — М. : Музика, 1969. — 342 с.

3. Моль А. Социодинамика культуры [Текст] / А. Моль. — М. : Прогресс, 1973. — 403 с.

4. Найдорф М. Об особенностях музыкальной культуры массового медиа-пространства [Електронний ресурс] / М. Найдорф. — Режим доступу : http://www.botan.ws/stk4.htm.

УДК 78.03 : 364.124.2 (477)

Марія Проскуріна

АКАДЕМІЧНА МУЗИКА В СИСТЕМІ КУЛЬТУРНИХ ІНДУСТРІЙ УКРАЇНИ

На початку третього тисячоліття креативна економіка перетворюється на стратегічний інструмент сучасного суспільства для забезпечення можливості сталого розвитку, а *культурні індустрії стають невід'ємною частиною економічних систем розвинутих країн*, потребуючи відповідних наукових досліджень. Вони охоплюють традиційне виробництво, високі технології та сферу послуг. ***Метою*** цієї розвідки є висвітлення шляхів розвитку сегменту академічної музики як одного з важливих секторів культурної індустрії, розглянувши деякі механізми просування та комерціалізації академічного музичного продукту.

До культурних індустрій відносять кіноіндустрію, музичну індустрію та рекординг, відео- та комп'ютерні ігри, рекламу та маркетинг, а також мовлення (радіо, телебачення, супутникові, кабельні та цифрові їх форми). Ці види людської діяльності спираються на використання креативного потенціалу людини та можуть генерувати прибуток як через торгівлю товарами та послугами, так і через використання інтелектуальних прав власності. Культурні індустрії як специфічна сфера діяльності залучені до створення та розповсюдження продуктів, що впливають на наше розуміння світу в цілому [4, с. 16].

Сьогодні, серед інших секторів музичної індустрії України, доцільно звернути увагу на сектор класичної музики як не менш перспективний та прибутковий.

Основною проблемою сьогоднішнього культурного сектора в Україні є закореніле сприйняття його виключно як дотаційного та неприбуткового, що, в свою чергу, зводить нанівець мотивацію підприємницької діяльності в сфері культури. В умовах соціально-економічної кризи соціокультурний сектор фінансується за остаточним принципом, тому єдиним способом забезпечення його розвитку та виживання за таких умов може бути адекватне співвідношення державної підтримки та власної економічної діяльності. Розвиток останньої передбачає перегляд системи менеджменту та помірковане впровадження ринкових механізмів створення та регулювання попиту на культурні товари та послуги в самих закладах культури та мистецтва [2].

Поняття культурних індустрій, яке поступово вводиться в обіг в Україні, передбачає впровадження підприємницьких ініціатив у сферу мистецтва. Культурні індустрії – це діяльність, спрямована на тиражування та часткове відтворення на носіях витворів мистецтва, проведення за допомогою різноманітних технологій та техніки масових та видовищних заходів. Тобто це – підприємницька діяльність в сфері культури, спрямована на виробництво та розповсюдження за допомогою тиражування культурних благ з метою забезпечення доступу всіх верств населення до споживання цих благ та отримання прибутку. Слід зазначити, що кожна з підгалузей культурних індустрій має свій механізм реалізації мінової вартості, шляхи регулювання комерційної

політики, трудових ресурсів, рівні капіталовкладень та способи корпоративного контролю. Виокремлюють три основні шляхи реалізації культурного продукту як товару [3, с. 23] – механізм мінової вартості:

1. культурні об'єкти, що мають фізичну реалізацію та були продані як товар для кінцевого споживання фізичними особами;
2. трансляція на телебаченні та радіо є безкоштовною для споживачів, за виключенням спеціального замовлення послуг, проте реалізовується час на рекламу та спонсорство;
3. публічне представлення для обмеженої кількості глядачів в певний проміжок часу.

До основних товарів культурних індустрій відносять записи на матеріальних носіях, оригінали мистецьких творів, репродукції та копії [7]. До кінцевих послуг можна віднести доступ до події або видовища (концерти, трансляції). До товарів проміжного споживання можна віднести основні активи виконавця – авторське та суміжні права, які можуть бути передані або повністю, або частково на правах ліцензування. Товари проміжного споживання використовуються для створення кінцевого продукту.

Культурні індустрії спираються на поєднання мистецтва, економіки та цифрових технологій через символи, тексти, звуки та зображення.

Класична музика не має бути виключенням та має всі передумови для розвитку із залученням останніх технологій. Слід наголосити на тому, що класична музика – це унікальний сегмент ринку – нішевий та дорогий продукт, який спирається, в першу чергу, на талант та майстерність, які і визначають його цінність.

В провідних країнах світу класична музика як частина музичної індустрії прийняла інноваційні ініціативи, що дозволило їй розвивати власні бізнес-моделі. В 1989 році цей сектор поступово починає входити у процес маркетизації з метою виходу до масового споживача. Приклад побудови бізнес-моделей у Великій Британії можна вважати досить вдалим. Індустрія класичної музики запозичила досвід з поп-маркетингу, за рахунок чого розширила свою клієнтську базу. Наприклад, в 1989 році британською медіагрупою EMI Group – однією з найбільших рекордингових компаній світу – було випущено

записи «Чотирьох сезонів» Антоніо Вівальді зі скрипалем Найджелом Кеннеді. Рекламна кампанія була унікальною для класичної музики. Замість традиційного маркетингового підходу були використані поп-механізми. Було проведено реліз одного треку до виходу всього альбому, низка інтерв'ю з музикантом по телеканалах та на радіо, використано зовнішню рекламу та рекламу на телебаченні. Було продано понад 2 мільйонів примірників, що стало кращим результатом в секторі академічної музики на той момент. Наступним етапом було поєднання першого з концертів «Трьох тенорів», що відбувся в 1989 р., та відзначення фінального матчу Чемпіонату світу з футболу 1990 р., що призвело до продажу в світі більш ніж 12 мільйонів компакт-дисків, касет і відео разом узятих протягом року [5]. Обидва проекти, безсумнівно, відкрили шлях для подальшого просування класичної музики як форми масової культури.

Твори класичної музики використовуються в рекламі та кінематографі. Потенціал даного ринку є значним, він вимагає інвестицій для просування у всіх ЗМІ, а не лише у музичних. Порівняно нещодавно даний сегмент почав входити в Інтернет-торгівлю. Ринок класичної музики є досить консервативним, а темпи його розвитку, в порівнянні з ринком поп-музики, є досить повільними, проте вже сьогодні спостерігається задоволення потреб слухачів через Інтернет більше ніж на 70 %.

При аналізі цих двох прикладів слід звернути увагу на дворівневу систему, яка складається з класичного музичного продукту, що є основою, та стратегічного музичного продукту. Останній розробили кампанії для залучення споживача, не обов'язково зацікавленого власне інтерпретацією музики. Таким чином, в центрі уваги постає або сам виконавець, або ж репертуар, який можна було б легко слухати, не вдаючись до поглибленого дослідження та аналізу.

Подібне явище висвітлювали в своїй роботі «Діалектика просвітництва» (1944) Адорно та Хогенхаймер, аналізуючи музичну індустрію 1940 років. Вони стверджували, що культура як бізнес стає індустріалізованою та поступово перетворюється на товар. Іншими словами, музика стає продуктом, пристосованим для масового споживання. Цей двоїстий підхід спостерігається в поточній діловій прак-

тиці на ринку класичної музики. Поп-маркетинг був одним з інструментів, який дозволив класичній музиці охопити нетрадиційні ринки. Розвиток Інтернет-технологій заохочує класичний сектор адаптуватися до нового середовища. Зростання онлайн-торгівлі на музичному ринку в цілому істотно розширило можливості людей слухати класичну музику та приймати рішення для себе щодо подальшого дослідження вподобаного жанру.

Ще один важливий аспект розвитку цифрових технологій та їх поєднання з культурою – зростання незалежності музикантів. З прямим доступом до ринку самі музиканти отримують можливість використовувати Інтернет як інструмент для продажу записів, поширення концертних квитків та інших товарів. Соціальні мережі стали потужними інструментами для формування інформаційно-комунікаційного простору для виконавців.

Скрипаль Тасмін Літтл перейняв досвід гурту «Radiohead» з їх концепцією «плати скільки хочеш», що була реалізована при продажу альбому «In Rainbows» (2007). Альбом «The Naked Violin» Літтла реалізується за подібною схемою [5]. Це є прикладом того, як професійний класичний музикант прийняв технологічні розробки для того, щоб спілкуватися з існуючими слухачами і залучити нових. Скрипаль Нікола Бенедетті випустив серію мобільних мелодій для телефону, доступних з його веб-сайту. Більшість сучасних виконавців публікують свої доробки через Facebook і YouTube.

Специфіка ринку культурних індустрій полягає в одночасному існуванні фізичного ринку культурних продуктів, який і визначає економічну цінність, та ринку ідей, які є необхідною складовою креативного сектору. Ціна буде сформована в результаті обміну з урахуванням символічного наповнення, а культурна цінність буде реалізована через інтерпретацію та оцінку смислів, що було вкладено в продукт. Проте однією з тенденцій сучасного інформаційного простору є смислова пустота за наявності надмірної інформації.

Внесок культурних індустрій не обмежується лише матеріальним. Вони сприяють соціальній інтеграції, консолідації населення, підвищенню рівня освіти, гордості від приналежності до певного співтовариства та спільному усвідомленню приналежності до певно-

го історичного етапу. Дана сфера опосередковано сприяє підвищенню ефективності економічної діяльності в суміжних галузях через створення єдиного інформаційно-комунікаційного середовища.

Основу індустріалізації культури становить можливість технологічного відтворення її продуктів. Сучасні технології дозволяють відтворювати та масово тиражувати культурні блага. Це суттєво змінило динаміку культурного споживання. Індивідуальне споживання культурних благ доповнилося суспільним та масовим. Масове тиражування дозволяє відшкодувати інвестиції в матеріали, навички та час за рахунок обсягів продажів та ефекту масштабу: дешевше копія – вище потенційний прибуток.

Культурні індустрії несуть в собі *величезний потенціал та можливості для поширення культурних благ*, забезпечення реалізації основних функцій культури та мистецтва у суспільстві. Проте, також вони несуть в собі і значні загрози. Надмірна маркетизація культурного середовища призводить до викривлення ціннісних орієнтирів та зниження естетичного наповнення культурно-мистецьких продуктів. В цьому випадку зростає *роль державної культурної політики* як способу регулювання та врівноваження приватного підприємництва та захисту інтересів суспільства заради забезпечення сталого розвитку останнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зеленцова Е., Гладких Н. Творческие индустрии: теории и практики [Текст]. — М. : Издательский дом «Классика XXI», 2010. — 240 с.

2. Проскуріна М. Роль культурних індустрій в трансформації соціально-економічних систем в умовах глобалізації [Текст] / М. Проскуріна // Актуальні проблеми економіки 2015–2016 : [матеріали IX міжнародної наукової конференції, Київ, 19 лютого 2016 року] / наук. ред. д. е. н., проф. М. М. Єрмошенка. — К. : Національна академія управління, 2016. — С. 53–57.

3. Тросби Д. Экономика и культура [Текст] / пер. с англ. И. Кушнаревой ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М. : Изд. Дом Высшей школы экономики, 2013. — 256 с.

4. Хезмондалш Д. Культурные индустрии [Текст] / Д. Хезмондалш ; [пер. с англ. И. Кушнаревой, под ред. А. Михалевой] ; Нац. исслед ун-т

«Высшая школа экономики». — М. : Высшая школа экономики, 2014. — 456 с.

5. Carboni M. The Classical Music Industry and the Future that Digital Innovations can Bring to Its Business Models / Marius Carboni // 2012 International Conference on Economics, Business and Marketing Management IPEDR vol. 29 (2012). — Singapore : IACSIT Press, 2012. — P. 343–347.

6. Hendrik P. Key role of cultural and creative industries in the economy : [Electronic resource] / Pol Hendrik. — URL : http://www.oecd.org/site/worldforum06/38703999.pdf.

7. Scott A. J. Cultural_Product Industries and Urban Economic development. Prospect for Growth and Market Contestation in Global Context / University of California, LA, USA // Urban Affairs Review. — 2004, March. — Vol. 39. No. 4. — P. 461– 490.

УДК 378.1

Валентина Редя

ДО ПРОБЛЕМИ ГУМАНІТАРИЗАЦІЇ ОСВІТИ або ІНТЕГРАЦІЯ ОСВІТИ ПРОТИ «ОБРАЗОВАНЩИНИ»

Поняття інтеграції – одне з найбільш популярних сьогодні у педагогічному середовищі, хоча оперують ним, як правило, досить вільно і «приблизно». Тож не зайвим буде нагадати, що перше й найважливіше значення слова *інтеграція* (від лат. *integer* – цілий) – об'єднання в ціле будь-яких частин. Принципово важливо розуміти, що ціле є не механічним поєднанням, а структурно-організованою системою, яка виконує певні функції[1]. Для педагогіки таким цілим є *система* освіти як інститут відтворення та розвитку *культурного цілого* суспільства. У періоди втрати суспільством (з тих чи інших причин) усталеності, система освіти повинна шукати, перш за все, підвалини та шляхи відновлення зруйнованої цілісності. Звідси – найактуальні-

[1] Докладніше див. : Редя В. Я. Історичні типи та форми інтегративних взаємодій у мистецтві / В. Я. Редя // Учні-Вчителю (до ювілею О. С. Зінькевич) : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2011. — Вип. 97. — С. 12–21.

ший напрямок сучасної педагогіки – пошук *інтегруючої основи* для побудови цілісної системи освіти.

У XX столітті поняття «освіта» трактувалося (наповнювалося) досить неоднозначно, що було пов'язано з раціоналізацією освітніх компонентів, їх відчуженням від художньо-емоційної складової культури (насамперед, мистецтва). Вже на шкільному етапі педагогічний процес, як відзначають спеціалісти, характеризується орієнтацією на раціонально-логічні способи пізнання – домінують аналіз, спрощеність, однозначність, об'єктивізм тощо. Методи пізнання, що спираються на образне мислення та синтез, багато в чому не затребувані, що призводить до розриву між двома інгредієнтами культури – культурою інтелектуально-раціональною та культурою емоційно-гуманітарною. У подальшому, при отриманні молодою людиною середньої спеціальної, вищої (особливо технічної) освіти процес розмежування способів пізнання значно підсилюється. Однак повноцінне сприйняття світу молодою людиною, адекватне усвідомлення себе у цьому світі можливе лише при активній взаємодії, сполученні наукового (раціонального, логічного «мислення у поняттях») та «образного мислення», що виходить з емоційного сприйняття зовнішнього світу.

На сучасному етапі, коли суспільство фактично по всіх параметрах (економічних, духовних, політичних, соціокультурних, етичних) опинилося у стані дезінтеграції, пошук інтегруючих основ для побудови цілісної системи освіти є однією із нагальних потреб.

Проблема взаємозв'язку культури та освіти хвилювала людство на всіх етапах розвитку цивілізації, оскільки процес освіти та виховання завжди обумовлювався прагненням до ідеалу досконалої людини. У педагогічній класиці, починаючи з епохи Давнього світу, освіта завжди розглядалася як *«створення людяності в людині»* за формулою «єдність навчання, виховання та просвітництва», і вже з появою перших держав виховна функція мистецтва використовувалася цілком свідомо й цілеспрямовано. Історичний досвід демонструє: освіта – це *культурний процес*, тобто *спосіб засвоєння культури* молодим поколінням – як з метою її примноження, так і для розвитку та вдосконалення людської особистості (що було основою освіти й виховання ще у Стародавній Греції).

Парадоксально, але вчені стверджують, що за тисячі років еволюції людина біологічно не змінилася. Все, чим наш сучасник відрізняється від дикуна, а сучасне суспільство – від первісного, пов'язане з досягненнями у галузі культури – створеними людиною матеріальними та духовними цінностями. Суперечки про те, як взаємодіють ці дві найважливіші сфери культури людства (технічна культура – сфера матеріального виробництва і прикладних наук та гуманітарна культура – сфера мистецтва, освіти, гуманітарних наук), яка з них є більш вагомою, велися ще у 1837 році. Згадаємо широко відомий факт: під час обговорення у Французькому парламенті законопроекту про освіту між фізиком Домініком Франсуа Араго та поетом Альфонсом Ламартіном виникла показова дискусія. На запальне ствердження Ф. Араго про те, що виробництво розвивається не за допомогою красивих слів та віршів, а за допомогою природничих знань, А. Ламартін відповів: «Якби ми опинилися зненацька позбавленими усіх природничо-наукових знань, матеріальний світ зберігся б, хоча і зазнав би величезної шкоди. Але якщо людина втратить хоча б одну з істин, хранителем яких є гуманітарна освіта, загине і людина, і все людство» [7, с. 39].

Позиція Ламартіна цілком зрозуміла (враховуючи, звичайно, знижку на полемічний запал), і подальший розвиток суспільства підтвердив його правоту. Сьогодні проблема гуманізації людського існування постала з особливою гостротою. Звідси – значення гуманітарного знання, гуманітарних дисциплін, що надзвичайно зросло (порівняємо метафорично: для природничих наук, предметом дослідження яких також є людина, важливим є *устрій* даного «музичного інструмента», а для гуманітарних наук – його *звучання*, індивідуальне й неповторне).

В наш час бурхливий технічний прогрес при незначно збільшеному рівні гуманітарної свідомості вже призвів до реальних загроз людству. Випереджаючий розвиток комп'ютерних технологій, створення всепоглинаючої планетарної інформаційної мережі, невпинний рух до нових технократичних «перемог» здатні корінним чином вплинути на сферу освіти, остаточно змістити акценти у бік її дегуманізації. Одна з найпотужніших противаг цьому – гуманітарне навчання, художня освіта і виховання як у школі, так і у вищих навчальних закладах – особливо у тих, де домінує гіпертрофована уява про користь

раціонального знання і відбувається (нехай навіть мимоволі) елементарне зубожіння душі від перенасиченості інформацією.

Безперечно, культура і мистецтво мають посідати достойне місце серед предметів гуманітарного циклу, що входять до числа обов'язкових у будь-якому вищому навчальному закладі. На сьогодні можливість залучити молодих людей до скарбниці світового мистецтва надає предмет «Світова художня культура» («Історія світової художньої культури»). Автору даних рядків, поза основною роботою у мистецьких навчальних закладах, довелося наприкінці 1990-х викладати у ВНЗ суто «технічного» спрямування альтернативний варіант «обов'язкової» культурологічної дисципліни – авторський курс «Людина та культура». Спілкуючись зі студентами інженерних спеціалізацій, не переставала дивуватися їхньому бажанню стати по-справжньому освіченими людьми. Керівництво академії[2] підтримувало творчий підхід до інтерпретації навчального плану, дозволяло працювати за авторською програмою. Отже, значне місце під час занять було відведене знайомству з видами та жанрами мистецтва, основними етапами розвитку світової художньої культури, видатними митцями – представниками різних епох, національних культур, видів мистецтва… В силу специфіки студентського контингенту, який дуже відрізнявся від звичних «гуманітаріїв», на семінарах дуже скоро став відчуватися крен у бік перелічення фактів (хто, що, де, коли?..).

Враховуючи, що інформаційний простір гуманітарних наук розширюється, і цей процес є невпинним, а масив фактологічної та теоретико-пізнавальної інформації стає, без перебільшення, неосяжним (згадаємо «інформаційний вибух» середини XX століття!), необхідно було вживати свого роду запобіжні заходи щодо інформаційної перенасиченості навчального процесу [див.: 5, 25].

Зміна акцентів у викладанні предмету, відхід від *інформативності* (що завжди була першоосновою навчання, являючи звичне заповнення голів студентів конгломератом понять та відомостей) – до спрямованості на *входження* до світу культури, мистецтва, на *відкриття можливості подальшого просування* у цьому напрямку (го-

[2] Йдеться про Запорізьку державну інженерну академію.

ловне – мати первинні орієнтири: де знайти, що подивитися або послухати) швидко змінили ситуацію. Вірші та музика, що звучали на заняттях, репродукції картин великих живописців, знайомство з роботами видатних скульпторів та архітекторів, які спочатку викликали у певної частини студентів скепсис, поступово зламали «опір» навіть найбільш радикально налаштованих. У самооцінці, яку робили студенти наприкінці семестру, практично всі вони відзначили, що навіть такий короткий курс (36 годин) значно вплинув на їхній культурний рівень, розширив кругозір: «Цей курс показав мені світ очима художників, музикантів, письменників, примусив задуматися над змістом творів мистецтва…»; «Помітив, що в мене з'явилася впевненість у собі, свобода у спілкуванні з іншими людьми…»; «Відчуваєш себе зовсім інакше, коли розумієш мистецтво… і вчити нічого не треба – це настільки вражає, що само собою залишається в пам'яті…»; «Такий предмет дарує духовну наснагу. Переконана, що він повинен викладатися протягом усього навчання в академії…» (остання думка, до речі, звучала майже у всіх підсумкових роботах студентів) [8].

Досвід доводить, що зміна позиції щодо світової художньої спадщини у багатьох молодих людей відбувається, багато в чому, завдяки їх знайомству з *музичними* шедеврами – адже саме музика здатна, як жодне інше мистецтво, дістатися глибин людської душі, озвучити струни найтонших почуттів… Саме музика (насамперед, класична спадщина), на наше глибоке переконання, активно сприяє особистісному зростанню людини, її гармонізації та індивідуалізації – формуванню кругозору, культури художнього сприйняття, вияву й розвитку творчих здібностей, творчої ініціативи. Музична складова предмету «Світова художня культура» абсолютно природно інтегрується у будь-яку тему – будь то характеристика художньої епохи чи розмова про стилі, жанри, стилістичні манери… Інколи музика може звучати під час занять фоном, емоційно доповнюючи зміст лекції або семінару. Сучасній людині необхідні *позитивні переживання* – адже ми живемо у бурхливому світі, де посилюється відчуження, а «внутрішній клімат людства рухається до похолодання – і, таким чином, до збіднення внутрішнього світу, до втрати радості від тепла спілкування з іншими. Тому все те, що сприяє створенню "сфери спільного пере-

живання", особливо в музиці – з її миттєвим контактом із слухачем – є таким дорогоцінним…» [2, с. 28].

Отже, на наше глибоке переконання, вагоме місце серед дисциплін гуманітарного циклу, що вивчаються студентами вузів негуманітарного профілю, покликані зайняти дисципліни гуманітарно-художні. Свої думки з цього приводу не раз доводилося викладати на конференціях різного рівня – і завжди аудиторія схвально сприймала пропозицію доповнити (нехай у вигляді факультативів!) обов'язковий вузівський курс «Історія української та зарубіжної культури» такими, як «Шедеври світового мистецтва», «Міфологія народів світу», «Релігія та мистецтво», – з тим, щоб послідовно розвивати культурологічний напрям у структурі гуманітарних дисциплін.

Зміст цих курсів навряд чи доцільно регламентувати суворими рамками учбового плану – адже вони не лише й не стільки «навчають» у звичному розумінні (тобто інформують, «наповнюють» голови студентів набором відомостей, понять і т. ін.), скільки забезпечують входження до світу культурних досягнень людства, до світу мистецтва, дозволяють осмислити своє відношення до них, відкривають перспективу подальшого – самостійного «просування» у цьому напрямку (своєрідний «надпредметний» результат навчання, який неможливо виміряти кількістю засвоєної інформації та умінням її використовувати). Звичайно, заняття з історії світової художньої культури та інших «мистецьких» предметів мають сенс, коли вони проходять у спеціальній аудиторії – з відповідним дизайном, сучасною апаратурою, необхідною для занять літературою, аудіо- та відеозаписами. На жаль, у більшості випадків про це можна тільки мріяти, але багато в чому вирішення цієї проблеми залежить від ентузіазму самого викладача, від студентів…

Смислоутворюючий стрижень гуманітарних дисциплін культурологічного циклу – *людина*, що у всій її суперечливій цілісності зафіксувала у досягненнях культури свого часу ступінь осмислення етичних основ та норм свого буття. Картина світобудови, що створюється у процесі пізнання (у тому числі – художня картина світу), є результатом ціннісного відношення людини до оточуючої дійсності, до самого себе.

Вивчення багатовікового художнього доробку відкриває можливість осягнення історичного досвіду різних епох та народів, дозволяє засвоїти величезний соціальний досвід людських відношень, світорозуміння людей, що знайшло відображення у творах мистецтва. З цих позицій неабияке значення у формуванні ціннісних уявлень, що є основою особистісних орієнтирів молодої людини, має знайомство з художніми напрямками, течіями, стилями, жанрами, що історично склалися, та окремими творами мистецтва, у яких найбільш повно відобразилися «головні ідеї епохи».

Показова у даному сенсі художня культура XX століття, яка відобразила у небувалому різноманітті художніх стилів та творчих орієнтацій дух самої епохи – насиченої, різноликої, відзначеної стрімкою еволюцією людства, колосальними зрушеннями не лише у образі життя людей, але й у глибинних шарах їхньої свідомості (світосприйнятті, менталітеті). Мистецтво XX століття не може претендувати на створення цілісної картини світу, воно дає величезну кількість його відображень, закарбованих у художніх образах зусиллями митців: «Образ – це враження від Істини, на яку Господь дозволив поглянути нам своїми сліпими очима» (із щоденника Андрія Тарковського, 1979 р.) [10].

Навіть «панорамне» знайомство з художньою культурою Сучасності викликає у студентів підвищений інтерес, формує складний комплекс свідомих та підсвідомих реакцій на твори мистецтва, народжує бажання зрозуміти задум творців, піднятися до осягнення духовної сутності їх творів. Мистецтво стає для молодої людини одним із джерел життєвого досвіду: засобами природно-математичних наук його свідомості відкривається цілісна картина світобудови, положення людини у світобудові, а гуманітарні науки допомагають *відкрити світ у самій людині* – світ, який він сам творить у собі.

На думку академіка Дмитра Лихачова, XXI століття повинне бути століттям гуманітарної культури. Один з найважливіших шляхів гуманізації суспільства – спрямованість змісту освіти на культуру, бо, у кінцевому рахунку, «культура суспільства залежить від рівня культури індивідуумів, – чим вона вища, тим більш цивілізована та демократична держава, тим сильніше протистояння різним негативним,

аморальним проявленням… Повернення до гуманітарних наук, мистецтва <…> сприяють моральній стабілізації особистості, її загальній інтелігентності» [6, с. 184]. Саме тому інтегративна освіта, базуючись на цілісному сприйнятті людиною оточуючого світу (понятійно-логічне мислення співіснує з художньо-образним), сприяє подоланню розриву між двома складовими культури.

На межі XX–XXI століть вірність такого методологічного підходу підтверджується ідеєю нової, гуманістичної, парадигми, сутність якої – у формуванні «людини культурної» (В. Біблер). «Духовним капіталом» такої людини є широта світосприйняття, взаємопроникнення аксіологічних, соціально-психологічних, етико-естетичних компонентів свідомості, що відкриває шлях подальшої гуманізації сучасної культури у всій її цілісності. Ще один вагомий аргумент: від рівня загальної культури людини багато в чому залежить її професійне зростання, життєві успіхи, відчуття себе як Особистості. А культура суспільства, врешті решт, залежить від рівня культури індивідуумів…

Нова парадигма освіти – не інформаційна, а смислова. Вона несе у собі конструктивне начало, спрямованість на виховання людини нового тисячоліття як носія загальнолюдської культури – величезного світу створених людством цінностей, як зі сфери технічної культури, так і гуманітарної. Обидві складові необхідні для існування людини і мають фундаментальне значення у подальшому розвитку суспільства, що й визначає важливість їх взаємодії у процесі освіти.

Свого часу Олександр Солженіцин збагатив російську мову новим словом, а наше мислення новим поняттям: «образованщина». Це про людей, які формально пройшли курс наук, але залишилися морально не вихованими, етично й гуманістично не розвинутими. На жаль, таке явище стало прикметою нашого часу, і саме життя кожного дня ставить перед системою освіти головне – виховне завдання, визначає пріоритетну модель навчання – формування гуманістично орієнтованого (такого, що ставить на перший план цінність людини як особистості, визнає пріоритет прояву і розвитку людських здібностей) фахівця у будь-якій галузі. Від того, як навчали й виховували, формували цю особистість, багато в чому залежить її

реалізація у тій чи іншій сфері діяльності, отже, питання «бути чи не бути» циклу гуманітарних дисциплін у вузах негуманітарного напряму сприймається наразі як риторичне.

Означена мета може бути досягнута лише на основі засвоєння молоддю культурних цінностей, віками накопичених людством. Процес інтеграції суспільства у цілісність розпочнеться лише через усвідомлення ним себе як культурно-історичної цінності й цілісності. Саме тому система освіти має бути так методологічно і змістовно оновлена, щоб досягти цілісності й системності у передачі базових знань про світ, поєднати у єдину систему галузі гуманітарного та природничо-наукового знання про світ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Библер В. С. От наукоучения к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век [Текст] / В. С. Библер. — М. : Политиздат, 1990. — 413 с.

2. Герасимова-Персидська Н. О. Миттєвості щастя [Текст] / Н. О. Герасимова-Персидська // Музика в просторі сучасності: друга половина XX – початок XXI ст. : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2007. — Вип. 68. — С. 26–28.

3. Желябина Н. К. Интеграция образования: необходимость или мода? [Текст] / Н. К. Желябина, В. Я. Редя // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. — Запоріжжя, 2002. — Вип. 8. — С. 33–37.

4. Костогрыз Т. А. Образование – форма интеграции «двух культур» [Текст] / Т. А. Костогрыз // Искусство и образование. — 2001. — № 2. — С. 4–9.

5. Котляревський І. Інформаційна перенасиченість навчального процесу та можливості її подолання [Текст] / І. Котляревський // Проблеми музичної освіти : зб. наук. праць / Упоряд. Б. А. Чернуха. — К., 2003. — С. 23–29.

6. Лихачев Д. С. Мысли о культуре будущего [Текст] // Лихачев Д. С. Книга беспокойств: статьи, беседы, воспоминания. — М. : Новости, 1991. — С. 183–193.

7. Мун Л. Н. Информационные технологии и гуманизация образования [Текст] / Л. Н. Мун // Искусство и образование. — 2000. — № 2. — С. 39–42.

8. Редя В. Я. «Душа обязана трудиться…» [Текст] / В. Я. Редя // Академия. — 2000. — № 3. — С. 4.

9. Редя В. Я. Історичні типи та форми інтегративних взаємодій у мистецтві [Текст] / В. Я. Редя // Учні-Вчителю (до ювілею О. С. Зіньківич) : Науковий вісник НМАУ. — К., 2011. — Вип. 97. — С. 12–21.

10. Тарковский А. Мартиролог (из дневниковых записей 1970–1986 гг.) [Электронный ресурс] / Андрей Тарковский. — URL : http://predanie.ru/tarkovskiy-andrey-arsenevich/martirolog/#/description.

УДК 792.1

Яна Партола

ПЕРСПЕКТИВИ ТЕАТРОЗНАВЧОЇ НАУКИ В УМОВАХ РЕФОРМ ТА ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ

Театрознавство як галузь знань, самостійна наукова дисципліна, що вивчає теорію і історію сценічного мистецтва, порівняно молода, його історія налічує приблизно століття. Відлік історії науки про театр в її інституційному статусі розпочався 1923 р. із відкриттям Інституту театрознавства в Берліні на чолі з Максом Германом, який проголошував: «театрознавство – це історична та практична дисципліна», «це живе поєднання минулого з ученням про сьогоднішній театр» [9, с. 60, 61]. Про засновника театрознавства, становлення та розвиток театрознавчої науки, її методологічні засади написано достатньо: від окремих статей[1] до монографій і підручників[2]. Зрештою, відтворення історії театрознавства не є завданням даної статті. Перш за все нас цікавить *організація системи підготовки театрознавців та перспективи її розвитку*, оскільки привернути увагу до існуючих проблем у цій галузі ми вважаємо ***актуальною метою*** та нагальною потребою часу.

[1] О. Альтшуллер, «Становлення науки про театр» [1]; О. Анікст, «Виникнення наукової історії театру в XX ст. [2]; О. Гвоздєв «Підсумки та завдання наукової історії театру» [7]; «Німецька наука про театр (до методології історії театру)» [8]; М. Песочинський «Методи театрознавства та театрознавчі школи» [6]; Е. Фішер-Ліхте «Театрознавство як наука про виставу» [12], ін.

[2] К. Бальме, «Вступ до театрознавства» [4]; «Вступ до театрознавства» під ред. Ю. Барбоя [6]; «Театрознавство Німеччини: Система координат» [12] та ін.).

Поряд із заснуванням театрознавчих науково-дослідницьких інституцій відбувався процес становлення освіти в межах цієї дисципліни. Слідом за берлінським інститутом театрознавства виникли інституції подібного спрямування в Кьольні, Мюнхені, Ерлангені, Відні. 1931 р. був заснований театрознавчий факультет при Державному інституті театрального мистецтва імені А. Луначарського (нині Російська академія театрального мистецтва), 1939 р. відкрився театрознавчий факультет при театральному інституті в Ленінграді (нині Санкт-Петербурзька державна академія театрального мистецтва), 1944 р. було вперше здійснено набори за спеціальністю «театрознавство» в Київському та Харківському театральних інститутах.

На сьогодні склалися дві основні моделі театрознавчої освіти – театрознавчі студії («theatre studies» – англ., «sciences du spectacle» – фран., «theaterwissenschaft» – нім.) при класичних університетах або театрознавчі факультети, кафедри в театральних школах (університетах, академіях, інститутах). Перша модель, здебільшого поширена в країнах Західної Європи, де театрознавча освіта концентрується переважно на теоретичних питаннях, нерідко відірвана від живого театрального процесу[3]. Інша модель, яка передбачає тісний зв'язок із театральною практикою, навчання поряд із акторами, режисерами, характерна для країн Центральної та Східної Європи, в тому числі й України. Унікальним у своєму роді є досвід Інституту прикладного театрознавства (Angewandte Theaterwissenschaft, ATW, в Гіссені, Німеччина, заснований 1982 р.), де немає розмежування між практичними і теоретичними дисциплінами – «всі вивчають все і займаються всім». Головна мета такого навчання полягає у поєднанні теоретичної мистецтвознавчої роботи із практикою. Але це скоріше виключення із правил західноєвропейської моделі, про що, зокрема, свідчить гостра критика методів і здобутків цієї школи німецькими колега-

[3] З цього приводу Олексій Бартошевич в рамках професійної дискусії «Кому потрібні театрознавці?» на сторінках «Петербурзького театрального журналу» зазначав: «На Заході історією театра займаються вчені університетські люди, які нічого не розуміють у сучасному театрі, якщо взагалі туди ходять. А коли ходять, то вони несуть такі середньоміщанські, обивательські уявлення про живий театр, що просто ахнеш» [3, с. 10].

ми. Так, Герхардт Штадельмаєр, театральний критик з «Frankfurter Allgemeine Zeitung», назвав Інститут прикладного театрознавства місцем, де «кується лихо німецького театру», а автор статті в журналі «Spiegel», навіть у заголовку – «Дилетанти із Гіссена», не приховував свого іронічного ставлення до цього явища [15].

Сьогодні в Україні кафедри театрознавства функціонують в трьох університетах – Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського та Львівському національному університеті імені І. Я. Франка. Наймолодша львівська кафедра, хоча й постала при класичному університеті, проте орієнтується переважно на традиційну для вітчизняного театрознавства модель освіти. Окрім випускаючих кафедр, маємо кілька інституцій дослідницького характеру: відділення театрального мистецтва при Національній академії мистецтв України, відділ театрознавства при Інституті проблем сучасного мистецтва, Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, Театрознавча секція Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, Музей театрального, музичного та кіномистецтва України та кілька фахових видань – «Український театр», «Просценіум», «Кіно-театр», а також наукові збірки вищезгаданих інституцій та навчальних закладів.

Здавалося б, картина розвитку театрознавства та його перспектив виглядає більш ніж райдужно. Але в той час, як межі театрознавства після «перформативного повороту» (за визначенням німецького театрознавця Еріки Фішер-Ліхте [12; с. 14]) значно розширилися і вийшли далеко за межі історіографії театру та театральної критики, в Україні йому доводиться відстоювати своє право на існування, переконувати у необхідності фахової освіти, а найголовніше, в її не масовому характері. Сьогодні в Україні все частіше озвучуються ідеї якщо не про ліквідацію театрознавства та професії театрознавця, то про злиття його з іншими гуманітарними галузями через, начебто, непопулярність та неперспективність, а значить, і непотрібність. Аргументами на захист таких ідей виступають невеликі набори на театрознавчі факультети. Дійсно, три існуючі в Україні випускаючі кафедри щорічно здійснюють набір за спеціалізацією «театрознавство» приблизно

від 5 до 10 чоловік. Відсоток тих, хто залишається в професії, незначний. Але і в європейських навчальних закладах показники не більші. Театрознавча освіта, як і мистецька загалом, передбачає індивідуальний підхід. «Театрознавство – не масове заняття», – наголошував свого часу, захищаючи професію, Микола Песочинський [3, с. 16].

Проте, саме «штучність» підготовки театрознавців ставить під загрозу існування фахової освіти як такої. Оскільки славнозвісна оптимізація навчального процесу, наполегливі рекомендації МОН України (наприклад, лист МОНу № 1/9-496 від 16.09.2016) щодо скорочення та злиття малочисельних груп (і це попри постійні декларації щодо автономії і самостійності ВНЗ!) породжують пропозиції про приєднання театрознавства до інших спеціалізацій, зокрема, до журналістики. Апелюють при цьому до світового досвіду, коли театрознавство і історія театру мають чітке розмежування із театральною критикою. Про театральні вистави зазвичай пишуть журналісти, рецензенти, репортери, культурні та літературні оглядачі. Але чи можна такий досвід визнати позитивним, чи дозволяє рівень газетної публіцистики говорити про фаховий аналіз явищ сценічного мистецтва? Очевидно, що ні. І вже вкотре доводиться заперечувати, що ані театральна критика, ані, тим більше, *театрознавство не є журналістикою*, не обмежується сферою рецензування вистав.

Різницю між журналістикою і театральною критикою влучно змальовує М. Песочинський: «Під цими словами містяться два різних професійних заняття. Одне – вид журналістики, що відображає погляди на театр будь-якої людини, яка пише, якій хочеться висловити ці погляди <…>. Автор може бути цікавим, освіченим, його продукт буває ефектним, переконливим або провокативним для споживача. Такий вид критики завжди супроводжував театр. <…> Критика-журналістика не є професією, не пов'язана методичними зобов'язаннями, окрім вимог літературної якості <…>. Інша "критика" – частина театрознавства» [11, с. 5]. В унісон з ним лунають слова О. Бартошевича: «Театральний критик в ідеалі – це ж не журналіст, який пише про театр, а театрознавець, який пише про сучасний театр» [3, с. 10]. Отже, заміна спеціалізації «театрознавство» журналістикою, як дехто марить, лише помножить невігластво й дилетантизм, які й без того

процвітають в нашому суспільстві. Що не без суму констатував в своєму інтерв'ю С. Васильєв: «Про культуру, зокрема про театр, дедалі частіше пишуть ті, хто не є фахівцями в цих галузях. Театральна критика постраждала через те, що в неї прийшло багато людей, які не мають достатньо досвіду і знань» [5].

Не менш агресивними виглядають спроби поглинення театрознавства культурологією, підміни науки про театр наукою про культуру. І це в той час, коли театрознавство розширює кордони свого предмету, розгалужується на низку підгалузей і сьогодні все більше мислиться як наука міждисциплінарна. Можна було б не звертати уваги на подібні спроби, сприймаючи їх як плітки чи пустопорожні балачки, якби не конкретні факти та дії, які виглядають як послідовний наступ на театрознавство. Так, наприклад, не дивлячись на наявність кількох аспірантур, що готують науковців за напрямом «Сценічне мистецтво» (раніше – «Театральне мистецтво»), в Україні немає спеціалізованої вченої ради із захисту дисертацій за даною галуззю знань. Чи не єдина можливість захистити дисертацію – «здатися» до лона культурології і отримати наукову ступінь мистецтвознавця за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. Сьогодні припинив своє існування як самостійний структурний підрозділ відділ театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. 2007 р. його приєднали до відділу культурології, а нині, додавши ще й кінознавців, утворили відділ екранно-сценічних мистецтв та культурології.

Відсутнє театрознавство та будь-які його складові і в «Класифікаторі професій», чинному з 2010 р. Серед професійних назв робіт в ряду «мистецтвознавець» є кіномистецтво, образотворче мистецтво, хореографія, а театру чи сценічного мистецтва не зустрічаємо. Як немає і театрознавця, театрального критика, історика театру... Єдина царина, згідно класифікатору, де може застосувати свої професійні навички й здобуту освіту театрознавець – керівник літературно-драматичної частини. Як раз та професія, що в її первинному вигляді втрачає свої позиції, потребує значної трансформації й осучаснення та існує в багатьох театрах номінально. А тим часом, стрімкий розвиток театру сьогодні висуває нові, раніше не знані, сфери професійної діяльності – театральний ку-

ратор, арт-консультант, перформер, завідувач театрального архіву, театральний педагог (у тому розумінні, як на сьогодні ця професія наявна в польському театральному середовищі) тощо.

Час ставить перед театрознавством нові вимоги і виклики. Доба пасивного, споглядального та описового театрознавства давно минула. Потрібно відстоювати право на своє існування. Безумовно, потрібно не тільки сформулювати, але й послідовно реалізовувати нову концепцію театральної освіти, яка б відповідала викликам часу, з урахуванням «перформативного повороту» в культурі, яка надавала б інструментарій для аналізу, вивчення та фіксації театру постдраматичної (за Х.-Т. Леманом) доби. Сучасні процеси в європейському театрі, а відповідно, і в науці про театр потребують професіоналів, які вільно орієнтуються (за потребою легко інтегруються) в паратеатральних сферах і йдуть в авангарді мистецьких пошуків. Але зміни професії з середини недостатньо без змін на рівні законодавчому, найголовніше, без усвідомлення її статусу (якщо завгодно, місії) в культурі і суспільстві бюрократично-чиновницьким апаратом. Тому реформа має відбуватися синхронно із ствердженням нових стандартів вищої освіти, внесенням змін до класифікатора професій, урахуванням особливостей мистецької освіти в Законі України «Про вищу освіту» та підзаконних актах.

Прагнення до євростандартів в галузі вищої освіти не має обернутися втратою традицій вітчизняної театрознавчої школи, якій свого часу заздрили європейські колеги. І в «оптимізаційному» запалі варто звернути увагу на той факт, що ***сучасною євротенденцією в сфері театрального мистецтва є не закриття, а відкриття нових інституцій, як освітніх, так і дослідницьких***. Створення цілої мережі та інфраструктури, яка узгоджує їх функціонування та комунікацію, налагоджує зв'язок живого театру та його історико-теоретичного осмислення. Театрознавча освіта в Європі останнім часом все більше починає виходити із герметичної атмосфери університетських аудиторій і цікавитись живим театром, театрознавці розглядають театр не тільки в філософсько-історичному контексті, а стають безпосередніми учасниками і навіть творцями театрального процесу. Характер змін, що відбувається в європейському театрознавстві, наступним чином

охарактеризувала Ольга Федякіна: «Вийшло так, що за останні років двадцять-тридцять саме в навчанні цій спеціальності відбулися дуже суттєві зміни ... люди, які досі вивчали історію і теорію театру, отримали несподіваний потяг до практичних дій <...>. Роль театрознавців у сучасному театрі скоріше зростає, ніж зменшується...» [13, с. 134]. В цьому контексті прикладом може бути вже згадуваний Інститут прикладного театрознавства в Гіссені або поширення театрального кураторства в Польщі, Чехії, Словакії. Зразки інституту кураторства і театральних ініціатив, що походять із середовища дипломованих театрознавців, маємо наразі і в України – перша сцена сучасної драматургії «Драма.UA», громадське об'єднання «Театральна платформа» та низка організованих ними акцій, лабораторій, майстер-класів, фестивалей.

К. Бальме, завершуючи передмову до свого підручника «Вступ до театрознавства», констатує: «Нині можна стверджувати, що на початок нового сторіччя театрознавство, яке ледве животіло і ставало об'єктом насмішок, перетворилось на невід'ємну складову університетських дисциплін. Абітурієнти мають широкий вибір інститутів, в яких зосереджено увагу на цілій низці театрознавчих наукових і освітніх проблем» [3, с. 23].

Саме такі перспективи хотілося б спрогнозувати вітчизняній театрознавчій науці, такі, які ввижаються більш привабливими, ніж перспективи перебування в постійній обороні під загрозою знищення і втрати того, що накопичено кількома поколіннями науковців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альтшуллер А. Становление науки о театре [Текст] / А. Альтшуллер // Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. — Л., 1971. — С. 214 — 233 с.

2. Аникст А. Возникновение научной истории театра в XX веке [Текст] / А. Аникст // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве. — М. : Наука, 1977. — С. 5–29.

3. Арефьева В. Кому нужны театроведы? [Текст] (Круглый стол с А. Бартошевичем, Ю. Барбоем, М. Дмитревской и др.) // Петербургский театральный журнал. — 2010. — № 3. — С. 8–21.

4. Бальме К. Вступ до театрознавства [Текст] / Крістофер Бальме. — Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. — 269 с.

5. Васильєв С. «Професія театрального критика існує дещо в дистрофічному вигляді» [Електронний ресурс] / Інтерв'ю Ольги Артеменко / Сергій Васильєв. — Режим доступу : http://osvita.mediasapiens.ua. — Назва з екрану.

6. Введение в театроведение [Текст] : учебн. пособ. для студ. высш. учебн. завед. / [сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой]. — С.-Пб. : Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2011. — 366 с.

7. Гвоздев А. А. Итоги и задачи научной истории театра [Текст] / А. А. Гвоздев // Из истории советской науки о театре. 20-е годы : сб. трудов / сост., общ. ред., коммент. и биографич. очерки С. В. Стахорского. — М. : ГИТИС, 1988. — С. 120–159.

8. Гвоздєв О. О. Німецька наука про театр (До методології історії театру) [Текст] // О. О. Гвоздєв. З історії театру і драми. — Львів, 2008. — С. 9–39.

9. Герман М. О задачах театроведческого института [Текст] / Макс Герман // Наука о театре. — Л., 1975. — С. 58–63.

10. Класифікатор професій [Текст] : ДК 003 : 2010 / [розроб.: М. Гаврицька та ін.]. — К. : Соцінформ : Держспоживстандарт України, 2010. — 746 с. — (Національний класифікатор України).

11. Песочинский Н. Критика и критика: две большие разницы [Текст] / Н. Песочинский // Петербургский театральный журнал. — 2001. — № 23. — С. 5–7.

12. Театроведение Германии: Система координат [Текст] / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. — С.-Пб. : Балтийские сезоны, 2004. — 319 с.

13. Федякина О. Немецкое театральное образование и немецкий театр: дальнее родство [Текст] / Ольга Федякина // Театр. — 2013. — № 10. — С. 128–134.

14. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности [Текст] / Эрика Фишер-Лихте. — М. : Международное театральное агентство «Play&Play», 2015. — 376 с.

15. Tobias Becker Die Dilettanten aus Hessen [Електронний ресурс] // Spiegel. — 2012. — 19.12. — Режим доступу : http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/das-buch-von-der-angewandten-theaterwissenschaft-a-873656.html. — Назва з екрану.

УДК 316.7 (410 + 477)

Олексій Яшинов

ПРЯМЕ ДЕРЖАВНЕ ФІНАНСУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД І ЙОГО ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ УКРАЇНИ

Актуальність нинішнього дослідження обумовлена необхідністю розширення можливостей, джерел та стимулюючих механізмів державної фінансової підтримки сфери культури України. Дана проблема поки що не знайшла відповідного наукового осмислення і практичної реалізації в нашій країні. Тому ***метою*** даної статті стало проведення системного аналізу різних варіантів і форм прямого державного фінансування культурної діяльності. ***Об'єктами*** такого аналізу виступають, зокрема, програми та напрацювання в галузі бюджетного субсидіювання країн Євросоюзу, Канади, США. ***Результати*** дослідження дозволяють запропонувати ряд конкретних рекомендацій, спрямованих на скорішу адаптацію сфери культури України до економічних реалій XXI століття.

Пряме державне фінансування діяльності у сфері культури здійснюється такими шляхами:

– виділення бюджетних асигнувань та пільгових кредитів на підтримку певних видів діяльності, утримання державних організацій культури і реалізацію культурних проектів;

– формування позабюджетних державних фондів із закріпленими джерелами доходів і використання коштів, акумульованих у цих фондах для фінансування культурної діяльності.

При цьому світовий досвід розрізняє *три основні типи* державного управління сферою культури в залежності від механізмів її фінансування. *Перший тип* передбачає вплив держави на культуру та мистецтво через урядові організації, міністерства і комітети. Рішення щодо субсидій з бюджетних коштів, їхніх розмірів та адресатів приймають державні службовці. Цей тип носить назву «*романського*» і є характерним для Франції, Італії, Іспанії. Наприклад, у Франції витрати держави на культуру складають 98 % загального обсягу фінансової підтримки культурної діяльності. *Другий тип* включає під-

тримку і розвиток різноманітних форм некомерційної та аматорської творчості, тобто всієї соціально-культурної діяльності загалом. Центральна влада виявляє тільки патерналістську турботу через відповідне законодавство та податкову політику, а фінансування відбувається переважно з місцевих бюджетів чи з самостійних структур і фондів. Подібні форми об'єднання державних коштів з іншими засобами, залученими незалежними або місцевими структурами, характерні для скандинавських країн та Німеччини. Відповідно і тип носить назву «*німецького*». *Третій тип* сформований історичними традиціями таких країн, як США, Велика Британія, Швейцарія, і прагненням відділити культурну діяльність від політичних рішень. Уряд визначає лише загальний рівень підтримки соціально-культурної сфери, виділяючи відповідні фінансові кошти. Їхнім розподілом займається незалежна від уряду Рада мистецтв. Такий механізм фінансування із залученням меценатів та спонсорів, але з державним політико-правовим регулюванням, відносять до *англо-американського* типу.

Державними органами та квазідержавними організаціями і фондами, асоціаціями, Радами мистецтв у різних країнах світу застосовуються такі форми прямого фінансування культурної діяльності.

Статусне фінансування. Під цим терміном розуміється фінансування державою організацій культури задля виконання зобов'язань, встановлених законом. Як правило, законодавство покладає на державу як засновника некомерційних закладів культури обов'язок повністю або частково фінансувати їхню діяльність в силу свого статусу, звідки і виникла відповідна назва. Статусне фінансування здійснюється у двох основних формах.

1. За кошторисом доходів та видатків (кошторисне фінансування).
2. За нормативними в розрахунку на результуючі показники роботи організації (нормативно-цільове фінансування).

Кошторисне фінансування передбачає, що бюджетні кошти виділяються отримувачу на основі затвердження кошторису його доходів і видатків. У кошторисі видатків організації відображаються всі види її витрат, поділені за статтями економічної класифікації. В кошторисі доходів вказуються заплановані надходження від реалізації

продукції, інші види позабюджетних доходів, а також бюджетні асигнування, розмір яких дорівнює різниці між затвердженими видатками та запланованими позабюджетними доходами.

Нормативно-цільове фінансування передбачає, що бюджетні асигнування організаціям культури надаються у розрахунку на показники, які найбільшою мірою характеризують кінцеві результати їхньої діяльності. Отримувачі коштів можуть розподіляти їх за конкретними напрямами видатків на власний розсуд. Таке фінансування виглядає як оплата державою відповідних результатів, яка стимулює організації культури до збільшення значень результуючих параметрів.

Дискреційні субсидії. Це субсидії, які надаються за рішенням донорів (державних органів, квазідержавних організацій) закладам культури або ініціативним групам для реалізації конкретних культурних проектів або для покриття певних видатків. До видів дискреційних субсидій належать *блокові, дольові* та *зворотні* субсидії. При застосуванні *блокових* субсидій кошти виділяються організаціям або авторам культурних проектів на покриття визначених видів («блоку») видатків. В якості прикладів блокових субсидій можна вказати субсидії на будівництво об'єктів культури, на рекламу, на публікації, на підвищення кваліфікації персоналу, на впровадження нових методів управління. При застосуванні блокових субсидій затверджуються кошториси видатків, які здійснюються за їхній рахунок. Але на відміну від кошторисного фінансування тут до кошторису включається обмежений перелік витратних статей, які відповідають цільовому призначенню субсидії. *Дольові субсидії* як форма реалізації культурних проектів, які здійснюються кількома організаціями або групою осіб, передбачають виділення коштів при умові, що отримувач доповнить їх за рахунок інших джерел: субсидії з бюджетів інших рівнів, спонсорських внесків, пожертв, власних засобів. При цьому зазвичай обумовлюються конкретні напрями використання («цільове призначення») наданих державних субсидій.

Такий вид початково виник в межах приватного фінансування мистецтва: його активно використовував Фонд Форда з кінця 1950 років. В 1980 роках дольове фінансування стало основною формою надання

асигнувань з Національного фонду мистецтв США. Дольова субсидія надавалася за умови, що вона буде доповнена в пропорції 1:1, коштами, які отримувач мусить віднайти самостійно. Сенс подібної умови полягав у наступному: якщо заявник не здатен зацікавити своїм проектом нікого, хто готовий хоча б частково його профінансувати, такий проект не заслуговує і на державну підтримку. Від початку 1990 років в США почали широко застосовуватися субсидії з іншими співвідношеннями виділених суспільних і залучених приватних коштів: 1:3 для фінансування поточних витрат і 1:4 для витрат капітальних [3, с. 41]. При цьому конкретні напрями використання таких субсидій в рамках підтриманого проекту не обмежуються. Цей різновид дольових субсидій на початку XXI століття отримав назву «субсидій виклику»: їхнє впровадження мало за мету сприяти збільшенню приватного фінансування культури.

Ще одним різновидом дольових субсидій є *субсидії відшкодування*: розмір коштів, що виділяються, встановлюються у вигляді певного відсотку від оцінюваних витрат. Такі субсидії характерні для фінансування сфери культури у Великій Британії та Ірландії [7, с. 117–118]. Дольові субсидії застосовуються і в країнах, які використовують моделі переважно державного фінансування культурної діяльності. Там вони є формою спільного фінансування культури з бюджетів різних рівнів. Наприклад, у Франції суб'єкти культурної діяльності можуть розраховувати на значні асигнування з місцевого бюджету, якщо вони отримують навіть дуже невелику за розміром підтримку з бюджету міністерства культури [8, с. 37]. Така підтримка розглядається як факт визнання культурної цінності відповідного проекту і достатня підстава для його підтримки на регіональному рівні.

Зворотні субсидії надаються на реалізацію культурних проектів (кінофільми, вистави, концертні програми, видання книг тощо), котрі розцінюються як важливі з естетичної або соціально-культурної точок зору, але мають слабкі перспективи досягнення комерційного успіху. Якщо проект виявляється рентабельним, субсидія мусить бути повернена за рахунок отриманого прибутку. Зворотні субсидії широко використовуються, зокрема, в Нідерландах [1, с. 24].

Пряме державне фінансування сфери культури потребує надійних джерел поповнення коштів і відповідних механізмів їхнього розподілу. У низці країн в якості джерел фінансування культурної діяльності закріплені певні види податкових надходжень – так звані **марковані податки.** Як правило, такі надходження акумулюються в спеціальних позабюджетних фондах, котрі потім розподіляються і в інших соціальних галузях. Особливістю фінансування сфери культури є використання маркованих податкових надходжень від видів діяльності, які мають місце в самій цій сфері або суміжних сферах. Таким чином, має місце **перехресне фінансування –** перерозподіл державою доходів в межах самої сфери культури.

Марковані податки можуть встановлюватися у вигляді фіксованих відсотків відрахувань від доходів кінотеатрів, обороту телевізійних компаній, обсягу продаж аудіо- та відео носіїв, доходу казино, доходів від надання туристичних послуг, від реалізації товарів і послуг на території об'єктів і організацій культури, історико-культурних пам'ятників і таке інше. Наприклад, у Франції застосовується кілька маркованих податків для фінансування національного кінематографу:

– податок з кожного білету до кінотеатру (діє з 1960 року), сума сплачуваного податку складає приблизно 11 % касової виручки кінотеатрів;

– податок з обороту телевізійних компаній (встановлений з 1984 року), сума податку досягає 5,5 % обороту [2, с. 130];

– податок на виторг від продажу відеоносіїв (введений у 1993 році, скоригований з 2005 року), ставка податку дорівнює 2 % виторгу [6, с. 78].

Вказані податкові надходження переводяться до Національного кіноцентру, котрий використовує їх для підтримки національних виробників кінофільмів, прокатників, кінотеатрів. Доходи від реалізації всієї кіно- та відеопродукції направляються на цілі селективної підтримки створення нових національних кінофільмів та їхнього прокату. В Естонії 1 % доходів казино, а також доходів від продажу алкогольних та тютюнових виробів призначено на фінансування збереження культурної спадщини [2, с. 60].

Як джерела коштів для фінансування культурної діяльності можуть виступати і неподаткові види державних доходів, наприклад, доходи від проведення лотерей або від букмекерської діяльності. Так, у Фінляндії фінансування культури здійснюється за рахунок доходів державної компанії «Вейккаус» від проведення лотерей і заключення футбольних парі. Напрями витрачання отриманих компанією прибутків визначені законом: це підтримка мистецтва, роботи з молоддю, підтримка спорту, науки. На фінансування мистецтва, наприклад, у 2010 році було скеровано 45 % отриманого прибутку, що склало 38 % витрат центрального уряду на ці цілі [6, с. 94]. У Великій Британії з 1994 року діє національна лотерея і створена організація, яка забезпечує проведення лотереї та розподіл отриманих від неї доходів. Ця організація, по суті, виконує функції державного позабюджетного фонду. Доходи спрямовуються на надання грантів для забезпечення культурної спадщини, підтримки проектів в сфері мистецтва та інших соціальних галузях [3, с. 31–32]. Аналогічна система створена в 1996 році в Італії для фінансування робіт з реставрації пам'яток історії та культури.

В практиці розподілу бюджетних коштів на культуру важливе місце в світі належить **квазідержавним організаціям,** які не є органами виконавської влади, але котрим делеговані деякі державні повноваження. Тим самим, процес розподілу субсидій відокремлюється від надмірного тиску з боку політиків, чиновників, груп спеціальних інтересів, і тому здійснюється з меншим впливом поточних політичних, бюрократичних, групових настанов. Даний принцип (він отримав назву «принцип витягнутої руки») сприяє розвитку творчої різноманітності та культурних інновацій. Подібна організація бюджетного фінансування художньої творчості застосовується, наприклад, в США, Нідерландах, Фінляндії, Великій Британії. В Англії з 1946 року діє Рада мистецтв, створена за ініціативою всесвітньо відомого економіста Дж. М. Кейса, який був її першим головою. Джерела коштів Ради – бюджетні асигнування центрального уряду; кошти регіональних асоціацій мистецтв формуються за рахунок субсидій Ради та місцевої влади. Рада мистецтв і асоціації фінансують організації та проекти переважно в галузях театрального та музичного мистецтва. Водночас бюджетне фінансування збереження нерухомих

пам'яток історії та культури, діяльності музеїв і бібліотек здійснюється державним органом – відділом мистецтв і бібліотек Департаменту освіти і науки [3, с. 37].

В США в 1963 році було створено Раду мистецтв. А при ній – Національний фонд мистецтв. На субфедеральному рівні діють агенції мистецтв штатів, графств, міст. Три чверті таких агенцій – недержавні організації. Третину їхнього бюджету складають державні субсидії, решту – приватні пожертви. В державних агенціях частка бюджетних асигнувань сягає 90 %. Агенції здійснюють підтримку в галузі художньої творчості на відповідній території [8, с. 80–81].

Висновки. Вивчення, осмислення та адаптація до наших умов багатого світового досвіду використання різноманітних механізмів бюджетного субсидіювання культурної діяльності можуть реально допомогти Україні в розв'язанні таких нагальних проблем, як

– забезпечення державних гарантій реалізації конституційних прав громадян на участь в культурному житті, користування послугами закладів культури, доступ до культурних цінностей;

– збереження історико-культурної спадщини;

– підтримка тих видів культурної діяльності, здійснення яких неможливе на ринковій основі;

– функціонування на сучасному рівні системи мистецької освіти.

Для підвищення ефективності державного фінансування сфери культури було б корисним впровадження таких заходів.

1. Суттєве збільшення частки асигнувань, які надаються у формі дискреційних субсидій, що потребує перетворення конкурсного порядку розподілу бюджетних коштів з допоміжного в основний спосіб фінансування культурної діяльності.

2. Розвиток механізмів дольового фінансування культурних проектів з коштів бюджетів різних рівнів та позабюджетних джерел.

3. Поширення розмаїття форм організацій культури за участі органів державної влади та місцевого самоврядування в якості засновників.

4. Створення умов для участі в реалізації загальнонаціональних та регіональних культурних проектів недержавних некомерційних організацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абанкина И. В. Новые подходы к финансированию культуры и искусства в Нидерландах [Текст] / И. В. Абанкина. — Культура: управление, экономика, право. — 2006. — № 2. — С. 22–28.

2. Агеев А. И. Предпринимательство: проблемы собственности и культуры [Текст] / А. И. Агеев. — М. : Наука, 2001. — 238 с.

3. Глаголєв А. И. Экономические отношения в художественной культуре. Западный опыт [Текст] / А. И. Глаголєв. — М. : ВНИИ искусствознания, 1999. — 126 с.

4. Драчева Т. Ю. Экономический аспект функционирования сферы культуры [Текст] / Т. Ю. Драчева. — Бізнес Информ. — 2007. — № 8. — С. 59–62.

5. Курин С. П. Розвиток соціально-культурної сфери в Україні в умовах економіки ринкового типу [Текст] / С. Курин. — Харків : Точка, 2012. — 108 с.

6. Соціально-культурниый менеджмент: теория и практика [Текст]. — Минск : БГУКИ, 2014. — 132 с.

7. Художественный рынок: вопросы теории, истории, методологии [Текст] / А. В. Карпов, Т. Е. Шехтер, С. М. Грицева и др. — С.-Пб. : Санкт-Петербургский университет культуры и искусств, 2004. — 232 с.

8. Экономика искусства. Опыт зарубежных исследований [Текст]. — М. : ПИК «Культура», 2001. — 110 с.

УДК 304.4 : 94 (410)

Василь Маліков

КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ ТА ЇЇ ЦІННІСТЬ ДЛЯ УКРАЇНИ

Численні круглі столи, конференції, публікації вчених, зростаюча увага ЗМІ до бурхливого мистецького життя країни в останні роки дають можливість говорити про важливість звернення до проблематики культурної політики в національному масштабі. Водночас динамічні зміни у мистецтві, триваючий процес переосмислення ролі культури

у сучасному суспільстві властиві не лише Україні. У контексті євроінтеграційних прагнень нашої держави звернення до британського досвіду культурної політики видається корисним і ***актуальним*** дослідницьким кроком, який, зокрема, роблять вітчизняні історики, культурологи, правознавці.

Культурна політика має надзвичайно широку проблематику та різні визначення і розуміння її в окремих країнах Європи. На думку одного з провідних фахівців у цій тематиці, К. Малкахі [9], культурна політика у практичному сенсі є сукупністю урядових стратегій та дій, спрямованих на мистецтво, гуманітарну сферу та культурну спадщину. Цей перелік не є вичерпним, а постійно розширюється і конкретизується. Зокрема, дослідник вказує на те, що нині підтримкою користуються музеї, архіви і бібліотеки, історичні пам'ятки, поля битв, зоопарки, ботанічні сади і парки, дендрарії; образотворчі і виконавські мистецтва, включаючи симфонічну, камерну, хорову музику, джаз, танець; мистецькы установи та заходи – оперні, музичні та драматичні театри, громадські святкування, ярмарки і фестивалі; також фольклор у всіх можливих проявах і т. д. Так само, не лише цілеспрямована запрограмована діяльність становить культурну політику. Усі дії держави та її представників, які впливають на культурне життя громадян прямо чи опосередковано, навмисно чи ні, у своїй сукупності складають культурну політику цієї держави. Культурна політика залучає велику та неоднорідну групу особистостей та організацій, задіяних у створенні, виробництві, презентації, розповсюдженні і збереженні різноманітних культурних цінностей, включаючи мистецтво та історико-культурну спадщину [9, с. 320–321].

У цьому дослідженні автор звертається лише до окремих аспектів цієї складної сфери. ***Метою статті*** є визначення ключових ідей, реалізація котрих у культурній політиці дозволяє Великій Британії десятиліттями залишатися одним зі світових лідерів культурного розвитку і мистецтва.

Джерельною базою цього дослідження є урядові звіти [5; 6], проекти національного та місцевого рівнів у галузі культурної політики, найважливішими серед яких є «Біла книга культури» [12], формулювання ідей, уявлень та концепцій культурної політики та їх

аналіз, присутні у сучасних наукових дослідженнях британських вчених [7; 8; 9; 10; 11].

Аналізуючи сучасну концептуалізацію культурної політики в Україні, О. Кравченко [2] слушно стверджує, що вона ґрунтується на історичному досвіді провідних країн світу другої половини XX ст. щодо інструментального використання суспільного потенціалу культури. Соціально-культурні поняття «економіка культури», «культурне виробництво», «креативні індустрії», котрими оперують, зокрема, і британські вчені та урядовці [5; 6; 9; 10; 11; 12], відображають стратегії культурної політики як способу задоволення суспільних потреб відповідно до уявлень про якість життя в парадигмі «людського розвитку». Дослідник також відзначає, що в основі європейської культурної політики останніх десятиліть лежать ідеї децентралізації та демократизації культури як способи узгодження індивідуальних культурних прав і свобод з потребами гнучкого стимулювання інноваційної динаміки суспільства [2, с. 192]. Досліджуючи управлінський досвід європейських країн у мистецькій сфері, О. Безгін [3] визначає, що традиція культурної політики Великої Британії спирається на принципи національного престижу, економічної значущості, «цивілізаційної» місії та соціальної держави. Вчений висвітлює інституційні, фінансові аспекти британської політики у сфері культури і мистецтва. Цінним для розуміння британської концепції політики у галузі культури є і дослідження Х. Цимбалової [4], котра зосередилася на зовнішньополітичних аспектах культурної політики, зокрема, крізь призму діяльності Британської Ради.

Джон Стріт у своєму дослідженні показує не лише сукупність цінностей у британській культурній політиці, але й висвітлює конфлікти між концепціями різноманіття, популярності та професійної досконалості у ній. Аналізуючи це протистояння, дослідник вивчає, як конкретні політичні сили за допомогою конкуруючих оціночних суджень управляють концепціями різноманіття і досконалості, і чи насправді перша з них є популістською, а друга – елітарною у своїй основі [11]. Це дослідження допомагає зрозуміти ідейну спрямованість сучасної політики Великої Британії у галузі культури.

Без перебільшення, однією з найважливіших проблем культурного сектору в Україні впродовж останніх 25 років залишається фінансування, ця проблема є актуальною і для Великої Британії. Та в питанні пошуку ресурсів для діяльності митців і культурних установ британська політика має поважну традицію і низку успішних відповідей. Підтримка мистецтва як державою, так і бізнесом є ніби чимось само собою зрозумілим для британців. Поряд з тим, ідея самоцінності мистецтва підкріплюється також уявленням про його соціальну значущість, а також сприйняттям мистецтва як першоджерела креативності, інноваційного розвитку, креативної індустрії. Отже, підтримка культури уявляється корисною для бізнесу. У вирішенні питання матеріального забезпечення мистецтва Британії у післявоєнний період існує розуміння необхідності залучати фінансування не лише державне, але й приватне, розвивати діяльність установ, спрямовану на пошук коштів, отримання власних прибутків та удосконалення систем самоуправління. Але підтримка бізнесу не заміняє, а доповнює державне фінансування. Водночас уряд заохочує змішане фінансування у мистецьких проектах, тобто таке, що надходить з різних джерел: держава, меценати, пошук і збір коштів (фандрейзінг, включаючи й краудфандінг), а також зароблені самими установами кошти [5; 12, с. 13, 50, 54; 3, с. 19–26]. Саме ті культурні установи, які переглянули свої структуру, управління, моделі діяльності й урізноманітнили джерела надходження коштів, змогли найкраще пристосуватися до мінливих економічних обставин. Так само, гнучкість, адаптивність вважається ключовим завданням культурних організацій та найкращою відповіддю на зміни у фінансовому середовищі, особливо, регіонального чи локального рівнів. При цьому уряд стимулює такий розвиток шляхом внесення відповідних змін до законодавства, створення і підтримки фондів зі змішаними джерелами фінансування, податкових пільг і послаблень для культурних установ та меценатів [12, с. 50–55].

Потужна державна підтримка та значний політичний інтерес до розвитку культурного сектору мають відповідне соціальне навантаження. Девід Камерон відзначає взаємообумовленість фінансування культури й мистецтв суспільним коштом (в тому числі з державного бюджету) та відкритості доступу до них для загалу [12, с. 4]. Неза-

лежно від походження, всі (і, передусім, діти та молодь) мають користуватися можливостями, котрі пропонує культура [12, с. 8]. Яскравим втіленням такої політики є безкоштовний вхід до музеїв, запроваджений 2001 року. І нині уряд послідовно підтримує вільний суспільний доступ до постійних колекцій та експозицій національних музеїв та галерей. Зростаючий попит на задоволення культурних потреб, зокрема, стрімкий зліт кількості відвідувань музейних установ впродовж наступного десятиліття, пов'язується з цим заходом [12, с. 5, 50].

У «Білій книзі культури», урядових програмах і звітах культура розглядається як потужний засіб пожвавлення розвитку суспільства та економіки на національному та місцевому рівнях, а пов'язана з нею креативна індустрія вважається однією з найкращих інвестицій, яку можуть зробити британці. Уряд визнає вагомий внесок культури в економічний розвиток і ринок праці, освіту, підвищення здоров'я і благополуччя громад сіл, містечок та міст, регіонів країни [5; 6, с. 2–3; 12, с. 6, 9, 49]. Серед прикладів практичного втілення цих ідей можна навести створення місць творчості, креативних кварталів, які націлені на локальний рівень на противагу великим інфраструктурним проектам. Запозичене у США, заснування культурних кварталів має об'єднати партнерів з державного, приватного, неприбуткового та громадського секторів. Метою такого об'єднання є оживлення локального простору з його спорудами і вулицями, покращення дієвості місцевого бізнесу і громадської безпеки, а також залучення до підприємницької діяльності і культурної індустрії різних людей, які здатні генерувати робочі місця і прибуток, нову продукцію та послуги, а також залучати і утримувати не пов'язані між собою підприємства та кваліфікованих працівників [8, с. 77]. Водночас реалізація культурної політики оживлення міських середовищ, які перебувають у занепаді, за допомогою створення «культурних кварталів» з креативною індустрією наражається на критику і потребу переосмислення в останніх наукових дослідженнях, оскільки такі дії призводять до маргіналізації виробництва, соціальної джентрифікації, яку супроводжує зростання вартості нерухомості, послуг та в цілому життя у таких кварталах і зростаюча нерівність у міському просторі [10, с. 2356–2357]. Проте оживлення, відновлення кварталів засобами культури передбачає,

насамперед, не прямий економічний ефект, а зміцнення зв'язків між людьми і зростання соціального капіталу [10, с. 80].

Передусім, варто відзначити усвідомлення самоцінності культури у її здатності надихати, збагачувати життя людей та змінювати їх світогляд. Соціальна цінність культури окреслюється через її вплив на освіту, здоров'я та суспільну згуртованість. Зокрема, на основі наукових досліджень стверджується, що мистецтво благотворно впливає на фізичне і психічне здоров'я людини. А залучення дітей і молоді до мистецтва підвищує можливість отримання ними глибшої і вищої освіти, поліпшує їхні навчальні досягнення, розвиває соціальні навички, заохочує творчість та є засобом підтримки молодих талантів. Незаперечним визнається і вплив мистецької культури на формування сильніших, більш згуртованих і безпечніших громад, подолання злочинності [5; 12, с. 15].

Окремої уваги заслуговує те, що британський уряд відкрито формулює бачення своєї ролі у підтримці культурного і, зокрема, мистецького розвитку. Ця роль полягає у створенні можливостей для розквіту великої культури і творчості, в якій цінується і підтримується унікальне і місцеве, та в забезпеченні доступу до культури для всіх. Останнє означає, що кожна людина повинна мати можливість отримати досвід взаємодії з культурою, брати в ній участь, створювати її та переживати ті зміни, які культура приносить у життя людей [5; 6, с. 3, 10; 12, с. 13]. Ці принципи поширюються і на мистецтво. Так, у сфері музичної освіти успішно діють декілька програм національного, регіонального, міського рівнів, спрямованих, серед іншого, на надання можливостей дітям та молоді вчитися та виступати разом з професійними виконавцями, набуваючи високоякісного досвіду і навичок. При цьому зусилля спрямовуються на визначення і подолання соціально-економічних, географічних та інших бар'єрів, які обмежують професійне становлення митців [12, с. 21–24]. Окрім того, існує ідея особливої та всебічної підтримки не лише мистецтва великих міст, але й місцевих шкіл та митців по всій країні, так само як і заохочення місцевої влади, приватних інвесторів та організацій до забезпечення відповідних споруд та обладнання, простору, в якому митці можуть розвиватися, творити та презентувати нові роботи [12, с. 33, 36–37]. Уряд поклика-

ний визначати загальну стратегію та пріоритети культурної політики, він захищає інтереси культури на державному й місцевому рівнях, допомагає в роботі найбільш значних і знаних національних закладів культури, займається підтримкою культурного різноманіття та забезпечення доступу до художніх цінностей [3, с. 19–26]. Принциповою для британського уряду є і відмова від того, щоб наказувати, якою має бути культура тієї чи іншої спільноти, що і яким чином мають створювати митці. Визнаючи важливість свободи вираження у мистецтві, уряд дистанціюється від прийняття рішення про те, які саме культурні установи та проекти отримають державне фінансування. Такі рішення передоручаються митцям та експертам у цій сфері [5; 12, с. 13].

Культура і мистецтво займають важливе місце і в зовнішній політиці Великобританії. Адже культура прославляє цінності стабільної і сильної демократії, різноманіття, віру у свободу особистості та свободу вираження, котрі викликають повагу на міжнародній арені, посилюючи вплив Великої Британії як світового лідера. Культурні пам'ятки і мистецтво знаходяться в першій трійці причин популярності країни для туристів, створюючи її позитивний імідж. Невід'ємною складовою британської культурної політики вважається культурна дипломатія, спрямована на посилення присутності цієї країни на міжнародній арені (елемент «м'якої сили»), налагодження міжкультурного діалогу, співпраця з іншими країнами у вирішенні глобальних проблем сучасності [12, с. 41–44; 4, с. 68, 71–72].

Висновки. Вищезазначені ідеї про роль культури у суспільстві та дипломатії Великої Британії буквально пронизують урядові документи [5; 6, с. 2–3; 12, с. 6, 9, 10, 13, 15, 17, 19–22, 31–32, 41–44] і справедливо можуть бути визнані основоположними у британській культурній політиці. Британський досвід культурної політики та ключові ідеї і цінності, на яких вона базується, дозволяють підважити поширений в українському повсякденному, публіцистичному і, подекуди, науковому дискурсах спрощений дуалістичний підхід до визначення культурної стратегії держави як ліберальної / ринкової чи консервативної / етатистської. Адже британська культурна політика передбачає складну взаємодію між багатьма факторами, які формують «культурний сектор» і впливають на нього, включаючи державу, приватних інвес-

торів і меценатів, експертне середовище, культурні інституції, митців, численні спільноти і окремих громадян.

З огляду на досвід Великої Британії, формування культурної політики України має виходити з ідеї про всеохоплюючий вплив культури на сучасне суспільство. Відповідно, така політика, будучи спрямованою на культурний сектор, фактично діє на всі сфери суспільного життя. Послідовна підтримка культури на фінансовому і податковому, законодавчому і виконавчому, національному і місцевому рівнях, передусім, має бути заснована на усвідомленні самоцінності культури. Культура збагачує життя людей, змінюючи їхній світогляд та надихаючи на творчість. У соціальному вимірі найбільш відчутно її вплив позначається на освіті, здоров'ї та згуртованості громадян. Економічний вимір культурної політики також набуває вагомості через розвиток креативної індустрії, збільшення зайнятості та потенціал для оживлення окремих місцевостей. Однак завищені очікування щодо безпосереднього економічного ефекту від культурної політики, «монетизація» культури є сумнівним концептуальним підходом, адже її вплив проявляється передусім у зростанні креативності і соціального капіталу окремих громадян і спільнот. Культурна політика має усвідомлюватися і як важлива складова зовнішньої політики, спрямованої на підвищення міжнародного престижу країни, на залучення іноземних інвестицій та на притягальну силу її культури і мистецтва для туристів. Формування громадської думки, заснованої на окреслених вище ідеях, щодо значимості культурного сектору є нагальним завданням для країни, поряд із формуванням відповідної державної політики. Саме від таких ідейних засад варто відштовхуватись, підходячи до розробки практичних кроків у реалізації культурної політики в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Басенко Я. Культурна дипломатія в Європі [Текст] / Яна Басенко // Емінак. — 2013. — Вип. 1–4. — С. 53–57.

2. Кравченко О. В. Ключові проблеми сучасної культурної політики України: культурологічний контекст [Текст] / О. В. Кравченко // Культура України. — 2015. — Вип. 49. — С. 188–199.

3. Культурна політика та мистецька освіта: моделювання процесів [Текст] / кол. авторів: кер. [Безгін О. І., Бернадська А. Є., Кочарян І. С., Успенська О. Ю.]. — К. : Ін-т культурології НАМ України, 2013. — 176 с.

4. Цимбалова Х. Ф. Виникнення і розвиток культурної дипломатії та Британської Ради у Великій Британії: етапи інституціоналізації (початок XX – друге десятиліття XXI століть) [Текст] / Х. Ф. Цимбалова // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. — 2015. — Вип. 44. — Т. 2. — С. 68–72.

5. 2010 to 2015 government policy: arts and culture [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://www.gov.uk/government/policies/supporting-vibrant-and-sustainable-arts-and-culture.

6. 2015 to 2020 government policy: museums and galleries. Updated 1 June 2016 [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/529489/2016 Update of 2010 to 2015government policy museums and galleries-GOV.UK20160425.pdf.pdf.

7. Collective management organizations, creativity and cultural diversity. CREATe working paper [Текст] / John Street, Dave Laing, Simone Schroff. — Glasgow : University of Glasgow, 2015. — 30 p.

8. Crossick J., Kaszynska P. Understanding the value of arts & culture. The AHRC Cultural Value Project [Текст] / Geoffrey Crossick, Patrycja Kaszynska. — Swindon : Arts and Humanities Research Council, 2016. — 204 p.

9. Mulcahy, K. V. Cultural policy: Definitions and theoretical approaches [Текст] / Kevin Mulcahy // Journal of arts management law and society. — 2006. — Vol. 35. — Issue 4. — P. 319–330.

10. Mould O., Comunian R. Hung, drawn and cultural quartered: Rethinking cultural quarter development policy in the UK [Текст] / Oli Mould, Roberta Comunian // European planning studies. — Vol. 23. — Issue 12. — 2015. — P. 2356–2369.

11. Street J. The popular, the diverse and the excellent: political values and UK cultural policy [Текст] / John Street // International journal of cultural policy. — 2011. — Vol. 17. — Issue 4. — P. 380–393.

12. The Culture White Paper [Текст]. — London : Department for Culture, Media & Sport, 2016. — 72 p.

УДК 37.01 : 78 (4)

Вікторія Сушанова

ДОСВІД ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У КРАЇНАХ БЛИЗЬКОГО СХОДУ

Однією з характерних рис музичного життя XX століття є активне освоєння європейського досвіду позаєвропейськими музичними культурами, які, в свою чергу, теж мають напрацьовані багатовікові музичні традиції. Представники позаєвропейських країн (насамперед, піаністи) останнім часом складають жорстку конкуренцію на виконавських конкурсах, і на світових класичних сценах нерідко звучать імена музикантів з Китаю, Японії, Кореї і т. д. ***Метою*** пропонованого дослідження є оцінка ефективності діючих методик музичної освіти європейського типу в країнах Близького Сходу на сьогоднішній день.

Близький Схід в традиційній географії включає чотирнадцять країн Південно-Західної Азії. Музична освіта в цих країнах має різну специфіку і ставлення до неї суспільства. Це залежить, в основному, від релігійної політики держави. На цій території поширені три світових релігії – іудаїзм, християнство та іслам. У даній статті ми більш детально зупинимося на розгляді країн мусульманського світу.

Автору цієї статті довелося викладати в музичному коледжі королівства Бахрейн і на власному досвіді ознайомитися із усіма необхідними методиками, використовуваними на сьогоднішній день, і застосовувати їх на практиці. Робота з великим класом (більше двадцяти студентів) і проведення групових занять з фортепіано, знайомство з усією доступною літературою, аудіо, відео та нотними матеріалами, підготовка учнів різного віку, рівнів і систем навчання до іспитів, тестування, конкурсів і концертів визначили основні ***методи дослідження*** з даного питання, такі як спостереження, аналіз і узагальнення. На жаль, на пострадянському просторі відсутня яка б то не було інформація про використовувані в Gulf-країнах системи, що, безсумнівно, ускладнює інтеграційні процеси в галузі музичної освіти.

Музична освіта в Gulf-країнах Перської затоки представлена переважно приватними навчальними закладами. Як правило, у всіх

освітніх установах працюють іноземні педагоги, і сфера музики не є винятком. Державна музична освіта надається в загальноосвітніх школах, де обов'язковим є вивчення музичної грамоти, спів, а також гра на музичному інструменті (блок-флейті, гітарі, синтезаторі або національних інструментах). В кінці кожного семестру проводиться концерт, де беруть участь всі учні. Обов'язковим є виступ сольно або у складі ансамблю. Обдарованим дітям держава надає бюджетну освіту в спеціальних музичних центрах, де в основному працюють педагоги з Єгипту. У приватних навчальних закладах педагогічний склад інтернаціональний, це – запрошені педагоги з Філіппін, Іраку, Англії, Америки та інших країн і багато представників з України, Росії.

З середини минулого століття для території всіх країн Перської затоки характерний загальний культурний спад, обумовлений посиленням релігійного тиску. Як відомо, мусульманство не заохочує всілякі розваги, в число яких також входить гра на музичних інструментах. Наприклад, на територіях Кувейту і Саудівської Аравії, де, як і раніше, панує релігійна політика, не існує жодної музичної школи. Прогресивно мислячі батьки, а також іноземці, що працюють в цих країнах, нерідко возять дітей на заняття в музичну школу сусідньої країни (Бахрейну, наприклад). В інших Gulf-країнах за останні десять років місцеве населення поступово почало звертатися до музичній освіті, хоча основний контингент учнів складають експати.

У зв'язку з тим, що в Gulf-країнах від 30 до 50 % загального населення становлять іноземці, які працюють в різних структурах і часто мігрують, виникла потреба в універсальній системі музичної освіти, яку можна перервати і продовжити в будь-який необхідний момент, незалежно від географічного місцезнаходження. У зв'язку з цим формувалася орієнтація на три системи: *«ABRSM», «Trinity»* и *«The Royal Conservatory of Music Canada»*. Названі організації надають сертифікати та дипломи, що визнаються в усьому світі. За їх програмами працюють не тільки в країнах Перської затоки, але також в Китаї, Індії, Японії, Америці і Європі. В даний період часу лідируючі позиції займають системи «ABRSM» і «Trinity», на яких ми зупинимося більш детально. Обидві організації знаходяться в Лондоні. Офіс Trinity-коледжу працює з 1877 року. Програма ABRSM також відо-

ма тривалий час (вже близько 120 років), знаходиться під наглядом Лондонської королівської академії музики, Королівського музичного коледжу в Лондоні, Королівської консерваторії в Шотландії, а також Королівського північного коледжу в Манчестері. Представництва програм є на всіх континентах в більш ніж 80 країнах світу.

Основною метою своєї діяльності «ABRSM» і «Trinity» називають «популяризацію професійної освіти, чітку організацію мотивації і постановки мети в учнів, об'єктивне керівництво в поліпшенні навичок, можливість оцінити свої досягнення за міжнародною шкалою балів ...» [6, p. 9]. Характерною рисою названих систем є відсутність навчальної програми, набору необхідних предметів і кількості годин, відведених для занять на семестр або навчальний рік. Детально обговорюються набір вимог до кандидата на здачу іспиту, критерії оцінювання та репертуарний список; вся інформація, терміни і зміни відображаються на офіційних сайтах, а також в друкованій продукції [див. 6; 2; 3].

У зв'язку з тим, що в країнах пострадянського простору обговорювані нами системи не набули поширення і офіційно не відкрито жодного представницького центру, відповідно, україно- або російськомовної інформації чи досліджень на цю тему поки не спостерігається.

Критерії оцінювання, права кандидата, умови проведення іспиту та його тривалість, технічні вимоги до місця проведення іспиту, а також інші нюанси чітко зафіксовані в спеціальних програмних буклетах, а також в інструкціях з підготовки до іспиту. Вимоги періодично оновлюються. Так, наприклад, в ABRSM вимоги до екзаменів з фортепіано змінюються кожні півтора року, буклети перевидаються для струнних інструментів раз в чотири роки [див. 1]. Зміни в основному стосуються репертуарного списку. Також організовуються майстер-класи, семінари та інші навчальні програми для педагогів, які працюють по даних системах.

Після здачі іспиту в межах терміну від тижня до місяця висилаються коментарі екзаменатора з оцінками по секціях; сертифікати учням, які подолали іспит, висилаються через кілька місяців. Для отримання сертифікату іспиту необхідно набрати прохідну кількість балів (в кожній системі своя шкала, але результат повинен потрапити в категорії «Distension», «Merit», «Pass»). Залежно від набраних балів, навіть все-

редині однієї категорії, присуджується певна кількість «кредитів», які враховуються під час вступу до музичних та мистецьких навчальних закладів різних країн по всьому світу (за умови їх співпраці з даною системою).

На іспит для комісії потрібно надати ноти виконуваної програми, визначеного (зазначеного в умовах) видавництва і редакції. Увесь хід іспиту фіксується на аудіо- або відеоджерело. Записи можуть бути використані як доказ у разі оскарження результатів іспиту. Присутність сторонніх, в тому числі і педагога, в залі строго заборонена. Для підготовки до кожної складової іспиту є спеціальні комплекти підручників, де можна знайти списки завдань і питань по рівнях, приклади для тренування. Наприклад, якщо це збірка технічних вправ (окремих для кожного рівня), то туди включені гами відповідно до вимог, арпеджіо, інші акордові побудови. Поруч з кожним видом вказано мінімально допустиме темпове обмеження, штрихи (наприклад: грати гами staccato і legato). На спеціально відведеній сторінці – опис того, як рекомендовано займатися по цій книзі, і в якому вигляді вправи мають бути виконані на іспиті: «Всі гами, арпеджіо та акорди повинні бути виконані напам'ять, акцентуація допускається тільки властива специфіці побудови, [вправи] виповнюються легато (або іншим штрихом відповідно до вимог), виповнюються без педалі, допустимі зміни в аплікатурі, якщо це забезпечить вдалий результат ...» [5, p. 6].

У посібниках з читання з листа зазначено, якої складності, до якої кількості знаків і в яких розмірах можуть бути виконані твори, відповідні даному рівню. А також всі супутні виконавському іспиту тести мають виноску про те, що екзаменатор може запитати матеріал попередніх рівнів.

На сайтах [див. 1; 7] надані записи екзаменаційних творів в рекомендованих інтерпретаціях, також можна відразу купувати нотні збірки з CD-вкладеннями. Для самостійних занять, наприклад, з підготовки до слухового аналізу, є у продажу комп'ютерні програми для iOS devices. Всі матеріали постійно оновлюються, і різноманіття програм збільшується, що обумовлено, звичайно, комерційною складовою.

Іспит у піаністів в системі Trinity може проходити в категоріях: фортепіано соло, мистецтво акомпанементу (з п'ятого рівня), форте-

піанний дует і ансамбль в шість рук.

Секція фортепіано соло складається з двох відділів: **1** – базовий, який налічує дев'ять рівнів; **2** – професійний, що включає три рівні. Після проходження іспиту кожного рівня видаються сертифікати (базовий, середній, вищий). Іспит на сертифікат має дві складові. 1) Кандидат повинен виконати концертну програму; 2) надати письмову анотацію до виконуваних творів. Є іспити на отримання диплома виконавця (класичної музики, джазу, поп-музики) і вчителя музики.

Кожен з дев'яти іспитів базового рівня складається з чотирьох частин.

1. Технічна, в якій повинні бути виконані гами, арпеджіо та інші види технічних вправ (залежно від рівню – Grade – екзаменованих). Вправи представляють собою невеликі етюди, по два на різні види техніки, учень повинен вибрати з шістьох можливих варіантів три на свій розсуд.

2. Виконання трьох творів за вибором кандидата з фіксованого списку (який вміщує твори різних форм і жанрів). Як альтернатива третьому творові може бути виконаний власний твір.

3. Теорія музики (набір типових питань і коло тем вказано у вимогах до кожного рівня окремо).

4. Читання з листа (учню пропонується придбати спеціальні збірники для тренування основних складнощів за рівнями, але на іспиті використовуються інші матеріали на вибір екзаменатора).

5. Слуховий аналіз, який включає елементи сольфеджіо, теорії.

6. Імпровізація (параметри для кожного рівня вказані).

З останніх чотирьох складових іспиту (читання з листа, теорія музики, слуховий аналіз, імпровізація) до п'ятого рівня включно екзаменований може вибрати на свій розсуд два найбільш комфортних тести. З шостого рівня це в обов'язковому порядку повинні бути читання з листа і слуховий аналіз (який може бути замінений тільки на імпровізацію).

Система рівнів (Grade) ABRSM збігається з Trinity, тут також після проходження восьмого Grade можливо здавати екзамени на диплом педагога-інструменталіста / вокаліста або концертного виконавця. Іспит для піаністів в ABRSM можливий тільки у вико-

нанні соло і складається з наступних частин.

1. Технічна, яка представлена різними гамами і арпеджіо. Варто зазначити, що технічна різноманітність і обсяг необхідних тональностей тут більше, ніж в Trinity, однак відсутні вправи.

2. Виконання програми. Тут також потрібно вибрати по одному твору зі списків «А», «В», «С».

3. Читання з листа. До кожного рівня виданий спеціальний збірник для підготовки екзаменованих.

4. Слуховий аналіз, який, крім сольфеджування і перевірки слуху, включає в себе аналіз музичного стилю і форми.

5. Репертуарні списки ABRSM і Ttinity приблизно однакові [див. 3; 1] і включають твори європейської класики (В. Моцарт, Л. Бетховен, Й. Гайдн, І. Бах, Г. Гендель, Д. Скарлатті, Ф. Шопен, Р. Шуман, К. Дебюссі та ін.), нерідко зустрічаються твори російських композиторів, таких як М. Глинка, О. Бородін, Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, Д. Кабалевський та ін. Також широко представлені твори авторів XX століття (Х. Хенце, О. Мессіан, А. Шенберг), і, звичайно, акцент робиться на творчості сучасних американських, китайських, австралійських і європейських авторів (Е. Біч, Н. Рорем, Е. Мільн, Лі Йангхі та ін.)

По всьому світу відкриваються школи, що працюють за методом японського педагога, скрипаля Сін'їті Судзукі. У великих містах Росії для бажаючих існує можливість навчатися в даних школах. В Україні такі школи поки не відкривалися, але методики С. Судзукі широко використовуються в групах раннього розвитку дітей та музичних групових заняттях. Не становлять винятку і країни Близького Сходу. Незважаючи на популярність, нерідко можна почути на адресу методики С. Судзукі чимало критики, причому від авторитетних педагогів. Найчастіше методу дорікають в тому, що він не готує професіоналів. Однак це й не було його метою, так як сам С. Судзукі неодноразово вказував, що це більше філософія і практика, ніж виконавська школа. Навчання в школах Судзукі можливо з двох-трирічного віку, займає в цілому близько семи-восьми років. По закінченні школи діти здають іспит перед міжнародною комісією, після чого вручається диплом Судзукі. За наявністю бажання подальшого професійного навчання

можна поступати в традиційні навчальні заклади. У ряді країн є спеціальні школи при Асоціаціях Судзукі, які готують викладачів за цим методом, а також проводять курси по вихідних днях. Повне навчання триває п'ять років, і наприкінці кожного року проводиться іспит з присвоєнням чергового рівня.

Ще одним розвинутим напрямком навчання є відкриття шкіл від всесвітньо відомої японської фірми музичних інструментів – Yamaha. При фірмових магазинах Yamaha створюються музичні класи для навчання на різних інструментах за унікальною методикою, розробленою Yamaha. Щоб отримати право викладати в такій школі, треба обов'язково пройти навчання в Японії. На уроках використовуються ексклюзивні навчальні матеріали, які представляються фірмою без права поширення. І, якщо до методу Судзукі можна хоча б частково долучитися будь-якому охочому, так як нотні збірки є у вільному продажу, то з методом Yamaha ознайомитися можна тільки на спеціалізованих курсах. Проект фірми суто комерційний, тобто, якщо фірма зацікавлена в ринку даної країни, регіону, міста, то можна укласти контракт на покупку франшизи, відкрити магазин-школу і відправити педагогів на навчання до Японії. У разі відсутності економічної зацікавленості з боку фірми «Yamaha» – діалог з нею неможливий. Зокрема, автор статті безпосередньо контактувала з координаторами програми з метою відкриття відповідних центрів у великих містах України (Харків, Київ, Одеса), однак, проаналізувавши ринок збуту інструментів в Україні, вони відхилили пропозицію про співпрацю. По-іншому йде справа з Арабськими Еміратами та Gulf-країнами, де подібні школи активно відкриваються останні п'ять років і користуються величезним попитом у населення. Але даний метод підходить скоріше для початкового навчання, так би мовити, «залучення до музики», зацікавлення процесом. Заняття проходять переважно в групах, в тому числі, є групові уроки фортепіано. А для професійного навчання в цих країнах використовуються європейські та американські всесвітньо визнані системи.

Висновки. У силу сформованих історичних умов музична освіта в країнах Близького Сходу на даний момент знаходиться в стадії свого становлення. Національний підхід не сформований і поки запо-

зичується з досвіду європейської та американського освіти. Повсюди користуються попитом комерційні проекти, такі як школи Судзукі і фірми «Yamaha». Але їх програми і формат (зокрема, групові уроки на сольних музичних інструментах, таких як скрипка, фортепіано та інші) орієнтовані швидше на початковий етап у навчанні, занурення в світ музики.

Педагогічний склад державних і приватних навчальних закладів інтернаціональний, що, безсумнівно, збагачує культурний розвиток, але домінуюче бажання учнів здавати міжнародні іспити (за типом ABRSM і Trinity) ставить хід навчання в жорсткі рамки вимог даних організацій. В результаті чого на практиці будь-які відхилення від прописаних умов призводять до негативного результату. Також важливим моментом є повністю комерційна основа як освіти, так і участі в іспитах. І часто на практиці педагог не керує процесом навчання студента, бо це можуть робити його батьки або безпосередньо сам студент. У цьому випадку метою навчального процесу становиться не поступове навчання і оволодіння практичними навичками професійної майстерності, а якнайшвидша здача всіх можливих іспитів по вибраній системі. Приводом для цього можуть бути різні суб'єктивні причини, конкуренція амбіцій та небажання платити за тривалий і дуже дорогий процес навчання.

У цьому підході є свої переваги, тому що для багатьох мігруючих іноземних сімей це шанс, незалежно від країни перебування, продовжувати навчання в певному темпі і за певною програмою. Для місцевого населення – це стимул для знайомства з європейською класичною музикою, виконавськими традиціями, збагачення методик навчання і запозичення педагогічного досвіду. Однак від педагога, в більшості випадків, не потрібно ніякої ініціативи, а тільки лише буквальне дотримання правил підготовки і рекомендацій в нотному тексті. Звідси досить закономірно, що дана система не виховала на сьогоднішній день виконавців зі світовими іменами.

Як видно, наведені вище моделі навчання не можна віднести до освітніх програм, їх мета швидше перевірочна, атестаційна. На жаль, поширеною практикою часто стає захоплення тільки підготовкою студентів до іспитів, і повноцінне, поетапне вдосконалення професійно-

го музиканта не враховується, оскільки списки вимог і творів вельми обмежені і універсальні, і, як наслідок, індивідуальний, поступовий і гармонійний розвиток музиканта-виконавця стає неможливим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. ABRSM [Офіційний сайт] [Електронний ресурс], 2015. [Цит.: 20.12.2015]. — URL : http://bh.abrsm.org/en/home [англ. яз.].

2. Exam information and regulations (international edition) [Text]. — London, ABRSM, 2012. — 38 p.

3. Exam information and regulations (international edition) [Text]. — London, ABRSM, 2012. — 40 p.

4. Piano syllabus 2012–2014 [Text]. — London : Trinity College, 2011. — 68 p.

5. Piano syllabus 2013–2014 [Text]. — London, ABRSM, 2012. — 40 p.

6. Taylor, Clara. These music exams. A guide to ABRSM exams for candidates, teachers and parents [Text] / Clara Taylor. — London, ABRSM, 2005. — 56 p.

7. Trinity [Офіційний сайт] [Електронний ресурс], 2015. [Цит.: 25.12.2015]. — URL : http://www.trinitycollege.co.uk/site/?id=263 [англ. яз.].

УДК 786.2 : 373.67 (52)

Олександра Козак

ФОРТЕПІАНО ЯК ІНСТРУМЕНТ ВЕСТЕРНІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ЯПОНІЇ

Центральною проблемою музичної освіти Японії є співіснування в рамках її системи різних напрямків: традиційної, академічної професійної, загальної музичної підготовки. Звичайно, сутність елементів такої освітньої системи не є цілком оригінальною щодо інших світових систем музичної підготовки та музичного виховання, але іноді вражаючим здається поєднання екзотичного східного колориту з формами, типовими для західної музичної культури. Компонентами такої взаємодії виступають два види музикування – усне (традиційне) і письмове

(академічне), у якому чільне місце належить мистецтву фортепіанної гри. Специфіка фортепіанної творчості та її роль у професійній академічній музичній освіті Японії, як виконавській, так і композиторській, які ще не були предметом вивчення українських дослідників, становлять чималий інтерес у аспекті взаємозбагачення культурних традицій та більш глибокого осмислення національної ідентичності як парадигмальної складової культури. Отже, ***мета*** нашого дослідження – визначення ролі фортепіано як інструмента, що належить європейській культурі, у системі музичної освіти сучасної Японії.

Особливості японської фортепіанної музики поки не вивчалися представниками українського музикознавства, за винятком А. Желтонога [2], який тільки розпочав таке дослідження; вони мало вивчені і в російському японознавстві. У спеціальних роботах таких російськомовних вчених, як М. Єсипова [2], С. Лупинос [3], В. Сісаурі [4] досліджувалися питання японської традиційної музики, своєрідність її ладу, етно-інструментарію, деякі особливості використання фольклору в синтетичних видах мистецтва та ін. Описи життєвого і творчого шляху окремих японських композиторів, які навчалися в західних консерваторіях і згодом повернулися на батьківщину, висвітлення питань синтезу стильових елементів в їх творчості, списків творів, написаних спеціально для фортепіано, можна знайти у роботах західних англомовних авторів [7, 5]. На жаль, подібні матеріали не супроводжувались теоретичним аналізом та їх систематизація не проводилась.

Традиційна японська музика відома незвичайними інструментами типу «співаючих колодязів», «співаючих хащ» – це флейти сякухаті, рютекі, лютня сямісен – санген, інструменти оркестру гагаку, цитра кото, барабан тайко та інші, а також тим фактом, що принцип звукоутворення на них заснований на частоті людського дихання, а не математичному розрахунку коливань довжини матеріального тіла. Однак, поряд з дивною для європейського вуха сольно-вокальною та інструментальною етномузикою, яка налічує тисячоліття, в сучасній японській культурі активно позиціонує себе мистецтво фортепіанної гри, розвиток якого розпочався трохи більше 150 років тому. Зауважимо, що фортепіанна творчість – композиторська і виконавська – зіграла і продовжує відігравати значну просвітницьку роль. Музичний

побут Японії вражає безліччю європеїзованих симфонічних, сольно-інструментальних концертів, кількістю акустично обладнаних концертних залів, оригінальністю сценічних майданчиків, досконалістю аудіо- та відеозаписів, які зумовлюють пріоритетність гастролювання в цій країні для кожного музиканта-піаніста.

Навчання японських музикантів в консерваторіях західної Європи (Німеччини, Франції), університетах США було типовим в період кінця XIX – початку XX ст. Згодом всі вони поверталися до Японії, ініціюючи процес просвітництва й розвитку музичної освіти в країні. Однак в даний час ситуація змінилася: завдяки модернізації та вдосконаленню власне японської музичної освіти (залучення іноземних фахівців, зокрема, піаністів із країн СНД) талановита молодь має змогу навчатися на батьківщині.

Наведемо деяку інформацію про систему музичної освіти в Японії: 1 квітня – початок навчального року, який нараховує три семестри: це період цвітіння сакури і своєрідної «ініціації» на право бути японцем. Врахуємо, що в Японії функціонує понад 400 різних університетів (національних, державних, приватних); вища освіта, як і в Європі та США, передбачає чотирирічне навчання до ступеня бакалавра (іноді пропонується шестирічна програма для досягнення певного професійного рівня). Система вищої освіти в Японії суворо ієрархічна. По суті, єдиними вузами, де студенти не відчувають дискримінації, є університети з повним циклом навчання (4 роки). Під час останньої освітньої реформи 2002 року в Японії було майже 700 таких установ. І навіть в цих закладах є своя ієрархія. Безкоштовна освіта в країні практично відсутня: стипендії отримують найталановитіші та малозабезпечені студенти, причому з умовою повернення витрат [6]. За даними 2011 року, серед 2,8 мільйонів студентів тільки 100 осіб отримали безкоштовну освіту [6].

Навчання гри на фортепіано починається в державних і приватних старших школах, де уроки є платними: програма першого року навчання однакова для всіх, проте наступні 2 роки – курси за вибором учня – в залежності від наміру здобувати вищу освіту. Головні завдання сформульовані наступним чином: розвивати в дітях схильність до музики, підвищувати музичну чуйність, розвивати естетичне почуття

через практику виконання і слухання музики. Навчання музиці в класах орієнтоване на американські зразки. 6 років початкової школи і 3 роки 1 ступеня середньої школи, заняття музикою обов'язкові для кожної дитини від 6 до 15 років, з безкоштовними підручниками протягом усіх 9 років. В рамках цих занять навчають сприйняттю твору, його виконанню та теорії різних музичних стилів. Заняття ансамблю, оркестру, хору проводяться поза навчальним планом. Загальні педагогічні позиції сформовані з урахуванням етнопсихологічних рис нації: всі діти рівні, серед них немає слабких або сильних, а є ледачі та старанні. Ці ж положення стосуються і музичної освіти: в старших школах, орієнтованих на музику, «другорічників» немає, і практично усі їх закінчують. Репетиторство є узаконеним у школах дзюку та допомагає «вирівнюванню» дітей. Якщо ціллю середньої школи є музичне виховання, то у старшій школи здійснюється підготовка до вступу в університет, її проходження з предмету фортепіано асоціюється з «екзаменаційним пеклом».

Освіта в Японії – це національний культ, який підтримується родиною, суспільством і державою: до 5 років японці поводяться з дитиною «як з королем», з 5 до 15 років – «як з рабом», а після 15 – «як з рівним». Сьогодні в японському педагогічному середовищі, поряд з тенденцією стандартизації освіти, відчувається гостра потреба у творчій особистості, необхідність виявлення обдарованих дітей вже в ранньому віці. Саме на це зорієнтовані школи Судзукі, які не є частиною державної системи освіти Японії. Підхід Судзукі, який базується на концепції так званої «цілісної дитини», був розроблений для дітей, її автор вважав, що «музикальність – це людська здатність, яку треба виховувати з самого народження» [6]. Його метод вкорінений в японській культурі і спирається на педагогічні традиції, сім'ю, заучування напам'ять та ін. Зауважимо, що саме такі принципи культивуються в системах музичної освіти всіх цивілізованих країн.

Процес залучення європейської музики в її багатожанровому вигляді в японську культуру, а потім і у освіту, можна умовно розділити на три основні етапи [2], які мають певну інтенсивність запозичення і відрізняються ступенем її засвоєння як свого роду «вікна впливу» західної музики на японську.

Перший етап, що визначив вектор взаємодії такого роду та може бути визначений як початково-стихійний, відлічуємо з середини XVI століття. Процес впливу західноєвропейської музичної культури на країну вже почався: у Японії були торгово-економічні відносини з декількома європейськими країнами, в першу чергу, з Португалією і Іспанією, і західна класична музика проникала на острови. Іспанський торговець і місіонер Франциско Ксав'єра «висадився» в Японії в 1549, він представив клавішний інструмент як подарунок і показав спосіб його використання в католицькій месі [7, с. 8]. Японці були вражені красою і достоїнствами християнської літургії, співами і музичним супроводом, більш того, багато хто звернувся в християнство.

Зауважимо, що такі факти мали «точковий» характер, оскільки відбувалися на тлі глобального розповсюдження буддизму, конфуціанства, синтоїзму в духовно-релігійній практиці жителів Японії. У цей період здійснювалось становлення цивілізаційних характеристик традиційної музики острівної держави Японії, яка, в ході історичної еволюції, була тісно пов'язана з культурними тенденціями материкових держав – Китаю, Кореї та ін. У статті японознавиці М. Єсипової [1, с. 156–165] знаходимо історію запозичень художніх явищ з різних далекосхідних країн, їх освоєння японської музикою (з IV ст. до наших днів). Тобто, традиційному мистецтву Японії завжди була властива здатність асимілювати в собі елементи інших культур, проте в результаті природної взаємодії відбувалася не тільки «націоналізація» чужорідного, а й створювалися оригінальні явища японської культури.

У ході історико-культурної еволюції набували стабільності характеристики, які були пов'язані з цивілізаційної інтеграцією далекосхідної і південно-азіатської музики, вони були обумовлені наднаціональними рисами музичної мови того регіону: ладовою квартовістю, пентатонікою, відсутністю чіткої мажоро-мінорної диференціації, монодійністю, ілюстраційністю та ін. [2, с. 140]. Правителі японської династії на чолі з Токугавою розпочали у 1639 р. політичну ізоляцію Японії від майже всіх західних країн, яка тривала приблизно 250 р. Дозволялася лише торгівля (на ексклюзивних умовах) з китайцями і голландцями у місті Нагасакі.

Характерною ознакою цього періоду був розвиток національних форм музикування, заснованого на медитативній практиці японських дзен-буддійських ченців-комусо, послідовників школи Фуке, котрі культивували простоту і лаконізм, вміння виділяти найтонші естетичні відчуття, знаходити сенс у безглуздості. Японський дзен представлений декількома школами: Риндзай, Обаку, Фуке, Сото, які використовували традиції китайського *чань*, в'єтнамського *тхиєн* і корейського *сон* у власному вченні про просвітління. Однак багато в чому японський *дзен* розвивався самостійно і мав свою національну специфіку [2, с. 148]. Гра на популярній і нині флейті сякухаті поступово увійшла в практику *дзен* наприкінці періоду Едо (1603–1868) і стала втіленням концепту «серединного шляху». Вона не видавала занадто тихі або занадто гучні звуки, відображала безліч нюансів різних тонів, вимагала зосередження дихання і чистої свідомості виконавця. Музикування показувало, наскільки адепт зміг з'єднатися із Всесвітом.

Отже, у таких умовах клавішні інструменти використовувалися лише в деяких випадках як необхідний компонент християнської служби.

Другий етап, що після 250-річної культурно-економічної ізоляції Японії розпочинається разом з епохою Мейдзі (1878–1912), позначений глобальною тенденцією до вестернізації усіх напрямків культури, у тому числі й освіти. Цей період характеризується впровадженням нової системи державного управління, яка повинна була перебудуватися з метою взаємодії з домінуючими західними країнами, у процеси освіти [7, с. 23]. Японська музика отримала статус загальноосвітнього предмета, причому роль фортепіано була досить значною. Експансія західних музичних впливів почалася з урядової установки на повсюдне впровадження західного стилю військової служби та її невід'ємної приналежності – військового оркестру. У 1871 р. було введено посаду інструктора «військових музик», на яку був призначений іноземець – Джон Вільямс Фентон [7, с. 28]. Подальшим перетворенням стала трансформація виконавської діяльності оркестру імператорського двору, який провів свій перший концерт японської та західної музики в 1876 р. Здійснилися нововведення у галузі музичного просвітництва і виховання: в 1879 р. був заснований комітет «Досліджень музики»,

очолюваний Сюдзі Ідзавою [7, с. 29]. Після закінчення Токійського університету він відправився в США, там захопився західною класичною музикою і, зваживши на її перспективи у Японії, повернувся додому. Сюдзі Ідзава в освітній реформі переслідував три мети: впровадити новий принцип створення музики (зі східних і західних елементів); вдосконалити підготовку вчителів-музикантів; ввести в національну програму початкової і університетської музичної освіти нові відповідні навчальні курси.

При уряді Мейдзі значно змінилася уся система освіти, яка була реформована відповідно до західних принципів. Сюдзі Ідзава спільно з Лютером Мейсоном, який був призначений міністром музичної освіти, створювали нові навчальні матеріали: з'явилася книга пісень для початкової школи під назвою «Шоку» [7, с. 24]. У більшості з цих пісень, які зазвучали по всій Японії, використовувалися оригінальні західні мелодії з додаванням текстів японською мовою. Крім того, уряд запросив зарубіжних музикантів для роботи в Японії (наприклад, на запрошення міністерства освіти в якості музичного консультанта з Німеччини приїхав Франц Еккерт).

В рамках навчальних реформ було вирішено, що всі школи повинні мати в своєму розпорядженні *фортепіано і орган*, оскільки ці інструменти були основними в західних країнах. Значну роль зіграв той факт, що в 1885 р., після вивчення технології виробництва фортепіано, імпортованих з США, Токаруша Ямаха почав виробництво першої лінії піаніно Yamaha, нині широко відомого у всьому світі [2, с. 34]. Подальше конструювання роялів було швидко налагоджено, їм допомогли «поширитися» в якості основних інструментів для шкіл з метою популяризація класичної музики західного зразка. Для того, щоб японські учні краще розуміли особливості західної класичної музики, в 1888 р. комітет «досліджень музики» було перетворено в першу японську академію музики, відому як Музична школа Токіо [5, с. 36]. Серед її студентів виділився Рентаро Таки (1879–1903), прекрасний піаніст і композитор в стилях західної музики: він був першим виконавцем фортепіанної музики Л. Бетховена в Японії [5, с. 39].

Композитори і піаністи наступних поколінь – Косаку Ямада, Кийосе Ясудзі, Набутокі Кийосе та ін. – також удосконалювали свою май-

стерність в Європі, однак поверталися на батьківщину, впливаючи на розвиток музики в Японії. Так, на рубежі XIX–XX ст. сформувалися умови для розвитку фортепіанної музики саме на території Японії: було створено основу для навчання на цьому інструменті. Відбувалося зростання японської композиторської та виконавської шкіл, які у своїй творчості орієнтувалися на синтез східних і західних музичних традицій. Одночасно з такими зрушеннями в освіті в Японії розпочалася бурхлива концертна діяльність європейських і американських музикантів-виконавців.

Третій етап, в якому можна диференціювати різні періоди, охоплює другу половину XX – початок XXI ст., характеризується глибоким усвідомленням творцями-музикантами плідності інтеграції східних і західних компонентів у композиції і виконавстві, як в сфері фортепіанної творчості, так і в інших жанрах академічної музики. Асимілюючи в своїй творчості західноєвропейські способи композиції (наприклад, серійну техніку), талановиті японські музиканти, такі як Такеміцу Тору, Сабуро Морої, Мийосі Акіра, Ясіро Акіо та ін., у той же час, підкреслюють «звучання» етнонаціонального компонента у своїх творах [5, с. 58].

Форсоване впровадження європейської та американської моделей музичного професіоналізму кореговано на цьому етапі за рахунок використання досвіду слов'янських музичних традицій. Особливістю сучасного етапу музичної освіти Японії стає запрошення до співпраці педагогів-піаністів з країн СНД, зокрема, з України. У спеціальних музичних університетах міст Токіо, Сензоку, Гакуен, Кунітачі, Шова, Мусасіно, Тохо, Осака, Нагоя, Ерізабето, а також в художніх університетах міст Токіо, Кето, Аичі, Окінава, Нагоя, Осака викладається курс фортепіано. Існує можливість, за бажанням учня, звернутися в будь-який університет із заявкою на приватний урок з професором, хоча учень і не є студентом даного вузу. Не залишаються осторонь і гуманітарні університети, які мають в своєму складі музичні факультети. Незважаючи на затрати на фортепіанне навчання, в Японії поширена система занять у приватних студіях, які утримуються і всесвітньо відомими фірмами, що випускають музичні інструменти (Каваї, Ніппон Гаккай, Ямаха). У 1966 році кор-

порація Ямаха заснувала в Японії музичний фонд для підтримки музичної освіти і навчання своїх покупців користуватися придбаними інструментами. Така система складається з різних курсів для дітей старше 4 років і для дорослих. Особливе значення надається розвитку слуху і співу. Ці курси вимагають від батьків активної участі в «домашньому навчанні». Класні заняття раз на тиждень дають можливість дітям набути піаністичних навичок, навчитися читанню нот, розвинути музичну сприйнятливість, схильність до імпровізації, співати та грати в ансамблі. Курс занять на фортепіано включає ансамблеву гру, «пальцеробіку» і імпровізаційну гру в безлічі різних стилів. Принцип «музика не знає національних кордонів» приніс школі Ямаха визнання у всьому світі.

Вищевикладене дозволяє зробити деякі **висновки.**

Расповсюдження фортепіанного мистецтва в Японії значно вплинуло на розвиток музичної культури і системи освіти згідно з тенденцією вестернізації всіх форм громадської діяльності, яка панувала в країні, починаючи з наступу епохи Мейдзі. Самобутність фортепіанного мистецтва Японії обумовлена впливом на його розвиток явищ традиційної національної культури – пісенного та інструментального фольклору, театральних традицій та ін. Асимілюючи в своїй творчості західноєвропейські способи композиції та виконавства, японські музиканти підкреслюють «звучання» етнонаціонального компонента.

Система музичної освіти в Японії в методологічному відношенні ґрунтується па укорінених в країні релігійно-етичних доктринах, а в теоретичному – на досить відомих в фортепіанній педагогіці концепціях. «Борги» з таких запозичень у сфері фортепіанної творчості Японія віддає виробництвом найкращих в світі роялів, які спроможні підтвердити силу і ефективність впливу цього інструменту в світовому музичному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Есипова М. Музыка Японии в исторических взаимодействиях [Текст] / М. Есипова // Музыкальная академия. — 2001. — № 2. — С. 156–165.

2. Желтоног А. Н. Этноцивилизационные корни японской фортепианной музыки [Текст] / А. Н. Желтоног // Вісник Харківської державної ака-

демії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. — Х. : ХДАДМ, 2012. — № 12.— С. 138–141.

3. Лупинос С. Б. Ладовое мышление японцев: проблема этнических контактов [Текст] // Культура Дальнего Востока. XIX–XX вв. : сб. науч. трудов. — Владивосток : Дальнаука, 1992. — С. 145–158.

4. Сисаури В. Церемониальная музыка Китая и Японии [Текст] / В. Сисаури. — С.-Пб. : Филологический факультет СПбГУ, 2008. — 290 с.

5. Система образования в Японии [Електронний ресурс]. — URL : http://vseobr.com/sistemy-obrazovanija/yaponija/.

6. Bailey W. B. Japanese piano compositions of the last hundred years: a history of piano music in Japan and a complete list of Japanese piano compositions [Text] : Thesis/dissertation : Manuscript Archival Material / W. B. Bailey, J. U. Garrett. — Rice University, 2001. — 313 p.

7. Fukui Masa Kitagawa. Japanese piano music, 1940–1973: a meeting of eastern and western traditions [Text] : Thesis (D.M.A.) / Masa Kitagawa Fukui / University Microfilms International, University of Maryland : College Park, 1981. — 164 p.

Розділ 2

Мистецтво як носій культурної ідентичності: шляхи вдосконалення

УДК 7.01

Александр Голиков

ИСКУССТВО КАК ФОРМА ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ: ИДЕНТИЧНОСТЬ, ЗНАНИЕ, ОБЩЕСТВЕННОЕ СОГЛАСИЕ

Длительное время рассмотрение проблематики форм общественного сознания сводилось исключительно к марксистской интерпретации этого термина [6; 10–16; 21; 24; 25; 28]. Однако после крушения советской версии марксизма начались попытки применения этой категории в разных исследованиях, в том числе и в исследовании искусства [8]. Несмотря на эпистемологический отказ современной социологии от явного увязывания вопросов общественного бытия и общественного сознания в один (термино)логический узел, вопрос остаётся актуальным и значимым для социологии, изменившись лишь в том, что он латентизировался и превратился в малодискутируемый и терминологически, методологически и концептуально почти не обсуждаемый.

Между тем, становление новых отраслей в социологии (таких, как акторно-сетевая теория, непосредственно затрагивающая вопрос структуры общественного бытия), резкие изменения в системах бытия и сознания (прежде всего, связанные с глобализационными и даже, как утверждают некоторые теоретики, постглобализационными [23] тенденциями), а также частные проблематики изучения различных форм общественного сознания заставляют исследователей

вновь и вновь обращаться к тому, как понимать общественное сознание и что представляют собой те или иные его формы.

Именно этим обусловлены ***актуальность*** и ***цель*** нашей статьи, каковой является исследование искусства как формы общественного сознания в условиях современной Украины, его потенциала солидарности, способности к фабрикации общественного согласия и роли в системе знания (последнее мы будем понимать так, как оно определяется у Бергера и Лукмана – см. [4]).

Прежде всего, необходимо определиться с базовыми понятиями. «Общественное сознание по роду своего бытия локализовано как бы между организмом и внешним миром, на границе этих двух сфер действительности. Личное сознание – духовный мир отдельного человека, а общественное – духовная жизнь общества, идеальная сторона исторического развития человечества, народа, класса» [24, с. 126], и в этом смысле «общественное сознание существует как факт сознания только через свою приобщенность к реально функционирующему сознанию индивида» [там же]. С этой мыслью согласились бы как Э. Гидденс, согласно которому структуры актуализируются в практиках, или П. Бурдье, так и любой другой современный синтетический теоретик вплоть до Н. Лумана, поскольку «механизмом, реализующим превращение индивидуального сознания в общественное, а общественного в индивидуальное, является *процесс общения, коммуникации*» [24, с. 127]. Напомним, что именно коммуникация рассматривается Н. Луманом как метакод социального [18]. Причём не является принципиальным то, в какой сфере осуществляется эта коммуникация: в рамках искусства, науки, мифологии, экономики или политики – любая коммуникация социальна, любая социальность коммуникативна. Однако здесь нас подстерегает опасность впасть в редукционистскую крайность, от чего нас и предостерегают исследователи общественного сознания: «Когда рассматривают общественное сознание, то отвлекаются от всего индивидуального, личного и исследуют взгляды, идеи, характерные для данного общества в целом или для определенной социальной группы. Подобно тому, как общество не есть простая сумма составляющих его людей, так и общественное сознание не есть сумма “сознаний” отдельных лич-

ностей. Оно есть особая система, которая живет своей относительно самостоятельной жизнью» [24, с. 127].

Таким образом, общественное сознание представляет собой абстракцию, в которой исследователи заключают разнообразные «духовные» феномены и эпифеномены человеческой культуры, а точнее, – коммуникации, организованные в «особую систему», живущую своей «самостоятельной жизнью». Поэтому вопрос о субъекте общественного сознания, с нашей точки зрения, является в основном терминологическим. Безусловно, можно поставить вопрос о том, что является субъектом, способным принимать решения, воспринимать, оценивать, отражать (как главное свойство сознания) социальную реальность: общество или класс, группа или институт. Более того, этот вопрос выводит нас на такие острые и неоднозначные темы, как классовое сознание (по К. Марксу), как «реальный класс» и «классовый габитус» (по П. Бурдье), однако в целом мы исходим из того, что сознание (как со-знание, то есть соприсутствие в знании) как таковое является сугубым феноменом и свойством индивидуальной жизни и индивидуальной реальности. Символика, эпифеномены культуры, ассоциации, связность знакового универсума – всё это, безусловно, важные атрибуты социальной солидарности, однако они существуют лишь благодаря их воспроизводству в индивидуальном сознании. Даже несмотря на такие феномены, как солидаризация или делегирование (самые частые случаи реификации общностей людей как субъектов принятия и проведения в жизнь решения), общественное сознание существует как рыхлый конгломерат установок, стереотипов, общепринятостей, докс (в значении Луи Пэнто [22]), непроговариваемого, самоочевидного, норм, правил, ценностей, идеалов, идеологий и т. п. Безусловно, этот конгломерат может быть иерархически упорядочен (прежде всего, на обыденно-практическом и научно-теоретическом уровнях структурирования общественного сознания). Рассматривая такие конгломераты, важно «расстаться с “демаркационистским” подходом, то есть взглядом на знание как на противопоставление науки и иных форм познавательной деятельности» [15, с. 9]. Не существует знания *точного* как иерархически возвышенного над знанием *повседневным*,

однако существует знание, *праксеологически воплощаемое*[1]. Следовательно, значимы не сформулированность, не идеальная точность, не эпистемологическая точность, а практическая релевантность знания как продукта производства реальности. Это касается не только искусства: мораль или право также «суть лишь особые виды производства и подчиняются его всеобщему закону» [19, с. 589], то есть оказываются всего лишь продуктом (более или менее массовой и, безусловно, социальной) деятельности человека.

Несмотря на описание нами произведенного знания как конгломеративного или констеллятивного, оно, опираясь на практики, в силу этой опоры и конечной апелляции к ним, более или менее системно, последовательно и когерентно. Как указывают исследователи, разные типы социального знания «отличаются друг от друга в первую очередь тем, что связаны с решением различных познавательных задач и в соответствии со своими познавательными возможностями отображают различные аспекты реальности. Поэтому они дополняют друг друга <…> подобно тому, как дополняют друг друга в познавательном отношении наука и искусство» [14, с. 32]. Более того, эти грани подвижны, и отнести тот или иной эпифеномен однозначно и внеисторично к определённой форме общественного сознания чаще всего проблематично или вовсе невозможно. Главным же, что характеризует произведенное знание, является то, что это знание формулируется в категориях и режимах (то есть способах упорядочивания), характерных и социальных исключительно для той эпохи и того общества, в котором живёт индивид: «Колоссальным резервуаром, из которого индивид черпает знание, является исторически сложившаяся и все время пополняемая совокупность представлений и понятий, как она сложилась и зафиксировалась посредством речи в науке, искусстве, литературе и т. п.» [25, с. 13]. И именно потому наши связи категорий мышления и схем восприятия настолько для нас непроблематичны и не требуют специфичной социальной и когнитивной работы, что «материал мышления и способы связи этого материала подверглись

[1] Как точно указал Л. Выготский, «нет более верного средства толкнуть ребенка на какой-либо негативный поступок, нежели подробно описать последний» [6, с. 259].

социальной обработке всей предшествующей историей развития человечества, историей науки, философии, искусства, техники, всего человеческого творчества» [25, с. 15]. При этом искусство, обладая особыми возможностями в реификации, натурализации, овеществлении, эмоционализации и включении биографии в историю (то есть задействование «личностных», микросоциальных, апеллирующих к непосредственной жизни и повседневности аргументов), здесь занимает особое место. «Учитель истории», упомянутый Бисмарком в контексте битвы при Садове, может конституировать и легитимировать, однако реифицировать, сделать наглядным, непроблематичным и, следовательно, недискутируемым, может искусство. И именно этим объясняется то, что те же немцы через полвека после Бисмарка буквально «гонялись» за картиной Яна Матейко о Грюнвальдской битве.

Впрочем, далеко не все согласны с включением искусства (наряду с политическим сознанием, религией, нравственностью, философией) в список форм общественного сознания. Так, Уледов аргументирует, что «объект отражения» (в случае с искусством – дихотомия прекрасного и уродливого) описывает процессы духовной жизни, а не формы, в которых эти процессы протекают: «…речь должна идти о “формах” сознания, т. е. о структуре продуктов осознания бытия, а здесь *[в подобных постановках проблемы – А. Г.]* рассматривается вопрос об объекте отражения, специфике отражения. И формы *[приведенные нами выше – А. Г.]* являются скорее не формами сознания, а формами познания» [28, с. 64].

Осложняет анализ искусства и то, что искусство полимерно и многоаспектно: его можно анализировать как социальный институт, как специфическую активность, как социальное поле (по Бурдье), как субсистему с уникальным системным кодом (по Н. Луману [18]), как форму общественных отношений, как материализованный продукт, как форму общественного и индивидуального сознания. Наш анализ концентрируется на искусстве как форме общественного сознания, и Г. В. Ф. Гегель приходит нам тут на помощь, характеризуя искусство как «мышление в формах и образах» [7, с. 109], как параллельный реальному мир воображения. Впрочем, сейчас некоторые выкладки Гегеля смотрятся наивно. Безусловно, не только мир обогащает чело-

века художественными образами, не только красота мира открывается человеку, не только мир красоты, добра и истины (чисто платоновская триада) социализируют человека, но и человек осваивает этот мир через предлагаемые категории, встраивает себя в социальное, научается способу согласия (или поводам для несогласия) с другими, повседневно и практически исследует, «что такое хорошо, и что такое плохо». При этом, заметим, искусство не представляет собой ничего уникального или особого (если не считать особостью специфику, тем или иным образом научно операционализируемую или описываемую) – оно усиливает возможности и когнитивный аппарат человека, расширяет и углубляет повседневный опыт (точнее говоря, трансцеденталирует его), модифицирует его восприятие мира и корректирует его интенции в этом мире ничуть не меньше, чем философия, мифология, религия. Искусство отличается в этом смысле скорее системной логикой воздействия, чем системной целью оного: инструментарий искусства, режим его воздействия, условия его применимости, микроэффекты и знаниевые эпифеномены, в которых существуют продукты воздействия со стороны искусства, существенно отличаются и легко опознаются (хотя даже это уже не является безусловным в современном мире). Именно поэтому искусство оказывается не монополистом в этой нише. Среди пространств самореализации искусство оказывается лишь одним из способов эмоционального, духовного и интеллектуального развития; в качестве способа моментального просвещения искусство проигрывает таким продуктам информационного общества, как интернет-мем, телесюжет, видеоролик или вирусная реклама, что связано с особенностями мышления большинства современных респондентов (пресловутой «клиповостью»).

Не в последнюю очередь это происходит ещё и потому, что искусство берёт на себя функцию деонтологизации – то есть описания того, какой жизнь могла была бы быть, в какую сторону необходимо двигаться, какие проблемы в обществе существуют, что можно и нужно реализовать. Эта регулятивная амбиция, несомненно, присуща любой форме общественного сознания (религия, мораль, мифология) и практически любой социальной институции (образование, армия, медицина, церковь), однако далеко не все они манифестируют её в от-

крытую. Апелляция искусства к незыблемой (с его точки зрения) ценности красивого (эстетичного, что, заметим, терминологически далеко не синонимично, но синонимично социально), хотя и апеллирует к достаточно малоконтролируемой области чувственно-эмоционального, без труда дешифруется повседневными агентами как попытка диктовать свои нормы и правила, что вызывает соответствующее символическое и практическое сопротивление. Не исключено, что именно этим объясняются успех и популярность разнообразных форм «искусства безобразного» или «искусства индифферентности» – тем самым лиотаровским «крахом метанарративов», среди которых оказался и метанарратив искусства о красивом и уродливом.

Сохраняющаяся же за искусством сила воздействия объясняется, прежде всего, тем, что арсенал и инструментарий искусства принципиально остаётся вне рефлексий и теоретизирований, он представляет собой праксеологический синтез формы и содержания (и не этим ли объясняется массовое отторжение «абстрактного искусства», которое ввергает потребителя в непривычные для него практики восприятия искусства, оторванного от собственно содержания, и, следовательно, – в практики деконструкции интуитивно неочевидного синтеза?). Причём эта синкретичность (во многом напоминающая мифологическую синкретичность) распространяется, в том числе, на синкрезис знания, эмоций, праксиса, этики, а также на синкрезис прямого и опосредованного, синкрезис времени, синкрезис места (времени/места действия в произведении искусства и местонахождения/времени потребителя), синкрезис образа и смысла. Главная же синкретичность – синкретичность практик – в случае с искусством позволяет не разделять, не анализировать переживания, практики и ценности продуцента и консумента, с превращением консумента в (псевдо) продуцента. Тем не менее, поскольку художественный образ, действительно будучи достраиваемым каждую секунду сознанием воспринимающего субъекта, инспирируя и провоцируя соотношение «Я» и «не-Я», творя специфичную социальность, всё же воспроизводит неравные, в чём-то иерархические, и уж точно, неравновесные отношения продуцента и консумента-продуцента искусства. Фукоистское предупреждение об иерархичности знания и его «привязанности»

к властным отношениям и системам вовсе не элиминируется гадамеровской герменевтикой соавторства в производстве текста.

Иначе говоря, «обыденное сознание нагружено научными данными, нравственными и эстетическими нормами и идеалами, религиозными верованиями, которые транслируются и культивируются в данной культуре, оно обусловлено различными производственными и политическими практиками, в которых участвует субъект» [15, с. 10], и искусство воспринимается обыденным сознанием исключительно сквозь призму уже готовых схем, габитуализированных способов культивации и рекультивации. Именно поэтому в производстве согласия искусство может участвовать исключительно как со-производитель, в ином же случае продукты, пусть даже и нацеленные на производство согласия, будут наталкиваться на противоположную «реакцию среды», а именно – на отторжение и конфликтизацию взаимодействия с нарастанием скорости разложения ткани социального. В таких условиях ответственность деятелей искусства за образы, слова, идеи, их комплексы, транслированные в широкий общественный дискурс, возрастает.

В то же время, исследователи указывают, что «современное искусство и средства массовой информации, в свою очередь, также содействуют ухудшению моральной обстановки, делая чрезмерный акцент на гедонизме, активизируя исключительно потребительские инстинкты человека в угоду экономическим интересам шоу-бизнеса» [2], чему способствует сама маркетизация искусства и коммодификация его продукта. Вслед за беньяминовской технической воспроизводимостью продукта искусства приходит скорее бодрийяровская (см. [5]) невозможность-к-невоспроизводимости, то есть защищённость от копируемости. Этому способствуют как технические, так и социокультурные процессы.

Так, с одной стороны, «трансляция искусства сегодня осуществляется через телевидение. Во все времена молодежь была активна и созидательна: посещала театры, музеи, выставки, художественные галереи, библиотеки, с энтузиазмом участвовала в просоциальной деятельности. В настоящее время <...> подавляющее большинство людей утратило былую активность и все свое свободное время предпочитает проводить в пассивном созерцании телевизора» [2]. Иначе говоря, в таких усло-

виях искусство теряет свою самостоятельную социальную онтологию, попадает в зависимость от технических условий своего существования (возможность или невозможность популяризации, экономическая окупаемость, доступность аудитории). Сам факт того, что «в современной культуре появились новые возможности музыкально-информационного сохранения (звукозапись и видеозапись), минующего сложные музыкальные формы, созданные человеком за его историю» [29, с. 4], мог бы приблизить человека к давно вымечтанной им утопии всеобщей доступности высших достижений человечества и культуры, однако работает, очевидным образом, совершенно иначе.

С другой же стороны, «нарастают тенденции взаимодействия и взаимовлияния художественной культуры и социальных процессов, высокого искусства и массовой культуры» [29, с. 5]. То есть искусство попадает ещё и в зависимость от социально-политических, социально-экономических, социокультурных, хронотопных характеристик своего бытия. Вместо того самого эстетического опыта «“пограничной ситуации”, погружающей человека в переживание подлинного бытия, позволяющей ощутить личности экзистенцию, дающей тот опыт трансцендентного, который и составляет нашу духовность» [17, с. 1039], искусство обращается к конформному обслуживанию социального порядка. Это, конечно, социологически не новый факт: так, ещё Маркс утверждал, что само произведение искусства создает публику, способную воспринимать искусство. Культура восприятия, по Марксу, характеризуется мерой, в которой восприятие есть активный процесс включения субъекта (как акта сопереживания) в процесс творчества [20, с. 28]. При этом Маркс куда больше говорил о деонтологии, а онтологически в начале XXI века наблюдается возникновение описанной выше системы «двойной зависимости», что, вкупе с обострением конкуренции за продуцирование легитимного дискурса, ставит перед искусством как формой общественного сознания и социальным институтом множество болезненных вопросов. А приводит это, в том числе, к тому, что, искусство теряет своего «компетентного потребителя», свою «целевую аудиторию», поскольку «даже произведения живописи, скульптуры, при создании которых ставилась цель изображения действительности такой, какой она

обычно нами воспринимается, могут быть верно “прочитаны” лишь в том случае, если мы владеем языком искусства, т. е., в частности, учитываем особенности данного стиля, принятые в нем способы изображения и т. д.» [16, с. 248].

Иллюстрацией этой «новой двойной зависимости» являются результаты исследований, проведённых на кафедре социологии ХНУ имени В. Н. Каразина, согласно которым искусство и практики, с ним связанные, если и воспроизводятся молодёжью Украины, то зачастую в наиболее доступном техническом варианте – в виде прослушивания музыки [1].

В таких технических и социокультурных условиях функционал искусства по фабрикации согласия и, в конечном итоге, социальных идентичностей (культурных, исторических, религиозных, национальных) радикально сужается. Ситуация же «двойной зависимости» и «двойной конкуренции» (при которой искусство вынуждено конкурировать как с внешними инстанциями производства легитимного знания, так и внутри самого себя) приводит к тому, что в общественном сознании всё более распространённой становится марксисткая по духу мысль о классовости искусства, а следовательно – его идеологичности [28, с. 161]. И, хотя «далеко не все содержание искусства может быть отнесено к идеологии, искусство в художественных образах воспроизводит действительность, в том числе и сознание общества во всем его многообразии» [там же], потенциальная аудитория искусства воспринимает его как легитимного продуцента смыслов, знаний, согласия и идентичностей только в случае, если она заранее с ним, искусством, согласна. Альтернативой является ситуативный или стратегический союз искусства с другими инстанциями и институциями: «Осознание необходимости интегрированного взгляда на развитие разных видов искусств инициировало исследования искусства как единого, синкретического явления, имеющего общие социокультурные основания и родственную систему выразительных средств, жанровые и формообразующие возможности» [3, с. 87], при котором искусство, с одной стороны, консолидируется внутренне (избегая, тем самым, одного из аспектов вышеописанной «двойной конкуренции»), с другой же – обретает союзников экстернально (в науке, медиа, го-

сударстве, идеологии). Но это, безусловно, не освобождает искусство и человека, а также, безусловно, превращает продуцирование консенсуса в навязывание конформизма, что всё-таки несколько различается. Вместо того, что чаще всего позиционируется как базовый функционал и социальная легитимация искусства как формы общественного сознания, а именно – «соответствующее интересам данного общества воспитание людей, которое осуществляется через познание действительности и эмоциональное воздействие на общество» [25, с. 238] в рамках социальной активности «по законам красоты, выражающей собой эстетическое отношение к действительности» и «оценивающее, эмоциональное осмысление действительности», по которому можно было бы «судить об эстетическом сознании людей данного общества», поскольку «искусство выражает собой все реальное общественное сознание определенной эпохи» [28, с. 126], мы встречаем либо социальную, либо техническую дефункционализацию искусства. Искусство оказывается либо не универсальным (когда оно «закрывается» в «камерных уголках самовоспроизводства» и не достигает своих адресатов), либо незначимым (когда оно не апеллирует к высшим целям и идеалам, не предлагает образцов для действия), либо объектом конфликтов (когда продуцируемое им согласие оказывается той самой «художественной правдой», которая далека от истины[2]).

Таким образом, искусство, как и другие формы общественного сознания, воплотив и зафиксировав двойной прыжок из природной обречённости и несвободы к социальному освобождению[3], превра-

[2] Однако если для художника, воспроизводящего социальный тип, важна художественная правда, то учёный ориентирован на объективную истину, познание которой требует выработки соответствующих научных категорий, и, прежде всег,о понятия «тип социальности» [14, с. 164].

[3] «Исследования культуры первобытного общества убедительно доказали, что в эволюции человека существуют два скачка... Первый непосредственно связан с началом изготовления орудий, переходом от стадии животных, предшественников человека, к стадии формирующихся людей, которыми являлись питекантропы... Второй момент представляет собой происшедшую на грани раннего и позднего палеолита смену палеантропов людьми современного типа. Первый скачок оозначал появление социальных закономерностей, второй – установление их полного и безраздельного господства в жизни людей» [9, с. 2336]).

тилось к XX веку в могучий инструмент продуцирования согласия и идентичностей. Однако конфликты и противоречия, обострение (в том числе дискурсивной) борьбы, утрата искусством своей свободы, а также ситуация его камернизации, «возвышения над потенциальным потребителем» (когда потребителем в режиме «со-творчества» может стать исключительно хорошо подготовленный, квалифицированный и компетентный контрагент) привело к кризису искусства как формы познания. Безусловно, искусство не может «заменить собой всех форм познания мира, всей культуры», всё, что ускользает из его поля зрения, «компенсируют другие формы духовного постижения мира» [27, с. 22]. И, несомненно, «воспитательный потенциал искусства весьма велик. Оно являет собой и важнейший способ познания окружающего мира, и инструмент исправления общественных нравов, и механизм нравственного становления и развития человека, и средство успешной социальной коммуникации» [2]. Однако процедуры, алгоритмы и протоколы (вос)производства и (ре)легитимации знания, согласия, идентичностей, господствовавшие в течение длительного времени, очевидным образом проблематизировались, что требует как со стороны искусства (как социального института и социокультурной общности людей), так и со стороны науки целенаправленных усилий по исследованию и исправлению ситуации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агамирьян Л. В. Досуговые практики как фактор социализации городских и сельских подростков [Текст] / Л. В. Агамирьян // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — 2015. — № 35. — С. 92–98.

2. Аскарова Г. Б., Сабекия Р. Б. Роль искусства в формировании духовности личности [Текст] / Г. Б. Аскарова, Р. Б. Сабекия // Современные проблемы науки и образования. — 2014. — № 6. — С. 952.

3. Бегишева М. Б., Журкобаева А. Х., Рогозин И. П. Искусство как системный, многовидовый феномен [Текст] / М. Б. Бегишева, А. Х. Журкобаева, И. П. Рогозин // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. — М. : Научное изд-во «Институт стратегических исследований», 2016. — № 1-1. — С. 87–90.

4. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания [Текст] / П. Бергер, Т. Лукман. — М. : Медиум, 1995. — 323 с.

5. Бодрийяр Ж. Ксерокс и бесконечность [Текст] / Ж. Бодрийяр // Прозрачность зла. — М : Добросвет, 2000. — 258 с.

6. Выготский Л. С. Педагогическая психология / под ред. В. В. Давыдова [Текст] / Л. С. Выготский. — М. : Педагогика, 1991. — 480 с.

7. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. [Текст] Т. 1. / Г. В. Ф. Гегель. — М. : Искусство, 1968. — 312 с.

8. Гнатив З. Я. Украинское искусство как культурная практика и форма общественного сознания в измерении музыкальной антропологии [Текст] / З. Я. Гнатив // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. — 2013. — № 4. — С. 147–150. — (Серія «Педагогіка»).

9. Гончаров В. Н., Попова Н. А. Духовная культура общества: к проблеме ранних форм отчуждения [Текст] // Фундаментальные исследования / Северо-Кавказский федеральный университет. — 2014. — № 9–10. — С. 2336–2339.

10. Демичёв В. А. Общественное бытие и общественное сознание [Текст] / В. А. Демичёв. — Кишинёв : Ун-т, 1970. — 167 с.

11. Егоров А. Искусство и общественная жизнь [Текст] / А. Егоров. — М. : Советский писатель, 1959. — 408 с.

12. Иванов В. Я. Человеческая деятельность – познание – искусство [Текст] / В. Я. Иванов. — Киев : Наук. думка, 1977. — 251 с.

13. Келле В. Ж., Ковальзон М. Я. Теория и история: (Проблемы теории исторического процесса) [Текст] / В. Ж. Келле, М. Я. Ковальзон. — М. : Политиздат, 1981. — 288 с.

14. Келле В. Ж., Ковальзон М. Я. Формы общественного сознания [Текст] / В. Ж. Келле, М. Я. Ковальзон. — М. : Госполитиздат, 1959. — 264 с.

15. Лекторский В. А. Познание в социальном контексте [Текст] / В. А. Лекторский. — М. : ИФ РАН, 1994. — 174 с.

16. Лекторский В. А. Субъект, объект, познание [Текст] / В. А. Лекторский. — М. : Наука, 1980. — 358 с.

17. Лукманова Р. Х., Столетов А. И. Роль эстетического в становлении личности [Текст] // Вестник Башкирского университета / Р. Х. Лукманова, А. И. Столетов. — 2012. — Т. 17. — № 2. — С. 1038–1041.

18. Луман Н. Что такое коммуникация? [Текст] / Перевод с нем. Д. В. Озирченко / Н. Луман // Социологический журнал. — 1995. — № 3. — С. 114–125.

19. Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений [Текст] / К. Маркс, Ф. Энгельс. — М. : Политиздат, 1956. — 700 с.

20. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения [Текст]. — Т. 46. — Ч. I. / К. Маркс, Ф. Энгельс. — М : Политиздат, 1968. — 559 с.

21. Михайлов Ф. Т. Общественное сознание и самосознание индивида [Текст] / Ф. Т. Михайлов. — М. : Наука, 1990. — 222 с.

22. Пэнто Л. Доска интеллектуала [Текст] / Л. Пэнто // Socio-Logos-96. — М. : Socio-Logos, 1996. — С. 32–38.

23. Сафонов А. Л. Постглобализация: этнополитические аспекты [Текст] / А. Л. Сафонов // Историческая и социально-образовательная мысль. — Вып. № 3. — 2013. — С. 127–134.

24. Спиркин А. Г. Сознание и самосознание [Текст] / А. Г. Спиркин. — М. : Политиздат, 1972. — 303 с.

25. Спиркин А. Г. Происхождение сознания [Текст] / А. Г. Спиркин. — М. : Гос. изд. полит. литературы, 1960. — 470 с.

26. Стёпин В. С., Уледов А. К. Структура общественного сознания [Текст] / В. С. Стёпин, А. К. Уледов. — М. : Мысль, 1968. — 330 с.

27. Стёпин В. С. Теоретическое знание [Текст] / В. С. Стёпин. — М. : Прогресс-Традиция, 1999. — 390 с.

28. Уледов А. К. Структуры общественного сознания. Теоретико-социологическое исследование [Текст] / А. К. Уледов. — М. : Мысль, 1968. — 324 с.

29. Шиповская Л. П. Музыка и общество: социологический аспект (развитие и состояние музыкального общественного сознания) [Текст] / Л. П. Шиповская // Сервис plus. — Черкизово, Российский государственный университет туризма и сервиса, 2013. — № 1. — С. 3–9.

УДК 7.073

Аліна Калашнікова

СУЧАСНИЙ СПОЖИВАЧ ПРОДУКТІВ МИСТЕЦТВА

Культурна ідентичність існує на індивідуальному рівні як результат процесу культурної ідентифікації та інкультурації особистості, однак фактори її формування є суспільно конструйованими, відтак – частково керованими засобами державної, зокрема освітньої, політики. Мистецтво як один із таких факторів є доволі значущим, що обумовлює ***актуальність*** його розгляду в такому контексті. Мистецтво як явище необхідно існує в деякому соціальному оточенні, яке надає можливості для розвитку як самого феномена, так і спільноти його виробників. Для представників широких мас суспільства «взагалі» мистецтво стереотипно марковане як самодостатня цінність, а його споживання – як один із способів духовного розвитку. Залишаючи за рамками нашого дослідження розпливчастість розуміння категорії «духовний розвиток», ми можемо визначити поняття «споживання мистецтва» як процес сприйняття творів з метою задоволення духовних, зокрема естетичних, потреб особистості. Природно, у цьому разі споживання мистецтва мусить бути поширеною суспільною практикою, однак сучасне (актуальне) мистецтво часто не сприймається потенційною цільовою аудиторією як гідне їхньої уваги і таке, що здатне задовольнити згадані потреби. Це призводить до втрати не лише колишньої виховної ролі мистецтва, але й звуження його аудиторії, що загрожує його суспільній значущості, забезпеченню добробуту та відтворенню професійних спільнот творців мистецтва, відтак – і самому його існуванню. Висвітлення суспільних аспектів споживання мистецтва в українському суспільстві є ***метою*** даного дослідження. Об'єктом для спостережень і прикладів ми обрали образотворче мистецтво.

Споживання образотворчого мистецтва реалізується у формах, які можна розташувати уздовж вісі *комерційний – некомерційний* продукт. В той час, як перший полюс передбачає купівлю твору, тобто отримання виключного права доступу до нього, визначення місця знаходження та часу сприйняття, другий описує доступ, який абсо-

лютно залежить від волі інших суб'єктів, тобто є обмеженим у часі й просторі. Однак купівля картини нерідко не має жодного відношення до власне споживання мистецтва як певної культурної, естетичної, кінець-кінцем, самостійної цінності, оскільки її сприйняття потребує окремого вміння. В іншому випадку картина може не мати для споживача власне споживчої вартості і взагалі не функціонувати як естетична або художня цінність – так само, як за невміння читати купівля матеріального носія тексту не означає придбання книги. Часто відвідувачі галерей та музеїв, які мають розвинений художній смак, здійснюють споживання образотворчого мистецтва, по суті, більш повно, аніж покупці-інвестори, чия основна мета не передбачає практики споживання навіть за умови придбання твору.

Загалом, сприйняття твору образотворчого мистецтва може здійснюватися прямо (безпосереднє споглядання картини) або опосередковано (друковані репродукції, цифрові копії). Для професійних критиків, мистецтвознавців, істориків мистецтва, а також для усіх тих глядачів, котрі хочуть вважати себе любителями мистецтва і мати легітимне право висловлювати думку щодо нього, поле художнього виробництва постулює обов'язковість безпосереднього сприйняття. Чим більше шедеврів безпосередньо спостерігав конкретний агент, тим розвиненіший його художній смак, і тим більш вагомою є його думка про (сучасне) мистецтво. І, хоча практика споживання образотворчого мистецтва частіше розвивається саме за допомогою ознайомлення із репродукованими зображеннями, художнє поле однозначно встановлює як необхідну, але не достатню, умову споживання мистецтва досвід безпосереднього його споглядання. Ця умова дуже успішно допомагає центральним суб'єктам арт-ринку як зберегти свою символічну владу, так і забезпечити подальше примноження своєї значущості. Споживання живопису французьких імпресіоністів вимагає присутності в Луврі, відповідно, видатків на таку подорож, хоча успішне споживання не гарантоване нічим, окрім надії на адекватність картин художньому смаку (або навпаки), а придбання полотен взагалі неможливе. Однак ймовірна ситуація нерозуміння, невідповідності творів мистецтва очікуванням споживача, яку фактично можна інтерпретувати як «провалене споживання»; в даному

прикладі вона є невигідною швидше для споживача, ніж для авторитету об'єктів, який він міг би використати для підтвердження своєї критичної компетентності. Тому споживач змушений принаймні демонструвати лояльність до цих схвалених полем об'єктів.

В тому випадку, коли картина створена нещодавно і для неї та для художника принципово відкритий увесь спектр можливостей, від визнання шедевром і майстром до повної безвісті, потенційний споживач мусить керуватися виключно власний смаком. Зрозуміло, що тут і прогноз, який справдився, і придбання твору художника, який після цього отримав визнання, працюють на репутацію агента в художньому полі; з іншого боку, агент-колекціонер з гарною репутацією здатен суттєво просунути не дуже відомого художника, просто придбавши його роботу.

Отже, споживання творів образотворчого мистецтва можливе у таких формах.

1) Споживання в рамках (передпродажних) виставок. Таке споживання-споглядання зазвичай не є комерційним, але воно обмежене у часі та просторі – як географічним розміщенням та графіком роботи галереї, так і часом перебування у ній даної виставки.

2) Споживання мистецтва у складі музейних експозицій. Таке споживання є частково комерційним, оскільки відвідувач музею купує білет, причому цього потребує кожен акт споживання. Обмеження у часі та просторі тут також діють, але немає границі перебування даної експозиції, якщо лише мова не йде про гостьову виставку.

3) Споживання-придбання. Здійснення акту купівлі твору образотворчого мистецтва передбачає разовий платіж, після чого покупець отримує безперешкодний та необмежений доступ до твору, а також право контролювати доступ для інших глядачів.

Незважаючи на безплатність та відкритість галерейних виставок, вони вкрай рідко набувають масової популярності, оскільки рядовий глядач, в основному, не зорієнтований на задоволення духовних, естетичних потреб саме за допомогою сучасного мистецтва. Емоційний вплив такого мистецтва є нижчим, ніж звичного обивателю реалістичного, адже йому важко ототожнити себе з ліричним героєм за відсутністю такого. Тому більшість людей не розуміють сучасного мистец-

тва в його радикальних, новаторських формах, і аж ніяк не прагнуть поповнити свій культурний багаж необхідною для його сприйняття інформацією. Об'єктивною причиною цього зазвичай називають відсутність розвиненого художнього смаку, що опосередковував би можливість отримання естетичної насолоди від такого мистецтва [9]. Разом із тим, реалістичне мистецтво не вимагає попередньої підготовки глядача, тому залишається масово популярним у будь-якому суспільстві. Художники-реалісти мають можливість працювати з більш широкою аудиторією, в той час як художник, що створює полотна в рамках далеких від реалізму естетичних концепцій сучасного мистецтва, ніколи не отримує розуміння широкої глядацької аудиторії.

Витвір мистецтва сам по собі є своєрідним викликом глядачеві, запрошенням до спілкування, адже він містить комплексний образ, який має бути відповідним чином сприйнятий і проінтерпретований. Але оскільки мистецтво оперує ірраціональними поняттями, що виражаються не- або навіть принципово анти-однозначними семантично-змістовими одиницями, можливість помилкової інтерпретації у цьому випадку завчасно й умисно позбавляється негативної конотації. Конфлікт між авторським та глядацьким баченням є неможливим, втім, глядач у своїй інтерпретації виходить з того, чим завершився творчий пошук автора. В цьому сенсі можна сказати, що глядачеві пропонується діалог із митцем, репліка якого – витвір – є завершеною, що виключає будь-яке протистояння чи незбіг думок, тому запрошення до такої комунікації видається спокусливим своєю конвенційною «несерйозністю», майже ігровим характером. Втім, саме така нібито пасивність творів дозволяє мистецтву бути привабливим та виконувати завдання гармонізації й стимулювання інтелектуально-образного розвитку особистості. Взаємний обмін продуктами мистецтва різних спільнот збагачує зміст їхніх культур, а підтримка мистецтва у конкретному суспільстві забезпечує його розвиток та конкурентоспроможність у глобальній культурній взаємодії.

Сприйняття творів образотворчого мистецтва виховує художній смак, прищеплюючи уявлення про естетичну оцінку передусім як оцінку толерантну та аргументовану. Часто така оцінка пов'язується із етичними поглядами, прикладом чого є класична етико-естетична

система, що бере початок у філософсько-естетичних ученнях античності [12]. Однак цілеспрямоване виховання художнього смаку, орієнтованого на сприйняття сучасного мистецтва, результує в його вимогливості, деталізації уявлень про естетично привабливе. За П. Бурдьє [1], художній смак можна розглядати як маніфестацію культурного капіталу, а відтак – привабливий спосіб його симуляції. Здатність виражати емоційно забарвлену ідею у найбільш адекватний їй спосіб, при якому вона синтетично (а тому часто й некритично) сприймається реципієнтом, робить мистецтво ефективним способом здійснення психологічно-емоційного, а відтак і соціального, впливу [8].

У процесі роботи з різними цільовими аудиторіями увага до глядацької думки щодо змісту твору мистецтва призвела до створення концепції рівної участі, де «суб'єктивне» глядача створює твір аж ніяк не меншою мірою, ніж «суб'єктивне» художника (або об'єктивно наявна майстерність останнього). Однак продукування трактовок вимагає від глядача попередньої наявності деякого культурного капіталу, тому доступне не для всіх. Люди, для яких фінансово доступне комерційне споживання образотворчого мистецтва, існують в рамках відповідно високої вартості участі – необхідності освіти та розвиненого художнього смаку для того, щоб оцінити конкретне полотно за формальними й технічними критеріями; виконання певних типів поведінки – відвідання заходів у художніх галереях, найбільш визнаних музейних колекцій, спілкування з художниками, купівля живопису та не лише збереження колекції у фізичному плані, але й музеальності її предметів тощо; нарешті, усунення тих, хто не належить до панівного класу, від прийняття рішень та перебування на посадах в інституціях культурного оцінювання.

Довгострокове інвестування у предмети мистецтва потребує зберігання колекції впродовж хоча б двох-трьох поколінь, а отже – збереження та примноження не лише економічного, але й культурного капіталу всередині родини покупця. Кожна музейна колекції на початку свого існування складалася як приватна; відомі колекціонери сучасності є такими за рахунок колекцій своїх прабатьків. Відповідно, мистецтво можна розглядати як спосіб акумуляції капіталів з відкладеною трансмісією, причому потенційно такий переданий капітал

може набувати будь-якого виду: через певну кількість десятиліть полотно з колекції може бути продане, подароване або задекларованe як цінна власність, і в будь-якому з випадків це означатиме прирощення капіталу базового власника.

Його накопичення можливе за відносно постійного та інституціоналізованого процесу відтворення еліти. В періоди суспільних трансформацій та криз воно переривається, тому, наприклад, у нашій країні більшість представників економічної (політичної) еліти, особливо ті, хто потрапив до неї нещодавно, не володіють достатнім об'ємом культурного капіталу, щоб прагнути споживати образотворче мистецтво [10]. Для вищих класів соціальної ієрархії можливе звернення до фахівців, які диктують любителям мистецтва оцінки, що свідчать про їхню компетентність. Втім, у їх випадку справа ще й у небажанні інвестувати в низькоякісне псевдомистецтво, оскільки саме прагматично орієнтовані на мистецтво як на інвестицію групи (принаймні, на просторі СНД) є найбільш активними покупцями творів мистецтва. Забезпечити щире захоплення обивателя нереалістичним мистецтвом неможливо, оскільки навіть необхідний мінімум культурного капіталу, донором якого виступає галерея, не забезпечує наявності необхідної кількості, наприклад, капіталу економічного. Оскільки капітал функціонує, в тому числі, через свою дефіцитність, повсюдне поширення високої художньої грамотності та розвиненого художнього смаку знецінило б його. Тому сучасне мистецтво, особливо ті його зразки, які отримують визнання і продаються на центральних аукціонах, більше прагне бути незрозумілим публіці, ніж зрозумілим.

Українських споживачів образотворчого мистецтва можна розділити на дві умовні категорії. Перша – найбільш заможні представники політичної та економічної еліти, які мало обмежені в фінансових витратах на мистецтво, але останнє для них є об'єктом інвестування (безпосередньо економічного або соціального). Вони купують твори переважно за кордоном, вітчизняні художники рідко потраплять у поле їхнього інтересу. Другу категорію становлять менш забезпечені, але більш зорієнтовані на власне культурне споживання твору агенти поля мистецтва (найчастіше це галеристи, мистецтвознавці, художники, колекціонери у другому й більше поколінні). Їхні колекції

є невеликими, але добірними з точки зору саме художньої цінності; складаються переважно з робіт місцевих художників. Це є результатом фінансової обмеженості, але призводить до певного виду меценатства, адже дозволяє підтримувати місцеву художню спільноту.

Характерною рисою ринку образотворчого мистецтва в сучасній Україні є нерегулярність актів обміну, які, власне, фінансово підтримують митців і мистецтво. Це, на наш погляд, пов'язано з кількома чинниками. По-перше, практично повна відмова від державного фінансування естетичного забезпечення виробництва в 90 роки XX ст. привела до підвищення рівня соціальної незахищеності працівників творчої праці. По-друге, існує явище відтоку праці у більш затребуваний порівняно з «чистим мистецтвом» сектор декоративно-прикладного мистецтва і художнього конструювання предметного середовища (дизайн), який не може бути віднесений безпосередньо до образотворчого мистецтва. Хоча наявність суміжної зайнятості взагалі характерна для художників, тут мова іноді йде не про суміщення, а про заміщення мистецтва прикладними аспектами. По-третє, системність у повторюваних практиках економічного обміну художніх благ повинна забезпечуватися наявністю конвенціональних принципів діяльності у полі обмеженого виробництва (образотворчого мистецтва). Чітко визначене, повністю сформоване поле ефективно протидіє втручанням «чужих», недобросовісній конкуренції, тінізації обміну. Однак у випадку українського мистецтва контроль з боку спільноти ослаблений, тому часто можна спостерігати усі ці прояви. Неможливість однозначно визначити самі координати протистояння призводить до соціальної «примарності» ринку мистецтва в сучасній Україні. Зрозуміло, що з плином часу і накопиченням капіталів перша група покупців мистецтва має поступово набути необхідний для естетичного споживання сучасного мистецтва культурний капітал. Однак у нестабільному суспільстві еліти втрачають привілейоване положення занадто швидко, щоб встигнути накопичити капітал, не кажучи вже про його міжпоколінну трансмісію.

Відносно невисокий, порівняно з західними країнами, рівень життя зумовлює несформованість середнього класу, який експерти-посередники [4] вважають фундаментом становлення розвинено-

го арт-ринку. Економічні негаразди також відтягують фінанси людей з розвиненими естетичними потребами від придбання живопису до купівлі більш практично корисних товарів; причому під це змушене скорочення підпадають навіть паліативи мистецтва (репродукції класичних картин, альбоми). Так само зменшуються витрати на додаткову дитячу художню освіту – батьки віддають перевагу компетентностям, які здатні швидше і легше повернути інвестицію при виході дитини на ринок праці (іноземні мови, комп'ютерна грамотність тощо). Зрозуміло, що в такому суспільному середовищі майже неможливе накопичення навіть такого рівня культурного капіталу, який міг би у перспективі обумовити схильність до споживання мистецтва за наявності фінансової можливості хоча б через одне покоління.

Для сучасних українських художників це означає необхідність орієнтуватися на споживача поза країною, передусім на західного, або ж спрощувати свою творчість, повертатися до реалізму, щоб бути зрозумілим непідготовленому глядачеві. Вибір цього елемента споживацької аудиторії як цільового означає відхід від нормативного ядра, тобто неминучий компроміс не лише із власною креативністю, але й із самим мистецтвом. Перспектива роботи на західного споживача вимагає великої кількості додаткових зусиль, пов'язаних із пошуком каналів виходу на світовий ринок, що доступно не кожному художнику. Географічно ж близька українська аудиторія почасти готова фінансово стимулювати лише створення зрозумілих їй зразків кітчу, слугуючи, таким чином, «антимузою» образотворчого мистецтва. Цей розрив стає критичним, загрожуючи доконечно нівелювати цінність мистецтва для місцевого споживача, що веде до повного його відчуження від високої культури, а також перетворення самої цієї культури на сателіт західного мистецтва. Фактор рівня підготовленості глядацької аудиторії дуже важливий для будь-якого художника, який має намір професійно займатися мистецтвом, тобто отримувати оплату за свою працю. Тому необхідно забезпечити культурну підготовку українського споживача за рахунок реалізації, в тому числі, системного культурного виховання у школах та ВНЗ. Це дозволило б забезпечити наявність попиту, а отже, самостійний розвиток образотворчого мистецтва в українському суспільстві згідно внутрішній логіці цього процесу.

Важливим чинником відтворення культурних практик є освіта, особливо той її сектор, який спрямований на виховання майбутніх інтелектуалів, представників середнього класу та управлінських еліт [6]. Наразі вплив освітньої системи на формування того фрагменту культурного капіталу, який мав би опосередковувати наявність попиту на мистецтво, можна оцінити як швидше негативний.

Крім засвоєння паттернів взаємодій зі складними ієрархіями бюрократичних організацій, ринкової економіки, всередині великих і малих груп і так далі, вплив вищої школи (в теорії) збагачує особистість студента, виводячи її на певний рівень культурного споживання. Уявлення про цей рівень опосередковується програмами з їх обов'язковими загальноосвітніми курсами і обов'язковими до читання творами класиків, модою, соціальним оточенням, зовнішніми щодо професійної освіти стереотипами щодо людей, що належать до «інтелігенції», та іншими факторами. Дозвіллєві стереотипи стосуються того, що має знати освічена людина, і як їй слід проводити вільний від професійного зростання час. Культурне споживання, що личить студентові, офісному працівникові, високооплачуваному професіоналові – це той рівень і специфіка взаємодії з (потенційно) естетичним, які йому слід демонструвати.

Трансформації 1990–2000 рр., що ознаменувалися численними спробами реформування, в тому числі, всіх рівнів системи освіти, призвели до появи «постмодерної» молоді – покоління зі слабко вихованим художнім смаком. Підстава для індивідуальної схильності до оцінки і віддання переваги тому чи іншому виду, жанру, «рівню» мистецтва найбільшою мірою формується сім'єю, однак у ситуаціях соціальних та економічних криз трансляція відповідних зразків поведінки, способів самопрезентації відбуваються менш успішно, а «середній рівень художнього смаку» в цілому знижується.

В українській вищій освіті на сьогодні діє установка орієнтації на студента та пріоритетності людини [7]. У контексті впровадження регулювання специфіки підготовки фахівців ринковим попитом це призводить до неузгодженості навчальних програм з декларованою орієнтацією на розвиток особистості, хоча особисті смаки є одним з найважливіших факторів при влаштуванні на роботу і кар'єрному

зростанні. Тому необхідність всебічного навчання осіб, які отримують вищу освіту, в тому числі, турбота про виховання їхнього художнього смаку, поки що недостатньо усвідомлена і прийнята українським інститутом освіти. Естетичні орієнтації, часто не будучи затребуваними в повсякденній соціальній взаємодії, залишаються поза обрієм як сімейного виховання, так і освітнього впливу. За відсутності цілеспрямованого впливу з боку родини споживацька поведінка щодо культурних продуктів формується телебаченням, Інтернетом, модою тощо. Зразки культурного споживання, прищеплені засобами масової комунікації, у свою чергу, тяжіють до популяризації розважального, але не власне естетичного («духовного») споживання. Культурна «всеїдність» у цьому випадку не стільки функціонує як спосіб примноження джерел культурного капіталу [10], скільки відображає швидкоплинність культурної моди, формуючи з творів несистемний мікс у повсякденному споживанні індивіда.

Здавалося б, споживання творів мистецтва для студентів, які не є майбутніми суб'єктами художнього виробництва, також швидше належить до розваг, ніж до практик, пов'язаних з приростом капіталів. Однак дослідження американського соціолога Р. Бейкера [13] демонструє зв'язок між академічною успішністю восьмикласників Луїзіани і їх участю в заняттях музикою та образотворчим мистецтвом: учні, які займаються музикою, мають статистично значимо більш високі середні показники індексу академічної успішності. Крім того, існує пряма пропорційність між заняттями різними видами мистецтва і показниками індивідуальних здібностей до спостереження, візуалізації, аналізу, виконання логічних перетворень. Результати узагальнення даних безлічі досліджень американських вчених дозволяють з упевненістю стверджувати, що практичні заняття аматорською творчістю дозволяють досягти більш ефективної та продуктивної інтелектуальної роботи незалежно від сфери спеціалізації [14].

Отримані нами **висновки**, звичайно, стосуються образотворчого мистецтва, але з відповідними застереженнями та за врахування різниці у характері мистецтва можуть бути поширені й на інші його види. Відзначена нестача культурного капіталу у представників економічних еліт є результатом дії макромасштабних процесів. Так, фор-

мування феномена «постмодерної» молоді, чиї культурні вподобання є нестабільними і пов'язані зі смаками їхніх батьків меншою мірою, аніж це характерно для суспільств, що не переживають вибухову трансформацію [3], відбувалося в Україні у бурхливий період 1990–2000 років. Молода українська інтелігенція, яка з історичних причин не успадкувала культурну компетентність попереднього покоління, за умови відсутності систематичного впливу ВНЗ на смаки та вподобання нічим не відрізняється від споживача масової культури. Звісно, розважальна, позаестетична культурна продукція завжди популярна серед студентської молоді, але відсутність обов'язкового знайомства із зразками високого мистецтва, ймовірно, позбавляє її навіть шансу урізноманітнити свій духовний раціон. Крім очевидного звуження можливостей персонального розвитку студента, це призводить до негативних наслідків і для самого виробництва високої культури. Сучасне її виробництво і у нас, і на Заході фактично позбавлене споживачів, оскільки є естетично далеким від масових уявлень про прекрасне. Це, з одного боку, дозволяє мистецтву зберігати автономію, а з іншого – позбавляє його власного сенсу, зводячи до ролі способу демонстрації або конвертації, в першу чергу, економічного капіталу, який уже не обов'язково конвертувати у власне культурний (див. [5]).

За умови константного перебування суспільства у дифузному стані складно вдаватися до традиційного способу передачі накоплених капіталів і необхідних для споживання мистецтва компетентностей через сімейне виховання. Тому в українських умовах стрижневим елементом забезпечення розвитку мистецтва має стати поширення практик естетичного споживання, формування позитивного іміджу сучасного мистецтва та його важливості у забезпеченні відтворення культури [11].

Очевидно, що такі масштабні заходи неможливі без державної підтримки. Пріоритетним напрямом внутрішньої культурної політики мало б стати цілеспрямоване виховання художнього смаку представників еліт, оскільки саме їхня діяльність, у тому числі з накоплення та розпорядження різними видами та формами капіталів, врешті визначає національні здобутки та культурну ідентифікацію населення. Однією з найбільш перспективних ідей в цьому напрямку нам здається розширення кількості та якості вже наявних у вузівській програмі

загальноосвітніх дисциплін, пов'язаних з осмисленням сучасності та сучасного стану культури та суспільства як закономірного етапу й підсумку розвитку людства (таких як філософія, історія, культурологія і, особливо, естетика).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурдье П. Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного [Текст] / П. Бурдье // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 60. — С. 17–29.

2. Бурдье П. Социальное пространство: поля и практики [Текст] / Пер. з франц. ; відп. ред. перекладу, скл. і післям. Н. А. Шматко. — М. : Ин-т экспериментальной социологии; СПб. : Алетейя, 2005. — 576 с.

3. Калашникова А. А. Изобразительное искусство: трансформация смысла в эпоху постмодерна [Текст] / А. А. Калашникова // Четвертые Ковалевские чтения : материалы науч.-практ. конф., 12–13 нояб. 2009 г. — СПб., 2009. — С. 255–257.

4. Калашнікова А. О. Приватна художня галерея: мистецтво на продаж (?) [Текст] / А. О. Калашнікова // Методологія, теорія та практика аналізу сучасного суспільства : зб. наук. пр. — Вип. 19. — Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2013. — С. 396–402.

5. Карасик М. Книга художника: между традицией и рынком [Текст] / М. Карасик // Новый мир искусства. — 1998. — № 3. — С. 38–39.

6. Кузьмин М. В музее было весело и страшно [Текст] / М. В. Кузьмин // Новый мир искусства. — 2004. — № 4 (39). — С. 37–38.

7. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на період до 2021 року [Електронний ресурс]. — Режим доступу : zakon4.rada.gov.ua/laws/show/344/2013 (дата звернення 23.11.2013).

8. Попов Е. А. Социология искусства: проблемы становления [Текст] / Е. А. Попов // Социологические исследования. — 2007. — № 9. — С. 118–124.

9. Скокова Л. Г. Концепт omnivorousness у дослідженні динаміки культурних практик [Текст] / Л. Скокова // Соціальні виміри суспільства. — 2013. — № 5. — С. 546–566.

10. Скокова Л. Г. Современные исследования культурных практик в контексте социальной и культурной стратификации [Текст] / Л. Г. Скокова // Социологический альманах. — 2014. — Вып. 5. — С. 232–243.

11. Стратегія і тактика комунікацій із громадськістю для організацій третього сектора [Текст] : метод. посібн. / за ред. В. Королька. — К., 2003. — 216 с.

12. Тэн И. Философия искусств [Текст] / Ипполит Тэн // Ипполит Тэн ; подгот. к изд., общ. ред. и послесл. А. М. Микиши ; вступ. ст. П. С. Гуревича. — М. : Республика, 1996. — 351 с.

13. Baker R. A. The Effects of High-Stakes Testing Policy on Arts Education [Текст] / R. A. Baker // Arts Education Policy Review. — 2012. — № 113. — Pp. 17–25.

14. Root-Bernstein R. The Sciences And Arts Share a Common Creative Aesthetic [Текст] / Robert Root-Bernstein // The Elusive Synthesis: Aesthetics and Science. — 1996. — № 4. — Pp. 49–82.

УДК 373.67

Ірина Полубоярина

КОМПЕТЕНТНІСНИЙ ПІДХІД ДО МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

В умовах інтернаціоналізації та створення єдиного європейського простору вищої освіти, зокрема, мистецької, помітно підвищується конкурентоспроможність університетів і забезпечується прозорість освітніх програм, їхня сумісність і сполучність. Зокрема, орієнтація на загальноєвропейські рекомендації щодо необхідності залучення до світової культурної спадщини передбачає модернізацію професійної підготовки молодих музикантів у контексті підвищення рівня їхньої професійної компетентності. Важливість формування професійної компетентності зумовлена: запитами ринку праці та загальносвітовими тенденціями розвитку освітньої системи; необхідністю ефективного функціонування ступеневої системи підготовки фахівців та створенням умов для формування на відповідних рівнях мистецької освіти знань, умінь і навичок, а також професійних якостей особистості, що визначатимуть теоретичні засади досягнення якісно нового рівня підготовки музиканта, здатного до творчої діяльності у сучасному соціокультурному просторі.

Виходячи з позначеного контексту, ***метою*** нашої розвідки є проекція поняття «компетентнісний підхід» на проблемне поле мистецької освіти шляхом деталізації його змісту та визначення складових професійної компетентності випускників за спеціальністю «Музичне мистецтво».

Саме компетентнісний підхід, на думку В. О. Болотова та В. В. Серікова [1, с. 8–14], визначає пріоритетним не інформованість студента, а вміння розв'язувати проблеми, що виникають за певних ситуацій: у пізнанні та поясненні явищ дійсності; при засвоєнні сучасних технологій; у взаєминах із людьми, в етичних нормах; у практичному житті; в естетичному цінуванні; при виборі професії та оцінюванні своєї готовності до навчання; за необхідності розв'язувати особисті проблеми – життєвого самовизначення, вибору способу життя тощо.

Слід зазначити, що у сучасному науково-педагогічному обігу вживаються два терміни: «компетентність» і «компетенція». З приводу їх співвідношення немає одностайної думки. Аналіз різноманітних наукових джерел дає підстави виокремити три підходи до визначення співвідношення цих понять.

На думку Т. І. Гудкової, С. О. Дружилова, Е. Ф. Зеєра обидва терміни вживаються як синоніми [3]. У свою чергу, К. М. Махмурян, І. Л. Перестороніна вважають компетенції складниками компетентності.

Згідно з *третім підходом,* поняття «компетенція» тлумачиться як коло повноважень певної особи, перелік соціальних вимог до її діяльності в певній сфері, тоді як «компетентність» означає узагальнену здатність особистості до діяльності. Залучаємося до думки О. І. Пометун, яка зазначає, що більшість українських педагогів погодилась із цим підходом, «визначивши, що під терміном "компетенція" розуміється передусім коло повноважень якої-небудь організації, установи або особи. У межах своєї компетенції особа може бути компетентною або некомпетентною в певних питаннях, тобто мати (набути) компетентність (компетентності) у певній сфері діяльності. Оскільки йдеться про процес навчання і розвитку особистості, що відбувається в системі освіти, то одним із результатів освіти й буде набуття людиною набору компетентностей, що є необхідними для діяльності в різних сферах суспільного життя» [7].

Принциповим моментом компетентнісного підходу є проблема системної ієрархії компетентностей, яка виявляється стратегічним орієнтиром при визначенні змісту освіти. Це питання було предметом обговорення фахівців – науковців і практиків – на науково-практичному семінарі «Компетентнісний підхід до формування змісту освіти у 12-річній школі: концептуальні підходи та термінологія» (16.06.2004 р.). У результаті наукової дискусії учасники семінару дійшли спільної думки про доцільність визначення таких компетентностей, як *надпредметні, загальнопредметні, спеціальнопредметні*.

Надпредметні компетентності визначаються як здатність людини здійснювати складні поліфункціональні, поліпредметні, культуродоцільні види діяльності, ефективно розв'язуючи відповідні проблеми [11, с. 51–52].

Одночасно з означеним терміном як українські, так і зарубіжні науковці широко застосовують синонімічне поняття *«ключові компетентності»,* яке є найбільш уживаним міжнародною освітянською спільнотою. Наші педагогічні міркування співзвучні з означеним тлумаченням терміну, якого ми дотримуємося у нашому дослідженні.

Ключова компетентність, на думку українських педагогів, є суб'єктивною категорією, що фіксує суспільно визнаний комплекс певного рівня знань, умінь, навичок, ставлень, які можна застосовувати в широкій сфері діяльності людини. Кожна з таких компетентностей передбачає засвоєння студентом не окремих не пов'язаних один із одним елементів знань, умінь, а оволодіння комплексною процедурою, у якій для кожного визначеного напряму її набуття є відповідна сукупність освітніх компонентів, що мають особистісно-діяльнісний характер [7, с. 51–52].

Загальнопредметні компетентності студент набуває упродовж засвоєння змісту тієї чи іншої освітньої галузі. *Спеціальнопредметні компетентності* – упродовж вивчення того чи іншого предмета на всіх курсах навчального закладу [11, с. 4].

Відповідно вимогам до рівня підготовки студентів, ключові компетентності є інтегральними характеристиками якості навчання студентів. Пов'язані зі здатністю цільового осмисленого застосування комплексу знань, умінь, навичок, ставлення до певного міждисци-

плінарного кола проблем, вони відзначають предметно-діяльнісний складник загальної освіти і мають забезпечити комплексне досягнення його цілей [7, с. 4].

У сучасній педагогічній науці та практиці застосовується як широке, так і більш вузьке тлумачення поняття «компетентність». У широкому значенні компетентність розуміється як ступінь зрілості людини, яка передбачає певний рівень психічного розвитку особистості (навченість і вихованість) і забезпечує індивіду можливість успішно реалізовуватися в суспільстві. У вузькому розумінні компетентність розглядається як діяльнісна характеристика, що передбачає ціннісне ставлення до діяльності. Згідно думці О. І. Власової, «компетентності є інтегрованим результатом активної діяльності вчителів та учнів. Вони формуються передусім на основі опанування учнями змісту сучасної освіти під керівництвом педагога, що доцільно вважати основним показником результативності педагогічної праці вчителя, вихователя, об'єктивним індикатором його професійної компетентності» [2 с. 323].

М. А. Чошанов, дослідивши це явище, вважає, що компетентність – це традиційна тріада «знання, уміння, навички», поглиблене знання предмету; термін «компетентність» є доцільним для опису реального рівня підготовки спеціаліста, який здатний обирати найбільш оптимальне рішення, мислити критично; передбачає постійне оновлення знань, володіння новою інформацією для успішного вирішення професійних завдань у даний час і за певних умов, тобто передбачає здатність до актуального здійснення діяльності; розуміння не тільки суті проблеми, а й уміння практично її розв'язувати.

На підставі цих тверджень М. А. Чошанов вивів «формулу компетентності» [10]. У свою чергу, В. К. Левицький розвиває далі цю формулу, виводячи систему вимог до рівнів професійної компетентності:

- *мінімальний* – характеризується переважно інформаційним компонентом – мобільністю знань (елементи ідентифікації, розпізнання, відтворення, розуміння, перетворення, компонування інформації);
- *медіальний* – доповнюється гнучкістю метода (елементи застосування, переносу знань і способів дії, аналізу й синтезу в пошуковій діяльності);

- *максимальний* – поряд з мобільністю знань і гнучкістю методу володіння критичним мисленням (елементи оцінки інформації, вміння знаходити і виправляти помилки, елементи самоконтролю) [4, с. 36].

В. І. Маслов характеризує компетентність як готовність на професійному рівні виконувати свої посадові та фахові обов'язки відповідно до сучасних теоретичних надбань і кращого досвіду, наближених до світових вимог і стандартів. Доречним, на наш погляд, є тлумачення компетентності як поєднання науково-теоретичних знань із практичною діяльністю конкретної людини, що постійно забезпечує високий кінцевий результат [6].

О. П. Тонконога доводить, що компетентність – це інтегральна якість, показник достатнього рівня знань, розуміння їх значення, прагнення оновити та поглибити їх фонд; певний досвід керівництва, у процесі якого відбувається відбір та диференціація знань, вироблення вмінь та певних алгоритмів діяльності в окремих стандартних ситуаціях; певні вміння, навички, вироблені на підставі знань і практичної діяльності [6, с. 107].

Важливо зауважити, що компетентність має інтегративну природу, її джерелом є різні сфери культури: духовна, громадянська, соціальна, педагогічна, управлінська, правова, етична, музична. Компетентність вимагає значного інтелектуального розвитку, включає аналітичні, комунікативні, прогностичні, творчі та інші процеси.

Заслуговує на увагу твердження В. В. Серікова, що компетентність спеціаліста є такою характеристикою його кваліфікації, коли наявні знання, які є необхідними для здійснення професійної діяльності [8].

З погляду на вищесказане можна виокремити дві позиції щодо поняття «компетентність». Перша розглядає компетентність як один із щаблів професіоналізму, що становить основу педагогічної діяльності вчителя. Друга тлумачить її як здібність особистості вирішувати різноманітні педагогічні завдання. Виходячи з цих позицій, професійну компетентність педагога можна розглядати як систему знань, умінь, особистісних якостей, адекватних структурі та змістові його діяльності.

Отже, на підставі поглядів учених, можна дійти висновку, що компетентність розглядається як адекватна орієнтація людини в різних

галузях її діяльності: роботі, навчанні, культурі, політиці, здоров'ї, освіті [9, с. 151].

Аналіз вимог рівня підготовки, необхідного для здійснення професійної музичної діяльності, дозволив визначити складові професійної компетентності студентів-бакалаврів і студентів-магістрів, які навчаються за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

На нашу думку, майбутній випускник-бакалавр повинен володіти інтегральною компетентністю, а саме здатністю розв'язувати складні спеціалізовані задачі та практичні проблеми у галузі мистецької (музикознавчої) діяльності або у процесі навчання, що передбачає застосування усталених теорій та методів музикознавчої науки і характеризується комплексністю та невизначеністю умов. Випускник бакалаврату повинен володіти наступними загальними компетентностями.

1. Здатністю і готовністю набувати концептуальні знання у процесі навчання та музичної діяльності, включаючи певні знання сучасних досягнень гуманітарних наук, природознавства, інформатики.

2. Здатністю і готовністю до розв'язання складних непередбачуваних задач і проблем у спеціалізованих сферах професійної діяльності та/або навчання, що передбачає збирання та інтерпретацію інформації (даних), вибір методів та інструментальних засобів, застосування інноваційних підходів.

3. Здатністю і готовністю донести до фахівців і нефахівців інформацію, ідеїи, проблем, рішення та власний досвід в галузі професійної діяльності.

4. Здатністю і готовністю до управління комплексними діями або проектами, відповідальності за прийняття рішень у непередбачуваних умовах.

5. Здатністю критично осмислювати основні теорії, принципи, методи і поняття у навчанні та професійній діяльності.

6. Здатністю ефективно формувати комунікаційну стратегію музичної діяльності.

7. Здатністю до відповідальності за професійний розвиток окремих осіб та/або груп осіб; до подальшого навчання з високим рівнем автономності.

8. Здатністю і готовністю розуміти моральні цінності і світоглядні категорії, що знайшли художнє відображення у музичних творах українських і зарубіжних композиторів.

9. Здатністю до використання іноземної мови на рівні побутового та професійного спілкування.

10. Здатністю і готовністю розуміти сутність і значення інформації для розвитку сучасного суспільства, використовувати сучасні технічні засоби та інформаційні технології; знати методи, способи та засоби застосування та переробки інформації; мати навички роботи на комп'ютері, працювати із іншими носіями інформації.

11. Здатністю і готовністю проявляти особистісне відношення до сучасних процесів в інших видах мистецтва.

У сфері музично-виконавської діяльності випускник повинен володіти низкою спеціальних (фахових) компетентностей.

1. Здатністю і готовністю усвідомлювати специфіку музично-виконавської діяльності як виду творчості.

2. Здатністю і готовністю демонструвати артистизм, звукотворчу волю, сценічну свободу, концентрацію уваги.

3. Здатністю і готовністю створювати художню інтерпретацію музичного твору у відповідності до існуючих норм.

4. Здатністю і готовністю осягати музичний твір у культурно-історичному контексті, методологію аналізу і оцінки особливостей виконавської інтерпретації, національних шкіл, виконавських стилів.

5. Здатністю і готовністю до формування культури виконавського інтонування, майстерності використання комплексу художніх засобів виразності у відповідності до стилів музичних творів.

6. Здатністю і готовністю розуміти та використовувати механізми музичної пам'яті, розумових процесів, емоційної та вольової сфери, творчої уяви в умовах конкретної виконавської діяльності.

7. Здатністю і готовністю до постійної цілеспрямованої роботи щодо розвитку виконавської майстерності.

8. Здатністю і готовністю постійно розширювати свій репертуар згідно виконавському профілю.

9. Здатністю і готовністю використовувати теоретичні знання у своїй музично-виконавській діяльності.

10. Здатністю і готовністю застосовувати сучасну звукову техніку, медіа-засоби, працювати із звукорежисером і звукооператором.

У сфері педагогічної діяльності:

1. здатністю і готовністю здійснювати педагогічну роботу в освітніх закладах.

2. Здатністю і готовністю оволодівати необхідним комплексом загальнопедагогічних та музично-педагогічних знань, знань з психології музичної діяльності.

3. Здатністю і готовністю до вивчення та оволодіння педагогічним репертуаром.

4. Здатністю і готовністю виховувати у навчаючого потребу творчої роботи над музичним твором.

5. Здатністю і готовністю планувати навчальний процес, розробляти методичні матеріали, виховувати у навчаючого художній смак.

У керівній сфері:

здатністю і готовністю здійснювати керівництво творчим колективом, зокрема, керувати навчально-виконавськими колективами в освітніх закладах України та за її межами.

У сфері музично-просвітницької діяльності:

1. Здатністю і готовністю до показу власної виконавської роботи на різноманітних сценічних площадках; до підготовки різних творчих музичних проектів, здійснення зв'язків із засобами масової інформації, закладами мистецтва та культури; різними верствами населення з метою популяризації музичного мистецтва.

На нашу думку, майбутній випускник-магістр повинен володіти інтегральною компетентністю, яка визначається як здатність розв'язувати комплексні проблеми в галузі музичної та дослідницько-інноваційної діяльності, що передбачає глибоке переосмислення наявних та створення нових цілісних знань та музичної практики.

Також магістр повинен володіти наступними *загальними* компетентностями.

1. Здатністю і готовністю застосовувати найбільш передові концептуальні та методологічні знання в галузі науково-дослідної та/або професійної музичної діяльності і на межі предметних галузей.

2. Здатністю і готовністю критично аналізувати, оцінювати і синтезувати нові та складні ідеї.

3. Здатністю і готовністю спілкуватися в діалоговому режимі з широкою науковою спільнотою та громадськістю в музичній галузі, науковій та/або професійній діяльності.

4. Здатністю і готовністю ініціювати інноваційні комплексні проекти, бути лідером та мати повну автономність під час їх реалізації.

5. Здатністю і готовністю розробляти та реалізовувати проекти, включаючи власні дослідження, які дають можливість переосмислити наявне та створити нове цілісне знання та/або професійну практику і розв'язувати значущі соціальні, наукові, культурні, етичні та інші проблеми.

6. Здатністю і готовністю до соціальної відповідальності за результати прийняття стратегічних рішень; здатністю розвиватися і самовдосконалюватися протягом життя, нести відповідальність за навчання інших.

7. Здатністю і готовністю вільно використовувати іноземні мови у науковій діяльності.

8. Здатністю і готовністю визначати й обґрунтовувати своє ставлення до музичних явищ, дотримуватися гуманістичних моральних позицій.

9. Здатністю і готовністю до самостійної науково-дослідницької та науково-педагогічної діяльності, яка потребує освіченості у галузі музичного мистецтва.

10. Здатністю і готовністю набувати глибокі знання про людину, культуру та мистецтво, науково аналізувати соціально значущі процеси та явища, розуміти сутність та соціальну значущість професії музиканта, використовувати знання у різноманітних сферах професійної та соціально-культурної діяльності; розвивати культуру мислення, вільно орієнтуватися у сферах, близьких музичному мистецтву, бути у курсі нових течій у мистецтві та педагогіці, використовувати сучасні інформаційні технології, інноваційні методи обробки та збереження наукової та художньої інформації.

Випускник магістратури повинен володіти спеціальними (фаховими) компетентностями у сфері музично-виконавської, науково-ме-

тодичної, науково-дослідної, педагогічної, музично-просвітницької, а також менеджерської діяльності. Зазначимо деякі з них.

На нашу думку, також будуть доречними здатності випускника магістратури виконувати управлінські функції у творчих союзах та установах, державних органах управління культурою, вміння розробляти перспективні програми діяльності організацій культури та мистецтва, програми фестивалів та конкурсів, забезпечувати функціонування творчого колективу, концертної організації та інші подібні професійні складові, пов'язані із менеджерською діяльністю у сфері культури та мистецтва.

Саме таким чином виглядає, на нашу думку, широке коло найголовніших професійних компетентностей випускників-бакалаврів та магістрів вищих музичних навчальних закладів, яке ми намагалися окреслити у нашому дослідженні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Болотов В. А. Компетентностная модель: от идеи к образовательной программе [Текст] / В. А. Болотов, В. В. Сериков // Педагогика. — 2003. — № 10. — С. 8–14.

2. Власова О. І. Педагогічна психологія [Текст] : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Олена Іванівна Власова. — К. : Либідь, 2005. — 398, [1] с.

3. Зеер Э. Ф. Психология профессионального образования [Текст] : учеб. пособие / Эвальд Фридрихович Зеер. — Екатеринбург : Деловая книга, 2000. — 368 с.

4. Левицький В. К. Застосування модульно-рейтингової системи навчання [Текст] / В. К. Левицький // Освіта. Технікуми, коледжі. — № 4(10). — 2004. — С. 35–37.

5. Маслов В. І. Принципи менеджменту в установах освіти [Текст] / В. І. Маслов // Освіта і управління. — 1997. — Т. 1, число 1. — С. 77–84.

6. Проблемы повышения профессиональной квалификации руководителей школ [Текст] / под. ред. Е. П. Тонконогой ; АПН СССР, НИИ общего образования взрослых. — М. : Педагогика, 1987. — 166, [1] с.

7. Пометун О. І. Дискусія українських педагогів навколо питань запровадження компетентнісного підходу в українській освіті [Текст] / О. І. Пометун // Основна школа. — 2005. — № 3/4. — С. 51–52.

8. Сериков В. В. Личностный поход в образовании: концепция и технологии [Текст] / В. В. Сериков. — Волгоград : Перемена, 1994. — 152 с.

9. Сластенин В. А. Целостный педагогический процесс как объект профессиональной деятельности учителя [Текст] / В. А. Сластенин ; А. И. Мищенко. — М. : Педагогика, 1996. — 165 с.

10. Чошанов М. А. Гибкая технология проблемно-модульного обучения [Текст] : метод. пособие / М. А. Чошанов. — М. : Нар. образование, 1996. — 157 с. — (Библиотека журн. «Народное образование»).

11. Школа першого ступеня: теорія та практика [Текст] : зб. наук. пр. / Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди. — Тернопіль : Астон, 2006. — Вип. 17/18. — 336 с.

УДК 793.3 : 001.891

Олександр Чепалов

ПРОБЛЕМИ ЯКОСТІ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ДОСТЕМЕННОСТІ ЙОГО ФАХОВОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ

Постановка проблеми. Одним зі стратегічних чинників державотворення в Україні вважається пріоритетний розвиток вітчизняної науки. Державна політика в цій царині має бути спрямованою на розвиток фундаментальних досліджень, підвищення ефективності та якості наукового доробку українських вчених, органічне поєднання у вітчизняній науці кращих традицій і сучасних світових досягнень. У практичному ж розумінні ця справа викликає багато проблемних ситуацій.

Якщо раніше ідейно-смислова парадигма вітчизняної культури була націлена на пошук традиційних цінностей, розвивалася в руслі великих філософських ідей та шедеврів світової культури, заснованих на класичних законах мистецтва, сьогодні тут спостерігається складний процес, пов'язаний із глобалізаційними зрушеннями і зануренням у простір європейської ідейної проблематики, тенденціями постмодернізму або маскульту. На науковому рівні цей процес мало вивчений або недостатньо вмотивований.

Існують й інші причини того, що наукові дослідження не завжди відповідають очікуванням практиків та зацікавленням фахівців відповідного профілю. Це викликано їх фальшованою мотивацією, тобто написання дисертації здійснюється заради кар'єрного зростання, а не задля бажання зробити свій внесок у науку. Це стосується й хореографічного мистецтва, одного з найпоказовіших та найперспективніших наукових напрямів в галузях мистецтвознавства та культурології незалежної української держави. На жаль, саме тут існують специфічні та поки що непереборні проблеми достеменності фахової спеціалізації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій за темою статті. Проблеми незадовільної підготовки дисертаційних робіт та їх просунення до захисту в основному обговорюються у публіцистичних газетних статтях. Фахові наукові видання не приділяють цим питанням належної уваги, ніби чекаючи відповідної реакції державних органів та структур. Тому зміни назрівають тривалий час та є малосуттєвими, хоча приводів для докорінної зміни правил підготовки та захисту дисертацій дуже багато.

За даними спеціальних видань, в України в 2015 р. захищені 7283 кандидатських дисертації і 1146 докторських [5]. Причому приблизно дві третини дисертаційних робіт відносяться до економічних, суспільних та гуманітарних наук. Наразі викладачі вимушені робити дисертації, оскільки без наукового ступеня перспективи їх кар'єрного зросту у вищих навчальних закладах суттєво обмежуються. Як результат – різке погіршення якості наукових робіт: в багатьох випадках дисертаційні дослідження не мають ніякої наукової новизни. У ситуації відмови держави від реального контролю якості наукових робіт деякі вчені пропонують взагалі відмовитися від державного затвердження наукових ступенів і вчених звань, а також будь-яких доплат за них. Зрозуміло, що ця пропозиція є неприйнятною перш за все для чесних вчених, чия репутація не підлягає сумніву, а робота заслуговує на визнання та заохочення.

Статті у фахових збірках, що відбивають основний зміст дисертацій, теж у масі є недосконалими, бо потрапляють у коло зору лише невеликої частки фахівців, які б могли таку публікацію прокоментувати. «Водночас вони цілком задовольняють ДАК (департамент атестації

кадрів МОН) і деякі спецради. Хоча реального розвитку академічної доброчесності та курсу на боротьбу із плагіатом не відбувається. Плагіат деморалізує і демобілізує наукову молодь, але у деяких випадках швидко і легко забезпечується бажаний результат за допомогою компіляції та імітування "оригінальності" роботи», – пише з цього приводу автор «Дзеркала тижня» [2].

Кінець 2015 і увесь 2016 рік проходять під знаком скорочення (яке помилково називають «оптимізацією»). Але жодна реальна оптимізація є неможливою без визначення цілей і аналізу ресурсів, бюджетного фінансування науки і розумного обмеження чисельності дослідників. Проте й досі не запропоновано зрозумілої для суспільства України програми реформ наукової сфери та не сформульовано чіткої концепції її інтеграції в європейський дослідницький простір. Йдеться не тільки про пріоритетні наукові напрями, що у змозі докорінно змінити підхід до економіки, промисловості та її специфічних технологій, а й про галузі духовної культури, не менш важливі у пріоритетах розвитку українського суспільства.

Виділення невирішених частин загальної проблеми. Сьогодні в Україні вимагає серйозної модернізації підготовка дослідників хореографічного мистецтва (хореологів). Для формування науки про хореографічне мистецтво потрібне ширше трактування її можливостей. Останні десятиліття показали, що сучасне балетознавство не забезпечує необхідного впливу на якість вітчизняного хореографічного мистецтва і хореографічної освіти. Хореознавство у багатьох випадках трактує свою місію занадто вузько, обмежується лише балетом, а в останньому часто – лише питаннями виконання. Наукове, дослідницьке забезпечення залишається за межами їх інтересів, а іноді і можливостей. Неналежним є і професійний рівень підготовки балетних критиків, журналістів, що висвітлюють проблеми хореографічного мистецтва.

З метою більш стабільного розвитку національної хореографії потрібне розширення простору досліджень, що проводяться, розвиток міждисциплінарних підходів і зв'язків зі суміжними науками: психологією, педагогікою, біологією, анатомією, фізіологією, соціологією тощо з подальшою розробкою нової програми підготовки теоретиків хореографії.

Постановка завдання. ***Мета статті*** – довести необхідність модернізації підготовки дослідників хореографічного мистецтва та формування хореографічної науки з огляду на більш широке трактування її можливостей та суспільних повноважень.

Виклад основного матеріалу дослідження. Україну не даремно називають однією з найбільш «танцювальних» країн світу, чиї хореографічні здобутки відомі далеко за її межами. Щорічно підвищується інтерес молодих науковців до вітчизняного хореографічного мистецтва, яке має давню історію та власні шляхи дослідження даної мистецької галузі, закладені на початку ХХ століття знаним у світі танцівником та балетмейстером, нашим співвітчизником Сержем Лифарем, почесним професором Сорбони.

Серж Лифар у спогадах «Мемуари Ікара», закінчених у 1983 році (глава «Хореологія»), наголошує на тому, що мова танцю – це «мова абстракції, рівноправна з музичною мовою», а «“хореавтор” такий само творець, як поет, музикант, скульптор, архітектор або живописець» [3, с. 228]. Однак, незважаючи на те, що думки Лифаря щодо виділення хореології у окрему науково-практичну галузь є цілком слушними, вони не отримали у фахівців танцю практичного застосування. А важливі теоретичні питання цього мистецького жанру, такі як закони інтерпретації хореографічного тексту, його когнітивна структура та чуттєво-емпіричний зміст взагалі не знаходять розв’язання.

Перший постулат хореології, який слід мати на увазі при науковому розгляді танцю – це його розуміння як культурного паттерну. Такий підхід розсуває естетичні та історичні межі дослідження хореографічного мистецтва за рахунок прадавніх ритуалів, танцювальної психотерапії, перформансів тощо. Таким чином, танець не тільки відображає життя, а й сприймається як його невід’ємний елемент, як результат знакової діяльності, тобто культурний текст. Цими обставинами пояснюється необхідність включення танцю у культурологічний контекст епохи, хоча у більшості наукових праць він розглядається виключно як мистецький витвір.

Таким чином, хореологія як наука про танець має допомогти майбутнім фахівцям з хореографії в опануванні теоретичних підвалин хореографічного мистецтва в широкому культурологічному контексті.

Ця наукова та естетична система базується на вивченні усіх можливих форм людського руху.

Отже, хореологія не претендує лише на розв'язання суто практичних завдань у галузі танцю. Її мета – зробити більш усвідомленим та стилістично цільним створення і когнітивне прочитання хореографічного твору. Адже хореологія, на відміну від інших галузей мистецтвознавства, таких як музикологія, театрознавство або кінознавство (фільмологія) чи дослідження в галузі образотворчого мистецтва і архітектури (іконологія), й досі не має більш-менш визначених теоретичних підвалин та базується переважно на емпіричному досвіді практиків танцю, іноді досить консервативному.

У курсі «Основи хореології», який введено у комплекс фахових дисциплін студентів хореографічного факультету з 2004 р., а у програму магістратури – з 2008 р., акценти зроблено на таких проблемних питаннях:

1) теорія походження танцю, його аналіз і сучасне розуміння;

2) графічний запис танцю як відображення його еволюції;

3) танець у системі інших видів мистецтва (пластичних, музичних, сценічних, екранних, дігитальних та ін.);

4) стильові та змістовні компоненти танцю в контексті зв'язків зі світовою художньою культурою у процесі глобалізації;

5) тлумачення дефініцій *modern dance* та *contemporary*;

6) знакові форми хореографічного тексту (закони та проблеми його розуміння й інтерпретації);

7) технологічний, психологічний, естетичний, етичний (виховний) та філософський аспекти танцю;

8) традиційні жанри та форми танцювальних творів і особливості їх побудови;

9) неокласика у балетному мистецтві як засіб оновлення метафоричності хореографічної мови;

10) сучасний деестетизований танець та утілення постмодерністських ідей в хореографічному мистецтві кінця XX – початку XXI століття;

11) новостворені форми танцювального мистецтва та їх особливості. Театр танцю, «фізичний театр», контактна імпровізація, перформанс, данс-шоу як знакові системи та їх хореологічний аналіз;

12) танець як елемент розважальної індустрії (поп-мистецтва). Естетичні та фізіологічні чинники впливу танцю на масову аудиторію. Історичний та футурологічний аспекти.

Досвід вивчення хореології поки що перейняли тільки у Львівському національному університеті ім. І. Франка, хоча в Україні готують фахівців за спеціальністю «Хореографія» у багатьох навчальних закладах: Київському національному університеті культури і мистецтв, Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, Львівському національному університеті ім. І. Франка, Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника, Рівненському державному гуманітарному університеті, Інституті мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки, Харківській державній академії культури, а також Херсонському державному університеті.

Проте навіть за наявності такої великої кількості вищих навчальних закладів IV рівня акредитації, що готують фахівців за освітньо-кваліфікаційним рівнем «спеціаліст», «магістр» галузі знань 0202 «Мистецтво» за спеціальністю 7.02020201; 8.02020201 «Хореографія», перспектива наукового розвитку галузі є дуже проблематичною, оскільки хореографічне мистецтво досі не інтегроване з-поміж інших видів художньої діяльності людини. Зокрема, воно не має власних номенклатурних норм та єдиних критеріїв оцінки того чи іншого жанрово-стильового явища. Це спричинило проблемну ситуацію щодо адекватного відтворення цілісної картини розвитку хореографічного мистецтва України, його місця у світовій культурі та побудови системи підготовки кадрів в аспірантурі, докторантурі та інших наукових інституціях.

Дещо інша картина спостерігається у світовій науковій практиці, де хореографічне мистецтво розглядається як складова загальної культури людства, а «хореологія» є науковим інструментом його вивчення. За кордоном існують центри хореологічних досліджень, серед яких найбільш відомими є Лабанівський танцювальний центр (Laban Dance Centre, Велика Британія, Лондон), Інститут Benesh (Королівська Академія Танцю, Лондон), Інститут хореології (Instytut chorejlogii) у Познані, Польща. Поглибленим є вивчення теорії танцю та підготовка фахівців відповідного профілю у навчальних

закладах Данії, Швеції, Латвії та інших країнах Прибалтики та Скандинавії, а також університетах Австралії, Канади, США.

У Російській Федерації всі напрями підготовки бакалаврів і магістрів з галузі знань «Мистецтво», зокрема 07.12.00 «Хореографічне мистецтво», забезпечені спадкоємною підготовкою кандидатів і докторів у галузі наук 17 «Мистецтвознавство» з відповідними спеціальностями, у тому числі 17.00.05 «Хореографічне мистецтво» (Наказ МОН РФ від 25.02.2009 № 59; зі змінами від 11.08.2009 № 294; 10.01.2012 № 5). Хоча не можна сказати, що підготовка фахівців у цій галузі є бездоганною.

Можна погодитись із думкою провідних російських фахівців про те, що «настав час для інтеграції практики і науки, використання науки для підвищення якості освіти. Для цього необхідно перенести центр тяжіння в реальну хореографічну практику, подивитися на неї ширше, і досліджувати не лише її художньо-естетичний продукт, але і саму матерію, "плоть" мистецтва: технології, реальний педагогічний і творчий "праксіс". Водночас в підготовці науковців в галузі танцю необхідно перенести наголос з традиційних "кастових" методів дослідження і викладання на сучасні технології. Нинішня історіографічна методологія балетознавства забуває, що мета науки – практика.

Отже, мистецтвознавчу методологію необхідно адаптувати до сучасних реалій, збагативши інноваціями, що диктуються сучасним рівнем розвитку суспільства, приступити до впровадження апробованих загальних методів і прийомів методології науки, що вже склалися» [6, с. 131].

Певне занепокоєння теоретиків і практиків хореографії Росії висловлюють і діячі хореографічної освіти та науки Сибіру, які пишуть у Резолюції II Сибирського міжнародного конгресу CIDUNESCO: «Позитивним фактом останніх років є введення в перелік післявузівської освіти нової спеціальності "Хореографічне мистецтво", яка тепер може бути реалізованою в аспірантурах при провідних хореографічних академіях. Проте для того, щоб в ці аспірантури могли вступати випускники інших хореографічних шкіл, необхідно виробити єдиний термінологічний апарат і теоретичну базу. До даного моменту у сфері хореографічної освіти є значне число викладачів, що мають

докторські і кандидатські ступені по різних спеціальностях гуманітарної спрямованості» [4, с. 13].

Досвід зарубіжних колег, які вже пройшли певну фазу освоєння нових наукових технологій у галузі танцю, може бути корисним і в Україні. Якість підготовки дисертаційних досліджень у нас значною мірою залежить від чіткого визначення галузей науки, груп та конкретних спеціальностей, за якими проводиться захист дисертацій, присудження наукових ступенів та присвоєння вчених звань. В Україні підготовкою кандидатів і докторів у галузі наук 17 («Мистецтвознавство») забезпечені такі спеціальності: 17.00.02 «Театральне мистецтво», 17.00.03 «Музичне мистецтво», 17.00.04 «Кіномистецтво. Телебачення», 17.00.05 «Образотворче мистецтво», 17.00.06 «Декоративно-прикладне мистецтво», 17.00.07 «Дизайн». Отже, усі, окрім «Хореографічного мистецтва».

Таким чином, ***існує нагальна потреба виокремлення спеціальності «хореографічне мистецтво» у спеціальний науковий напрям***, аналогічний переліченим. Водночас треба визначити усталені теоретичні підвалини хореографічного мистецтва, базові принципи експертного оцінювання наукових робіт з даної тематики (яким часто займаються представники інших наукових галузей), а також процесуальні питання підготовки фахівців хореографічного мистецтва, зокрема, їх відповідність професійному статусу.

Змістом запропонованої наукової спеціальності «Хореографічне мистецтво» (17.00.08) має стати, насамперед, теорія хореографічного мистецтва (хореологія, в тому числі етнохореологія), а також історія хореографії та критика творів хореографічного мистецтва; педагогіка танцювальних дисциплін. Кінцевою науковою метою є дослідження комплексу хореографічного мистецтва – від фольклорної творчості до сценічних творів вітчизняної і зарубіжної хореографії, їх взаємодія, а також сучасні розробки теоретичної і практичної підготовки кадрів в галузі хореографічного мистецтва.

Щодо теорії хореографічного мистецтва, є сенс виокремити такі галузі досліджень:

- створення класифікації видів хореографічного мистецтва та методології вивчення феномена хореографічної творчості;

- вдосконалення термінології хореографічного мистецтва (уточнення практичних термінів), їх ідентифікація зі значеннями у лексиці української мови;
- дослідження природи танцю та особливостей розвитку його нових форм і видів з огляду на авторські творчі методи та історично-стильові зміни;
- семіотика хореографії у контексті розвитку знакових систем та нових інформаційних технологій;
- визначення типології та закономірностей використання різних композиційно-просторових форм танцю;
- аналіз руху танцівників (кінетичні засади хореографічного мистецтва);
- введення хореографічного мистецтва в контекст світової культури та визначення його взаємодії з іншими видами мистецтва (міждисциплінарний аспект).

Історія хореографічного мистецтва та мистецька критика має зосередитись на таких завданнях:

- визначення місця вітчизняного хореографічного мистецтва у світовій культурі на різних етапах історичного розвитку;
- розробка концепції викладання історії світового та вітчизняного хореографічного мистецтва;
- створення історіографії творів хореографічного мистецтва України;
- вивчення та аналіз творчого доробку видатних діячів вітчизняного хореографічного мистецтва;
- критичне осмислення творів сценічного хореографічного мистецтва за новітніми ідейними та художніми критеріями.

Художня практика у галузі хореографічного мистецтва також має стати предметом наукового аналізу. Серед основних тем для вивчення є такі:

- особливості постановчої роботи режисера-хореографа за умов переваги видовищної складової у сучасних музично-драматичних виставах;
- специфіка виражальних засобів хореографії залежно від обраного жанру сценічного втілення (автентика, класика, неокласика, соціальний танець, джаз-модерн та ін.);

- виконавський доробок у сучасному танці: співвідношення фіксованого хореографічного тексту та вільної імпровізації;
- засоби фіксації танцювальної партитури (хореографічна нотація, описово-графічні форми, відеозапис тощо) та їх місце у сучасному науково-практичному дискурсі.

Нарешті, сучасної оцінки та рекомендацій щодо вдосконалення потребують педагогіка танцювальних дисциплін та керівництво виробничо-художнім процесом. Тут актуальними є наступні напрями наукової діяльності:

- розробка засад нового змісту навчальних хореографічних дисциплін для спеціальних учбових закладів вищої ланки;
- осмислення персонального досвіду педагогів-хореографів та проблеми збереження традицій у різних видах танцю;
- обґрунтування сучасних методів профільної підготовки фахівців хореографічного мистецтва та класифікаційні вимоги їх подальшої практичної діяльності;
- визначення принципів формування репертуару у хореографічному колективі та його визначальних соціальних й художніх чинників, таких як функціональність призначення (розважальність, пошуковість, державне або приватне замовлення, вимоги глядацького попиту або інші стимули), залежність від кваліфікації та віку виконавців тощо.

Виходячи з цього, у паспорті запропонованої спеціальності 17.00.08 «Хореографічне мистецтво», з якої присуджуватимуться наукові ступені кандидата та доктора мистецтвознавства, її слід розглядати як галузь науки, що вивчає комплекс видових, жанрових, стильових проявів та закономірностей хореографічно-мистецької творчості, її спорідненість з іншими видами і жанрами мистецтва, а також гуманітарними науками: філософією, психологією, антропологією та ін. (міждисциплінарний аспект) та виокремити насамперед такі напрями досліджень.

1. Хореографічне мистецтво як цілісність і його місце у світовій художній культурі та сучасному науковому дискурсі.

2. Методичні засади хореології (у тому числі етнохореології) як теорії танцю, розробка її понятійно-категоріального апарату та специфічної фахової термінологічної системи.

3. Оновлення джерелознавчої бази дослідження хореографічного мистецтва (народного, сучасного, бального та інших видів танцю).

4. Актуальні аспекти та проблематика історії українського і світового хореографічного мистецтва.

5. Класифікація видів, типів і жанрів хореографічного мистецтва у плині еволюційних процесів та стильових видозмін від класики до постмодерну.

6. Семіотика танцювальної мови і принципи побудови просторово-пластичних форм хореографічних композицій.

7. Інноваційні методики у підготовці педагогічних кадрів хореографічної освіти України, проблеми цілісності танцювальних шкіл та формування репертуару у хореографічному колективі.

Слід зауважити, що усі ці дослідницькі напрями вже увійшли в офіційний документ – паспорт нової наукової спеціальності 17.00.08, затвердженої Міністерством науки та освіти України ще в 2014 році [1]. Проте жодних зрушень у практичному застосуванні цього важливого документу немає й сьогодні. Натомість особи, які вже підготували дисертаційні дослідження даного напряму, змушені адаптувати їх до інших спеціальностей, зокрема 26.00.01 – теорія та історія культури. Це багато в чому збіднює фахову специфіку дослідників хореографічної культури та не приносить великої користі культурології у загальнонауковому розумінні. Змістовні і корисні роботи музикознавців, мистецтвознавців, театрознавців, кінознавців доводять, що кожен з цих напрямів має право на виокремлення у самостійну наукову галузь.

Висновки. Зволікання реалізації даної наукової стратегії має не локальне значення, а демонструє відсутність державницького підходу до якості і порядку захисту наукових робіт. Ігнорування галузі науки, що вивчає комплекс видових, жанрових та стильових проявів хореографічно-мистецької творчості, не дає можливості українським здобувачам долучитися до світового наукового співтовариства. Практична реалізація введення у науковий обіг спеціальності 17.00.08 «Хореографічне мистецтво», з якої присуджуються наукові ступені кандидата та доктора мистецтвознавства, не тільки підвищить мотивацію молоді до наукової діяльності. Вона розширить міжнародні масштаби

співробітництва, дозволить виховувати власних фахівців-хореологів так, як того потребує перебіг часу та нові наукові завдання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Додаток 10 до наказу Міністерства і науки України № 642 від 26.05.2014.

2. Иванов В. Диссертации – «взять и отменить»? [Текст] / В. Иванов // Зеркало недели, 2016. — 24 сентября.

3. Лифарь С. Мемуары Икара [Текст] / С. Лифарь. — М. : Искусство, 1995. — 358 с.

4. Проблемы высшего и среднего специального хореографического образования в Сибири в контексте перехода на федеральные государственные образовательные стандарты третьего поколения [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.library.ru/3/news/index.php?month=6&year=2011. — Назва з екрану.

5. Суржик Лидия. Как остановить вал диссертаций? [Текст] / Лидия Суржик // Зеркало недели, 2016. — 16 июля.

6. Фомкин А. В. Инновационные подходы к вузовской подготовке исследователей хореографического искусства [Текст] / А. В. Фомкин // Актуальные вопросы современной науки и образования : Материалы V Общероссийской научно-практической конференции с международным участием. Вып. 2. — Красноярск : Научно-инновационный центр, 2010. — С. 120–131.

УДК 78.072 : 791.43

Світлана Анфілова

ОПАНУВАННЯ МУЗИЧНО-КРИТИЧНИХ ЖАНРІВ НА ТЕЛЕБАЧЕННІ В НАВЧАННІ МУЗИКОЗНАВЦІВ

Музична критика, супроводжуючи музичне мистецтво з моменту його самовизначення як професійної сфери діяльності, залишається, як і раніше, однією з найбільш складних творчих дисциплін в програмі музичного вузу. Уже в другій половині минулого століття її методи і виразні засоби, так само як і сфера розповсюдження, надзвичайно

розширилися завдяки стрімкому розвитку електронних засобів масової інформації, зокрема, телебачення. Які наслідки це мало для музичної критики/журналістики? Безумовно, позитивні, оскільки нові можливості культурно-просвітницького, творчо-пропагандистського характеру сприяли охопленню більшої аудиторії. З іншого боку, технічний прогрес актуалізував ряд неминучих професійних музикознавчих проблем, однією з яких стало бажане освоєння музичним критиком (музичним журналістом) телевізійних жанрів, що відмічені власною специфікою, іншою, ніж в жанрах друкованих ЗМІ та навіть радіо. Стрімкий розвиток Інтернет-ресурсів, вільне поширення інформації, фактична відсутність цензури на тлі перегляду багатьох естетичних орієнтирів закономірно спровокували сплеск активності багатьох користувачів Інтернету в галузі створення музичної відеопродукції, що претендує на статус професійної. У цій ситуації ставки на музикознавця, експерта в області музичного мистецтва, який, до того ж, володіє навичками роботи в жанрах телевізійного інтерв'ю, репортажу, нарису, значно зростають. Крім того, навчальна практика підтверджує високу зацікавленість студентів-музикознавців сферою музичної тележурналістики. Пам'ятаючи про те, що професіоналізм характеризується досягненням мети найкоротшим і найефективнішим шляхом, зупинимося докладніше на створенні музичної передачі в жанрі творчого портрета.

Дане явище, виникнувши в сфері літературної художньо-критичної практики XIX століття, більш ніж звично для музикознавчого середовища, будучи представленим в формах *статті, нарису, есе, етюду, фейлетону, проблемного виступу*. Однак в більшості робіт по телевізійній майстерності поняття «творчий портрет» взагалі не фігурує в якості терміна. Близькими йому, хоча і різними за нюансами, виявляються такі жанри телевізійної публіцистики, як *інтерв'ю-портрет* (протиставляється інформаційним, протокольним інтерв'ю, інтерв'ю-дискусіям), а також *портретний нарис* – історія характеру, в якій простежуються обставини життя, мотиви вчинків героя, розкриваються глибинні властивості особистості, соціальний зміст його діяльності [4]. Як музично-критичний жанр, портрет має низку особливостей: він інформативний, містить оцінку, оператив-

ний (інтерес до творчості сучасника), а також визначається рядом підходів до розкриття теми. Т. Куришева виділяє три його різновиди: *особистісно-біографічний* (переважає інформативність в подачі матеріалу з причини дослідження найважливіших етапів творчої долі героя); *художній* (підхід з позиції художнього світу, створеного героєм, підсилює роль аналітичного осмислення, розуміння психології творчості); *культурологічний* (взаємодія творчої особистості та епохи) [2, с. 226–229]. Мета розкриття формули творчого успіху героя, суті його світогляду визначають значимість мови від першої особи, що підсилює вірогідність, документальність події.

В умовах телебачення створення творчого портрета героя музичної професії втілюється у формі музичної передачі. Складність такого телевізійного продукту визначається його синтетичністю, об'єднанням різних видів як інформаційних, так і публіцистичних жанрів. Т. Куришева справедливо зауважує, що «музична передача як цілісна художня форма знаходиться на стику власне музичної журналістики та авторської художньої роботи в оригінальному виді творчості. Від журналістики йдуть її інформаційні, просвітницько-виховні властивості: така передача ґрунтується на запозиченому музичному матеріалі з метою його пропаганди. Від художньої творчості – її драматургія і режисура, побудова синтетичної видовищно-музично-словесної форми як закінченого твору» [2, с. 124].

Етапи роботи над портретним нарисом. Розробка сценарію. Передача в жанрі портретного нарису повинна містити такі обов'язкові компоненти:

- ремарки (описову частину);
- діалог (інтерв'ю, бесіда);
- синхрони, стенд-апи;
- закадровий текст;
- музичні фрагменти (в тому числі і з музичного архіву, якщо він є);
- фотографії, титри.

Підлеглі головній ідеї передачі, всі вони об'єднуються в *сценарії*. Згідно з визначенням С. Ожегова, сценарій – «літературний твір з докладним описом дії, на основі якого створюється кінофільм», а також, у другому, спеціальному значенні слова – «список дійових осіб п'єси

із зазначенням порядку і часу виходу на сцену» [3, с. 720]. Підкреслимо в цьому ряд важливих функціональних моментів, а саме: опис послідовності дій знімальної групи, зміни епізодів, порядку введення учасників, хронометраж. По суті, сценарій виконує роль письмового координатора дій величезної кількості людей, різних служб, зайнятих у виробництві телепередачі. У своєму розвитку сценарій пройшов певну еволюцію: від «явищ п'єси» до твору літератури; від листка паперу з переліком виходів акторів до докладного опису всього, що відбувається під час зйомок. Часом роль сценарію принижувалася. Так, вважалося, що «документальному кіно сценарій взагалі не потрібен, що фільм народжується сам по собі – на знімальному майданчику і за монтажним столом» [4, с. 86]. На початку 20 років XX століття набув поширення «номерний» (він же «залізний») сценарій, який представляв перерахування кадрів. На зміну йому прийшла теорія «емоційного» сценарію, покликаного порушувати творчі емоції, давати матеріал для фантазії режисера, без конкретного опису того, що має відбуватися перед кінокамерою.

Роль сценарію для портретного нарису складно переоцінити. У процесі створення передачі він неодноразово зазнає ряд істотних змін. Найбільш відомі американські сценаристи в категоричній формі закликають не користуватися першою ідеєю, що прийшла в голову, якою б геніальною вона не здавалася. Як правило, ця ідея лежить в області штампа, а рішення завжди десь посередині або в стороні. Тому найточнішим виявляється, зазвичай, 3 – ... 15-й варіант. Не торкаючись глибоко питань майстерності створення сценарію, чому присвячені численні роботи, узагальнимо найбільш істотні моменти практичного характеру.

1. Початковий варіант сценарію зазвичай пов'язаний з підготовчим етапом передачі, який передбачає:

- знайомство з життям героїв (попереднє спілкування, архівні матеріали, статті, публікації, відео та інші матеріали);
- детальне дослідження, вибір персонажів, подій, які увійдуть в майбутню передачу чи фільм;
- вибір та аналіз стану музичного матеріалу майбутнього нарису (що є в наявності, що необхідно записати: де і коли?);

- конкретизація теми, проблеми, ідеї на обраному автором матеріалі відповідно до героя портретного нарису;
- обговорення з режисером загальної концепції музично-телевізійної композиції;
- розробка питань інтерв'ю.

Різновидом попередньої форми сценарію може бути названий *синопсис* – короткий виклад змісту сюжету книги, фільму або серіалу. У телевізійному процесі – це, скоріше, заявка на сюжет, яка містить найголовніші його параметри і дає можливість ще до зйомок визначити готовність журналіста попрацювати з конкретним матеріалом. Більш розгорнуті в описі синопсиси прирівнюються до сценарного плану [1, с. 54]. Поширений в сфері інформації, синопсис новин може бути корисним і для художньо-публіцистичних програм, зокрема, портретного нарису. Досвідчені журналісти радять перед початком відповідальної роботи сформулювати ряд питань для творчого самоконтролю і перевірки особистої готовності до роботи над обраною темою. Назвемо, на наш погляд, основні із запропонованих Н. Звєрєвою в книзі «Школа тележурналіста»:

- *тема сюжету* (загальне смислове спрямування майбутньої передачі. Для музичних телевізійних нарисів це може бути музичне мистецтво, музична професія, конкретна особистість);
- *мета сюжету* (при цьому мета важливіше, оскільки вона конкретніше теми);
- *герой сюжету* (герой може бути один або кілька; сюжет цілком може бути без героя. У цьому випадку «героєм» стає гостра проблема або яскрава деталь);
- *точки зйомок* («... за сучасними правилами, кожен сюжет повинен мати як мінімум п'ять різних точок зйомок, тоді буде глибина, різноманітність, розуміння того, що і де відбувається» [1, с. 54]).

Сценарій або синопсис використовують в якості плану майбутніх відеозйомок, більш докладно про які буде сказано пізніше.

2. Наступний етап роботи над сценарієм пов'язаний з пошуком оригінального «ходу» передачі, остаточним затвердженням її основної ідеї. Відзнятий матеріал проглядається, «розшифровується» і аналізується на предмет не тільки якісної «картинки», а й повноти розкриття

заявленої теми, з метою виявлення типології, подібності в суперечливій, на перший погляд, інформації. З огляду на факт обов'язкової присутності в нашому телевізійному портретному нарисі «слів від першої особи» – бесіди автора з героєм – важливо виявити «вузлові» моменти діалогу і розподілити їх таким чином, навіть змінивши послідовність при відеомонтажі, щоб максимально динамізувати драматургію майбутньої передачі. По суті, автор повинен дотримуватися рішення трьох завдань:

- домагатися повноти висвітлення теми;
- дотримуватися логіки у викладі фактів, матеріалу, цілісності композиції;
- прагнути до максимального емоційно-художнього впливу на аудиторію.

Вже підкреслювалося, що телевізійний сценарій завжди зазнає ряд суттєвих перетворень. Це може бути викликано різного роду причинами: інформаційними, технічними. Так, нові дані, що раптом відкрилися в процесі бесіди з героєм, в результаті вивчення архівних документів або зйомок, можуть змінити хід цілої передачі, виявити невидимий, на перший погляд, зв'язок подій і явищ. Наведемо приклад з особистої практики. Одного разу на Обласному державному телебаченні готувалася передача про талановитого харківського художника Володимира Стародубцева, майстра гравюри (2002 р.). Попередня розмова з героєм визначила створення сценарію майбутньої передачі, яка обіцяла бути сама по собі цікавою, враховуючи рід занять, ерудованість співрозмовника, його вміння яскраво висловлювати власні думки, тонке почуття гумору. Зйомки в майстерні художника процесу виготовлення гравюри за участю ведучої під керівництвом головного героя забезпечували, що важливо, цікаву телевізійну «картинку». Тим часом, програма виходила в рамках телевізійного циклу «Маестро», присвяченого видатним музикантам-харків'янам – представникам різних музичних професій.

Присутність «музичних натяків» в ряді картин, гравюр художника не вирішувала головної проблеми: наявності музичної компоненти всієї передачі, обґрунтованості включення в даний цикл розмови «про живопис». Заради справедливості зазначимо, що телепередача

про В. Стародубцева вже сама по собі мала право на існування і без музичних асоціацій. Але завдання ускладнювалася тим, що створення творчого портрета художника було доручено саме музичній редакції, а тому цей інформаційний привід мав бути знайдений. Несподіване вирішення ситуації принесли зйомки у Володимира Стародубцева вдома. Вся обстановка типової двокімнатної квартири опинилася «наповненою» музичними знаками, що робило саме житло дуже цікавим. Це і колекція блок-флейт, і старовинне фортепіано зі своєю дивовижною історією, і безліч інших музичних дрібниць ... Майбутня передача немов отримала друге дихання. Перегляду вимагав і сценарій. Якими ж були здивування автора і режисера, коли дослідження етимології слова «маестро» раптом дало несподівані результати. Виявляється, що слово «маестро», яке ми застосовуємо переважно у звертанні до музикантів, спочатку призначалося для живописців та майстрів шахової гри. Ця знахідка не тільки виправдовувала вибір героя, але і породжувала найцікавіші «смислові перехрестя» між мистецтвами (музикою, живописом, шахами), які раптово виникли в нашій передачі.

3. Етап роботи над заключним варіантом сценарію може бути різним: створення загальної музично-літературної композиції із зазначенням послідовності відеофрагментів разом з готовим авторським текстом, або тільки написання авторського тексту до вже змонтованому відеоряду. Важливо підкреслити, що саме поняття *телевізійного сценарію* припускає переробку текстів літературних першоджерел, з метою адаптації їх до телевізійного продукту. Створюючи текст на телебаченні, необхідно враховувати його специфіку, яка полягає у перевазі візуальної сторони. Автор передачі повинен спочатку *побачити* майбутній матеріал (як в своїй уяві, так і в реальності), і лише потім складати відповідний текст, враховуючи той факт, що відеоряд, якщо він цікавий, інформативний, вже переймає на себе частину функцій літературного тексту.

Тому з самого початку важливо усвідомити: тексти *теле-*, *радіо-*, *газетного* та *літературного* нарисів – суть різні тексти. Невипадково навіть редактори радіо в умовах телебачення, здавалося б, спорідненої для них сфери, змушені переосмислювати своє ставлення до слова, озвученого з екрану, враховувати його закони. Ще більшою мірою

це відноситься до музикознавців, вся практика навчання яких націлена на інше – створення наукових текстів, концептуальних за суттю, вузькоспеціалізованих. Тут і виникає одна з головних проблем: як не впасти в поверхневу легковажність або її крайність – надмірну науковість. Доступність для широкої аудиторії мови, стилю викладу, установка на яскравість, образність подачі повинна доповнюватися професійним знанням предмета дискусії, творчості героя, розумінням психології співрозмовника. Тому так важлива на телебаченні інформація «з перших рук»; присутність живої бесіди в жанрі теленарису, висловлювання героєм особистої позиції.

Відеозйомки. Додамо, що специфіка музичної передачі вимагає обов'язкову наявність в неї ***музичних номерів***. Їхня роль ще більш посилюється в жанрі портретного нарису, оскільки вони стають не тільки важливим доповненням до будь-яких розмов про майстерність учасника програми, але й найкращим доказом. З чого слід починати процес відеозйомки передачі – з запису інтерв'ю, синхронів, створення та запису закадрового тексту? Враховуючи власний досвід, стверджуємо: починати слід зі збору музичного відеоматеріалу. Зупинимось на цьому докладніше.

Збір музичного відеоматеріалу.

1. Вже на першому, підготовчому, етапі зустріч з майбутнім героєм портретного нарису передбачає обов'язкове залучення його до творчого процесу. Як правило, обраний герой – музикант будь-якої виконавської спеціальності, що передбачає використання в програмі музичних фрагментів за його участю. Окрім інтерв'ю, відгуків колег, глядачів, інформації та критичних оцінок «від ведучого», саме музичні фрагменти стають найкращим «документом», доказом майстерності митця. Як доводить практика, мало хто з запрошених музикантів має будь-які архівні відеозаписи своїх концертних виступів. Слід пам'ятати і про технічний рівень цих відеозаписів: здійснені як аматорські, вони, як правило не відповідають вимогам професійної теле- чи відеозйомки. Внаслідок цього відділ технічного контролю часто забороняє використання таких матеріалів в програмах телебачення. Особливо жорстко цього правила дотримуються на державних телеканалах. Зараз більшість каналів – комерційні; поширилось коло

відеоджерел – носіїв інформації: Інтернет, аматорська зйомка, зйомка з мобільного та ін. Однак слід пам'ятати, що домашнє чи навіть і професійне відео з концертів, зняте кілька років тому, підпадає вже під розряд «архівних матеріалів», використовування яких повинно бути обмеженим. Наявність в передачі лише «архівних» музичних матеріалів може бути виправданою, якщо програма носить «меморіальний» напрямок, якщо нарис створюється як спогади про видатну людину.

В іншому випадку повинний бути здійснений новий запис музичних фрагментів. Це можуть бути:

- зйомки у студії (запис відео та звуку водночас);
- лише студійна відеозйомка (при наявності готової фонограми високої якості);
- запис кількох фрагментів з одного концерту;
- відвідування серії концертів чи музичних вистав;
- запис концертних номерів та репетиційних фрагментів;
- запис «постановочного» матеріалу, що може здійснюватися як в студії, так і в репетиційному процесі на сцені або в класі.

2. ***Домовленість про зйомки.*** При цьому слід пам'ятати, що збір фактологічного матеріалу (відеофрагментів за участю головного героя) може зайняти багато часу – іноді до кількох місяців. Це особливо стосується оперних чи балетних артистів, які ведуть насичену творчу діяльність. При цьому треба враховувати репертуарну політику театрів і, якщо потрібно, заздалегідь обговорити з дирекцією театру чи музичної організації, до якої належить артист, питання наявності в репертуарі театру/філармонії вистав (або концертів) за участю героя майбутньої програми.

Також, окрім домовленості з дирекцією, слід кожного разу підтверджувати дозвіл на зйомки. Це може здійснюватися як в режимі телефонної розмови, так і будь-яким іншим способом, наприклад, письмовою заявою. Існує безліч способів організації процесу роботи, прийнятих в телекомпанії, де працює журналіст, і про які його, безумовно, попередять. Для рішення цих питань існує посада адміністратора, продюсера. Однак в більшості регіональних телекомпаній автору телевізійного нарису часто приходиться поєднувати в собі і сценариста, і редактора, і журналіста, і адміністратора. І в цьому ви-

падку редактору слід пам'ятати про журналістську етику, вміти вести діалог і з героями передачі, і з адміністрацією, і з колегами знімальної групи. Це досить складне і важливе питання, яке потребує окремого розгляду. Зазначимо лише, що від суто людської коректності, чуйності редактора залежить успіх і зйомок, і передачі взагалі.

3. ***Участь автора в процесі зйомок музичного матеріалу.*** Виїзний відеозапис музичного матеріалу (не кажучи вже про студійний, трансляції або прямий ефір) передбачає присутність на зйомках режисера, покликаного допомогти знайти найбільш цікавий ракурс зйомки, підказати драматургічні рішення кадру, мізансцени, та й усієї передачі. Досвідчений оператор при цьому також володіє режисерським баченням і здатний відчути потрібний тон майбутньої передачі, знайти відповідне операторське рішення. Правда полягає в тому, що для роботи над музичними передачами необхідні режисери і оператори, які відчувають природу телевізійної художньої публіцистики і спеціалізуються безпосередньо в музичній області, на жанрах портретного нарису. (Закони показу музики на телебаченні – особлива професійна тема, торкатися якої зараз не будемо).

Здавалося б, маючи таких професійних помічників, автор передачі може бути відсутнім на зйомках. Адже музичні номери – всього лише ілюстрація! Але це помилкова думка. Навіть дуже висока якість аудіо чи відео програє живому виконанню, бо не в змозі передати всю атмосферу моменту, цього тонкого вібруючого зв'язку залу і виконавця, всіх відтінків емоційних відгуків слухачів, всю «хімію» творчої співпраці. Все це можна пережити, лише перебуваючи безпосередньо в залі. Потім автор-ведучий свої враження може озвучити в своєму тексті. Осмислення власних слухацьких вражень активізує навички музично-критичного процесу, механізми інтерпретаційного аналізу. Воно виступає для автора не стільки самоціллю, скільки засобом для виявлення відправної точки в пошуках оригінальної стильової манери героя. Тільки провівши попередній зорово-слуховий аналіз, можна торкатися «анатомії творчості» у словесній бесіді/інтерв'ю. Без цієї попередньої роботи автора з музичними фрагментами майбутня розмова буде безпредметною. Важливою представляється порада досвідчених журналістів і щодо обов'язкової фіксації виникаючих під час

попереднього знайомства з героєм або під час запису музичних фрагментів своїх особистих вражень та відчуттів. Ця фіксація – практично єдиний спосіб повернутися до тих же емоцій і через досить великі проміжки часу між їх виникненням та зйомкою, монтажем. Втрату цих відчуттів можна вважати однією з головних помилок при роботі над сценарієм.

Цей метод, який використовується сценаристами, можна вважати універсальним. Іноді під час бесіди зафіксовані відчуття, асоціації допомагають проникнути за «панцир» співрозмовника, зрозуміти логіку його вчинків, припустити оцінку їм тих чи інших явищ. У свою чергу, нові деталі, почерпнуті з бесіди, здатні вплинути на підсумковий літературний текст сценарію, формування оціночної думки автора щодо діяльності героя.

Синхрони, стенд-апи (англ. *stand-up*) – текст ведучого в кадрі – як правило, підкреслюють факт присутності кореспондента на місці подій, часом навіть створюючи ілюзію прямого ефіру. Ці специфічні прийоми інформаційного мовлення особливо актуальні в ситуації, коли до місця подій відсутній широкий доступ публіки, інших кореспондентів. Синхрони, стенд-апи – невід'ємна риса репортажних зйомок, інформаційних телевізійних жанрів. Але чи можуть вони бути застосовані у телевізійному нарисі – творчому портреті? Безумовно. Хотілося б навести ще один цікавий, на наш погляд, випадок з особистої телевізійної практики. У програмі «Маестро» про заслуженого діяча мистецтв України, диригента Ю. Янко (2002) саме стенд-апи на початку програми стали своєрідною презентацією героя. На вулиці Римарській біля старої будівлі Театру опери та балету ім. М. В. Лисенка, де знайшла на той момент свій тимчасовий притулок Харківська обласна філармонія, було проведене своєрідне опитування перехожих на тему: «Чи знаєте Ви, де в нашому місті розташована філармонія?». Одразу зазначимо, що 95 % респондентів (люди у віці від 25 до 45 років), переважно харків'яни, виглядали розгубленими, продемонструвавши тим самим абсолютну байдужість до філармонії та її ролі в житті міста. Крім самих відповідей, цікавою була і міміка ряду опитаних, яка краще за всі слова характеризувала дану ситуацію. Головна інтрига полягала в тому, що опитування проводилося під сті-

нами тієї самої багатостраждальної філармонії, про яку і йшла мова. Сумно і смішно було бачити спроби людей згадати про її існування безпосередньо під фасадною вивіскою організації. Можна було б звинуватити авторів програми в заангажованому погляді на ситуацію, в залученні до синхронів (мова респондентів в кадрі) підготовлених людей і т. п., але реальність дійсно була прикрою – харків'яни дійсно не знали, де знаходиться ця концертна організація. Ще однією вдалою знахідкою стала спроба представити у ролі «кореспондента», який проводив опитування на вулиці, саме Юрія Янко, незадовго до цього призначеного головним диригентом філармонії. Коли, отримавши негативну відповідь на своє питання, «кореспондент»-диригент безпосередньо вказував своїм співрозмовникам на будівлю філармонії, а також представлявся сам, реакція людей кардинально змінювалася, з їхнього боку виникав справжній інтерес і до самої музичної організації. Так були отримані цікаві синхрони/стенд-апи, що краще будь-яких коментарів характеризували стан академічного мистецтва в сучасному мегаполісі. Водночас з самого початку дана була заявка про Юрія Янка як творчу, активну людину, зацікавлену у відродженні інтересу харків'ян як до філармонії, так і музиці класичного напряму. Ця думка про відродження мимоволі стала стрижнем програми, визначивши і одну з істотних рис нового диригента як творчої особистості – яскравого митця, талановитого організатора і пропагандиста класичного мистецтва. Динамічний тон передачі, заданий з самого початку, було продовжено екскурсією по великій залі старої будівлі оперного театру. Це – унікальна славетна сцена, на якій виступали Ф. Шаляпін, А. Нєжданова, Л. Собінов, Н. Забела-Врубель, І. Алчевський та багато інших корифеїв виконавського мистецтва. Колись це була головна музично-театральна сцена Харкова. Але на час створення передачі Велика зала вже була закрита на реконструкцію. Тому завдяки «екскурсоводу», в ролі якого знов виступив новопризначений директор – диригент Юрій Янко, глядачі на власні очі змогли побачити цю унікальну залу. Увага до цікавих моментів – старовинної ліпнини, що прикрашала стіни, скульптур нереїд (за архітектурною традицією XIX століття вони підтримували балкон другого поверху), демонстрація чистоти і рівності звуку в будь-якій просторовій точці

залу – стали кращими доказами унікальності всій архітектурної споруди, що була побудована на пожертвування городян. Ідея про необхідність збереження даного артефакту – одного з кращих по акустиці залів в Європі – народжувалася сама собою у всіх глядачів, не байдужих до краси або історії свого міста. Переконаність головного героя, який кинув виклик розрусі і прагнув зберегти унікальну спадщину минулого, мимоволі передавалася кожному.

Висновки. Творчий портрет або портретний нарис, якщо використовувати телевізійну термінологію, насправді є одним із найскладніших жанрів публіцистики. Відкриття свого стилю – літературно-мовного, музично-критичного – справа часу, досвіду і наполегливої праці. Висловлені у статті думки та зауваження можуть стати у пригоді тим музикознавцям, які відкривають для себе світ тележурналістики. Поєднання музичної критики та телевізійних можливостей може привести до створення яскравих, цікавих проектів, як на користь класичного мистецтва, так і сучасного телебачення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зверева Н. Школа тележурналиста [Текст, Электронный ресурс] / Н. Зверева. — Нижний Новгород : Издательский дом Минакова, 2009. — 272 с. — Режим доступа : Zvereva_Shkola_telezhurnalista_RuLit_Net.

2. Курышева Т. Музыкальная критика и музыкальная журналистика [Текст] : учеб. пособ. для вузов / Т. Курышева. — М. : Владос-Пресс. — 253 с.

3. Ожегов С. И. Словарь русского языка [Текст] / С. Ожегов. — 12-е изд., стереотип. — М. : Рус. яз., 1978. — 846 с.

4. Телевизионная журналистика [Текст, Электронный ресурс] / Г. В. Кузнецов и др. — М. : Высшая школа, 2002. — Режим доступа : http://dedovkgu.narod.ru/bib/telezhur.htm.

УДК 159.98

Євгеній Воропаєв

ДЕТЕРМИНАНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА: ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Актуальность темы. Что побуждает артиста к творчеству? Осознаваемые и неосознанные детерминанты художественной деятельности всегда вызывали оживленные дискуссии теоретиков искусств, философов, психологов, педагогов, а также самих артистов. Видимо, осознанность профессиональных мотивационных приоритетов художника может быть источником его вдохновения и своеобразным указателем на пути к вершинам мастерства. Особое внимание следует уделить психолого-педагогическому аспекту данной проблематики: теоретические находки ученых могут быть крайне интересны артистам (особенно молодым), которые и сами часто высказывают суждения о сущности и движущих силах своей деятельности. Образец такого суждения – формулировка К. Станиславским сверх-сверхзадачи, в которой кратко и ясно сказано о том, зачем вообще актёр выходит на сцену и «что он Гекубе, что она ему…». В работе [4] были рассмотрены сильные и слабые стороны этой формулировки. В частности, было отмечено, что она ориентирована на актёров и это ограничивает её применение в артистической среде – среди музыкантов, литераторов, танцоров, художников… Статья вызвала дискуссию в творческих кругах, что потребовало расширения аргументации и уточнения выводов.

Цели и задачи исследования.

В предлагаемой работе будут представлены некоторые известные трактовки предельных смыслов, целей, идеалов, функций, миссии искусства и служителей муз (а не только актёров). Представляется, что эти ма́ксимы могут рассматриваться и как детерминанты художественного творчества (подобно тому, как архетипы Юнга «задают общую структуру личности и последовательность образов, всплывающих в сознании при пробуждении творческой активности» [11, с. 31]). Также будет предложено своё видение сверх-сверхзадачи артиста (думается, удачный термин Станиславского, отражающий квинтэс-

сенцию профессиональной направленности художника, следует сохранить). Эта формулировка не должна дублировать известные философско-эстетические энциклопедические статьи: контекст данного исследования психолого-педагогический. Поэтому в ней будет играть роль не только достижимая теоретическая точность, но и практическая действенность высказывания: сверх-сверхзадача должна помогать ищущему художнику (и молодому и зрелому) успешнее решать свои профессиональные проблемы.

Анализ последний исследований и публикаций.

В работе [4] были рассмотрены некоторые сущностные черты искусства, выделяемые в психологии и эстетике. Кратко перечислим их.

– Искусство – это постижение, отражение действительности в форме образов, в построении которых доминирует невербальный интеллект, отличающийся от преобладающего в научном познании;

– сущность художественного произведения – мифологическое познание, поскольку отпечаток мифа можно найти в любом произведении искусства;

– искусство основано на заражении чувствами, но чувства эти выстроены в своей особой логике, они передают специфическую эмоциональную информацию, где слиты воедино аффект и интеллект, работа правого и левого полушарий головного мозга;

– ряд исследователей подчеркивает морально-нравственный аспект искусства, такие идеи, как правило, рассматриваются в религиозных контекстах, учёные пытаются соотнести художественное с метафизическим опытом;

– мыслители всех времён подчёркивают катарсичность искусства, и в этом они усматривают самые разнообразные проявления очищения: от физиологического до религиозного;

– искусство – лекарь души и тела (как известно, целитель Эскулап – сын Аполлона);

– искусство есть результат сублимации бессознательных влечений творца, попытка примирения «принципа удовольствия» и «принципа реальности» (фрейдизм);

– искусство родилось как средство коммуникации, художественная деятельность есть своеобразный эмоциональный язык;

– «цель творчества – самоотдача, а не шумиха и успех…» (Б. Пастернак): причина творческого самовыражения (самоактуализации) артиста – жажда созидания, «художническая потребность», «фонтан», или интенция (имманентная направленность сознания на свой предмет безотносительно к тому, является ли он реальным или только воображаемым);

– художник движим честолюбием и нарциссизмом: он интуитивно понимает, что внимание тысячной аудитории способно неимоверно усилить его творческий потенциал, возвысить его личность, придать его обычным, земным чувствам совсем иной, поистине грандиозный, масштаб;

– искусство зиждется на фундаментальном инстинкте человеческой природы – подражании (Аристотель), поэтому мимесис – один из фундаментальных принципов эстетики;

– игра – одна из главных и древнейших форм артистической деятельности, высшая форма и квинтэссенция эстетического опыта;

– поступательное движение искусства связано с двойственностью, *аполлоническим* и *дионисийским* началами (Ф. Ницше);

– искусство невозможно представить без «неофициальной», смеховой, карнавальной составляющей, вступающей в диалог с «официальной» культурой (М. Бахтин).

В перечислении следует сделать паузу: видимо, данный список можно продолжать ещё долго, уточняя важные аспекты и тонкости сущностных черт эстетического (в том числе, упоминая креативные современные философско-психологические идеи: «артистизм как соблазн», «усиление жизни», «игра в бисер» [5] и другие теории). Для нас важно другое: обилие подходов, их противостояние усложняет целостность понимания проблемы и затемняет желанную простоту и ясность, так необходимую для применения этих подходов на практике.

Попробуем подойти с другой стороны. Приведённые формулировки перекликаются с перечнем *функций искусства*, об иерархии которых тоже давно спорят искусствоведы. Анализ литературы показывает, что исследователи выделяют разное количество таких функций. Остановимся на работе Е. Крупника [6], где произведен обзор эстетических концепций и перечислены некоторые центральные

функции искусства: познавательная, эмоциональная (воздействие на эмоциональную сферу человека), коммуникативная (восприятие художественного произведения как передатчика вложенной в него художником информаци), эвристическая (побуждение реципиентов к творчеству вообще и к художественному творчеству в частности), агитационно-воспитательная (побуждение реципиентов к действиям, к изменению своих установок, убеждений или взглядов), общественно-преобразующая (искусство как деятельность), художественно-концептуальная (искусство как анализ состояния мира), функция предвосхищения («кассандровское начало»), воспитательная (искусство как катарсис, формирование целостной личности), внушающая (воздействие искусства на подсознание), эстетическая (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций), гедонистическая (искусство как наслаждение), развлекательная, социально-организаторская, ценностно-ориентационная (аксиологическая), знаковая (семиотическая), идеологическая, гедонистическая, психотерапевтическая…

Е. Крупник говорит о попытках учёных найти «основные функции» искусства, а также выделить среди них «главную». Так, ряд исследователей (Л. Столович, Д. Дондурей, А. Медведев, А. Зись и др.) утверждают, что основной функцией искусства является *художественно-эстетическое воздействие на личность*. Правда, после этого выясняется, что система функций искусства – это лишь основа его воздействия на человека. В связи с этим была высказана мысль о существовании *интегративной* функции, которая обуславливается как особенностями самого искусства, так и специфическими потребностями человеческой личности в искусстве. Но дискуссия вокруг этой темы не прекращается. Растёт количество функций, также *основных* функций, в публикациях последних лет понимание единой основной функции не проясняется. Можно согласиться с представителями функциональной теории, которые считают, что «нельзя недооценивать научные возможности понятия “функции искусства”, позволяющего более дифференцированно и конкретно описывать воздействие искусства на человека и общество, с тем чтобы оптимизировать это воздействие» [цит. по: 6, с. 10]. Эта идея очень похожа на форму-

лировку психолого-педагогической задачи, поставленной в данной работе. Но следует отметить, что простота и доходчивость высказывания, необходимые для плодотворного *практического* применения перечисленных выше теоретических взглядов, пока не достижимы. Отметим, что формулировка Станиславского, акцентирующая когнитивный аспект артистической деятельности, очень уязвима в контексте сказанного выше. Она явно абстрагируется от большинства теоретических идей, развёрнутых здесь. Но эта формулировка, тем не менее, уже много десятков лет успешно работает в театре и воспитала не одно поколение актеров. В то же время, трудно представить, что исполнитель перед выходом на сцену будет сосредотачиваться на *интегративной* функции искусства или вдохновлять себя фразой о *художественно-эстетическом воздействии* на публику.

Авторская позиция.

Исходя из сказанного, конкретизируем ***задачу данной работы***. Как было показано, сформулировать общепринятый взгляд на сущностные черты искусства пока не удаётся. Поэтому, видимо, здесь можно предложить лишь *одну из возможных интерпретаций* сверх-сверхзадачи артиста. Она не будет всеохватывающей, хотя, разумеется, должна хорошо согласовываться с теоретическими положениями, развёрнутыми выше (учитывая всё же её «усечённый» статус). Формулировка также должна быть понятной рядовому служителю муз. Думается, звучать она может так.

Создание и созерцание красоты, преображающей мир через игру и катарсис – есть призвание художника.

Красота здесь – часть платоновской триады: истина, добро, красота, которую А. Маслоу помещал в свои «бытийные ценности». Думается, что категория «красота» может подкупить современного артиста своей архаичностью, первозданностью: «мода» на её употребление может уйти (эту тенденцию сегодня отмечают эстетики), но совершенно ясно, что «… нас мало избранных, счастливцев праздных, пренебрегающих презренной пользой, единого прекрасного жрецов» (А .С. Пушкин).

Как видно, в предлагаемом высказывании происходит отступление от идеи познания, такой дорогой для учёных – исследователей искусства. Действительно, красота ведь может противостоять истине,

создавая прекрасную иллюзию того, чего нет (ср. с пушкинским «над вымыслом слезами обольюсь» или с ницшеанским обманчивым, иллюзорным аполлоническим началом, противостоящим дионисийской «полноте жизни»). Зато в формулировку вводится понятие «созерцание», что может трактоваться как обращение к иной форме познания. Так, В. Белинский утверждал, что «искусство есть непосредственное созерцание истины» [2, с. 367]. Философские энциклопедии предлагают множество трактовок понятия «созерцание», среди них – «эмпирическое, непонятийное, нерациональное постижение действительности». То есть, созерцая – мы, безусловно, познаем. В то же время, это – «чувственная ступень познания» [13]. Таким образом, в этом понятии отражено единство эмоционального и рационального постижения мира.

Переходя в психологическую плоскость, отметим, что, по мнению В. Зинченко, «активное восприятие и созерцание произведений искусства есть начало духовной практики» [10, с. 234]. А по мнению В. Дружинина, созерцательная жизнь (*vita contemplative*) – это вообще стиль жизни творца, не ориентированного на целенаправленную полезную деятельность (*vita activa*); тем не менее, творя идеал, образ мира, такой созидатель преодолевает отчуждение человека и среды [12, с. 438]. Действительно, устоявшееся словосочетание «восприятие произведения искусства» не передаёт того «conpuctio cordis» («пронзение сердца», по ощущению средневековых слушателей), глубины и амбивалентности переживаний, внезапных осознаний и интуитивных прозрений, «трепета», что сопровождают созерцание прекрасного.

В предлагаемом высказывании не звучит термин «мимесис». Это потому, что сегодня художники чаще говорят не о подражании, а о творчестве, духовности, самовыражении (ср. «цель творчества – самоотдача, а не шумиха и успех …» Б. Пастернака); о «выразительном», «убедительном», «интересном», «занимательном» (О. Кривцун). Тем не менее, по мнению А. Лосева, понимание Аристотелем мимесиса – в отличие от Платона – очень широкое и может становиться равнозначным слову «созидание»: «задача поэта – говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном – по вероятности или необходимости» [8]. Та-

ким образом, предлагаемая формулировка сверх-сверхзадачи косвенно обращается к важнейшей эстетической категории – подражанию.

Психолог, прочитав словосочетание *«преображение через катарсис»*, предложенное в высказывании, конечно же, соотнесёт его с известными идеями Л. Выготского о так называемом «противочувствии», порождающем «короткое замыкание» эмоций. Такое понимание близко и автору данной статьи – как психологу и музыканту. Но, дополняя идею Выготского, вновь напомним, что мыслители всех времён усматривали в катарсисе *самые разнообразные проявления очищения: от физиологического до религиозного*. Так, Пифагор с помощью музыки излечивает больных от телесных недугов. Бахтин, характеризуя творчество Гоголя, говорит о «катарсисе пошлости»: Плюшкины и Собакевичи рассматриваются художником сквозь призму причастности к «большому времени» бытия, и это преображает наше отношение к ним. Современные исследователи видят в катарсисе «более глубокий духовный опыт, чем психофизиологические процессы в человеке, высокие эмоциональные состояния или интенции к социально-нравственному совершенствованию» [3, с. 31].

Такое широкое понимание катарсиса можно выразить так: *обретение гармонии.* Это определение, думается, тоже может стать рабочей, краткой формулировкой сверх-сверхзадачи артиста. Оно близко к мысли Ф. Достоевского – «красотою мир спасётся», поскольку охватывает все аспекты психокоррекции, социальных преобразований, физического оздоровления, о которых говорилось выше. Ведь гармония – это и *процесс* преодоления ужасных, хаотических, диссонансных образов, состояний и ситуаций (а не только готовый совершенный *результат*). Вспомним, что мифическая Гармония была узницей ужасного дракона и в старости превратилась в змею вместе со своим мужем Кадмом – поскольку владела ожерельем, приносящим несчастья. Здесь уместно привести концепцию «гармонии второго порядка», предлагаемую Г. Баллом [1, с. 34]. Психолог, указывая на объективное наличие безобразного в жизни, предлагает, тем не менее, усматривать гармонию в ситуации равновесия между прекрасным и безобразным, диссонансом и консонансом, космосом и хаосом. Тогда частным случаем гармонии второго порядка становится союз

и противостояние ницшеанских мифологем – дионисийского и аполлонического, к которым часто апеллируют исследователи художественного творчества.

Обратившись к седой традиции, мы увидим акцентирование *регулятивной функции искусства*. Так, одним из важных понятий этики Пифагора было учение об эвритмии, под которой понималась способность человека находить верный ритм и гармонию во всех жизненных проявлениях – не только в пении, танце, но и в мыслях, поступках, речах. Платон полагал, что верный способ разрушения нравов людей – это отход от скромной и стыдливой музыки. Аристотель также утверждал, что искусство гармонизирует индивида с общественной жизнью через катарсис. Музыкальная теория традиционного Китая основывалась на учении «ши эр люй», составной частью которого является хроматический звукоряд из 12 ступеней, находящихся в пределах октавы и построенных на основе чистых квинтовых отношений (то есть, это звукоряд, которым пользуются современные музыканты). Эта система рассматривалась как теоретическая основа для социального регулирования и достижения психической гармонии человека. Её математические закономерности были положены в основание системы мер и весов, учитывались при составлении календарей [цит. по: 9, с. 7–16].

Важнейшее свойство катарсического преображения, как подчёркивается в авторской формулировке, – его игровой характер. То, что художественная деятельность есть игра, не вызывает сомнений исследователей. По мнению Бычкова [3, 43.§ 6], игра – это одна из главных и древнейших форм эстетической деятельности, то есть неутилитарной, совершаемой ради неё самой и доставляющей, как правило, её участникам эстетическое наслаждение. Уже Платон в «Политике» термином «игра» обозначал все искусства, «направленные исключительно к нашему удовольствию», – живопись, украшение, музыка. Кант в «Критике способности суждения», имея в виду эстетические феномены и искусство, говорит о «свободной игре познавательных способностей», «свободной игре способностей представления», которая доставляет удовольствие и, в конечном счёте, ведёт к постижению внерациональных сущностей. Согласно Шиллеру, из «рабства зверского состояния» человек выходит только с помощью эстети-

ческого опыта, когда у него развиваются способность наслаждаться искусством и «склонность к украшениям и играм». Суть искусства, по Шлейермахеру, заключается в «свободной игре фантазии»; здесь человек реально достигает своей внутренней свободы и осознания этой свободы. Ницше в своем определении искусств как особого «подражания» «игре универсума», понимал его как снятие постоянного конфликта между «необходимостью» и «игрой». Игра является высшей формой и квинтэссенцией эстетического опыта – утверждает Гессе [цит. по: 3, 43.§ 6].

В скорректированном высказывании говорится о призвании. Действительно, артисты любят «блеснуть» этим словом. Так, Роберт Шуман говорит: «Призвание художника – посылать свет в глубины человеческого сердца». Думается, уточнить и углубить значение этого слова можно, рассматривая его в контексте логотерапии В. Франкла, а именно, рассматривая три типа ценностей: творчества, переживания и отношения – как базовые для искусства. «Этот ряд отражает три основных пути, какими человек может найти смысл в жизни. Первый – это что *он дает* миру в своих творениях, второй – это то, что *он берет* от мира в своих встречах и переживаниях; и третий – это *позиция, которую он занимает* по отношению к своей ситуации в том случае, если он не может изменить свою судьбу» [14]. Думается, любой артист горячо согласился бы с известным высказыванием Франкла: «Я бы развил мысль Пиндара, который утверждал, что человек может стать лишь тем, кем он изначально является, и выразил её словами Ясперса: “Человек обретает себя благодаря делу, которое он считает своим призванием”» [14].

Выводы и перспективы дальнейших исследований.

Итогом предпринятого выше обзора стал перечень максим, во все времена вдохновлявших художника. Их иерархия, взаимосвязь – предмет отдельного исследования, очертания которого трудно предвидеть, поскольку, как было показано, авторы чаще настаивают на своей точке зрения, в лучшем случае допуская некоторый неструктурированный набор целей, ценностей и задач артиста. Иерархии функций искусства, предлагаеме эстетиками, также носят дискуссионный характер. Может быть, плодотворным будет размещение их в соответствии с пирамидой потребностей А. Маслоу или согласно шкале

ценностей, выделяемых Франклом: творчества, переживания и отношения. В связи со сказанным, представляется важной семантическая близость понятий «сверх-сверхзадача» по Станиславскому и «смысл» по Франклу, полагавшему, что стремление к смыслу является ведущим принципом поведения зрелой личности взрослого человека [14].

Внутренним стержнем предложенной авторской формулировки сверх-сверхзадачи является высказывание Ф. Достоевского «красотою мир спасётся». Это и ограничивает её смысловое наполнение (в частности, в ней слабо представлены познавательный и подражательный аспекты искусства), но и связывает формулировку с определённой культурной традицией, что, предполагается, усилит её воздействие.

Используя детерминанты художественного творчества, представленные в работе, можно интерпретировать другие известные определения сущности художественного. Например, в определении Д. Леонтьева «конституирующее в эстетической деятельности … есть открытие, выражение и передача другим … личностного смысла явлений» [7] есть все составляющие, развёрнутые выше. Это очень перспективно – в психолого-педагогическом контексте – ведь используя выделенные элементы полифункционального смыслового «ядра» изучаемого явления, можно «сгенерировать» и другие, практически действенные и аргументированные формулировки сверх-сверхзадачи.

Перспективным представляется анализ *теорий рождения искусства*: он может приблизить исследователей к пониманию системы детерминант художественного творчества.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Балл Г. А. Категория гармонии в разработке человековедческих проблем [Текст] / Г. А. Балл // Гуманитарные основания социального прогресса: Россия и современность : сб. ст. Международной научно-практич. конференции. В 8 частях. Ч. 1 / под ред. В. С. Белгородского, О. В. Кащеева, В. В. Зотова, И. В. Антоненко. — М. : ФГБОУ ВО «МГУДТ», 2016. — С. 34–38.

2. Белинский В. Г. Сочинения [Текст], [Электронный ресурс] Ч. I–XII., Ч. XII / В. Г. Белинский. — М. : Изд-во К. Солдатенкова и Н. Щепкина, 1859. — 1862. — 392 с. — URL : http://dugward.ru/library/belinsky/belinsky_ideya.html.

3. Бычков В. В. Эстетика [Электронный ресурс] : Большая онлайн библиотека / В. В. Бычков / М. : Гардарики, 2004. — 556 с. — Режим доступа : http://www.e-reading.club/book.php?book=9791.

4. Воропаев Е. П. Психолого-педагогические заметки о сверх-сверхзадаче актера по К. С. Станиславскому [Электронный ресурс] / Е. П. Воропаев // Электронный журнал «Общество. Культура. Наука. Образование». — 2016. — Вып. 3. — Режим доступа : http://cipv.ru/static.php?mode=page_657.

5. Кривцун О. А. Артистизм как соблазн. Соперничества искусства и жизни [Электронный ресурс] : Авторский сайт О. А. Кривцуна / 2005–2009. — Режим доступа : http://o-krivtsun.narod.ru/article-35.htm.

6. Крупник Е. П. Психологическое воздействие искусства на личность [Текст] / Е. П. Крупник. — М. : Изд-во «Институт психологии РАН», 1999. — 240 с.

7. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения [Текст]. В 2 т. / А. Н. Леонтьев. — М. : Педагогика, 1983. — Т. II. — 320 с.

8. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии [Текст], [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев. — М. : Мысль, 1993. — 366 с. — Режим доступа : http://psylib.org.ua/books/lose000/txt083.htm.

9. Петрушин В. И. Музыкальная психология [Текст] : учеб. пособ. для вузов / В. И. Петрушин. — М : Академический Проект ; Трикста, 2008. — 400 с.

10. Психологический словарь [Текст], [Электронный ресурс] / под ред. В. П. Зинченко, Б. Г. Мещерякова. — М. : Педагогика-Пресс, 1999. — 440 с. — Режим доступа : http://www.persev.ru/psihologiya-iskusstva.

11. Психологический словарь [Текст] / под ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. — М. : Политиздат, 1990. — 494 с.

12. Психология. Учебник для гуманитарных вузов [Текст] / под ред. В. Н. Дружинина. — С.-Пб. : Питер, 2001. — 656 с.

13. Философские словари [Электронный ресурс] : NASHOL.COM. Все для школьников, студентов, учащихся, преподавателей. 2007–2016. — Режим доступа : http://nashol.com/filosofiya-slovari-i-enciklopedii-po-filosofii/.

14. Франкл В. Человек в поисках смысла [Электронный ресурс] / В. Франкл. — [М. : Прогресс, 1990. — 266 с.]. — Режим доступа : http://www.persev.ru/book/chto-takoe-smysl.

УДК 130.2

Владимир Черненко

ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА (или О ЧЕТЫРЁХ СТРОКАХ Р. М. РИЛЬКЕ)

Целью настоящей статьи является раскрытие природы и онтологических оснований эстетического опыта, что осуществляется сквозь призму философских воззрений Гераклита и экспликаций его идей в творчестве Мартина Хайдеггера.

Если довериться Аристотелю в том, что начало философии – удивление, то тогда ключ к философским воззрениям того или иного мыслителя легче отыскать, задавшись вопросом: какой аспект реальности удивлял его больше всего? В отношении Гераклита можем констатировать, что, судя по всему, больше всего греческого мудреца удивляло открытие: *мир гармоничен своей дисгармоничностью*. Чтобы быть «вот-этим-вот», вещь изначально должна быть чем-то иным-себе (либо содержать в себе иное в качестве истока). «Гомер, молясь о том, чтобы “вражда сгинула меж богами и меж людьми”, сам того не ведая, накликает проклятье на рождение всех существ, ибо они рождаются в силу противоборства и противодействия…» [5, с. 202]. Данное высказывание, принадлежащее (или приписываемое) Гераклиту, раскрывает его понимание порождающего начала (гр. Φυσις – фьюзис, которое М. Хайдеггер определял как «сверхвластительное») в качестве некоего «Единого, которое, отличаясь от самого себя, само с собою совпадает, как гармония лука и лиры» [5, с. 197]. Таким образом, φυσις раскрывается πολεμος(-ом), через πολεμος: «Сущее одновременно множественно и едино и держится через вражду и дружбу» [4, с. 132]. Однако πολεμος выступает у Гераклита не только как онтологическая категория, но одновременно и эстетическая: «Природа наслаждается противоположностями и умеет извлечь из них созвучие, – из них, а не им подобных – также как мужское сближается с женским, а не каждое с себе подобным – и сопрягая первоначальное согласие с помощью противоположных, а не одинаковых. Искусство, подражая природе, делает то же самое…» [4, с. 134]. «Противодействие сближает. Отпрыск очень разных – Гармония прекраснейшая,

и всё порождаемо в соответствии с Рознью» [4, с. 187]. «Противодействие сближает»: «Близость приближает далёкое, притом как далёкое. Близость хранит даль. Храня даль, близь бытийствует, приближая», – писал М. Хайдеггер [7, с. 8]. Таким образом, πολεμος образует дистанцию (пространство), в горизонте которой только и становится возможным эстетическое восприятие, на фоне которой нечто может быть проявлено в качестве манифестации мерцания предела/беспредельного (что разрешается мерой-гармонией), сокрытого/несокрытого, темпоральности/одновременности. Ещё Гераклит уловил, что за видимым ставшим скрывается невидимое становящееся (или наоборот?) и «игра» между ставшим/становящимся вызывает особое эстетическое переживание – ощущение красоты, что выражается во взаимной сопричастности противустремительного. Вдумчивый аналитик мысли Гераклита, М. Хайдеггер пишет: «Творение <…> в несокрытость произведённое, присутствующее <…> завоевание несокрытости сущего и вместе с ним самого бытия в творении, такое завоевание несокрытости сущего, которое уже в самом себе происходит как постоянное противоборство, есть одновременно борьба против сокрытости…» [8, с. 263]. Немецкий философ маркирует это противоборство как спор (πολεμος) «мира» и «земли», в котором свершается истина, что, в свою очередь, высвечивается эстетическим видением: «Мир и земля сущностно отличны друг от друга и, однако, никогда не разделены <…>. В споре одно поднимает другое над собой <…>. Земля не обходится без разверстых просторов мира, иначе сама же она не сможет явиться как земля в высвобожденном напоре своей затворяющей замкнутости. И мир тоже не может отлететь прочь от земли, иначе сам же он не сможет, будучи правящим простором и кругом всего того, что в существенном, основываться на твёрдо решенном. Творение, восставляя мир и составляя землю, учреждает этот спор. Бытие творения состоит в ведении спора мира и земли. А поскольку спор такой до предела разгорается в цельности проникновенно спорящих сил, по мере ведения спора совершается единство творения. Ведение спора есть постоянно разжигающееся и бьющее через край сосредоточение подвижности творения. В проникновенности спора обретает своё бытие покой покоящегося в себе самом творе-

ния» [7, с. 153–155]. Бытие «действует» постоянным самоутверждением себя в споре сокрытого/несокрытого. Задачей же человека является, посредством λογος (логоса), «принять на себя собирание, собирающее разумение бытия сущего, знающее внесение являющегося в творение и, приняв, управлять несокрытостью, охранять её от сокрытости и прикровенности <…> бытие, сверхвластительное явление, вынуждает собирание, которое вбирает в себя человеческое бытие и обосновывает его» [8, с. 248]. Этой мысли М. Хайдеггера вторит мысль М. Бахтина: «Всё содержательно-смысловое: бытие как некоторая содержательная определённость, ценность как в себе значимая, истина, добро, красота и пр. – всё это только возможности, которые могут стать действительностью только в поступке на основе признания единственной причастности моей <…>. Нужна инициатива поступка по отношению к смыслу, и эта инициатива не может быть случайной» [1, с. 43]. Эта «неслучайность» даруется мне способностью эстетического видения. Эстетический опыт – это и есть способность видения целого как состоящего из нетождественных себе единственных, а в каждом единственном фрагменте бытия быть способным разглядеть явленное тождество целого.

Через искусство мы прими(приме-)ряемся с бытием. В эстетическом опыте человеку, в отличие от животного, открылась тайна не-принудительности (не-обязательности) Мира (и самого человека) как налично данного. Это открытие постоянно дарует нам искусство: изливая в лирике, охраняя в эпосе и представляя-разворачивая в драме. И пусть человек, по мысли М. Бубера, – «рискованная попытка жизни, неопределенная и неутверждённая» [2] и именно поэтому нуждающаяся в подтверждении, именно в качестве отдельного человека, в своём бытии во взгляде другого, – в акте переживания прекрасного человек ощущает себя принятым в целое Мира в своей ненавязчивой значимости, освобождённый от собственной необходимости себя, в возможности быть иным без «потому» и «почему», пребывая в объемлющей благости, когда ничто не исключено (даже безобразное). Таким образом, «…становление чувственности есть осуществление целостного самоутверждения человека, единение всех случайных событий в единый горизонт универсального опыта, который позволяет ему ощутить своё

со-бытие с миром» [7, с. 4]. Эстетика выступает как наука о первичной данности нам Мира в его особом умно-эмоционально пережитом созерцании-усмотрении. Красота даёт бытию силу начинания «Да Будет!» и завершения-цели «Это хорошо…». Балансируя между случайностью и необходимостью, замкнутостью и открытостью, возможным и необходимым, конечным и бесконечным, единичным и всеобщим, красота манифестирует себя в качестве зова, призыва к постоянному преодолению «себя-какой-ты-есть» «собой-каким-ты-мог-бы-быть». Эстетическое видение Мира – это видение его в качестве некой *выразительной формы*; по А. Ф. Лосеву, «быть» – значит, иметь возможность становления, трансформации в иное-себя – то есть, *выражаться*. Выражение включает в себя иерархию как значимость (объёмность, рельефность), всеобщность (взаимосвязь), уникальность (как диалогичность «сверхвластительного» (φυσις) и «властидеятельного» (личности-λογος)). Определяя эстетику как науку о *неутилитарном* отношении человека к реальности (в частности [3, с. 14–15), мы выводим в несокрытое своё переживание Мира не только как налично-подручного, данного нам в использование с целью выживания. Мы чувствуем, что в самой сущности истины мира «…заключено влечение к творению <…>. Мир, распускаясь-расцветая, выводит на свет всё нерешённое и безмерное и тем разверзает затворённую необходимость меры и решимости…» [7, с. 185]. *Мир случайной возможности размыкается в мир неслучайной возможности только через мир безысходной действительности.* Творение – различённое многообразие – через взаимоотношение (соотношение) «одних делает рабами, других – свободными, одних – людьми, других – животными» [5, с. 202]. Этим миру даруется участливое взаимопроникновение (то есть тьма пронизана светом): исходное раскрывается не собой, а иным (другим); другость – то, что хранит мою значимость (моё алиби в бытии) – только будучи иным, я могу оставаться собой. Как пишет Г. Г. Гадамер: «Спор открытия и сокрытия – это не только истина творения, но истина всего сущего. Ибо истина как несокрытость всегда есть такое противостояние раскрытия и сокрытия. Одно немыслимо без другого <…>. К бытию сущего равным образом принадлежит и то, что оно отказывает нам в себе. Истина как несокрытость заключает в себе самой и об-

ратное движение. Как говорит Хайдеггер, в бытии заключено нечто вроде "враждебности присутствию"» [7, с. 253]. Эта «враждебность» отсылает нас к онтологии свободы, которая, с одной стороны, лежит в основании φυσις(а), раскрывающегося через πολεμος, а с другой – в собирающей мудрости λογος(а), который (по И. Канту), эстетически оценивая явления, определяет меру своего господства над миром; эта мера зависит от степени свободы человека по отношению к окружающим его явлениям, что, в свою очередь, обусловлено степенью их освоенности.

Всё вышеизложенное касательно онтологических аспектов эстетического опыта, безусловно, плод философской рефлексии, но в конкретном произведении искусства этот опыт воплощён самим непосредственным художественным образом, который стягивает воедино φυσις, λογος и πολεμος, сокрытое и несокрытое, «сверхвластительное» и «властидеятельное», спор земли и неба. В качестве примера позволим себе привести четыре поэтические строки Р. М. Рильке, которыми заканчивается небольшое стихотворение «В монастырских коридорах Лоретто»:

И паутинки лёгкие блестят,
слетая в монастырский двор Лоретто,
и пред картиной в стиле Тинторетто
притихшие влюблённые стоят.

Из чего складывается поэтический образ данного четверостишия и какое послание доносит поэт; что мы вчитываем в эти строки или вычитываем между ними, если под чтением понимать «…собирание ради того, что уже и помимо нашего ведения приняло наше существо в свой требовательный зов, независимо от того, соответствуем ли мы ему или оказываемся несостоятельными» [7, с. 415]?

«*Монастырь» (φυσις)* – то, что укрывает-утаивает под своими сводами; то, что хранит и покоится на земле, утаивающей и хранящей, таящей силу разверзания и роста. Подобно ей, монастырь упокоивает и концентрирует душу приходящего в его обетование, чтобы затем душа проросла духом, разверзшимся в бесконечные небе-

са. Монастырь вбирает в себя и паутинки, и влюблённых, и смутные образы картин – всех их влечёт он в свои недра, и всех их наделяет значимостью странного нетождественного единения, окаймляя своими стенами, как бы завершая, но тем самым и наделяя уникальной выразительностью.

«Паутинки лёгкие» (λογος) – то, что бросает, отпускает себя на всевозможное, то, что рискует, доверяя себя небу – тому, что отмеряет и устанавливает сроки, собирает, распределяет, устанавливает лад и иерархию (именно те, что слетятся в монастырь, смогут выжить под его тёмными укромными хранящими сводами).

«Притихшие влюблённые» – лёгкость и риск влюблённости близки лёгкости и риску паутинок. Однако здесь риск усилен. Паутинки и ветер (небо) соподчинены сверхвластительному, которое правит ими и направляет; оно и только оно ответственно за риск возможного, доверяя ему паутинки. Влюблённые способны противопоставить сверхвластительному властидеятельное, движимые желанием, чтобы другой желал именно его желание быть желаемым, и, вместе с тем, брать на себя риск ответственности за эстетическое оформление другого, становясь его судьбой.

«Картина в стиле Тинторетто» – нечто, перед чем влюблённость способна притихнуть; нечто, напоминающее влюблённым о таинственном сверхвластительном, которое будет вторгаться в их влюблённость, бросая её на всевозможное.

И наконец, музыкальная ритмика стиха, заключённая в чередовании двух итальянских имён *Лоретто/ Тинторетто* с их окончанием – «т-то», что отсылает к ритмам тарантеллы – безудержного танца, которым, по преданию, можно излечиться от укуса тарантула. Озвучивая целое четверостишия, этот ритм размыкает поэтическую образность во всеприемлющее жизнеутверждение, танец сокрытого/несокрытого, земли и неба, взаимокружение сверхвластительного и властидеятельного, что и составляет в итоге онтологию эстетического мироощущения.

Таким образом, как показывает произведенный нами анализ стихотворения Р. М. Рильке, указанные онтологические детерминанты эстетического опыта (φυσις, πολεμος, λογος; сокрытое, сверхвласти-

тельное и властидеятельное) практически всегда воплощаются непосредственно в художественных образах того или иного произведения искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Бахтин М. М. Работы 20-х годов [Текст] / М. М. Бахтин. — К. : Next, 1994. — 384 с.*

2. *Бубер М. Образы добра и зла [Электронный ресурс] / М. Бубер. — Режим доступа : — http://www.lib.ru/FILOSOF/BUBER/obrazy.txt.*

3. *Бычков В. В. Эстетика [Текст] / В. В. Бычков. — М. : Гардарики, 2008. — 573 с.*

4. *Гераклит Эфесский: всё наследие: на языках оригинала и в русском переводе [Текст] / Гераклит Эфесский ; подгот. С. Н. Муравьёв. — М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012 — 416 с.*

5. *Фрагменты ранних греческих философов. Часть I: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики [Текст] // Фрагменты ранних греческих философов. — М. : Наука, 1989. — 576 с.*

6. *Павлова О. Ю. Онтологічний статус естетичного досвіду [Текст] / О. Ю. Павлова. — К. : ПАРАПАН, 2008. — 262 с.*

7. *Хайдеггер М. Исток художественного творения [Текст] / М. Хайдеггер ; пер. с нем. А. В. Михайлова. — М. : Академический Проект, 2008. — 528 с.*

8. *Хайдеггер М. Введение в метафизику [Текст] / М. Хайдеггер ; пер. с нем. Н. О. Гучинская, пред. А. Г. Чернеякова. — С.-Пб. : НОУ – «Высшая религиозно-философская школа», 1998. — 304 с.*

Розділ 3

Звертаючись до історії…

УДК 791.43.03 : 378 (477)

Владимир Мирославский

СТАНОВЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УКРАИНЕ (1916–1929)

Целью настоящей публикации является обобщение и попытка систематизации *разрозненного и малоизвестного* фактического материала, извлеченного автором из архивных и труднодоступных источников информации, касающегося одного из интереснейших периодов истории развития отечественного кинематографа.

1. Дореволюционный период. Попытки организации первых учебных кинозаведений в России и Украине пришлись на годы Первой мировой войны. В разгар войны, когда в России начался интенсивный рост кинопроизводства, обнаружилась острая нехватка профессиональных кадров. Хотя, стоит отметить, что профессиям монтажёра и лаборанта обучали на некоторых кинофабриках. К примеру, журнал «Сине-фоно» ещё в 1913 году сообщал: «При первых разрешенных правительством курсах шоферов впервые открылись курсы кинематографических механиков и техников» [135].

Существовали первые киношколы, или, как их тогда называли, киностудии, двух видов: автономные, организованные по принципу театральных студий, с изучением смежных искусств и курса кинематографа, и при кинофабриках, где, как правило, обучались только кинематографическим специальностям. Учебные киностудии откры-

вались в городах, где сконцентрировалось кинопроизводство, – в Москве, Петрограде, Киеве, Одессе.

Идея открытия одного из первых в России учебных кинозаведений с преподаванием творческих предметов принадлежит режиссёру А. Аркатову. Летом 1916 года Московское градоначальство выдало ему разрешение на открытие учебных кинокурсов с режиссёрским, драматическим, кинооператорским, лабораторным и киномеханическим отделениями [124; 140].

Осенью 1916 года, по сообщениям московских киножурналов, в Санкт-Петербурге открываются «Курсы искусства кинематографической игры» [136]. А «одним московским музыкально-драматическим училищем вводится новый курс преподавания по кинематографии. Для этой цели приглашены известные артисты и некоторые кинематографические режиссёры» [62].

Одно из первых учебных кинозаведений в Украине открылось в Одессе. В 1916 году начинают свою работу кинематографические курсы при театральной школе Е. Молчановой [130, с. 24]. Попытки готовить актёров кино в украинских театральных учебных заведениях не были единичными.

Обещанием принимать участие в съёмках привлекал в 1917 году в «Специальную студию игры для кинематографа» в Киеве «придворный артист заграничных государственных театров», как он себя именовал, Густав Оберг. Претендентов на «звёзд экрана» оказалось немало. В связи с повышенным спросом дирекции пришлось проводить вступительные экзамены среди тех, кто уже записался в студию. Экзамены проходили ежедневно, начиная с 15 мая 1917 года по адресу: ул. Владимирская, 14, кв. 7 [57]. Извещение о втором наборе учащихся в «Специальную студию игры для кинематографа придворного артиста заграничных правительственных театров Густава Оберга» было опубликовано 29 августа 1917 года [55]. Через три месяца киевская пресса сообщила о проведении киноутренника – «живого экрана», который должен был состояться при участии студийцев 26 ноября 1917 года в театре «Пел Мел» на Крещатике, 29 [60].

В Киеве в 1917 году также открылась киностудия под руководством О. Г. Гусева и Г. А. Троицкого при «Музыкально-драматических

курсах» А. Тальновского [54]. Тальновский читал лекции по теории музыки, А. Дейч – по театру, И. Сойфер – по кинематографу [61]. Вступительные экзамены планировали начать 31 августа. Приём документов проходил ежедневно по адресу: Крещатик, д. 5 [58]. Второе объявление о приёме в студию было опубликовано 8 сентября 1917 года [56]. В 1917 году в студии вместе с оператором Г. Троицким работали актёры и режиссёры кино. По сообщениям киевских газет, выпускникам курсов предоставлялась возможность участвовать в съёмках «отдельных моментов и целых пьес» [59].

В следующем году Тальновский обратился к режиссёру кинофирмы А/О «Г. Либкен и К°» С. Веселовскому с предложением возглавить учебное заведение. Ученики студии получили возможность существенно повысить общую подготовку, особенно её практическую часть – во время съемок картин А/О «Г. Либкен и К°» [147].

Среди киевских учебных кинозаведений 1918 года большим авторитетом пользовалась «Студия киноискусства» М. Орлова-Табачникова, в которой занятия проводились «опытным преподавательским составом под непосредственным руководством и наблюдением известного кинорежиссёра М. Бонч-Томашевского» [143]. Студия находилась на Крещатике, 36 (во дворе «Дома интермедий»), а канцелярия – по ул. Фундуклеевской, 4, кв. 2. Ещё до начала занятий первой группы слушателей (набор закончился 19 апреля) появилось объявление о наборе следующей группы. Выпуск первой группы состоял из 30 человек [145], и, по сообщениям киевского журнала «Театральная жизнь», занятия в студии проводились «исключительно экспериментальным способом» [144], и все студийцы снимались в картине по сценарию, написанному специально для этого учебного заведения [145].

В 1918 году в Киеве на базе ателье «Художественный экран» была организована учебная «Студия экранного искусства» под руководством известного драматурга и критика А. Вознесенского.

Объявление об открытии студии экранного искусства появились во многих киевских газетах и журналах. Торжественное открытие студии первоначально планировалось 15 сентября [117], но оно неоднократно переносилось: «Запись слушателей проводится в канцелярии студии (Рейтарская, 13, кв. 2) ежедневно. Там же даются под-

робные сведения о программе лекций и практических занятий (съёмок). Начало занятий в студии с 1 октября этого года», – говорилось в одном из объявлений [116]. Плата за весь курс обучения составляла 500 рублей [146].

Однако открытие студии, запланированное на 1 октября, в связи «с некоторыми техническими трудностями» так и не состоялось и в очередной раз было перенесено – на этот раз, на пять дней, в «Новый театр», что на Крещатике, 36, где А. Вознесенский должен был прочитать программную лекцию, а слушатели – приступить к просмотру и обсуждению фильма [117].

«В воскресенье 6 октября в д. № 36 на Крещатике состоялось открытие первой серьезной в Киеве киностудии, которую возглавляет автор многих работ по экранному искусству А. С. Вознесенский, – сообщала киевская газета “Последние новости”. – Около 1 ч. дня аудитория была заполнена. Кроме слушателей, на открытии студии присутствовало немало почетных гостей: Г. А. Пасхалова, В. П. Янова, С. Л. Кузнецов, А. Р. Кугель и много других представителей литературного и артистичного мира» [117].

На открытии студии А. Вознесенский произнес речь, которая под названием «Наследник Толстого» была опубликована в киевском журнале «Куранты». Главным редактором журнала был А. Дейч, также один из преподавателей «Студии экранного искусства».

В обращении к студийцам Вознесенский рассказал о своей молодости, о посещении дома Л. Н. Толстого, об увиденном там «Праксиноскопе» в виде маленькой книжечки с танцующей балериной. Он провел параллель «Толстой – кинематограф» и закончил своё выступление патетическим воззванием: «…Так благоговейно полюбит и искусство экрана всякий, кто истинно и близко узнает его. И помяните обещание мое: не будет и для вас, ставших учениками его, имени сладчайшего, чем имя вашего искусства – экран!» [120]. С коротким приветственным словом к слушателям потом обратилась и преподавательница студии В. Л. Юренева [78].

Об открытии студии сообщал «Театральный журнал»: «Общество “Художественный экран” открыло в Киеве студию для обучения деятелей экрана: актёров, авторов, режиссёров и т. д.

Ввиду отсутствия пока точных научных истин в области кинематографии, студия намерена ознакомить слушателей со всем разнообразием опыта и знаний, накопленных уже художниками и техниками экрана. С этой целью, кроме постоянных лекций и практических занятий (съёмок), слушателям будет предложен ряд бесед, докладов и демонстраций по вопросам искусства, психологии и других видов творческой деятельности, соприкасающихся с областью экрана. Курс состоит из двух семестров – теоретического и практического по три месяца каждый. Преподавателями приглашены В. Л. Юренева, А. А. Пасхалова, С. А. Кузнецов, Ал. Вознесенский и др.» [120].

В кинофирме «Художественный экран» большое внимание уделялось подготовке кадров. Об этом свидетельствует тот факт, что для чтения лекций в «Студии экранного искусства» пригласили крупнейшего драматурга, режиссёра, теоретика и историка театра Н. Н. Евреинова [99; 151], а известного артиста М. М. Мордкина привлекли к преподаванию танцев и пластики [83].

В начале 1919 года состоялся второй учебный набор в «Студию экранного искусства». Студийцев, которых к тому времени насчитывалось 155 человек, планировали задействовать в съёмках по специальным сценариям студии, а также во второстепенных ролях в пьесе А. Вознесенского «Кара», работу над которой запланировали на январь.

На главную роль пригласили известную актрису В. Юреневу [152].

Курс обучения в «Студии экранного искусства», по сообщениям прессы, состоял из двух семестров: теоретического и практического. Каждый длился три месяца [12]. Актёрские дисциплины преподавали артисты киевского театра Соловцова. В. Юренева проводила занятия по игре для экрана, Г. Пасхалова – по логике переживаний, С. Кузнецов – по мимике, В. Янова – по технике экранной игры. Со временем к ним присоединился А. Смирнов. Теоретические лекции читали А. Вознесенский (искусство экрана и сценарий), Н. Евреинов (режиссура), П. Пильский (лектор, журналист), А. Дейч и другие [114].

Киновед Р Росляк разыскал документальное тому подтверждение – бланк свидетельства об окончании «Студии экранного искусства» 1918–1919 годов, где перечислялись теоретические и практи-

ческие занятия по следующим предметам: «искусство экрана, игра для экрана, мимика, грим, логика переживаний, техника движений, ритмическая пластика, искусство режиссёра, литература и музыка экрана…» [96].

В июне 1918 года А. Дранков также собирался открыть в Киеве учебное заведение. По замыслу организатора, студия должна была включать операторский, лабораторный и съёмочный отделы. Среди предметов: мимика, пластика, искусство экрана, литература, сценарий, музыка, игра и грим для экрана «под личным наблюдением директора фабрики А. Дранкова». Киевская пресса сообщала о звёздном составе преподавателей нового учебного заведения. В его числе были: «корифей русской кинематографии» В. Максимов, танцовщик и балетмейстер «московского государственного балета» Л. Жуков, связанный с Дранковым еще с 1917 года съёмками в нескольких постановках. Назовём также преподавателей московской театральной школы и «премьеры государственного балета» Е. Андерсон и Л. Новикову; «приму венской оперетты» К. Милович, актёров Т. Павлову и М. Баратова; главного режиссёра «Deutsche Bioscope» Г. Беера и режиссёра И. Шмидта. Известный художественный критик А. Плещеев должен был читать лекции по теории балета и танца, журналист В. Регинин – по литературе. А. Каменский должен обучать студийцев основам сценарного дела, М. Вернер – принципам художественного оформления кинопостановок [154].

В сентябре 1918 года в киевских газетах сообщалось о начале записи желающих обучаться в «Практической киностудии при кинематографической фабрике «А. О. Дранков и К°». Все желающие имели возможность сделать это в отеле «Франсуа». По замыслу её организатора, студия должна была включать операторский, лабораторный и съемочный отделы. Среди предметов преподавания указывались мимика, пластика, искусство экрана, литература, сценарий, музыка, игра и грим для экрана «под личным надзором директора фабрики А. О. Дранкова» [44; 99].

Наряду с этим, устроитель студии объявил об открытии артистического кабаре, примой которого была всё та же Милович [119]. Букет деловых инициатив Дранкова встретил недоверчивую и весьма иро-

ничную реакцию: «У Дранкова – просто недержание студий. В Киеве, в Харькове и в Одессе он объявил – кинематографические студии. Почему “обидел” Екатеринослав? И что самое странное – во всех студиях объявлен один и тот же состав преподавателей. <…> Кроме того, г. Дранков будет издавать свой журнал. Редактор Дранков. Издатель Дранков. Сотрудник – тоже Дранков. Не Дранков, а чудовище какое-то» [153].

Об открытии Дранковым учебной студии в Киеве сообщала и киевская газета «Театральный курьер», хотя преподавательский состав в объявлении был несколько изменён: «В Киеве организовалась киностудия А. О. Дранкова, который пригласил на работу И. Сабфера, И. Шмидта, О. Баратова, А. Плешеева, Т. Павлову, А. К. Каменского и др.» [159].

Заявление Дранкова, широко разрекламированное в прессе, как оказалось, явилось очередным блефом. Некоторые деятели искусства и кинематографа, объявленные в качестве преподавателей «практической киностудии», поспешили сообщить через прессу, что они не имеют никакого отношения к студии Дранкова. В частности, Е. Андерсон и Л. Новиков организовали собственную студию в Одессе и сообщили в прессе о своей непричастности к детищу Дранкова.

Летом 1918 года Кинематографическая секция ГУМНК рассматривала возможность открыть в Киеве «Студию экранного искусства», где планировалось готовить актёров, сценаристов, режиссёров и других специалистов. 21 января 1919 года в Киеве открылись «Кинематографические курсы» актёра, режиссёра и сценариста Г. Азагарова. В качестве преподавателей там работали кинодраматург Л. Никулин, режиссёр и художник М. Вернер, режиссёр И. Сойфер, художник И. Суворов, операторы А. Станке и Ф. Васильев [154]. Курсы Азагарова уступали по техническому обеспечению и уровню преподавания «Студии экранного искусства», хотя, в отличие от других подобных заведений, готовили актёров и режиссёров. Курс занятий в студии продолжался 4 месяца. Первый выпуск студийцев состоялся 30 апреля 1919 года [95].

6 сентября 1919 года киевская газета «Вечерние вести» поместила объявление об открытии при Театральной академии «Студии

экранного творчества», которая планировала готовить не только актёров кино, но и авторов, то есть сценаристов [131, с. 14].

В 1918–1919 годах в Одессе одновременно работали три специализированные учебные киностудии. А также «Специальный класс пластики и мимики для артистов оперы, оперетты, драмы и кинематографа» при переведённой из Москвы в августе 1918 года «Балетной студии» под руководством М. А. Арцыбушевой [13] и «Театральной студии» А. И. Аркадьева и Б. Я. Лоренцо [85].

Занятия проводились ежедневно. Основу обучения составлял систематический курс балетного искусства по программе государственного театрального училища. Он включал лекции по балетному костюму, гриму, истории балета, практические занятия: танцы, мимика, пластика, постановка танцев. Запись в студию проводилась ежедневно [82].

Учебная киностудия при Т/Д «К. П. Борисов и К°» открылась 1 июня 1918 года, возвестив об этом объявлением: «Запись принимается от 2–4 ч. дня в конторе Т/Д Дерибасовская № 21, где фотография “Рембрандт”. Заведующий студией артист драматического театра С. С. Ценин. Там же принимается запись артистов-сотрудников» [84; 86, с. 20; 87; 88; 89; 90].

При кинофабрике А. Сибирякова также создаётся учебная киностудия, декларативно названная «1-я практическая киностудия» под руководством А. Н. Никитина. Она размещалась в помещении театра «Ампир», по адресу: Гаванная, 13. Точная дата открытия киностудии не уточнена. Кинофабрика же начала свою работу летом 1918 года. В журнале «Мельпомена» и газете «Южная мысль» сообщалось, что для подготовки киноартистов при фабрике открыта запись на третий выпуск. Занятия начались 15 сентября 1918 года и проводились в две смены. Были открыты специальный, режиссёрский и фотооператорский классы. Был задействован следующий состав преподавателей: авторизация роли и отрывки кинопьес – В. М. Алимская, мимика – В. Е. Черноблер, психология движений и техника павильона – А. Н. Никитин, киногрим – Н. Н. Портнов, пластика – госпожа Люзинская, фотооператорство – оператор итальянской фабрики «Турин-фильм» Э. Эске [107, с. 33; 149].

В журнале «Мельпомена» сообщалось, что ученики студии в обязательном порядке будут принимать участие в съёмках, и что «кинофабрикой начаты постановки мировых боевиков. Режис.-оператор Александр Никитин. Завед. адм. частью Н. Зубакин» [83; 172]. «Вера в то, что среди искренно любящих найдутся и одаренные природой талантом, заставила отказаться от приглашения уже увенчанных славою, а лишь своими молодыми силами создать новое кино – королевство, где будут свои Мозжухины и Холодные», – таково было кредо руководителей киностудии [160]. Студийцы Заикина, Таргонская, Рафалов, Тартаковский, Кулачков, К. Томский и другие принимали участие в съёмках трёх фильмов кинофабрики А. Сибирякова – «Черный Том», «Лиловый негр» и «Потонувший колокол». Фильмы снимались в течение лета–осени 1918 года. В дальнейшем от привлечения студийцев к съёмкам отказались.

В начале января 1919 года в Одессе возобновилась деятельность «1-й Практической киностудии», но уже под руководством В. М. Алимского. В связи с этим газета «Одесские новости» сообщала: «Прием учеников в дневную и вечернюю группы на четвертый выпуск. Окончившие первый и второй выпуск снимались и служат в кинематографической фабрике Д. И. Харитонова и И. Н. Ермольева. Запись в Новом театре… Заведующий Студией В. М. Алимский» [83].

В феврале 1919 года при одесской кинофабрике Д. И. Харитонова под руководством её режиссёра и директора П. Чардынина открывается «Студия экрана» [103]. Практические занятия в ателье Д. Харитонова были запланированы на 15–25 марта [91]. В студии работали известные актёры В. Каралли, В. Свобода и другие «артисты государственных театров» [104]. Впоследствии, после ухода из Одессы Добрармии, в начале февраля 1920 года на базе кинофабрике Д. И. Харитонова были открыты курсы кинематографии при кооперативе товарищества кинотруженików (КТКТ) [48], а в конце года курсы переформировали в студию, которая перешла в ведение Одесского кинокомитета [105].

Пока не полностью известен преподавательский состав студии и продолжительность занятий. Точно установлено, что один из выпусков состоялся 15 сентября 1919 года, и М. Арцыбушева являлась

одним из преподавателей студии [66]. Отзыв Чардынина о студийцах сентябрьского выпуска был опубликован в октябре 1919 года, незадолго до отъезда режиссёра в Крым: «Несмотря на неблагоприятные условия, я вполне удовлетворен закончившейся работой моей киностудии. Среди учащихся есть, несомненно, способные люди, которым следует сулить блестящее будущее» [80, с. 31].

Незадолго до отъезда в эмиграцию, в Ялту из Москвы приехала актриса Александринского театра Л. Рындина. Заручившись поддержкой А. Ханжонкова, она открывает в 1918 году «Студию для подготовки киноактеров» в отеле «Ореанда». В 1918–1919 годах на кинофабрике Ханжонкова проходили съёмки детективной драмы «Лорд Дернлей» по сценарию Л. Рындиной. В съёмках картины принимали участие ученики студии Рындиной, а один из них, Волконский, исполнял главную роль – лорда Дернлея [166].

Актриса и сценарист З. Баранцевич, сотрудничавшая с А. Ханжонковым в 1918–1919 годах, тоже решила открыть учебную киностудию. Об этом сообщалось в газете «Ялтинский вечер» от 2 октября 1919 года: «…на днях, известная в Москве деятельница кинематографии З. О. Б., приехавшая в Ялту, открывает здесь студию, которая имеет целью подготовку актёров экрана. В программу входит: пластика, мимика и сценичная выразительность, грим, танцы, фехтование, верховая езда и другие виды спорта и т. д., постановка отрывков из кинематографических картин, участие в съёмках. Для занятий приглашены столичные преподаватели, среди которых С. В. Вермель (пластика и сценическая выразительность). Лекции по истории культуры и быта будет читать литератор А. П. Воротников. Для ознакомления учеников с аппаратом приглашается известный художник-оператор» [116, с. 112].

Возникновение значительного количества учебных студий объясняется и массовым увлечением молодежи кинематографом. Рядом с прославленными актёрами И. Мозжухиным, В. Максимовым, В. Полонским, В. Холодной мечтали увидеть себя многие приверженцы «десятой музы». Возможность превратить мечты в реальность, по мнению многих, давала учебная киностудия, после окончания которой значительно повышались шансы на работу в кинематографе.

О феномене начавшейся «актёромании» ещё в 1912 году писал журнал «Сине-фоно»: «Многочисленные в Москве драматические школы и курсы в этом году осаждаются желающими поступить в них. Преобладают мужчины. “Актёромания” объясняется возросшим спросом на актёрский труд в связи с открытием многочисленных театров-миниатюр и синематографических ателье» [175].

Безусловно, многие из учебных студий этого времени трудно назвать учебными заведениями в полном смысле этого слова. О «механизме» открытия и работы подобных «учебных заведений» красноречиво рассказывала в одной из одесских газет статья «Как открываются киностудии»: «…Если вы не хотите оставлять искусство, организуйте какую-нибудь студию – драматическую, балетную, а лучше всего – киностудию… Если ваша студия наберет всего сто “чистых сердцем” дев и юношей, которые не ведают, что делают, то вы мгновенно разбогатеете. Жалованье назначьте не меньше 500 рублей. Это уже сто тысяч.

Продолжительность занятий не больше трех месяцев. Такой короткий срок дает вам возможность открыть одновременно запись на второй цикл лекций.

Чтобы открыть киностудию, нужно достать тысячу рублей. За 300–400 рублей вы нанимаете на месяц приличную комнату. Стены украшаете кинематографическими плакатами, на дверь прикрепляете дощечку: “Контора киностудии”.

После этого выпускается огромная афиша о приеме учеников с указанием состава преподавателей. Это самое трудное… Разлад транспорта и мировая война предоставляют вам возможность сверкнуть именами таких величин, которые бы ни в коем случае не приняли вашего приглашения: Элеонора Дузе (безусловно, не приедет), Анна Павлова (конечно, не приедет), В. М. Давыдов (вероятно, не приедет), Мейерхольд (возможно, не приедет).

Кроме того, вы указываете еще нескольких знаменитостей, которые гостят здесь, и дали согласие хотя бы один раз что-нибудь у вас прочитать. Это будет стоить вам тысяч шесть.

В конце концов, вы приглашаете двух-трех безработных преподавателей по сценическому искусству по преступной цене не дороже 3–4 тысяч за три месяца.

Остается только отыскать пригодное помещение на три часа в день. Тысячи за две вы получите любой кинематограф.

В завершение сделаем подсчеты. Поступление – 100 лиц по 950 рублей – 95 000. Затраты: контора – 400, афиши – 600, гонорар преподавателям – 10 000, непредвиденные затраты – 3 000. Вместе – 20 000. Чистая прибыль – 75 000!» [134].

1917–1919 годы оказались весьма благоприятными для развития студийного движения ещё и благодаря желанию многих людей отвлечься от переживаний, связанных со «смутным временем». Кроме того, в Украину, спасаясь от террора большевиков, приехали многие представители культуры и искусства, которым приходилось зарабатывать на жизнь открытием различных учебных студий или работой в них.

В это время в Украине открываются многочисленные художественные, литературные, театральные и кинематографические студии. В Киеве уроки живописи давали участники московского сообщества «Бубновый валет» А. Экстер и А. Мильман. В Одессе успешно работала «Школа сценического искусства» Э. Крюгер и «Балетная студия» В. И. Снарского [6].

В Харькове, на Сумской 14, в трехэтажном доме находился «Художественный цех». В него на правах автономии входили три студии. На первом этаже особняка располагался «Цех поэтов», руководил им Г. Шенгели. Здесь читали стихи Г. Петников и В. Хлебников. На втором этаже находилась театральная студия актёра, режиссёра и педагога П. Ильина. При студии был маленький театр, в котором студийцы ставили свои спектакли. На третьем этаже располагалась художественная студия, руководимая Э. Штейнбергом. В 1919 году в Харькове также работали Драматическая студия при Харьковском театре Н. Синельникова и Еврейская драматическая студия при театре «Унзер Винкль», ежегодная плата за учебу в которой составляла 200 рублей [86; 92].

Весьма красноречиво картина жизни в Украине того времени описана в мемуарах известного адвоката, бывшего члена Малой рады А. А. Гольденвейзера, проживавшего в Киеве в 1917–1920 годах: «Киев, хотя и на короткое время, стал подлинным всероссийским центром. К нам переехали правления всех банков, крупные промыш-

ленники и финансисты, представители аристократии, придворных и бюрократических кругов. За ними потянулась и интеллигенция – адвокаты, профессора, журналисты. Всё устремилось в Киев… В эти несколько месяцев, с августа по декабрь 1918 г., у нас, можно сказать, перебывал "весь Петроград" и "вся Москва". Были основаны газеты с петроградскими редакторами и сотрудниками, в театрах гастролировали столичные артисты, в местных банковских филиалах приютились центральные правления банков… На улицах было необычное оживление, кинематографы и театры не вмещали всех жаждавших развлечения, открылись десятки новых кабаре, кафе и игорных клубов. Попав после московского ада в это киевское Эльдорадо, русский человек кутил, сорил деньгами, основывал новые предприятия и спекулировал. Разумеется, в этом вихре излишеств кружились только немногочисленные слои богатых и разбогатевших» [150].

«Сюда хлынула волна из большевистской России, – вспоминал бывший статский советник В. Гурко, – и на Крещатике с каждым днем встречалось все большее количество петроградских и московских знакомых. Настроение приезжих было на редкость однообразно: нескрываемая радость избавления от большевистского строя и засилья, огорчение по поводу ограбленного у них в Совдепии и по пути оттуда имущества и изумление оказавшегося невероятным, после столичного убожества, изобилия различных товаров, а в особенности, съестных припасов – вот к чему поначалу сводились у приезжих все чувства и разговоры» [25, с. 44].

Подобная ситуация наблюдалась и на юге Украины, контролируемом Добрармией. Кинорежиссёр и педагог С. Юткевич, которому пришлось в 1918–1920 годах учиться в различных студиях Харькова, Киева и Севастополя, в своих мемуарах вспоминал и о «шумливой богемной толпе», наполнявшей одну из художественных студий в Крыму: «Случайно наткнувшись на приколотое к стене рукописное объявление, извещавшее о приеме в студию "бубнововалетчика" А. Грищенко, я решил поступить туда. Компания учеников, пришедших к Грищенко, была весьма разношерстной: скучающие девицы из интеллигентных семей, молодые фаты неизвестного происхождения, любители искусства, которых во Франции называют "воскресными

художниками". Сам Грищенко появлялся чрезвычайно редко, лишь за ежемесячной мздой за учение. Мы были предоставлены сами себе. <…> Грищенко, понимавший, что Крым скоро станет советским, заблаговременно уехал в Константинополь. Студия прекратила существование» [33, с. 302].

2. Советская Украина. В 1919–1920 годах, с установлением в Украине Советской власти, работавшие студии оказались под контролем губернских отделов Наркомпроса. Наркомвоен совместно с Кинокомитетом открыл сеть учебных заведений и оказал содействие местным губернским отделам народного образования в установлении контроля над частными кинотеатральными школами и кинокурсами, действовавшими первоначально в Одессе и Киеве. В начале января в Киеве начинают работать кинематографические курсы Г. Азагарова [174, с. 54–55].

27 февраля 1919 года кинокурсы организуются при театральном отделе харьковского Пролеткульта [142]. Также в феврале организовывается киносекция при Харьковском военно-окружном агитпросветительном училище [16, с. 66]. Весной «Центральная сценическая студия с классом режиссуры и кинематографической игры» и «Инструкторские театрально-режиссерские курсы для рабочих и крестьян» открываются в Киеве [46].

Закрывшаяся в феврале 1919 года в связи с установлением в Киеве советской власти «Студия экранного искусства» возобновила свою деятельность в 1920 году под руководством А. Смирнова [148] (студия просуществовала до 1922 г.). Правда, студийцам пришлось проходить только теоретический курс, поскольку съёмочный павильон был реквизирован для «потребностей военной кинематографии» [129, с. 189].

Преподавали в кинематографических учебных заведениях известные деятели искусств С. Кузнецов, Собольщиков-Самарин, Аркадьев, К. Валерская, Татищев, Л. Самборская и др. [168, с. 40–41].

В марте руководитель «Кинематографических курсов» Г. Азагаров активно участвует в работе инициативной группы при украинском Кинокомитете для создания так называемого кинематографического кооператива, который планировал открытие кинофабрик и студий для подготовки кадров [131].

25 апреля предполагалось открыть специальный фотографический институт с тремя факультетами: художественно-фотографическим, научным и фотомеханическим. Одной из ближайших задач института являлась подготовка операторов-инструкторов. Предполагалось, что институт примет непосредственное участие в создании собственной фотографической промышленности, разработке новой аппаратуры и материалов [168, с. 48].

Однако масштабный проект в области кинообразования реализовать не удалось, и тогда в 1921 году принимается решение открыть кинотехникум в Киеве [171].

Безусловно, многие из учебных студий в 1917–1919 годах спекулировали на желании студийцев работать в кинематографе. Не случайно в рекламных объявлениях о наборе в студию говорилось об обязательном привлечении студийцев к съёмкам в фильмах. Возможность учащихся студий закреплять теоретические знания на практике являлась достаточно проблематичной. Лишь студии, работавшие при кинофабриках, могли предоставить студийцам практику для ознакомления с кинопроизводственным процессом. Автономные же учебные заведения пытались договориться с кинопроизводственными фирмами о возможности для своих воспитанников получать практические знания. Существовала практика привлечения к преподаванию в студиях сотрудников кинофабрик, не всегда имевших должную квалификацию.

К примеру, в 1918 году А. Тальновский, чтобы предоставить возможность студийцам практиковаться в кинематографических профессиях, предложил возглавить «Музыкально-драматические курсы» С. Веселовскому, который в это время работал главным режиссёром в киевском отделении А/О «Г. Либкен и К°».

Однако надо полагать, что привлечение Веселовского в качестве руководителя и преподавателя студии не принесло положительных результатов. Заметим, что Веселовский не являлся опытным режиссёром. Дебютировав в режиссуре в 1914 году (фильм «Капитанская дочка») в фирме Либкена, он поставил более 35 фильмов. Однако почти все его работы оказались шаблонными и прошли незамеченными зрителями (исключение составили «Мой костер в тумане светит», 1915;

«Стенька Разин», 2 серия, 1916; «Хозяин и работник», 1916). Рецензенты же награждали фильмы Веселовского весьма нелицеприятными эпитетами: «растянутый», «грубовато-аляповатый», «халтурный», «пустой», «бездарный», «надуманный», «убогий» [15, с. 41–139].

Преподаватели с сомнительной профессиональной репутацией работали и в других студиях Киева и Одессы. Хотя, следует подчеркнуть, что наряду с посредственными учителями в студиях работали и прекрасные педагоги, а также теоретики театра и кино. Прежде всего, это превосходные, опытные (средний возраст – 41 год) лекторы Н. Евреинов, А. Вознесенский, П. Чардынин, М. Бонч-Томашевский.

Заканчивая обзор работы учебных киностудий в Украине в 1916–1920 годах, отметим, что в киношколах изначально существовали различные условия преподавания, неравнозначный уровень преподавательского состава и технического оснащения. Кроме того, в это время ещё не была сформирована методика преподавания, поскольку лучшие лекторы: Евреинов, Вознесенский, Чардынин, Бонч-Томашевский, Сойфер, Азагаров отстаивали различные позиции в отношении преподавания в киношколах.

Тем не менее, подчёркнем главное: в эти годы закладывается фундамент будущей системы кинообразования, получившей широкое распространение в России и Украине в конце 1920-х и в начале 1930 годов.

Об организации государственных учебных заведений как о поставщике новых кадров для украинской кинематографии заговорили в начале 1920 годов. Но первые государственные учебные заведения, готовящие кадры для кинематографии, появились в 1923 году. По объективной причине (гражданская война на территории Украины) учебные заведения в Киеве, Харькове и Одессе организовались позже, чем в Москве и Петрограде.

Первые учебные заведения в Советской России открылись в 1918 году: Киностудия Б. В. Чайковского «Творчество» в Москве [11] и Студия экранного искусства А. С. Вознесенского при Петроградском отделении Скобелевского комитета, в дальнейшем преобразованная в Школу экранного искусства и переведённая в ведение Петроградского Кинокомитета [63; 141]. В 1921 году Школа экран-

ного искусства преобразовывается в Кинотехникум при Петроградском областном Фото-кино-комитете [41], а в дальнейшем в Институт экранного искусства [49]. В 1922 году в Москве открылась Киностудия А. В. Ивановского [113].

Государственные киношколы открываются с 1919 года. Сначала в Петрограде, а затем в Москве – Школа кинематографического искусства при Петроградском ВФКО [47; 42] и Государственная киношкола под руководством В. Гардина, в 1922 году реорганизованная в Государственный практический институт кинематографии (ГИК) [32]. Именно с постановкой образования в ГИК приезжали знакомиться руководители ВУФКУ в середине января 1923 года [113].

В Украине недолгое время существовало несколько учебных заведений. В Харькове – «Кинокурсы» при Театральном отделе Пролеткульта (1919). В Киеве – «Центральная сценическая студия» с «классом режиссуры и сценической игры» (1919), Кинотехникум (1921) [7], «Художественная мастерская экранного творчества» под руководством А. Оскарова и М. Полянского (1922), «Студия экранного искусства» при ВУФКУ под руководством А. Вознесенского (1923) [108], Кинофакультет при театральной мастерской им. Г. Михайличенко (1924) [17]. В это же время в Одессе и Киеве планировалось открытие кинематографических производственных школ [71]. В январе 1924 года при Харьковском музыкально-драматическом институте открылся киноотдел, входивший в состав факультета сценических искусств [64]. В 1925 году в Киеве открывается Киносеминар при Музыкально-драматическом институте им. М. Лысенко [37]. В 1926 году в Одессе Профобром открывается «Мастерская экранного искусства» под руководством актёра и режиссёра Я. Морина [81; 75; 15]. В 1928 году в Харькове при Всеукраинском филиале Пролеткульта основывается «Киноэкспериментальная мастерская» под руководством Трахтерова [51].

Законодательная база, регулирующая процесс образования в Украине, была в основном сформирована в 1921 году. 2 марта 1922 года СНК УССР принимает постановление «По введению платы за учение в высших учебных заведениях» [100]. Осенью 1922 года Наркомпрос Украины издает «Инструкцию по введению платы за право обуче-

ния в профшколах и курсах УССР» [50] и «Положение о подготовительных курсах при Губсекторах для подготовки рабочих к институту» [114]. Ситуация в Украине складывалась таким образом, что художественное образование считалось менее важным, чем другие направления. Также считалась, что творческие учебные заведения будут пользоваться большим спросом у нэпманов, чем рабочих и крестьян, поэтому обучение творческим специальностям стоило дороже.

В институтах была применена система оплаты, которая сводилась к тому, что полный тариф должны были оплачивать 70 % учащихся (120 рублей в год для институтов образотворческого искусства, 80 рублей во всех остальных вузах), 20 % имели возможность оплачивать за образование по сниженному тарифу (60 и 40 рублей соответственно), бесплатно образование могли получить в творческих вузах 10 % (в других вузах от 20 до 40 %) [138].

В профшколах и курсах творческих профессий полный курс обучения стоил 60 рублей в год и по полному тарифу должны были оплачивать образование 50 %, в остальных профшколах и курсах стоимость обучения составляла 36 рублей в год, и 40 % должны были оплачивать обучение полностью (исключение – медицинские курсы – 60 рублей и 60 % соответственно). По сниженному тарифу могли обучаться 30 % студийцев творческих профессий с оплатой 24 рубля в месяц, оплата остальных профессий составляла от 12 до 20 рублей (медицина – 30 рублей). 20 % студийцев творческих профшкол и курсов имели право обучаться бесплатно, остальных – 30 % (медицинских – 10 %) [139].

В 1922 году художественное образование в Украине переживало не лучшие времена. По состоянию на 1 января 1923 года по специализации «теа-кино» работали два техникума и одна профшкола [20]. В Одессе пришлось закрыть техникум, в Харькове никак не удавалось наладить работу местного техникума. Из трёх украинских техникумов лишь Киевский театральный техникум оказался наиболее жизнеспособным. Театральное образование в Украине не ограничивалось техникумами. В киевском Институте им. Лысенко открылся факультет драмы с российским и украинским отделами. Российский отдел возглавлял В. Сладкопевцев, украинский – Лесь Курбас [20].

О поддержке кинообразования в Украине речь шла на Всеукраинском совещании губрабисов. По докладу В. Прокофьева была принята резолюция: «…с целью подготовки нового кадра фото-кино работников включить смету Фото-кино-Управления в статью расхода на фабрично-заводское ученичество, приняв меры к скорейшему открытию школ» [1].

Более или менее стабильно смогли просуществовать «Государственные кинокурсы» под руководством Б. Лоренцо, организованные в Одессе в марте 1923 года Одесским окружным отделением ВУФКУ и Одесским губернским отделом профессионального образования (Губпрофобр) [164; 132; 133]. В декабре 1922 года сообщалось, что при ВУФКУ будет открыта школа кинематографического искусства, в которой «теоретические занятия по обширной программе будут дополняться здесь же практическими занятиями в снимках одесских павильонов, с участием учеников в картинах и т. д.» [3].

По замыслу организаторов, эти курсы должны были «подготовить новый кадр деятелей кинематографии, знакомых с новейшей кинотехникой, с принципами экранного искусства, с задачами советской кинопромышленности и производства среди путей возрождения украинской кинематографии, завоевания ею европейского рынка и, что еще важнее, превращения её в мощное орудие социальной агитации и широкого просвещения трудящихся» [67].

Открытие курсов совпало с наращиванием кинопроизводства в Одессе. Программа обучения была рассчитана на 8 месяцев, практические работы (участие в съёмках, лабораторные, операторские и др. занятия на фабриках) – на 4 месяца. В числе преподавателей значились проф. Б. Варнеке, Б. Лоренцо, Н. Салтыков, Е. Славинский, Схоцкий и др. [110]. Курс занятий состоял из девяти предметов: 1. Пластика, танцы. 2. Введение в искусство актёра. 3. Мимодрама. 4. Мимика. 5. Искусство экранного актёра. 6. Грим. 7. Техника кинематографии. 8. Гимнастика. 9. Политграмота [31].

Курсы возымели успех, и в июле был объявлен приём в параллельную группу. Также было объявлено о начале цикла лекций на тему: «Искусство и кино», «Задачи советского кинопроизводства», «Организация кинопромышленности» [27]. Для чтения лекций и ру-

ководства художественной работой курсантов были приглашены В. Гардин, П. Чардынин и Ширвиндт [28]. В октябре, по сообщению прессы, студийцы были заняты в съёмке картины «Дыхание новой жизни» и практиковались на Механическом заводе [29]. В ноябре «Государственные кинокурсы» получают дополнительное ассигнование, и утверждается новый состав преподавателей, приступивших к работе в декабре: проф. Б. Варнеке (введение в искусство), Рыков (политграмота), Б. Лоренцо (мимика и мимодрама), В. Гардин и П. Чардынин (экранное искусство), Панов (грим), Е. Славинский (кинотехника), Яковлева (пластика и танцы). Также в ноябре был открыт класс кинотехников и начат приём в новую группу [30].

Но уже с начала работы кинокурсов ВУФКУ планировало в будущем их преобразовать в институт кинематографии [31]. Для этого в декабре 1923 года была создана специальная комиссия под председательством директора Одесской кинофабрики Г. Тасина, при участии режиссёра В. Гардина, заведующего Госкинокурсами Б. Лоренцо и секретаря М. Бортепсона. Комиссия должна была разработать план «преобразования одесских курсов в государственный производственный киноинститут всеукраинского масштаба с факультетами художественным и техническим» со сроком обучения два года [22].

Эта идея частично была реализована осенью открытием в Одессе Государственного техникума кинематографии ВУФКУ (ГТК), который должен был обеспечить необходимыми специалистами запрос растущей украинской кинематографии. До осени 1924 года кинообразование в Украине можно было получить исключительно на кинофакультетах театральных техникумов или в так называемых «киностудиях». Но эти учреждения не ориентировались в своей учебно-воспитательной работе на кинопроизводство, и, естественно не могли практически разрешить основных задач кинообразования.

Одним их инициаторов кинообразования в Украине можно считать Б. Хелмно. В 1925 году он отмечал: «Материальная и техническая база под кино подведена. Теперь нам надо решить главный вопрос: организацию творческого процесса. Нам нужны режиссёры, операторы, художники, актёры, понимающие и воспринимающие советскую действительность. Мы организовали кинотехни-

кум за счет ВУФКУ. Это дело перспективное, молодежь себя еще покажет» [23].

В 1925 году «Государственные кинокурсы» ещё продолжали работать. В конце сентября первый выпуск был отправлен на практику. К выпускным экзаменам было допущено 30 студийцев. К этому времени был закончен новый прием. Из 160 допущенных к экзаменам исключительно по командировкам профсоюзов зачислили 50 человек [169]. В декабре состоялись выпускные экзамены [24]. Всего было выпущено 22 человека, так называемые «Красные киноактеры» [170; 76]. Но практически никто из выпускников не был принят на кинофабрики ВУФКУ [101].

В ГТК принимались комсомольцы и рабочие с двухлетним производственным стажем [45]. Занятия начались в сентябре [94]. Содержание техникума обходилось ВУФКУ в 119 000 рублей в год [23]. Техникум включал экранный и технический факультеты, которые, в свою очередь, состояли из актёрского, режиссёрского, операторского и лаборантского отделений [68]. Учебная программа состояла из 14 дисциплин. Курс обучения был рассчитан на три года. Первый набор составил 60 человек [68]. Из них: 31 партиец и комсомолец, остальные 29 – беспартийные рабочие производственных союзов и селяне. Ни одного нэпмана, ни одного не члена профсоюза [35]. При Техникуме имелись собственная столовая, прачечная, была абонирована баня. Учащиеся техникума делились по партийному признаку: 50 % коммунистического состава, комнезам – 10 %, беспартийных – 40 %. По социальному признаку: рабочих производственников – 50 %, крестьян – 10 %, служащих – 40 % [2]. В 1926 году вместе со вторым набором количество учащихся составило 112 человек, получавших ежемесячную стипендию в размере 35 рублей [9]. В 1927 году было принято ещё 44 человека (из них 21 – на экранное отделение и 23 – на техническое). Желающих поступить – 371 претендент (200 на экранное отделение, 171 – на техническое). По социальному положению все поступившие распределились следующим образом: рабочих – 13, из них с производственным стажем свыше пяти лет – 11; крестьян – 10; служащих – 13: детей трудовой интеллигенции – 8. Из общего числа поступивших – 6 члены ВКП(б) и 13 – комсомольцы. По национальности зачисленные распределились

следующим образом: 17 украинцев; 16 великороссов, 7 евреев, 2 латыша, 1 грек и 1 поляк. Из всех 12 женщин поступили: 10 на экранное отделение и 2 на техническое [36; 14].

Учебный план экранного отделения техникума состоял из 12 дисциплин: 1. Социально-экономические науки; 2. История искусства и материальной культуры; 3. Украинская литература; 4. Энциклопедия кино; 5. Постановка тела; 6. Основы современной психологии и рефлексологии; 7. Типология, трактующая классификацию лица; 8. Грим, как вспомогательная дисциплина в основной техники актёрской выразительности; 9. Техника актёрской выразительности, как основная дисциплина экранного отдела; 10. Композиция кино-действа; 11. Учебная практика кино-действа и композиции; 12. Практическая работа на производстве.

Учебный план технического отделения также состоял из 12 дисциплин: 1. Социально-экономические науки; 2. История искусства и материальной культуры; 3. Математика; 4. Механика; 5. Электротехника и осветительная аппаратура; 6. Физические основы фотопроцесса; 7. Фотохимия; 8. Проекционное; 9. Теория перспективы; 10. Композиция кинодейства; 11. Учебная практика фото и киносъемки; 12. Практическая работа на производстве [34].

По мнению председателя правления ВУФКУ Хелмно, после открытия ГТК есть все основания всё кинообразование сосредоточить в этом учебном заведении [77]. Директор Одесской кинофабрики П. Нечес выступил на страницах прессы с письмом, в котором размышлял о том, что кино в Украине не имеет теоретической основы, чётких методов работы. Поэтому необходимо создание экспериментальных групп, работающих лабораторным путем. «Только так можно будет найти формы, по которым кинематография станет на твёрдые рельсы. Эти научные очаги должны быть созданы при фабриках. Вдали от фабрик работа их будет оторвана от производства. Желательно, чтобы компетентные работники откликнулись на поднятый вопрос и поделились своими мыслями» [98].

На письмо откликнулся преподаватель кинотехникума В. С. Юнаковский. Он подчеркнул, что полностью поддерживает идею Нечеса о создании на Одесской кинофабрике экспериментальных киногрупп

и предложил поставить силами студентов полнометражный фильм стоимостью не более 10 000 рублей «со свежим, социально значимым, художественно оправданным сюжетом». В этом фильме, по заявлению Юнаковского, предполагалось «выявить ряд кинозаконов, правил, приемов, навыков и положений, весьма важных для построения художественной формы кино» и полученный опыт «в деле лабораторного изучения экранного мастерства» [173].

С разрешения и поддержки дирекции на кинофабрике была создана экспериментальная группа, состоящая исключительно из студентов кинотехникума. Первой работой группы стала постановка «современного бытового фильма» «Дымок над провалом», которая должна была выявить достижения студентов [8; с. 38].

Однако этот эксперимент не мог решить назревшей проблемы – практически полного отсутствия возможности студентам техникума проходить практику. В 1927 году ВУФКУ рассматривало возможность реорганизовать техникум в фабзавуч при киевской кинофабрике [111], в дальнейшем предлагалось расширить кинотехникум для удовлетворения нужд кинофабрик [121]. 6 декабря 1927 года на конференции работников кино Киева отмечалось, что кинотехникум не дает «достаточной квалифицированной силы» и на «дело подготовки художественных сил надо обратить пристальное внимание, особенно надо реорганизовать кинотехникум ВУФКУ и поставить его на надлежащие рельсы».

Характеризуя пути и методы подбора и формирования творческих кадров для украинской кинематографии, необходимо упомянуть о деятельности массовой общественной организации – Общества Друзей Советского Кино (ОДСК). С целью оказания практического содействия всем желающим поступить в Одесский кинотехникум, кинопропсекцией ОДСК были открыты осенью 1926 года одногодичные вечерние курсы фотокинотехники и экранного мастерства. Основная задача курсов – дать возможность подготовиться всем желающим заняться кинообразованием. Регулярно раз в неделю собиралась сценарная секция. Работа сценарной секции проходила в двух направлениях: в плане самообучения и по линии производства и разбора сценариев [102].

Также Одесское отделение ОДСК открыло киностанцию, при которой работала экспериментальная лаборатория. В работе лаборато-

рии принимали участие кинорежиссёры, профессура кинотехникума и одесские журналисты [70]. Экспериментальная кинолаборатория в дальнейшем была реорганизована в группу по подготовке к вступительным экзаменам в кинотехникум. Кроме общеобразовательных предметов, преподавались специальные дисциплины: «техника актёрского мастерства», «ритмопластика» и др. [163].

В РСФСР вынашивалась идея подчинения республиканских кинематографий единому центру и создания единого киновуза, который бы готовил киноспециалистов для всего Союза. Эта инициатива получила категорический отпор со стороны украинских киночиновников. На Первом всесоюзном партийном совещание по кинематографии С. Орелович, в частности, отмечал:

«Теперь относительно кинообразования. В тезисах тов. Шведчикова имеется место, где он считает целесообразным создание, если не ошибаюсь, всесоюзного киноинститута. Это прекрасная мысль. Но я думаю, что рано об этом ставить вопрос. Мы ведь наши педагогические силы в области кино знаем. Их почти нет. Мы знаем, что у нас нет даже научных дисциплин. Мы знаем также, что лучшая подготовка работников нашего производства сейчас идет по линии применения их труда на самом производстве и лучшая подготовка новых квалифицированных сил идет на самом производстве. Это видно из опыта Одесского техникума. До тех пор, пока он существовал как оторванный вуз, он ничего не дал, а в течение последнего года мы его прикрепили к фабрике, где студенты все время получают на фабрике практику. Мы имеем из этого техникума, из четырех опытных операторов, двух ассистентов, которые будут, несомненно, хорошими режиссерами. Это все партийный состав. Если же сконцентрировать кинообразование в центре, в одном институте, то это ничего не даст. Поэтому я считаю, что постановка этого вопроса в 1928 г. преждевременна» [125, с. 299].

Нехватка молодых квалифицированных киноспециалистов особенно остро ощущалась во второй половине 1920 годов. В 1928–1930 годах началось широкое обсуждение этой проблемы [79; 39; 40; 26; 72; 5; 74; 112; 83]. После первого выпуска стало очевидно, что надежды, возлагаемые на Одесский кинотехникум как

на кузницу новых кинокадров, не оправдались. Профессиональный уровень выпускников техникума оказался ниже, чем в учебных заведениях, не имеющих отношении к ВУФКУ.

С 15 января 1924 года начались занятия на кинофакультете Киевского государственного театрального техникума [69]. Срок обучения составлял три года. Было два выпуска в 1927 и 1928 годах. В июне 1924 года при кинофакультете открылась сценарная лаборатория [65]. Актёров, как для театра, так и для кино готовили театральные мастерские при театре «Березиль» и Театре им. Ивана Франка [137].

В 1926 году открывается теакинофотоотдел в Киевском художественном институте, который готовил специалистов четырех специальностей: художник театра, кинохудожник, кинооператор, фотохудожник. Ректор вуза Иван Врона неоднократно подчеркивал, что руководство ВУФКУ не уделяло и не уделяет подготовке кадров и кинообразованию должного внимания, и что открытие кинотехникума в Одессе не решало эту проблему. В отличие от Одесского кинотехникума, в КХИ, к примеру, профессию кинооператора рассматривали «не как техническую силу, а как ответственного художника, от художественной культуры его зависит судьба фильма не в меньшей степени, чем от сценариста, режиссёра, художника» [19]. Продолжительность обучения составляла четыре года. Всего на теакинофотоотделе обучалось 62 человека. Из них по специальности кинохудожника и художника-оператора – 35 человек, из которых 22 % – рабочих, 14 % – крестьян, 63 % – украинцев, 21 % – комсомольцев [19].

Работа конкурентов не радовала руководство ВУФКУ. Председатель правления А. Шуб, к примеру, считал, что образование в Киевском театральном техникуме не отвечает задачам кинематографии и имеет театральный уклон, поскольку у студентов нет возможности участвовать в киносъемке. Однако и профессиональный уровень режиссёров, выпускников кинотехникума, также оставлял желать лучшего. Высказывались мнения о прикреплении выпускников в качестве ассистентов к режиссёру или в редакторат кинофабрики [97].

Несколько по-иному проблему кадров рассматривал член правления и художественный директор ВУФКУ Е. И. Черняк. Он считал, что режиссёров и художников можно подбирать из выпускников Художе-

ственного и Драматического институтов, операторов и лаборантов – из Политехнического. Для этих специалистов, по мнению Черняка, необходимо организовать соответствующие курсы при производстве, где они, имея общую художественную и техническую подготовку, за два года могли бы стать высококлассными специалистами. Такая форма обучения была целесообразна и потому, что необходимость в специалистах для кинематографа не была столь высокой, чтобы открывать специальное учебное заведение. Других же специалистов (осветителей, операторов низших категорий, художников-костюмеров), по мнению чиновника, должен готовить Одесский кинотехникум. А актёров для кинематографа можно подбирать в театре с дальнейшей практикой на кинопроизводстве [167].

Н. Бажан, анализируя положение дел с кинообразованием в Украине, в частности, отмечал: «Надо откровенно сказать, что до сих пор еще хорошей советской киношколы на Украине нет. <…> Одесский кинотехникум ВУФКУ – имеет слишком много недостатков. Скверная связь с производством, пренебрежение потребностями производства, нехватка квалифицированных преподавателей, провинциальная ограниченность – его “смертный грех”. Нужны основательные реформы в деле кинообразования на Украине» [4].

Но реформ так и не последовало. Низкий уровень украинского кинообразования отмечали и в последующие годы: «Еще несколько слов надо сказать о киношколе. К сожалению, еще и до сих пор украинская кинематография не имеет никаких работников, которые смогли бы проводить лекции по вопросам кинематографической теории. Бывший кинофакультет Теа-Техникума также, как и ликвидированный сейчас экранный отдел Одесского ГТК, не были обеспечены преподавателями теории кино, поэтому знания студентов не соответствуют минимальным художественным требованиям к современному киноработнику. Мы убеждены в том, что большинство абитуриентов этих школ не прочитали даже … скудного количества книг в области кино, вышедших на территории Союза, а органы украинской кинематографии, которые знают все это так же хорошо, как и мы (а если не знают, то это очень досадно), – очень неосторожно подходят к требованиям этой якобы образованной, вооруженной до зубов группы

киномолодняка, которая, кстати, на 90 % не знакома с украинским культурным процессом, а в некоторых случаях просто враждебна этому процессу» [18].

В 1928 году профнепригодность большого процента выпускников кинотехникума заставляет в отношении заведения принимать решительные меры. В связи с этим ВУК Рабиса постановил:

«19. Учитывая, что существующая система постановки работы кинотехникума себя не оправдывает, – поставить перед Правлением ВУФКУ вопрос о необходимости детального изучения подготовки квалификационной силы для производства, с тем, чтобы в дальнейшем работа кинотехникума протекала в соответствии с производственными планами кинопромышленности» [123].

Правление ВУФКУ, понимая всю серьёзность положения, принимает решение обновить преподавательский состав основных творческих профессий и объявляет конкурс на должности преподавателей: 1. Техники экранного мастерства; 2. Техники режиссёрского мастерства; 3. Теории и практики сценария; 4. Теории и практики композиции кинокартины [73].

Коллегия Наркомпроса УССР, исследовав деятельность ГТК и проанализировав состояние дел украинской кинематографии, заключила:

«…Одесский кинотехникум ВУФКУ до сих пор еще не дал достаточного количества и качества в подготовке новых кадров работников для украинской кинематографии, в частности, режиссёров и киноактеров. Выпускал кинотехникум в основном пока только технические кадры работников: операторы, лаборанты и т. п. Одновременно с этим следует отметить, что украинская кинематография нуждается в данный момент в высококвалифицированных работниках во всех отраслях» [128].

Единственный выход из сложившейся ситуации Коллегия Наркомпроса и ВУК Рабис видели в реформировании техникума таким образом, чтобы он готовил только технических специалистов. Будущих режиссёров и актёров должен будет выпускать организованный в дальнейшем киновуз:

«14. …Необходимо создать специальный вуз для подготовки киноработников высшей квалификации, таких как режиссёры, сценари-

сты и высокой художественной квалификации операторы. С этой целью надо как можно скорее реорганизовать одесский кинотехникум, оставив в нем только один технический отдел и организовать экспериментально-исследовательский киноинститут в Киеве» [127].

«16) Исходя из того, что Одесский кинотехникум не обеспечивает подготовки высококвалифицированной рабочей силы для кинопроизводства, особенно режиссёрской из-за отсутствия достаточного количества квалифицированных педагогов в Техникуме – признать необходимым, чтобы в дальнейшем Одесский кинотехникум подготавливал в основном специалистов по линии кинематографической техники, а именно – лаборантов, операторов, осветителей и т. п. Что касается подготовки режиссёров, актёров, художников и сценаристов, то такие функции Техникума ликвидировать и экранный отдел закрыть. Студентов экранного отдела разместить по другим учебным заведениям или передать в технический отдел Техникума. Одновременно с этим признать необходимым организовать в Киеве школу высшего типа с экспериментально-исследовательским уклоном. Поручить Профобру и Упрнауки проработать этот вопрос с таким расчетом, чтобы экспериментально-исследовательский институт начал свою работу с 1 января 1929 года» [127].

На пленуме ВУК Рабиса IV созыва, проходившем в январе 1929 года, особое внимание было сосредоточено на рассмотрении и обсуждении пятилетнего плана развития украинской кинопромышленности. Пленумом были приняты основные установки пятилетки по следующим направлениям: расширение кинотеатральной сети, капитального строительства, кинопроизводства, проката и подготовки новых кадров рабочей силы. Пленум остановился и на подготовке новых кадров работников, признав необходимой организацию на производстве курсов по повышению квалификации киномехаников, осветителей и других аналогичных специальностей, а также создание специального технического вуза, реорганизацию Одесского кинотехникума и создание в Киеве экспериментально-исследовательского института [53].

Первый выпуск дал 38 человек, из которых 5 – ассистенты режиссёра, 4 – помрежа, 3 – операторы, 4 – ассистенты оператора, 9 – помоператора, 1 – актриса, 1 – монтажер и 5 – лаборанты [43]. Второй вы-

пуск дал 21 человека, их которых 18 окончили техническое отделение и 3 – экранное [21]. Три выпуска кинотехникума (1927, 1928, 1929) дали 66 актёров и режиссёров, 65 кинооператоров, лаборантов [10], из которых нашли работу 23 оператора, 10 актёров, 5 режиссёров-постановщиков, 1 сценарист, 1 редактор, 7 ассистентов режиссёра, 5 работников художественного монтажа, 2 преподавателя по дисциплинам кинотехники и ряд работников низших квалификаций [109]. Об использовании кинокадров, которые выпустил ГТК, можно также судить по сводке Киевской кинофабрики: 24 режиссёрских группы были укомплектованы из числа выпускников техникума (71 %) и 8 режиссёров (33 %) [109].

Летом 1929 года член правления ВУФКУ Е. Черняк привел малоутешительные данные о наличии образования у режиссёров ВУФКУ: «из 33 режиссёров – 3 имеют высшее образование, 12 – среднее, 9 – низшее, 6 – совсем без образования, 3 – имеют неизвестно какое, очевидно, не высшее» [167].

В январе 1930 года Одесская кинофабрика организовывает трёхмесячные курсы киносценаристов. На курсы фабрика пригласила рабкоров, культработников, пролетарских писателей и кинорабмол ЛКСМ. На этих курсах занимались 77 человек [106]. При художественном отделе ВУФКУ также были образованы курсы сценаристов, где занималось с отрывом от производства более 40 начинающих литераторов.

В июне 1930 года решением Коллегии Наркомпроса Украины Одесский кинотехникум реорганизуется в киноинститут и переводится в Киев, ставший центром украинского кинопроизводства после введения в строй новой кинофабрики, одной из крупнейших в СССР:

«В связи с расширением кинопроизводства и необходимостью подготовить кадры для всех отраслей кинематографических процессов, преобразовать Одесский техникум кинематографии в кинематографический институт. Несмотря на то, что в Киеве сосредоточено основное кинематографическое производство, а также принимая во внимание наличие в Киеве нужных специалистов, перевести Одесский техникум кинематографии в Киев. Институт организовать с двумя основным факультетами: техническим и художественным. По-

ручить Государственному научно-методическому комитету (ГНМК) и ВУФКУ течение 2-х месяцев разработать программы института и подать их на утверждение Коллегии НКП.

и) Увеличить количество и размер стипендий, доведя размер их в кинематографическом институте не менее, как 45–55 руб. в месяц (то есть такой размер, как для индустриальных вузов), кроме того – переводить контрактации,

к) Все руководство институтом передать полностью в ведение ВУФКУ» [122].

На базе ГТК ВУФКУ и кинофакультета Киевского художественного института организовывается Киевский киноинститут. 10 августа объявляется приём абитуриентов [52]. По опубликованным сведениям, первый набор в новый вуз был весьма внушительным (вместе с рабфаком составил 500 человек). 76 % составляли рабочие, вместе с крестьянами 90 %. 65 % составляли партийцы и комсомольцы. Количество студентов-украинцев, не превышавшее ранее 40 % из общего количества студентов, в первом наборе составило почти две трети учащихся [162]. Преподавательский состав института включал: 9 профессоров, 24 доцента, 15 ассистентов [165]. Также в 1930 году при Киевском институте открылись одногодичные курсы сценаристов Киевской кинофабрики [126].

Исходя из анализа собранного материала, мы можем проследить определённую прогрессивную динамику развития в сфере кинематографического образования в период его интенсивного формирования. Если в дореволюционный период основным стимулом к созданию образовательных институтов в области кинематографа был экономический, то в послереволюционный период государство стремится взять этот процесс под свой жёсткий контроль. И, невзирая на целый ряд разного рода «издержек роста», с учётом исторической перспективы эту тенденцию всё же следует в целом оценить как положительную.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А. Г. Всеукраинское совещание Губрабисов [Текст] / А. Г. // Вестник работников искусства. — 1922. — № 3/4(14/15). — Ноябрь–декабрь. — С. 50–52.

2. Асмолов Г. Три месяца учебы [Текст] / Г. Асмолов // Кино-неделя. — 1925. — № 12(59). — 17 марта. — С. 12.

3. Б. Ф. Перспективы работы [Текст] / Б. Ф. // Силуэты. — 1922. — № 1. — Декабрь. — С. 16.

4. Бажан М. За радянського кінематографіста [Текст] / М. Бажан // Радянське мистецтво. — 1928. — № 3. — 30 січня. — С. 2.

5. Бакуров П. Завдання КСМ організації щодо кіна [Текст] / П. Бакуров // Кіно. — 1930. — № 7(79). — Квітень. — С. 2.

6. Бегун Л. Как открываются киностудии [Текст] / Л. Бегун // Театральный день. — 1918. — 12 (25) сентября. — С. 5–6.

7. В Киеве организован кинотехникум [Текст] : [Ред. ст.] // Экран. — 1921. — № 2. — С. 10.

8. В кинотехникуме [Текст] : [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11(112). — 18 августа. — С. 8.

9. В технікумі ВУФКУ [Текст] : [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 32(42). — 21 грудня. — С. 18.

10. В. Л. Звертаємо увагу: (Одеський кінотехнікум) [Текст] / В. Л. // Кіногазета. — 1930. — 20 січня.

11. В. М. Киностудия «Творчество» [Текст] / В. М. // Кино. — 1923. — № 5(9). — Октябрь–декабрь. — С. 32

12. Вечер [Текст]. — 1918. — 9 декабря.

13. Вечерние вести [Текст]. — 1919. — 26(19) сентября.

14. Вираж. 1 из 12 [Текст] / Вираж // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 15(116). — 20 сентября. — С. 7.

15. Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. 1907–1917 [Текст] / В. Вишневский. — Москва: Госкиноиздат, 1945. — 192 с.

16. Вишневский Вен. Факты и даты из истории отечественного кинематографа (март 1917 – декабрь 1920) [Текст] // Из истории кино. — Москва : Наука, 1958. — Вып. 1. — С. 38–84.

17. Відкриття кіно факультету [Текст] : [Ред. ст.] // Барикади театру. — 1924. — № 4/5. — С. 15.

18. Власенко С. Мертвонароджений Голівуд [Текст] / С. Власенко // Авангард. — 1930. — № а. — Січень. — С. 66.

19. Врона І. Справи кіно-освіти [Текст] / І. Врона // Кіно. — 1929. — № 17(62). — Вересень. — С. 16.

20. Врона Ів. Мистецька освіта на Україні за 1922 рік [Текст] / Ів. Врона // Шляхи мистецтва. — 1923. — Число п'яте. — С. 67.

21. Второй выпуск ГТК Украины [Текст] : [Ред. ст.] // Рабис. — 1928. — № 51. — 18 декабря. — С. 15.

22. ВУФКУ и кинопросвещение [Текст] : [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 6(20). — [Декабрь, 1923]. — С. 12.

23. ВУФКУ [Текст] : [Ред. ст.] // Советское кино. — 1925. — № 4/5. — Сентябрь–октябрь. — С. 82.

24. Выпуск киноактеров, окончивших курсы ВУФКУ в Одессе [Текст] : [Ред. ст.] // Кино-газета. — 1925. — № 1. — 1 января. — С. 3.

25. Гольденвейзер А. А. Из киевских воспоминаний (1917–1920 гг.) [Текст] // Революция на Украине по мемуарам белых / Сост.: С. А. Алексеев ; Под ред. Н. Н. Попова. — Москва–Ленинград, 1930. — С. 1–63.

26. Горенко О. Де вчаться [Текст] / О. Горенко // Кіно. — 1929. — № 8(55). — Квітень. — С. 8.

27. Госкурсы кинематографии [Текст] : [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 13. — Июнь. — С. 13.

28. Госкурсы кинематографии [Текст] : [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 14. — Июль. — С. 11.

29. Госкурсы кинематографии [Текст] : [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 17. — [Октябрь, 1923]. — С. 9.

30. Госкурсы кинематографии [Текст] : [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 18. — [Ноябрь, 1923]. — С. 3.

31. Государственные курсы кинематографии при производственном отделе ВУФКУ открыты [Текст] : [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 8/9. — Март. — С. 32.

32. Государственный Практический Институт Кинематографии (ГИК) [Текст] : [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 1. — 20 октября. — С. 37.

33. Гурко В. Из Петрограда через Москву, Париж и Лондон в Одессу [Текст] // 1918 год на Украине. — Москва: Центрполиграф, 2001. — С. 301–348.

34. Денисів А. Теорія і практика української кіношколи [Текст] / А. Денисів // Кіно. — 1926. — № 11. — Жовтень. — С. 20–22.

35. Денисов А. Из практики кинообразования на Украине [Текст] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 1. — С. 15.

36. Денисов А. Кто принят в госкинотехникум [Текст] / А. Денисов // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 16(117). — 11 октября. — С. 9.

37. Денісов А. Кіношкола [Текст] / А. Денісов // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 24(125). — 13 декабря. — С. 12.

38. Димок над проваллям [Текст] : [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 12(21). — 23 березня. — С. 18.

39. Дорогу молодим силам [Текст] : [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 23/24(71/72). — Грудень. — С. 1.

40. Дріт Ю. Про [Текст] / Ю. Дріт // Молодняк. — 1929. — № 6(30). — Червень. — С. 82–86.

41. Е. Б. Вечер Киностудии [Текст] / Е. Б. // Вестник театра и искусства. — 1922. — № 3. — 10 января. — С. 4.

42. Еще, еще, и еще раз о киношколе [Текст] : [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 20.

43. Животинский И. Выпуск новых киноработников [Текст] / С. Животинский // Рабис. — 1928. — № 1. — 3 января. — С. 17.

44. Зритель [Текст]. — 1918. — № 12. — С. 16.

45. Из доклада зав. ВУФКУ т. Хелмно [Текст] // Кино-неделя. — 1925. — № 1(48). — 2 января. — С. 25.

46. Известия Харьковского Совета рабочих депутатов [Текст]. — 1919. — 11 февраля. — № 47. — С. 7.

47. Известия [Текст]. — 1919. — № 140. — 29 июня. — С. 2.

48. Известия [Текст]. — 1920. — 14 февраля.

49. Институт Экранного Искусства [Текст] : [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 35.

50. Інструкція по введенню платні за право навчання в Профшколах та Курсах УСРР [Текст] // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 27–35. — 22 вересня. — С. 50–51.

51. К. Г. Під маркою Пролеткульту [Текст] / К. Г. // Кіно. — 1928. — № 6(42). — Червень. — С. 13.

52. Кіно-газета [Текст]. — 1930. — № 22. — 10 серпня. — С. 1.

53. Кацанов Я. О пятилетке украинской кинопромышленности [Текст] / Я. Кацанов // Рабис. — 1929. — № 4. — 22 января. — С. 10.

54. Киевлянин [Текст]. — 1917. — № 21. — С. 1.

55. Киевлянин [Текст]. — 1917. — № 204. — 29 августа. — С. 1.

56. Киевлянин [Текст]. — 1917. — № 211. — 8 сентября. — С. 1.

57. Киевская мысль[Текст]. — 1917. — 13 мая.

58. Киевская мысль [Текст]. — 1917. — 1 сентября.

59. Киевская мысль [Текст]. — 1917. — 8 сентября.

60. Киевская мысль [Текст]. — 1917. — 23 ноября.

61. Киевский театральный курьер [Текст]. — 1916. — 10 января.

62. Кино-журнал [Текст]. — 1914. –№ 7. — С. 89.

63. Кино-газета [Текст]. — 1918. — № 6. — С. 4; № 21. — С. 4, 6.

64. Кино-газета [Текст]. — 1924. — № 13. — 15 марта. — С. 1.

65. Кино-газета [Текст]. — 1924. — № 29. — 15 июля. — С. 3.

66. Кино-журнал АРК [Текст]. — 1925. — № 11/12. — С. 38.

67. Кинокурсы [Текст]: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 8/9. — Март. — С. 29–30.

68. Кинотехникум [Текст]: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 10. — 7 мая. — С. 7

69. Кинофакультет в Киеве [Текст] : [Ред.ст.] // Вечерние известия. — 1923. — 30 ноября.

70. Кинохроника [Текст]: [Ред. ст.] // Театр – музика – кіно. — 1926. — № 31. — 22–29 червня. — С. 11.

71. Кинохроника [Текст]: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 1/2. — 14–21 января. — С. 7.

72. Кіно – важлива ділянка робот комсомолу // Кіно. — 1930. — № 7(79). — Квітень. — С. 1.

73. Кінотехнікум ВУФКУ в Одесі [Текст] : [Ред. ст.] // Бюлетень Народного комісаріату освіти. — Х., 1928. — № 36(123). — 1–8 вересня. — С. 23.

74. Комсомол у кіні [Текст] : [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 7(79). — Квітень. — С. 16.

75. Кравцов А. Проти «кінозірок» [Текст] / А. Кравцов // Культура і побут. — 1927. — № 14. — 16 квітня. — С. 7.

76. Красные киноартисты [Текст]: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 1. — 28 января. — С. 12.

77. Крук А. Кинопроизводство Украины [Текст] : (Беседа с председ. Всеукраинского Фото-Кино Управления т. Хелмно) // Театральний тиждень. — 1926. — № 1. — С. 9.

78. Куранты [Текст]. — 1918. — № 10. — С. 16.

79. Макаров. Росте зміна [Текст] / Макаров // Кіно. — 1928. — № 4(40). — Квітень. — С. 6.

80. Малиновский А. В. Кино в Одессе [Текст] / А. В. Малиновский. — Одесса : АстроПринт, 2000. — 220 с.

81. Мастерская экранного искусства [Текст] : [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 12. — С. 10.

82. Мельпомена [Текст]. — 1918. — № 22. — С. 7.

83. Мельпомена [Текст]. — 1918. — № 25. — 21 сентября. — С. 17.

84. Мельпомена [Текст]. — 1918. — № 25. — 21 сентября. — С. 6.

85. Мельпомена [Текст]. — 1918. — № 29. — 19 октября. — С. 15.

86. Мельпомена [Текст]. — 1918. — № 31. — 2 ноября. — С. 19–20.

87. Мельпомена [Текст]. — 1918. — № 33. — 16 ноября. — С. 20.

88. Мельпомена [Текст]. — 1918. — № 35. — 30 ноября. — С. 19.

89. Мельпомена [Текст]. — 1918. — № 36. — 7 декабря. — С. 19.

90. Мельпомена [Текст]. — 1918. — № 38/39. — 28 декабря. — С. 19.

91. Мельпомена [Текст]. — 1919. — № 52. — 29 марта. — С. 18.

92. Мельпомена [Текст]. — 1919. — № 56. — 5 октября. — С. 13.

93. Молоде кіно [Текст] : [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 7(79). — Квітень. — С. 14.

94. Начались занятия в Одесском кинотехникуме [Текст] : [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 2. — С. 34.

95. Наш путь [Текст]. — 1918. — 10 декабря (27 ноября).

96. Наш путь [Текст]. — 1919. — 7 января.

97. Нечес П. Дещо про виховання кіно-молодняка [Текст] / П. Нечес // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 17(118). — 13 октября. — С. 7.

98. Нечес П. Письма с фабрики [Текст] / П. Нечес // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 2(103). — 15 июня. — С. 12.

99. Новости дня [Текст]. — 1918. — 21 сентября.

100. О введении платы за учение в высших учебных заведениях: Постановление СНК УССР от 2 марта 1922 г. [Текст] // Бюлетень Губерніального відділу Народної освіти на Полтавщині. — 1922. — Ч. 1. — Квітень–травень. — С. 24.

101. Обтюратор. В корзину! (Красные киноактеры) [Текст] / Обтюратор // Театральная неделя. — 1925. — № 2. — 5 февраля. — С. 13.

102. Одесса [Текст] : [Ред. ст.] // Советское киноискусство. — 1926. — № 6/7. — С. 24.

103. Одесские новости [Текст]. — 1919. — № 1088. — 3 января. — С. 1.

104. Одесские новости [Текст]. — 1919. — № 1093. — 7 марта. — С. 1.

105. Одесские новости [Текст]. — 1919. — 8 октября. — С. 1.

106. Одеська кінофабрика ВУФКУ організувала 3 місячні курси кіносценаристів при Одеському Кінотехнікумі [Текст] : [Ред. ст.] // Сільський театр. — 1930. — № 2. — С. 31.

107. Островский Г. Л. Одесса, море, кино [Текст] / Г. Л. Островский. — Одесса : Маяк, 1989. — 184 с.

108. Открыт прием в студию экранного искусства ВУФКУ в Киеве [Текст] // Театр. — 1923. — № 13. — Май. — С. 14.

109. П. П. Сторінка з історії [Текст] / П. П. // Кіно. — 1929. — № 23/24(71/72). — Грудень. — С. 4.

110. Педагогика кино [Текст] : [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 8/9. — Март. — С. 29.

111. Перспективы ВУФКУ [Текст] : [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 28(183). — 12 июля. — С. 11.

112. Перша комсомольська [Текст] : [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 14(86). — С. 12.

113. По киношколам [Текст] : [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 34.

114. Положення про підготовчі курси при Губсекторах для підготовки робітників до інститутів [Текст] // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 36–39. — 22 жовтня. — С. 76–78.

115. Последние новости (вечерний выпуск) [Текст]. — 1918. — 10 сентября (28 августа).

116. Последние новости (вечерний выпуск) [Текст]. — 1918. — 12 сентября (30 августа).

117. Последние новости (вечерний выпуск) [Текст]. — 1918. — 3 октября (20 сентября).

118. Последние новости (вечерний выпуск) [Текст]. — 1918. — 3 октября (20 сентября).

119. Последние новости (утренний выпуск) [Текст]. — 1918. — 11 сентября (29 августа).

120. Последние новости (утренний выпуск) [Текст]. — 1918. — 9 октября (29 сентября).

121. Поширення кіно технікуму [Текст] : [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 21(62). — 25 жовтня. — С. 15.

122. Про промфінплан ВУФКУ на 1929–30 рік: Постанова Колегії НКО УСРР від 20 травня 1930 р. [Текст] // Бюлетень Народного комісаріату освіти. — Х., 1930. — № 26. — 30 червня. — Арт. 407.

123. Про стан роботи ВУФКУ [Текст] // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 7(27). — Липень. — С. 5.

124. Проектор [Текст]. — 1916. — № 13/14. — 14–15.

125. Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии [Текст] / под ред. Б. С. Ольховского. — М. : Теакинопечать, 1929. — 226 с.

126. РГАЛИ [Текст]. — Ф. 2497. — Оп. 1. — Д. 2. — Л. 22.

127. Резолюції та постанови IV-го Пленуму Всеукраїнського комітету (23–24 жовтня 1928 року) [Текст] // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 11(31). — Листопад. — С. 8.

128. Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. [Текст] // Бюлетень Народного комісаріату освіти. — Х., 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757.

129. Рибаков М. Хрещатик відомий і невідомий [Текст] / М. Рибаков. — Київ : КИЙ, 2003. — 504 с.

130. Росляк Р. В. Становлення кіноосвіти в Україні (друга половина 10-х — початок 30-х рр. XX ст.) [Текст] : Дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Р. В. Росляк. — Київ, 2004. — 205 с.

131. Росляк Р. Сліди незвичайної еміграції [Текст] / Р. Росляк // Кіно-Театр. — 2001. — № 5. — С. 14–15.

132. Силуэты [Текст]. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11.

133. Силуэты [Текст]. — 1923. — № 10. — С. 25.

134. Синефоно [Текст]. — 1912. — № 24. — С. 29–30.

135. Синефоно [Текст]. — 1913. — № 26. — С. 36.

136. Сине-фоно [Текст]. — 1914. — № 3. — С. 39.

137. Сідерський З. Про кіномолодь [Текст] / З. Сідерський // Кіно. — 1928. — № 2(38). — Лютий. — С. 1.

138. Таблиця № 1 розкладки норм платні за навчання в 1922 році в інститутах УСРР [Текст] // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 36–39. — 22 жовтня.

139. Таблиця № 3 розкладки норм платні за навчання в 1922 році в Профшколах та Курсах УСРР [Текст] // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 27–35. — 22 вересня.

140. Театр и кино [Текст]. — 1916. — № 31. — С. 14.

141. Театр и искусство [Текст]. — 1918. — № 14/15. — С. 153.

142. Театрал [Текст]. — 1919. — 3–4 января. — С. 9.

143. Театральная жизнь [Текст]. — 1918. — № 10. — 12 апреля. — С. 3.

144. Театральная жизнь [Текст]. — 1918. — № 18. — 9 мая. — С. 4.

145. Театральная жизнь [Текст]. — 1918. — № 20. — С. 15.

146. Театральная жизнь [Текст]. — 1918. — № 24. — С. 18.

147. Театральная жизнь [Текст]. — 1918. — № 25. — 22 сентября. — С. 3.

148. Театральная жизнь [Текст]. — 1920. — № 27.

149. Театральный день [Текст]. — 1918. — 20 (3) июня.

150. Театральный журнал [Текст]. — 1918. — № 1. — 12 октября. — С. 16.

151. Театральный журнал [Текст]. — 1918. — № 2. — 20 октября. — С. 13.

152. Театральный журнал [Текст]. — 1918. — № 3. — 27 октября. — С. 14.

153. Театральный курьер [Текст]. — 1918. — 3 октября. — С. 3.

154. Театральный курьер [Текст]. — 1918. — № 10. — 5 октября. — С. 2.

155. Україна 1927. Статистичний щорічник. — Харків: ЦСУ УСРР, 1927. — С. 89.

156. Україна в цифрах [Текст]. — Харків, 1927. — С. 19.

157. Україна [Текст] : Статистичний справочник. — Харків, 1925. — С. 151.

158. Фербенкс. Кинопсихоз и киноавантюризм [Текст] / Фербенкс // Театр – музика – кіно. — 1926. — № 40. — 24–31 серпня. — С. 4.

159. Фигаро [Текст]. — 1918. — 28 сентября. — С. 10.

160. Фигаро [Текст]. — 1918. — № 7. — С. 12.

161. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинопромышленности [Текст] : Воспоминания / А. А. Ханжонков. — Москва–Ленинград: Искусство, 1937. — 176 с.

162. Харитонов М. На фабриці кадрів [Текст] / М. Харитонов // Кіно. — 1930. — № 20. — Жовтень. — С. 3.

163. Хроника ОДСК [Текст] : [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 2. — С. 16.

164. Хроника [Текст] : [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9(22). — 1 мая. — С. 760.

165. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 193. — Арк. 602.

166. Чацкий Л. В мире экрана [Текст] // Мельпомена. — 1919. — № 56. — 5 октября. — С. 13.

167. Черняк Є. Шляхи Української радянської кінематографії [Текст] / Є. Черняк // Критика. — 1929. — № 5(16). — Травень. — С. 93–94.

168. Шимон А. А. Из истории украинского советского кино [Текст] / А. А. Шимон // Из истории кино. Материалы и документы. — Вып. 4. — М., 1961. — С. 28–56.

169. Шмулевич А. На Украине [Текст] / А. Шмулевич // Кино-журнал АРК. — 1924. — № 42. — 18 ноября. — С. 18.

170. Шмулевич. На госкинокурсах ВУФКУ [Текст] / Шмулевич // Кино-неделя. — 1925. — № 3(50). — 13 января. — С. 12.

171. Экран [Текст]. — 1921. — № 2. — С. 10.

172. Южная мысль [Текст]. — 1918. — 27 (14) августа.

173. Юнаковский В. Открытое письмо директору 1-ой госкинофабрики ВУФКУ тов. Нечесу [Текст] / В. Юнаковский // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 3(104). — 22 июня. — С. 13.

174. Юткевич С. И. Собрание сочинений в трех томах [Текст] / С. И. Юткевич. — Москва: Искусство, 1990. — Т. 1. — 334 с.

175. Ялтинский вечер [Текст]. — 1919. — 2 октября.

УДК 373.67(477)

Геннадій Голяка

МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІ ПРОЕКТИ ДРЕВНЬОГО ГЛУХОВА

Музичне життя сучасного Глухова охоплює різноспрямовані вектори діяльності. Відшукуючи свою неповторність у насиченому творчими подіями житті України, колишня столиця Гетьманщини формує власну музичну «харизму». Багато в чому це ініціюється нинішнім мером міста, нащадком роду Терещенків, європейцем за походженням та світоглядом, досвідченим бізнесменом Мішелем Терещенко. Засновник Фундації спадщини Терещенків активно співпрацює з провідними музичними вузами країни, відомими композиторами і виконавцями. Наслідуючи традиції меценатства, закладені засновником династії цукрозаводчиків Артемієм Терещенко, він сьогодні активно підтримує молоді українські таланти, виплачуючи стипендії кращим виконавцям та дослідникам музичного мистецтва. Фундацією спадщини Терещенків також започатковано проведення благодійних вечорів у великому залі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського напередодні свята Святого Миколая, які супроводжуються аукціоном творів мистецтва, лотереєю та гала-вечерею[1]. В цих заходах, зазвичай, беруть участь провідні столичні колективи – симфонічний оркестр, ансамблі, виконавці-інструменталісти та майстри оперної сцени. Водночас, стратегічною лінією глухівського мера є культурне відродження славетного рідного міста, відновлення його значущості у сучасному європейському музичному просторі. Одним з напрямів такої діяльності стало залучення академічного виконавства «високого ґатунку» до української провінції.

У 2014 році Фундація спадщини Терещенків започаткувала у місті мистецький проект *«Музичні зустрічі в Глухові»,* в рамках якого шанувальники класики мали можливість відвідати концерти за участю зірок сучасного українського виконавства: камерного ансамблю «Ки-

[1] Перший щорічний благодійний вечір Фундації спадщини Терещенків відбувся у Києві 2 листопада 2013 р. і був присвячений 100-річчю заснування Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

ївські солісти» (керівник – народний артист України Олесь Ясько); солістки Національної філармонії України, народної артистки України, професора НМАУ імені П. І. Чайковського Людмили Марцевич, солістів Національної опери України, лауреатів міжнародних конкурсів, стипендіатів «Фундації Спадщини Терещенків» Андрія Маслакова (баритон) та Зої Рожок (сопрано); а також талановитих молодих інструменталістів, лауреатів міжнародних конкурсів – студента та аспіранта НМАУ ім. П. І. Чайковського піаніста Іллі Зуйко та баяніста Віталія Козицького [1]. Ці музичні імпрези, поряд з визнаними майстрами академічного виконавства, включали і виступи глухівського аматорського хору духовної музики (керівник Катерина Кобзар). Слід зазначити, що практика такого поєднання професійних і аматорських колективів в одному концерті відповідає європейській та загальносвітовій традиції влаштування фестивальних заходів і є продуктивною та привабливою для слухача.

Іншим мистецьким проектом, втіленим у Глухові за сприяння Фонду спадщини Терещенків, стала *«Музика без кордонів»* (2.04.2016). Акція, що проводилася в контексті міжнародного фестивалю «Дні Франкофонії в Україні», репрезентувала містянам дует бельгійських музикантів: Тона Фрета (флейта) та Вероніку Ільченко (фортепіано) з програмою «Музика Першої світової війни». В концерті прозвучали твори К. Дебюссі, Ж. Енеску, Ж. Йонгена, Р. Шумана, З. Карг-Елерта, Б. Бартока, більшість з яких була написана в період «Belle Epoque» (останнє десятиліття XIX – на початку XX століття) та які увійшли в скарбницю світового флейтового репертуару. Натхненний виступ музикантів, їх по-французькі витончена, емоційна манера виконання підкорила публіку. Зокрема, місцева преса відзначала, що концерт такого рівня став справжнім подарунком для глухівчан. Він «був наповнений музикою в пам'ять про минулі трагедії, а також як знак вшанування жертв і особистої мужності українців, для яких війна стала знову щоденною реальністю» [3].

Поряд з «привнесеними» музичними заходами, в Глухові розгортаються і власні мистецькі проекти. Так, духовною домінантою Сумщини став започаткований в місті у 2006 році *фестиваль духовної музики «Глинські дзвони».* Захід, що відбувається за підтримки ставропі-

гійного Свято-Різдва Богородиці чоловічого православного монастиря Глинська Пустинь і проводиться раз на два роки, є святом камерного та вокально-хорового мистецтва. Обов'язковою умовою виступу на ньому є виконання творів видатних уродженців міста – композиторів Дмитра Бортнянського і Максима Березовського. Хоча фестиваль має офіційний статус обласного, представництво його є набагато ширшим. Він збирає колективи з різних куточків України, молитовні наспіви яких лунають у концертних залах та древніх храмах Глухова.

Серед ініціаторів започаткування фестивалю – відома в Глухові музикантка, подвижниця аматорського хорового співу, активна громадська діячка Катерина Кобзар. Вже чверть століття вона керує хором духовної музики при міському палаці культури. Шанований містянами колектив з 2000 року носить почесне звання «Народний» і є візитівкою одного з найкрасивіших і старовинних міст України на різних мистецьких та громадських форумах [2]. Хор бере участь у численних концертних програмах, виступає з власними проектами, зокрема, тематичними концертами «Різдвяні піснеспіви» та «Прощена неділя», щорічно звітує перед громадою міста, має студійні записи на CD. Репертуар колективу складають твори композиторів різних епох, країн та стилів, що виконуються мовою оригіналу. Важливу нішу займає музика вітчизняних авторів, зокрема М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Т. Яшвілі і хорова спадщина Д. Бортнянського і М. Березовського. Камерний хор є учасником культурологічного проекту *«Мистецькі експедиції. Шляхами національної еліти»*, який стартував в Україні у 2015 році. Участь аматорського колективу у «складі команди» з художників, журналістів та професійних музикантів стала важливою складовою проекту, а шляхи експедицій глухівського хору пролягали до Києва та Ужгорода.

Науковим осмисленням значущості Глухівщини у світовому музичному просторі стало проведення Всеукраїнської науково-практичної конференції *«Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського»* (25–26. 02. 2016). Захід, ініційований товариством молодих учених Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка, об'єднав понад 100 представників 16 навчальних закладів України (Києва, Харкова, Одеси, Чернівців, Сум, Конотопа, Шост-

ки). Важливо, що значну зацікавленість до музикознавчого форуму виявило студентство – третина від загальної кількості учасників.

Особливістю конференції стало поєднання теоретичної і музичної складових: доповіді науковців чергувалися з виконанням творів Д. Бортнянського та М. Березовського. Слід відзначити, що до «музичної частини» долучилися усі освітні заклади, колективи та окремі виконавці Глухова: музична школа, педагогічний університет, аматорський хор, музиканти-професіонали та любителі. Концертні номери репрезентували хорову, фортепіанну, оперну, камерну музику композиторів. В конференції прозвучали: «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу», «Отче наш», «Херувимська № 7», сонати C-dur та F-dur (для клавесина) Д. Бортнянського, «Не отвержи мене во время старости», Соната C-dur (для скрипки і чембало) М. Березовського. Справжнім подарунком учасникам наукового форуму став виступ студентів класу доцента кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського державного університету імені Бориса Грінченка Світлани Кислої. Чотири арії та дует з опери «Сокіл» у виконанні лауреатів міжнародних і всеукраїнських конкурсів Олександри Нікіфорової, Соломії Голяк, Юрія Яковлєва передали всю витонченість і ніжність вокальної музики Дмитра Бортнянського. Блискуче володіння усіма тонкощами вокального мистецтва, талановита акторська гра занурили слухачів у світ камерного музикування, вельми поширеного у XVIII столітті.

Гостями наукового форуму стали президент фонду «Vivat art» Світлана Сухомлинова та його директор Володимир Соболєв, які анонсували проведення 4–6 жовтня 2016 року у Глухові *Міжнародного музичного конкурсу імені Дмитра Бортнянського*. Щорічний конкурс, що до цього п'ять разів проводився у Києві і зарекомендував себе як цікавий сучасний проект, мав «переселитися» до майбутньої провінційної столиці класичного мистецтва. Слід зазначити, що проведення таких потужних мистецьких заходів саме у невеличких містах, які мають важливе історичне значення, свій особливий статус, неповторний колорит є європейською традицією. З поміж численних форумів академічного мистецтва можна згадати, наприклад, старовинне французьке містечко Ля Шез-Дьє з населенням близько 800 жителів, яке щорічно збирає на музичний фестиваль понад тисячу виконав-

ців з усієї Європи. Тисячі слухачів приїздять влітку і до австрійського міста Брегенц (населення 28,2 тис.) послухати концерти всесвітньо відомого музичного фестивалю. Проте, за відсутності фінансування цей проект залишився не здійсненим. Сподіваємось, що вже наступного року Глухів стане Меккою камерно-вокального та ансамблевого виконавства.

Поєднання народних традицій, наукового пошуку, сучасного менеджменту та класичної музики репрезентує пленерний *«Льон-фест»*[2]. Відзначення свята цвітіння льону, вишивки, музики та екотрендів на глухівській землі має свій особливий український колорит з європейським присмаком та французьким шармом. Очевидно, що лише француза могло так захопити диво цвітіння квітки льону, коли впродовж трьох годин відцвітає одна рослина і розквітає наступна, що це стало ідеєю творчої акції, яка щороку приваблює в рази більше відвідувачів, і здається, що вже у найближчому майбутньому весь світ почне захоплюватися українським «диво-льоном». Усе поле квітує декілька днів і лише в час, коли сонце проходить шлях від сходу до полудня. Відповідно до цих природних особливостей відбувається фестиваль. Вранішня свіжість, тремтливість голубих квітів, що, наче море, «дихають» під вітром, викликає асоціацію з молодістю, дівочою красою, що є близьким українській ментальності та світогляду. Атмосфера відкритого простору, невимушеного спілкування, частування відвідувачів смаколиками з льону та конопель сприяє впровадженню побутових форм музикування і танцю. Водночас, традиційно українське тут поєднується з європейським, наче уособлюючи кольорову символіку квітки – гармонію і натхнення. Так, свято 2016 року об'єднало визнаних українських музикантів академічної традиції Романа Лопатинського (фортепіано, Київ) та Назара Павленка (бас, Львів), а у 2015 році посеред квітучого льону лунав спів камерного хору духовної музики Глухова.

Важливим проектом з відродження автентичних традицій глухівщини став фестиваль *«Культурні скарби Сіверщини»,* який відбувся на території Цитаделі Батуринської фортеці Національного іс-

[2] Захід проходить під патронатом Мішеля Терещенка.

торико-культурного заповідника «Гетьманська столиця» (23.05.2016). З ініціативи Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених Глухівського НПУ ім. О. Довженка вперше силами двох гетьманських столиць вдалося реалізувати спільний потужний науково-творчий проект, в якому різні види народного мистецтва України – різьблення, довбання, скульптура з дерева, народна лялька, текстильна лялька, писанкарство, виготовлення сопілки – були органічно поєднані з традицією сімейного інструментального музикування, виконання кобзарського репертуару, побутовим українським танцем, традиційною пісенною культурою Сіверщини.

Оскільки естетика побутової культури сьогодні сприймається як анахронізм або авангардне модне явище і значно поступається за популярністю сценічній культурі та співу під «мінусовки» і «караоке», проведення саме таких заходів, думається, є на часі. Поки що ж для нашого сучасника більш звичним є виступ на фестивалі «перед журі» або запрошення на сільське свято «митців з міста», ніж музикування «для себе», залучення громади у побутово-танцювальне дійство. Жива гра на музичних інструментах, вивчення побутового танцю, слухання кобзарської співогри – все це форми, що потребують актуалізації та органічно вплітаються саме у такі свята, як «Льон-фест» у Глухові або «Культурні скарби Сіверщини» у Батурині.

З метою сприяння розвитку народного мистецтва, небайдужі до відродження національних традицій представники творчої еліти міста працюють над створенням *Центру української культури*, в якому глухівчани матимуть можливість ознайомитись з різними видами народних ремесел, традицією музикування та побутовим танцем. В приміщенні постійно діючої виставкової зали, яка презентуватиме роботи майстрів глухівщини, планується проведення «українських вечорниць», з дотриманням усіх звичаїв і традицій. Всі охочі зможуть тут отримати певні знання з української вишивки, ткацтва, різьблення, довбання, послухати автентичну музику. Важливою складовою митецького об'єднання стануть діючі на волонтерських засадах студії гри на сопілці та народній бандурі (старосвітській кобзі). Український центр матиме науково-виробничу базу у Глухівському НПУ ім. О. Довженка, де навчальними планами передбачено вивчення

студентами технології виготовлення хроматичних та діатонічних сопілок. У найближчому майбутньому у Глухові заплановано проведення майстер-класів українських майстрів по виготовленню народної бандури та старосвітської кобзи, оскільки потенціал та зацікавленість в цьому регіону має значну перспективу. Зважаючи на те, що Глухів – прикордонне місто, і значна частина його жителів спілкується російською, важливим є поширення україномовної практики. Форми флешмобу, лаконічних тестувань, загадок та інших видів бліц-опитування в комплексі з потужними культурологічними акціями значно покращать мовленнєву ситуацію, будуть доречними в роботі центру та наповнять її актуальним сучасним змістом.

Зацікавленість глухівчан у створенні такого центру виявили зустрічі студентства і городян з сучасними музикантами-сопілкарями, кобзарями. Зокрема, нещодавно проведена акція – *практикум «Кобзарство в сучасних умовах»* (27.09. 2016), в рамках якої відбулися зустріч з кобзарем автентичної традиції, учнем київського кобзарського цеху Василем Жоваником та перегляд фільму «Поводир» (реж. Олесь Санін), що зібрав понад 150 жителів міста. Більшість з тих, хто того дня прийшов до міського палацу культури, вперше в житті почула автентичну співогру та звучання народної бандури. Інструмент, на якому грав молодий кобзар, виготовлений ним власноруч, що стало іще однією родзинкою зустрічі. Слід зазначити, що цей захід відбувся напередодні відзначення в Україні роковин трагедії Бабиного Яру і став важливою подією у Глухові по відновленню історичної правди та поширенню знань про кобзарське мистецтво.

Висновки. Потужним є історичний спадок Глухова, імена гетьманів Івана Скоропадського, Данила Апостола, Кирила Розумовського, композиторів Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, автора першого друкованого нотного видання в Росії (1766), «Ірмологію» (на вісім гласів київського розспіву), Гаврили Головні вписані в культурний літопис часу. Наслідуючи традиції минулого, Глухів сьогоднішній відроджує свою «колишню славу» культурної столиці. Мистецьке життя міста вибудовується по чотирьох стратегічних напрямках. Відновлення класичного виконавства відбувається шляхом «привнесення» в простір Глухова музикування столичного (київського) та європейського

рівня. Іншим вектором є розвиток традиційного народного мистецтва. Знайомством містян з фольклором, ремеслами, обрядами та звичаями Сіверського краю, що складають основу актуального національного виховання, опікується Центр української культури. Частиною духовного життя глухівчан є проведення концертів з творів композиторів-земляків Д. Бортнянського та М. Березовського хором духовної музики, організація фестивалів духовної музики. Осмислення історичної значущості Глухова, його ролі у світовому музичному мистецтві відбувається на творчих практикумах, наукових конференціях.

Системна робота, що ведеться на різних рівнях, є новаторською і особливо цінною для малих міст України. Глухів активно працює над створенням своєї неповторної моделі мистецького середовища. Завдяки спрямованості на цю мету місцевої влади, творчих особистостей та громади міста, сподіваємось, що древній Глухів невдовзі стане сучасним культурним центром краю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голяка Г. П. Концерт зірок столичного академічного мистецтва в Глухові [Текст] / Г. П. Голяка // Оксамит : Всеукраїнський суспільно-політичний журнал, вересень 2014. — К : Видавничий дім АДЕФ-Україна. — С. 8–9.

2. Голяка Г. П. Музична домінанта сучасного Глухова [Текст] / Г. П. Голяка // Світогляд-філософія-релігія : зб.наук. праць [за заг. редакцією д-ра філос. наук, проф. І. П. Мозгового]. — Вип. 8. — 2015. — Суми : Світ друку. — С. 258–265.

3. Захарченко Микола, Гурець Микола. Мистецький подарунок для глухівчан [Електронний ресурс] / Микола Захарченко, Микола Гурець. // Кур'єр + ТРК Глухів. — 8 вересня 2016 р. — Режим доступу : http://kourier.in.ua/291-misteckiy-podarunok-dlya-gluhivchan.html.

УДК 378.016 : 78

Юрій Лошков

СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ОСВІТИ В ХАРКІВСЬКОМУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОМУ ІНСТИТУТІ

Актуальність теми. Дослідження еволюційних процесів є одним з пріоритетних напрямів сучасної наукової думки, головним шляхом до осмислення різних сфер людської діяльності, зокрема, художньої творчості. Протягом другої половини XX сторіччя у вітчизняній науковій думці формувався напрямок, представники якого вивчали народно-інструментальне виконавство, яке в процесі становлення еволюціонувало з різновиду традиційної народної творчості до складової професійного музичного мистецтва європейського типу. Між тим, понині спостерігається відсутність ґрунтовних досліджень значної кількості питань, зокрема, специфіки формування в Україні освітньої системи як головного чинника академізації народно-інструментального виконавства.

Постановка проблеми. Становлення народно-інструментальної освіти в Україні припадає на першу чверть XX століття, коли одним з провідних вітчизняних культурних центрів був Харків, а його статус як столиці України протягом 1919–1934 рр. зумовлює значимість культуротворчих процесів, що відбувалися на той час у місті, в подальшому становленні вітчизняного музичного мистецтва. В цьому контексті одним з яскравих прикладів вбачається формування народно-інструментальної освіти в Харківському музично-драматичному інституті середини 1920 років, а *виявлення специфічних ознак її становлення* складає ***мету*** даної публікації. **Об'єктом** дослідження на шляху досягнення означеної мети є народно-інструментальне виконавство у Харкові першої чверті XX століття; **предметом** – головні чинники, які сприяли започаткуванню народно-інструментального освітнього осередку в вищому навчальному закладі – Харківському музично-драматичному інституті.

Наукова та методологічна база дослідження. Запропонована публікація базується на аналізі нечисленних існуючих розвідок, насамперед, Є. Бортника, М. Давидова, і особистих дослідженнях автора статті. Слід зазначити, що проблема формування в 1920-х – на

початку 1930-х років народно-інструментальної освіти в культурних центрах України нині залишається малодослідженою, хоча цей період відзначений відсутністю шаблонних підходів, характерною з середини XX століття для радянської системи музичної освіти, що актуалізує дослідження ролі регіональних та особистісних факторів в становленні останньої. Утім, автори праць, присвячених осередкам народно-інструментальної освіти в Україні [9; 11; 12], здебільшого не ставили перед собою завдання з'ясування чинників, які сприяли відкриттю класів народних інструментів, обмежуючись констатацією фактів їх започаткування. Такий підхід характеризує й статті в узагальнюючій фундаментальній праці М. А. Давидова, де зібрані матеріали стосовно всіх нині існуючих освітніх осередків академічного народно-інструментального мистецтва [10].

Виклад основного матеріалу. На формування в Харкові освітньої системи в галузі народно-інструментального виконавства вплинули декілька факторів, один з яких – просвітня спрямованість діяльності місцевих народно-інструментальних колективів. Розповсюдження виконавства на удосконалених видатним митцем В. В. Андрєєвим домрі та балалайці в культурних центрах України розпочалося з кінця XIX століття. Першими популяризаторами цього різновиду музикування були заробітчанські колективи з Петербургу та Москви, які виступали в розважальних закладах Харкова. Діяльність подібних колективів отримала негативну оцінку академічних кіл міста. Відомий харківський композитор та критик В. Сокальський (літературний псевдонім – «Дон-Дієз») у статті, присвяченій цій проблемі, наголошував: «Есть "музыка", а есть "с позволения сказать – музыка". "Музыка" … язык Гайдна, Моцарта, Бетховена… И тут же рядом "с позволения сказать – музыка". Сколько её развелось теперь (прости, Господи), этой дряни! Все эти … рестораны и кафе с певицами, балалайками … а в садах и на площадях: "артисты", "наяривающие" на "гнусавых гармошках"…» [13, с. 5]. Подібне відношення притаманне не тільки харківському музичному бомонду. Більшість композиторів, етнографів, музикознавців Російської імперії того часу відзначали процес зникнення кращих зразків народної пісенної творчості у зв'язку з експансією танечних наспівів та частівок.

Поряд із негативним впливом на художньо-естетичні смаки населення, такі колективи сприяли поширенню балалайки серед інтелігенції. Так, у Харкові в 1899 році розпочали свою діяльність балалаєчний колектив при повітовому училищі та «хор аматорів на балалайках» при університеті; в перші роки XX століття були створені народно-інструментальні колективи при Першій чоловічій гімназії, Училищі сліпих та інших навчальних закладах, а надалі – при благодійних товариствах і місцевих підприємствах. Концертні виступи аматорських домрово-балалаєчних гуртків відбувалися в культурно-просвітніх заходах, організовуваних державними та благодійними установами, навчальними закладами. Просвітня спрямованість діяльності забезпечувала морально-виховний характер репертуару, основу якого складали гармонізації та обробки народних пісень, оригінальні твори В. В. Андрєєва й місцевих авторів, переклади симфонічної музики.

Необхідно підкреслити, що функціонування аматорських народно-інструментальних колективів в означених галузях здійснювалося за підтримки харківської влади, представники якої усвідомлювали морально-виховний характер їх діяльності. Така підтримка вирішувала фінансові проблеми існування домрово-балалаєчних оркестрів, впливала на репертуарну політику та забезпечувала культурно-просвітню спрямованість роботи музичних колективів.

Досвід державної підтримки народно-інструментального виконавства взяли за основу керівні установи за радянських часів. Більшовицька влада, виходячи із тогочасних реалій, вирішила, що виконавство на удосконалених народних інструментах (в процесі удосконалення музичного інструментарію до домри та балалайки на той час були залучені і кобза-бандура та гармоніка-баян) можна з успіхом використовувати як засіб ідеологічного впливу на маси, що стало одним з чинників академізації народно-інструментального мистецтва, зокрема, формування освітньої системи в цій галузі творчості.

Суб'єктивним чинником формування в Харкові освітньої системи в галузі народно-інструментального виконавства є діяльність відомого культурно-просвітнього діяча, музикознавця, організатора оркестрів, диригента і педагога *Володимира Андрійовича Комаренка* (1887–1969). Крок до залучення професійної музичної освіти

в народно-інструментальну галузь В. Комаренко здійснив ще під час співпраці з харківським благодійним товариством «Просвітнє дозвілля», започаткувавши там в 1909 році домрово-балалаєчний оркестр. Кадрові проблеми спонукали молодого керівника звернутися до Ради товариства з пропозицією відкрити класи гри на «великоруських» інструментах. Ініціатива з відкриття класів була підтримана завдяки вже існуючій в товаристві структурі музичної освіти: тут навчали вокалу та грі на струнно-смичкових інструментах і фортепіано, а в програмі занять, окрім обов'язкового для всіх хорового співу, були теорія музики і сольфеджіо [4]. Таким чином, класи гри на удосконалених народних інструментах, що відкрилися при товаристві «Просвітнє дозвілля», органічно увійшли у працюючу структуру музичної освіти.

Культурна політика більшовицької влади, спрямованість якої акумулювалася в лозунгах на кшталт «Музика – масам», зумовила бурхливий розвиток художньо-самодіяльного руху. Утім, нестача музичних керівників відповідної кваліфікації актуалізувала питання створення освітньої системи в народно-інструментальній галузі. Не залишився осторонь цієї проблеми і В. Комаренко. Сформувавши в 1920 році при Харківському губернському відділі народної освіти (Губнаросвіти) домрово-балалаєчний оркестр, митець започаткував при колективі курси гри на народних інструментах, мета яких відповідала нагальним потребам: готувати інструкторів з навчання та вчителів гри на народних інструментах, організаторів ансамблів, оркестрів, збирачів та записувачів художньо цінних народних пісень, здібних аранжувати та інструментувати їх для народних оркестрів, популяризаторів народних інструментів та народної музики [8].

Курси при оркестрі проіснували близько десяти років і суттєво сприяли професіоналізації колективного народно-інструментального виконавства в Харкові. Утім, курси не мали статусу навчального закладу і слухачі курсів по їх закінченні не дорівнювались до дипломованих музикантів, а отже, й не мали можливості офіційного працевлаштування за фахом.

На початку 1920 років у Харкові у якості державних музичних навчальних закладів діяли одна професійна музична школа (Музпрофшкола) та Музично-драматичний інститут. У 1922 році в харківській Муз-

профшколі був відкритий перший клас народних інструментів, єдиним викладачем якого в документах значиться В. Комаренко. У класі було на той час 12 учнів, більшість з яких складали учасники оркестру народних інструментів Харківського відділу губнаросвіти [6]. Ймовірно, саме ці учні увійшли до складу шкільного домрово-балалаєчного ансамблю, який згадується в програмі одного з концертів.

З освітньою діяльністю В. Комаренка на базі керованого ним оркестру пов'язано відкриття класів народних інструментів в Харківському музично-драматичному інституті (ХМДІ). Так, у 1924 році митець подає на затвердження у Народний комісаріат освіти (Наркомос) «Устав Українського Музичного Товариства по вивченню музичної народної творчості та розповсюдженню в народі музичної грамоти», метою якого наголошувався «розвиток нової культури, популяризація в масах народних оркестрів і хорів та створення для них літератури» [2]. Наркомос не затвердив устав, утім, ймовірно, як наслідок, в тому ж 1924 році при ХМДІ був відкритий клас народних інструментів.

Специфіка професійної музичної освіти того періоду полягала в тому, що виконавців готували в музичних технікумах, а в інститутах – керівні ідеологічні кадри. В ХМДІ клас народних інструментів (за навчальним планом – курс «інструментознавства») було відкрито на відділі Соціалістичного виховання, де навчались майбутні вчителі, у більшості – з провінції. Для викладання «інструментознавства» в ХМДІ був запрошений В. А. Комаренко. Про специфіку ставлення представників академічної музичної освіти закладу до відкриття народно-інструментальних класів В. Комаренко розповідає в особистих спогадах: «Боротьба за престиж народних інструментів проявлялась в різні часи по-різному. У 1924–1925 рр. група професорів Харківської консерваторії – П. К. Луценко, Н. В. Ландесман, А. П. Лунц, В. Д. Петров (усі піаністи) ... вирішили підняти в консерваторії авторитет народних інструментів і, під моїм керівництвом, організували квартет домристів. З цього приводу Луценко говорив: "У моєму класі є бездарні піаністи, які, рятуючи себе, пішли в «народники». Гадаю, що і там вони не будуть щиросердними". Це була суща правда» [5].

У відкритті в ХМДІ класу народних інструментів відіграв не останню роль його тогочасний директор (1924–1925) – куль-

турно-просвітній діяч, музикознавець Яков Якович Полфьоров (1891–1966), якого з оркестром В. Комаренка поєднувала професійна співпраця; зокрема, він виступав як лектор під час концертів колективу, викладав теоретичні предмети для стажерів при оркестрі. Завдяки Я. Полфьорову в 1925 році було збільшено обсяг годин на дисципліни народно-інструментальної спрямованості за рахунок впровадження класів домри та балалайки на інструкторсько-педагогічному, капельмейстерсько-хоровому і диригентському факультетах [9].

Тісними стосунками з оркестром В. Комаренка відмічена й робота наступного директора ХМДІ – композитора, музикознавця, музично-громадського діяча Сергія Прокоповича Дрімцова (1867–1937). Окрім багатогранної лекторської та педагогічної роботи, яку він вів, в різні часи він входив і до складу художньої ради оркестру. За ініціативою С. Дрімцова у 1926 році було відкрито клас бандури на чолі з відомим українським митцем Г. М. Хоткевичем (1877–1938). Цей клас у поєднанні з класами домри (викладач – В. Комаренко) і балалайки (викладач – М. Даньшев) стали основою сформованої того ж року кафедри народних інструментів, яку В. Комаренко очолив [9].

Ідейне підґрунтя навчального процесу В. Комаренко вбачав у культурно-просвітньої спрямованості народно-інструментального мистецтва, провідною формою якого на той час було колективне музикування. Ця специфіка віддзеркалюється в вузівському навчальному процесі того часу. Так, протягом 1926–1927 навчального року був створений інститутський оркестр народних інструментів. У 1927 році викладання дисциплін народно-інструментального циклу мало такий зміст: 1-й рік навчання – курс «Народні інструменти» – теорія та практика інструментознавства, гра в оркестрі (2 години на тиждень); 2-й рік навчання – курс «Ансамбль народних інструментів» – оркестровка і диригування (2 години на тиждень); 3-й рік навчання – курс «Ансамбль народних інструментів» – диригування та практика в установах (2 години на тиждень [7]. Деякі подробиці навчального процесу містяться в листі Л. І. Носова (учня В. А. Комаренка). Він писав, що в 1927–1928 роках проходив практику в одному з харківських клубів як керівник самодіяльного оркестру народних інструментів [3].

Протягом другої половини 1920 – першої половини 1930 років В. Комаренко склав навчальні програми з таких дисциплін: спеціальний інструмент (домра, балалайка), інструментування, методика викладання гри на народних інструментах, читання партитур, оркестровий клас [1].

Необхідно зазначити, що *практично до середини 1930-х на теренах СРСР вища професійна музична освіта в галузі гри на домрі та балалайці культивувалася лише в Харкові*. Започаткування середньої домрово-балалаєчної освіти в 1920 роках у Миколаївському музичному училищі пов'язано з ім'ям музичного діяча, диригента Г. Ф. Манилова (1875–1954) та діяльністю керованого ним оркестру Миколаївського суднобудівного заводу. Відкриття ж у 1928 році в Київському музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка відділення народних інструментів завдячує іншому різновиду аматорського колективного музикування – так званим «неаполітанським» оркестрам. Організатор класу народних інструментів М. М. Геліс (1903–1976) до 1934 року викладав гру на мандоліні, гітарі та концертіно. «Неаполітанський» склад мав і оркестр народних інструментів у КМДІ, створений в 1930 році [11, с. 29]. Лише після переїзду в 1934 році керівних державних установ з Харкова до Києва змінилася й специфіка діяльності відділення народних інструментів Київської консерваторії – відбулась перепрофілізація на домрово-балалаєчну основу [10, с. 48]. Надалі при формуванні народно-інструментальних освітніх осередків в культурних центрах України за основу бралися інструменти домрово-балалаєчного оркестру.

Таким чином, започаткування в ХМДІ вищої професійної музичної освіти в народно-інструментальній галузі та здійснення науково-методичного забезпечення навчального процесу дозволяють зробити **висновок про провідну роль Харкова** у завершенні формування академічного напряму народно-інструментального мистецтва, а також подальшої його специфіки.

Отже, на специфіку започаткування народно-інструментальної освіти в середині 1920 років у Харківському музично-драматичному інституті впливали об'єктивні та суб'єктивні фактори. Об'єктивними чинниками стали:

– просвітня спрямованість функціонування аматорських домрово-балалаєчних колективів Харкова в перші десятиліття ХХ сторіччя;

– визнання діяльності оркестрів народних інструментів представниками владних структур і академічних музичних кіл Харкова як різновиду культурно-просвітньої роботи.

Суб'єктивними чинниками, що вплинули на її формування, були, з одного боку, професійна діяльність В. А. Комаренка в галузі оркестрового домрово-балалаєчного виконавства, з іншого ж – організаційна робота тогочасних керівників ХМДІ Я. Я. Полфьорова та С. П. Дрімцова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Довідка про представлення затвердженого доцента ХДК в. о. професора В. А. Комаренка на вчене звання професора, 1944 // Державний архів Харківської області. Ф. № Р-5795. Оп. 1. Од. зб. 4.

2. Комаренко В. Доклад об организации Музыкального Общества, 1924 // Державний архів Харківської області. Ф. № Р-1003. Оп. 2. Од. зб. 39.

3. Лист Л. Носова до В. Комаренка від 22.03.1952 р. // Архів ХДПУ ім. Г. С. Сковороди. Од. зб. 11.

4. Отчет кружка «Просветительный досуг» за первый 1909/1910 год деятельности // Державний архів Харківської області. Ф. № 29. Оп 1. Од. зб. 163.

5. Папка № 3 (Издательская) // Архів ХДПУ ім. Г. С. Сковороди. А. 118.

6. Перечень учеников МПШ, 1922 // Державний архів Харківської області. Ф. № Р-820. Оп. 1. Од. зб. 335.

7. Проект учбового плану інструкторсько-педагогічного факультету ХМДІ, 1927 // Державний архів Харківської області. Ф. № Р-1017. Оп. 1. Од. зб. 223.

8. Устав курсов по обучению игре на народных інструментах // Державний архів Харківської області. Ф. № Р-820. Оп. 1. Од. зб. 335.

9. Бортник Е. Кафедра народных инструментов Украины [Текст] / Е. Бортник, В. Савиных // Харьковский институт искусств, 1917–1992. — Х. : ХИИ им. И. П. Котляревского, 1992. — С. 197–200.

10. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах [Текст] / М. Давидов. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. — 592 с.

11. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва [Текст] / М. Давидов. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. — 223 с.

12. Евдокимов В. Одесская академическая школа народно-инструментального искусства [Текст] / В. Евдокимов. — Одеса : «Астро-принт», 1999. — 88 с.

13. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко : моногр. / Ю. Лошков. — Х. : ХДАК, 2001. — 114 с.

78.071.1:78.03(477.54)

Богдан Сінченко

ХАРКІВСЬКА КОМПОЗИТОРСЬКА ШКОЛА НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ

«Должно учить ремеслу!»
С. С. Богатирьов

1. Погляд у минуле

Наступного року Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського святкуватиме сторічний ювілей. Звісно, для будь-якого навчального закладу з поважною та багатою історією таке свято є визначною подією, що обов'язково потребує висвітлення у ЗМІ, уваги громадськості. І, ясна річ, ювілей – це завжди час підбиття підсумків, намагання охопити час існування навчального закладу подумки, на сторінках видань, у виступах мовців.

Колектив ХНУМ імені І. П. Котляревського дійсно має чим пишатися: десятки й сотні випускників цього ВИШу сприяють розвитку музичного мистецтва у якості виконавців, викладачів, науковців не лише в нашій державі, а й за її межами. Кожна з кафедр університету має право з гордістю згадувати своїх вихованців. Не є винятком і кафедра композиції.

Отже, ***актуальність*** нашої роботи визначається закономірною необхідністю осмислення подальшого розвитку харківської компози-

торської школи як цілісного художнього явища з певною системою естетичних орієнтирів.

Таким чином, ***метою*** статті є окреслення можливих варіантів розвитку композиторської школи у зв'язку з мистецькими та освітніми реаліями та розгляд у полемічному ключі деяких проблемних моментів, що наразі існують в її межах.

«Сьогодні українську музику репрезентують принаймні чотири композиторські школи: київська, львівська, одеська та харківська. – зауважує доктор мистецтвознавства І. С. Драч. – Кожну з них вважають "своєю" музиканти різних естетичних поглядів, творчих напрямів, стильових орієнтацій. Здається, що крім зовнішньо-технічного оснащення (яке, до речі, змінюється з часом) їх вихованців майже нічого не поєднує. Проте спільність все ж таки існує. І виявляється вона у тому "базовому прошарку", що виникає у свідомості особистості внаслідок її адаптації до загальних норм, які складаються із сукупності попередніх індивідуальних пошуків…» [2]. Спробуємо спочатку стисло визначити, *у чому ж полягає особливість саме харківської композиторської школи, до яких саме «загальних норм» вона апелює.*

Від самого початку заснування Харківської консерваторії у 1917 році історико-теоретичний факультет, що його очолив С. С. Богатирьов, демонстрував значні успіхи у вихованні молодих композиторів.

Перший завідувач майстерно володів усіма таємницями композиторського письма. Мав, зокрема, довершену контрапунктичну техніку, що підтверджується не лише виданням відповідних наукових праць («Подвійний канон», 1948), але й тим, що його учні приділяли поліфонічним жанрам та засобам розвитку значну та постійну увагу. Згадаємо хоча б фуги для фортепіано В. Т. Борисова на теми С. С. Богатирьова, якими автор виказував шану своєму вчителю, його ж «Прелюдію і фугу на дві народні теми» для фортепіано, де автор демонструє неабияку майстерність у володінні контрапунктичними засобами письма. У даному ракурсі привертають увагу і «Поліфонічні сюїти» М. Д. Тіца, і наведені твори є лише окремими прикладами досконалого володіння мистецтвом контрапункту, що його виказували учні С. С. Богатирьова. Перелік ще можна подовжити і завдяки

значній кількості творів, де зазначені вище засоби розвитку задіяні у творах гомофонно-гармонічних, наприклад, у сонатах та сюїтах. Але своєрідною кульмінацією у розвитку власне поліфонічних жанрів на теренах харківської композиторської школи можна вважати цикл «34 прелюдії і фуги» В. С. Бібіка, твір, що є новаторським і з погляду самої концепції, і з погляду її втілення.

На майстерність, ерудованість, вправність у вирішенні технічних завдань будь-якої складності вказує й постійна робота харківських композиторів з сонатною формою, вершиною розвитку гомофонно-гармонічних форм, і, звісно, з жанром сонати зокрема. Від часу створення перших сонат М. Д. Тіца (20 роки XX сторіччя) і до створення останніх сонат В. С. Бібіка минуло більше шести десятиріч. За такий, доволі довгий, термін представники харківської композиторської школи значно збагатили «музичну скарбницю» української музики великою кількістю сонат для різних інструментів соло та ансамблів.

Інтерпретація жанру сонати харківськими композиторами сягала полярних значень. Неокласицизм, Неоромантизм, Неофольклоризм – чи не усі найбільш значні музичні стилі XX століття так чи інакше відбилися у цьому напрямі їх роботи. Достатньо порівняти фортепіанні сонати В. Пацери з їх романтичною піднесеністю та експресивним хроматичним тематизмом і сонати В. Золотухіна, де перша близька до неофольклорних зразків, а друга – до неокласичних, про що свідчить вже її назва «Приношение маэстро Моцарту». У трьох фортепіанних сонатах В. Птушкіна також спостерігаємо різні варіанти опрацювання жанру: від неокласичної двоголосної, «прозорої», фактури з тематичним матеріалом переважно моторного типу до вельми масивної, сонорно-колористичного типу, з яскравими дисонуючими співзвуччями. Медитативна лірика сонат В. Бібіка репрезентує ще один напрям осмислення, освоєння цього жанру харківськими композиторами.

Додамо лише, що у межах статті ми, звісно, не маємо змоги охопити жанр сонати у творчості харківських композиторів в усіх його різновидах. На жаль, обсяг роботи не дозволяє нам спинитися окремо, наприклад, на сонатах для баяна А. Гайденка, сонатах В. Птушкіна для скрипки та фортепіано, альта і фортепіано. Поза межами статті

лишається ще багато напрочуд яскравого матеріалу, який може викликати зацікавлення не лише в музикознавця, а й у виконавця.

Та, кінець кінцем, навіть на прикладі роботи лише з фугою і фортепіанною сонатою ми можемо впевнитися, що ті художні результати, яких досягли композитори харківської школи протягом XX століття, є доволі значними. І це, не беручі до уваги усе жанрове розмаїття творчого доробку харківської школи.

Достатньо того, що обрані нами жанри за вимогами до композиторської майстерності перебувають на найвищих позиціях. Вони потребують вміння створити рельєфний, виразний тематичний матеріал, передбачають опанування різних видів тематичної роботи. Композитор, що узявся за створення фуги або сонати, повинен мати неабияке почуття форми. І саме усім згаданим тонкощам композиторської праці навчав перше покоління харківської школи її засновник. «…Богатирьов був досить байдужий до "скрябінізмів" та імпресіоністичного звукопису. На першому плані для нього завжди були рельєфний тематизм та тематична робота» [2]. Саме зазначена риса є однією з найголовніших для харківської композиторської школи.

Крім того, звернемо увагу на відкритість митців харківської школи до новацій у сфері композиторських технік, на що вказує й О. Рощенко у нарисі «Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи» [6]. На підтвердження наших слів наведемо думку І. Драч: «Один з його учнів пригадував, що Богатирьов чи не найпершим почав вивчати додекафонну систему А. Шенберга, знайомив своїх вихованців з музикою нововіденців. Його учні на практиці застосовували – як одну з можливих – додекафонну та серійну техніку» [2]. Нагадаємо, що «друга хвиля» активного освоєння авангардних технік письма настала аж у 60 роки XX століття. Тобто харків'яни вже на початку своєї діяльності випереджали у творчому розвитку представників інших шкіл на кілька десятків років!

Отже, крім орієнтованості на рельєфний тематичний матеріал і активну роботу з ним, крім опори на традицію (згадаємо, що С. С. Богатирьов закінчив Петербурзьку консерваторію та розвивав ідеї С. І. Танєєва щодо поліфонії) представники харківської компо-

зиторської школи були націлені на активне засвоєння усього нового в музичному мистецтві. Названі риси і є, мабуть, найбільш характерними для творчих нащадків С. С. Богатирьова.

Є важливим і той факт, що значна кількість композиторів – вихованців консерваторії – згодом почала викладати у рідному ВИШі. Це плеяда «перших Богатирьовців» [6, с. 149], серед яких – Д. Л. Клебанов, М. Д. Тіц, В. Т. Борисов, В. М. Нахабін та ще значна кількість його вихованців. І саме зазначена система розподілу викладацьких кадрів сприяла створенню харківської композиторської школи. Адже таким чином зберігається спадкоємність поколінь, знання передаються безпосередньо від викладача до студента у кілька ланок, що, власне, і є однією зі складових самого поняття «школа».

2. Сьогодення та погляд у майбутнє

На теперішній час харківська композиторська школа як художнє явище продовжує існувати. Кожного року відбуваються виступи виконавців з творами харківських композиторів, митців запрошують до журі різноманітних конкурсів, чекають з лекціями та виступами в освітніх закладах. Значна частина представників харківської композиторської школи займається викладацькою діяльністю, передаючи власний досвід та знання наступному поколінню композиторів та музикознавців.

Лише за 2010–2015 роки у звіті Харківської обласної організації Національної Спілки композиторів України вказано понад 20 різноманітних заходів, в яких брали участь її представники [5]. Це й міжнародний музичний фестиваль «Київ Музік Фест», міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (м. Київ), міжнародний фестиваль «Музика – наш спільний дім» (м. Харків), Міжнародний конкурс «Інтеракосвітязь» (м. Луцьк), Міжнародний фестиваль сучасної музики (м. Бєлгород, Росія).

У тому ж документі далі читаємо: «Прем'єра пісенної симфонії "За чумацьким шляхом..." композитора Ю. Алжнєва відбулася у залі Львівської філармонії (2012) та в колонному залі ім. М. В. Лисенка Національної філармонії України (2015)…» [там само].

«За межами України музика харківських композиторів теж часто звучала у програмах різних фестивалів і окремих концертних ко-

лективів та окремих виконавців. Зокрема, композитори М. Стецюн, В. Птушкін, А. Гайденко, І. Гайденко (Queretaro, Mexico, 2015), Л. Шукайло, Л. Донник, В. Пацера, Ю. Грицун, Д. Бочаров та ін. неодноразово репрезентували свої твори за кордоном» [там само].

Ми, звичайно, обрали лише кілька прикладів з переліку, щоб продемонструвати, що харківська композиторська школа є знаною й шанованою не лише на території усієї України, а й за її межами. І це звісно так.

Та все ж виникають деякі запитання, коли ми переглядаємо інші рядки: «За звітний період до складу організації було прийнято 3 композитори – І. Ліва, В. Соляников, Д. Бочаров» [там само]. Ми спробуємо ретельно обміркувати ситуацію у межах, що диктуються обсягом статті, хоча, на нашу думку, цьому питанню необхідно приділити значно більшу увагу. Зрозуміло, що Національна Спілка композиторів України – це серйозна, поважна організація, що до її лав потрапити абикому доволі важко, майже неможливо. Більше того, коли кожного року до неї вступатимуть десятки композиторів, це матиме вигляд, можливо, дещо абсурдний, навіть певним чином дискредитуватиме шановану музикантами організацію. Але кількість композиторів, що стали членами Харківського осередку Спілки за підзвітний період, не може не тривожити. Адже кафедра композиції ХНУМ імені І. П. Котляревського ніби функціонує належним чином. Кожного року вона випускає певну кількість молодих спеціалістів. Звичайно, одразу по закінченні навчання не кожному до снаги такий вчинок. Тим більше, що на час вступу пошукач має продемонструвати твори, написані вже після закінчення ВИШу.

Але ж чим ще обумовлена така ситуація? Тут на думку спадає кілька варіантів відповіді.

1. Не надто активною є інтеграція потенційних членів Спілки до композиторської громади. Ще в 90 роки студенти композиторського факультету досить регулярно демонстрували власні творчі здобутки. Про цю традицію згадується у статті Л. Кияновської та І. Драч: «В Харківському відділенні спілки композиторів України постійно відбувались засідання, т. зв. “п’ятниці”, на яких обговорювались нові твори місцевих митців» [3]. Власне, на таких «п’ятницях» студент

мав змогу почути власні твори, міг отримати цінну пораду не лише від власного педагога, а й від інших членів композиторської громади. На жаль, зараз ця традиція фактично втрачена. Крім того, вдалою ініціативою був фестиваль «Музика без кордонів», що мав на меті презентувати творчість молодих композиторів. Адже для студента можливість почути власний твір у живому виконанні є неоціненною. Закономірності музичної форми, недоліки в інструментовці, зручність написання партій для струнних інструментів – усе це та ще багато чого можна зрозуміти, відчути, осягнути, лише маючи можливість почути власні твори у виконанні «справжнього» струнного квартету чи фортепіанного тріо. Хотілося б, щоб така можливість траплялась не лише на іспиті з композиції.

2. Прикро складаються обставини із самим виконанням творів. Шкода визнавати, але молоді виконавці Харкова доволі часто не надто зацікавлені у виконанні творів молодих композиторів, що, звісно, не найкращим чином відбивається на бажанні останніх створювати музику. Не варто, може, наголошувати на очевидному, але можливість почути свої твори є однією з запорук повної та вдалої реалізації композитора в майбутньому. Тому налагодження та підтримка творчих зв'язків між молодими виконавцями та композиторами є важливою справою, якою в жодному разі не можна нехтувати. Наприклад, по-різному можна ставитися до діяльності ансамблю «Nostri Temporis», адже з цього приводу існують різні думки, але існування такого ансамблю вже саме по собі гідне поваги, бо виконання творів молодих композиторів, їх популяризація є справою необхідною. Можна лише сподіватися, що в майбутньому і Харків зможе пишатися такими колективами.

3. Критерії «сучасності» творів молодих харківських композиторів, можливо, теж потрібно дещо переглянути. Адже на початку XXI століття значна кількість композиторських технік, що у другій половині XX століття ще вважалися авангардними, перетворилася на цілком традиційні. Звичайно, ніхто не закликає відмовлятися від вивчення контрапункту, класичної гармонії, аналізу музичних форм, адже це надбання не одного покоління композиторів. Зрештою, композитори-авангардисти XX століття саме тому могли відмовитися від

«традиційної» форми, як це зробили, наприклад, перші композитори-мінімалісти, від «традиційної» гармонічної системи, як вчинили представники нововіденської школи, саме через те, що досконало вивчили її можливості та усвідомили обмеженість даної системи засобів виразності на цей час. Але річ у тім, що репетитивна, адитивна техніки, техніка «Tintinnabuli», сонорне письмо вже стали якоюсь мірою надбанням історії, стали цілком традиційними.

І, якщо С. С. Богатирьов у своїй педагогічній практиці керувався гаслом «До́лжно учить ремеслу!», то згадані вище техніки (і не лише вони!) доволі давно стали таким ремеслом. Звичайно, ремесло розуміємо тут як вміння композитора швидко, якісно виконувати покладене на нього завдання. І найголовнішим показником майстерності, звісно, є здатність досягати при цьому значних художніх результатів. Наприклад, І. О. Дунаєвський, вихованець Харківської консерваторії, учень С. С. Богатирьова, мабуть, запам'ятався слухачеві перш за все чудовими піснями до кінофільмів з яскравими, пластичними мелодіями, що вже не одне десятиліття викликають щире захоплення. Та хіба не з такою ж майстерністю, легкістю написана чудова увертюра до кінофільму «Діти капітана Гранта»? Хіба її теми не такі пластичні, хіба їх розвиток не захоплює? Хоча створення увертюри потребує від композитора значно більшої кількості знань та вмінь. Ось таку легкість у роботі з будь-яким матеріалом можна назвати ремеслом. Тому важливо, щоб техніки композиції XX століття опановувалися молодими композиторами не лише у межах відповідного курсу, а й у «вільній» творчості. Але, на жаль, старше покоління композиторів часто доволі скептично ставиться до композиторських надбань XX століття. Чи навіть нехтує ними, вказуючи на їхню нібито «недосконаліть». (Хоча й вказує часто з погордою на «торування нових шляхів» у мистецтві [7]. Що видається доволі дивним). Забуваючи при цьому про головне – «Должно учить ремеслу!», на чому наголошував засновник славетної харківської композиторської школи.

Тим більше, що ми торкнулися лише художньо-естетичного аспекту справи. Та не згадали про освітній, що тісно пов'язаний з попереднім. Адже процес освітньої євроінтеграції, що його було розпочато

Україною у 2005 з підписанням у Бергені С. Ніколаєнком Болонської конвенції, торкається й музичної освіти. Так чи інакше.

Звичайно, можна по-різному ставитись до Болонського процесу, але теза про те, що «…системи вищої освіти і наукових досліджень будуть постійно адаптуватися до потреб, що змінюються, запитів суспільства і наукового прогресу» [1], на наш погляд, є цілком справедливою. Власне, такою орієнтацією позначений і новий Закон про вищу освіту [4]. Нам здається, що у процесі професійного виховання молодого композитора слід керуватися саме наведеними вище настановами. Адже сприйняття сучасного світу має знаходити адекватне відображення у творчості молодих композиторів, а без майстерного володіння усім арсеналом виразних засобів та технік воно, на жаль, не буде повним, та, вірогідно, не зможе зацікавити слухача. Бо саме діалог композитора і слухача, зрештою, є метою створення будь-якого музичного твору.

Висновки. Харківська композиторська школа існує з 1917 року, коли було засновано й Харківську консерваторію, і усе століття свого існування нерозривно була пов'язана з нею. Засновником школи є С. С. Богатирьов, видатний композитор, музикознавець, педагог. Завдяки освіті, здобутій у Петербурзькій консерваторії та розвитку ідей С. І. Танєєва (московська школа), С. Богатирьов сполучив у викладацькій практиці мистецький досвід двох вже на той час значних композиторських шкіл і передав його своїм першим учням. Серед них: М. Д. Тіц, Д. Л. Клебанов, В. Т. Борисов, В. А. Барабашов.

Учні Семена Семеновича продовжили його справу і виховали кілька поколінь молодих композиторів. Вже на підставі цього можна говорити про виникнення харківської композиторської школи з власними художніми приорітетами та вподобаннями.

За століття свого існування харківська школа залишила по собі значний слід в історії української музики. Її представники створили велику кількість творів у різноманітних жанрах, починаючи фортепіанною мініатюрою та закінчуючи симфонією.

Останній її «розквіт» можна зафіксувати у 90 роки XX століття. Відтоді стан справ дещо погіршився. Що, можливо, пояснюється недостатньою інтегрованістю потенційних членів Спілки компози-

торів у творчі процеси композиторської громади. І, хоча місцевий осередок Спілки не можна ототожнювати з поняттям «школа», яке є значно ширшим за значенням, спілкування композитора з колегами, особливо молодого композитора, може найкращим чином вплинути на його розвиток. Тим більше, що значна кількість представників цього осередка пов'язана між собою «генетичною пам'яттю», тобто найчастіше вони є носіями однієї системи естетичних цінностей. Оскільки творчість композиторів харківської школи, зрештою, має спільні витоки.

Також не найкращим чином складається ситуація з виконанням творів молодих авторів. І вже зовсім утопічною видається думка про наявність у Харкові ансамблю виконавців, що займався би популяризацією творчості молодих композиторів.

Також вважаємо за потрібне звернути увагу на засвоєння молодими композиторами технік композиції XX століття. Якщо більш точно, на їх впровадження у творчу практику, що, на жаль, не завжди підтримується викладацьким складом та старшим поколінням композиторів взагалі.

Ці причини, на наш погляд, дещо гальмують розвиток харківської композиторської школи, сповільнюють її поповнення композиторами молодшого покоління. Отже, мабуть, буде доречним пригадати творчі та педагогічні принципи С. С. Богатирьова та осмислити їх по-новому, згідно з вимогами нашого часу, щоб харківська школа й надалі могла бути повноцінною частиною музичної України. Не виключено, що й музичної Європи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Болонська конвенція [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/994_525. — Загол. з екрану.

2. Драч І. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі [Електронний ресурс] / Ірина Драч. — Режим доступу : http://jgreenlamp.narod.ru/charc.htm. — Загол. з екрану.

3. Драч І., Кияновська Л. Харківська композиторська школа XX століття [Електронний ресурс] / Ірина Драч, Любов Кияновська. — Режим доступу : http://classicalmusic.uol.ua/ukr/text/9019140/. — Загол. з екрану.

4. Закон про вищу освіту [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1556-18. — Загол. з екрану.

5. Звіт про основні заходи Харківської обласної організації Національної Спілки композиторів України за 2010–2015 рр. [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://composersukraine.org/fileadmin/files/XIV_z_izd_NSKU/zvit_HOONSKU_20102015.pdf. — Загол. з екрану.

6. Рощенко О. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи [Текст] / О. Рощенко // Pro domo mea : нариси / [ред. Т. Б. Вєркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін.]. — Х. : Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. — С. 148-170.

7. Хмельницька Т. Лицар високого мистецтва [Електронний ресурс] / Тетяна Хмельницька. — Режим доступу : http://alenmusic.narod.ru/Zolotuhin/index.html. — Загол. з екрану.

УДК 378.1 : 78 (477+73) «312»

Сергій Воронцов

ДВА ШЛЯХИ ДОВЖИНОЮ В СТОЛІТТЯ

Є 69 способів складати пісні племен,
і кожен з них правильний (Р. Кіплінг)

Перефразуючи Кіплінга, можна сказати, що шляхів до храму музики теж багато, і в різних країнах їх торували по-різному. Втім, навіть за період часу довжиною в сто років, приймаючи до уваги абсолютно різні системи суспільного ладу, відображені перед усім в питаннях власності і відповідальності, на цьому шляху є достатньо схожості, хоча відмінностей теж багато.

Метою статті є співставлення двох шляхів розвитку та поширення класичного музичного мистецтва на прикладі двох музичних вищих навчальних закладів – консерваторії Сан-Франциско та Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Ця історія почалася майже випадково. Одного сонячного ранку, наприкінці серпня 2016 року, я відчинив двері будинку номер 50 по ву-

лиці Оук в місті Сан-Франциско. Останніми роками за цією адресою знаходиться консерваторія музики Сан-Франциско [1]. Після шумного перехрестя Маркет та Оук-стріт, де панує гомін великого міста, де дзвінки трамваю змішуються із сигналами клаксонів нетерплячих водіїв, із звуками двигунів та шин в щільному потоці автотранспорту, що вирує по всьому даунтауну, було досить приємно відчути тишу і спокій зовсім іншої реальності, що несподівано відкрилася своєю неквапливістю та була схожою на якесь сонне царство. Заняття ще не почалися, і тому студентів було дуже мало.

Контраст підсилювався ще й специфікою місця розташування самої консерваторії. Річ в тому, що південна частина Маркет-стріт – це такий собі майданчик, який роками був і є збіговиськом безхатченків не тільки самого Сан-Франциско і штату Каліфорнія, а мабуть і всієї Америки. І дійсно, клімат міста є унікальним, тут цілий рік світить сонце, і майже всі ранки є сонячними, немає ані спеки, ані морозів, температура в основному коливається навколо відмітки 20 градусів за Цельсієм. Тому не дивно, що в умовах свободи пересування, гарантованої Американською конституцією, безхатченки завжди збиралися тут у великій кількості. В часи хіпі [6] це місце приваблювало ще й численних «мандрівників» – тисячі юнаків і дівчат, що кидали свої домівки заради відчуття свободи у протистоянні загальноприйнятим нормам і культурі споживання, але це зовсім інша історія.

Отримана інструкція по пересуванню в даунтауні містила м'яку рекомендацію обходити стороною частину Маркет-стріт, а це центральна вулиця міста, на південь від Мак-Алістер-стріт, аж до перехрестя з Оук-стріт і далі. Тому прогулянка до консерваторії із північної частини Маркет-стріт, що є зосередженням американського істеблішменту, в обхід, повз ансамблю будівель міської адміністрації, оперного театру, міської симфонічної зали зайняла певний час. Мушу зізнатися, що на зворотному шляху ту інструкцію було проігноровано, щоб не йти пішки зайві кілометри, і виявилося, що нічого страшного в тому розташуванні каліфорнійських безхатченків, переважна більшість з яких були афроамериканцями, немає. Специфічні і доволі концентровані запахи сечі від куп мотлоху, в яких сиділи або лежали мешканці вулиці, іноді перемежовувались із запахом марихуани і ще чогось. Окрім цього,

інших незручностей або небезпеки не було, ці люди є здебільшого мирними, і, якщо не дивитися їм в очі і не зупинятися, то прогулянка цією частиною Маркет-стріт виявляється доволі буденною. Також і поліція в місті працює досить ефективно, щоб підтримувати цей чудернацький баланс між свободою мешкання того скупчення афроамериканців і безпекою мешканців міста і численних туристів з позицій здорового глузду. Колись цю проблему великого міста буде вирішено, але коли це станеться і як, ніхто наразі сказати не може.

Двері повільно зачинилися, і я опинився всередині, залишивши шум і проблеми великого міста десь позаду. На вході за невеликою стійкою стояв черговий. То був кремезний афроамериканець величезного зросту і могутньої статури. Мені одразу подумалось, що це не випадково, бо ті літні жіночки, що зазвичай є черговими на вході в нашу будівлю на майдані Конституції, явно були б розгублені у разі, якби до консерваторії завітав хтось з тих волоцюг із Маркет-стріт, що мешкають зовсім поруч. А так одного погляду на цього стража воріт було достатньо, щоб пересвідчитися, що стороннім тут робити нема чого.

Тієї ж миті охоронець люб'язно звернувся до мене з питанням, чи може він мені чимось допомогти – то було стандартне запитання в Америці, до якого я вже встиг звикнути. Я відповів, що є колегою, викладачем консерваторії з Європи, а точніше, з України, міста Харкова, і мені було б цікаво познайомитися з консерваторією Сан-Франциско. Мені так здалося, не кожного дня тут з'являлися гості з Європи, бо мої слова справили на охоронця відповідне враження, і він одразу кудись зателефонував, повідомивши мене, що, на жаль, в цей день на роботі ще дуже мало співробітників із професорсько-викладацького складу, бо осінній семестр ще не почався, але вони обов'язково знайдуть когось, хто міг би зі мною поспілкуватися і організувати для мене персональну екскурсію консерваторією, а до того часу я можу випити кави або чаю в барі мінус першого поверху. По-нашому, то був би підвал, але назвати цим словом чудові приміщення поверху, розташованого нижче рівня землі, язик не повертається. В даунтауні земля коштує дуже і дуже дорого, тому більшість будівель мають поверхи не тільки вище, а й нижче першого.

Справді, через декілька хвилин з'явилася молода людина на ім'я Джейсон. В грецькому епосі то був би Ясон – пам'ятаєте міф про Ясона і аргонавтів? – але я буду звати його так, як він представився, саме Джейсоном. Він виявився відповідальним співробітником приймальної комісії.

Джейсон був дуже вражений тим збігом, що наші інституції є ровесниками і наступного 2017 року обидві визначатимуть сторічний ювілей. Можливо, це дещо додало відчуття спорідненості, яке виникло під час нашого подальшого спілкування.

Тож ми вирушили на екскурсію, і паралельно Джейсон почав розповідь про консерваторію, її історію, про що більш детально трохи згодом, і її сьогодення. Приймальна кампанія щойно завершилася, і Джейсон у цей час займався здебільшого «паперовою» роботою. Хоча сказати, що вступну кампанію завершено, було б не зовсім вірно, насправді вона продовжується протягом року, тобто не закінчується ніколи, завершилася лише активна фаза літнього прийому, і, відповідно, більшість абітурієнтів вже чекали початку семестру. Втім, доєднатися до лав студентів можна у будь-який час, якщо хтось вирішить для себе, що повинен професійно займатися музикою. Слід також зазначити, що консерваторія Сан-Франциско веде вступну кампанію, окрім США, ще в п'яти країнах, серед яких особлива увага приділяється Китаю і Південній Кореї.

В цій будівлі консерваторія Сан-Франциско знаходиться відносно недавно. Останній переїзд відбувся лише десять років назад, коли керівництво прийняло відповідне рішення, і близько 2000 року було придбано цей чудовий будинок в Сівік-центрі міста, де знаходиться сплетіння установ культури і мистецтва, таких як всесвітньо відома симфонічна зала Девіса, оперний театр, Музей східного мистецтва та інші. Взагалі-то консерваторія займає два будинки, окрім історичного будинку номер 50, їй належить також будинок по Оук-стріт 70, який був відновлений у сучасному комплементарному дизайні. Площа обох будинків становить близько 73 тисяч квадратних футів, що є приблизно 6,8 тисяч квадратних метрів. Цього простору вистачає для задоволення потреб консерваторії в наявності акустично правильних студій, репетиційних приміщень та місць роботи, а також клас-

них кімнат, офісів і розширеної бібліотеки. «Простір – це прекрасна метафора минулого консерваторії і обіцянка майбутнього, втіленого нашими студентами», – сказав Колін Мердок, колишній президент консерваторії.

Джейсон розповів, що попереднім власником цього історичного будинку був якийсь фітнес-клуб, тому будівельникам довелося важко попрацювати, щоб перетворити басейни на концертні зали та студії. Мушу зізнатися, я був щиро вражений, побачивши на власні очі всі ці чудові приміщення.

Серед основних моментів слід зазначити інноваційне перевтілення великої бальної зали в нову концертну залу з елегантною позолотою, колонами і багатством орнаменту (як в Грановитій палаті) високої стелі, що доповнюється ще й наявністю найсучасніших супертехнологічних зручностей для покращення акустики. Ця концертна зала вміщує до 450 слухачів. Є ще дві зали – нова Сольна вміщує до 160 гостей, і трохи менший репетиційний салон вміщує до 120 відвідувачів. Про Сольну залу треба додати дещо важливе. Зручності тут включають дві дуже складні акустичні системи: перша – це пасивні елементи поглинання звуку, встановлені скрізь в гармонійному поєднанні з елементами дизайну, а друга – це, зокрема, більше сотні якісних широкосмугових гучномовців, встановлених на підлозі під кожним кріслом. Отже, таке технічне обладнання дає можливість оптимізувати акустику приміщення в залежності від складу виконавців, наприклад, струнний квартет або камерний ансамбль потребують певного відгуку приміщення шляхом утворення штучного відлуння, а виступ ансамблю духових інструментів буде сприйматися краще у більш приглушеному приміщенні. Але ж це одна і та ж сама концертна зала, що акустично пристосовується до виконавців. Також в цій залі, незважаючи на її відносно невеликий розмір, є оркестрова яма, у якій знаходяться додаткові роялі, і можуть розміщуватися акомпануючи музиканти. Більшість часу ця яма вкрита фальш-підлогою, але в разі необхідності вона може використовуватись. Репетиційний салон має два рівні, в ньому є основна зала і досить великий балкон. Акустика цього приміщення є просто чудовою.

Слід згадати про наявність двох студій звукозапису. Перша, мала студія подвійного призначення, використовується також як репетиційне приміщення. Друга, основна студія, оснащена згідно з останнім словом техніки, тут встановлено велику кількість професійного обладнання, включаючи головний мікшерський пульт. Передбачено можливість звукозапису не тільки для виконавців, які грають музичні твори в самій студії; сюди також проведені кабелі зі всіх інших концертних зал будівлі. Таким чином, студія є своєрідним технологічним хабом і це дозоляє вести якісний звукозапис концертів, які проходять одночасно в різних залах. Два фахівця працюють в цій студії повний робочий день, а ще є декілька волонтерів з числа студентів, які також виконують значний об'єм роботи, і є консультанти серед викладацького складу.

Але й це ще не все. Минулого року консерваторія Сан-Франциско зробила собі ще один подарунок у вигляді акустично ізольованої студії. Було реалізовано досить складний будівельно-технічний проект, згідно з яким нова студія звукозапису отримала велику кімнату, що знаходиться в підвішеному стані в іншій, трохи більшій, кімнаті. Таким чином, внутрішня кімната виявляється акустично роз'єднаною із зовнішньою кімнатою, і тоді ніякий шум трамваю, автотранспорту або навіть звук вибуху не зможе втрутитися в ідеальну тишу, яка панує у внутрішній кімнаті. Тобто низькочастотний акустичний зв'язок із зовнішнім світом повністю вимкнено.

Не можу не згадати випускника консерваторії Сан-Франциско, всесвітньо відомого джазового піаніста на ім'я Джордж Дюк не тільки з тієї причини, що я є палким його прихильником і в мене є майже всі його платівки, але і тому, що він є визнаним продюсером компанії Уорнер Бразерс, що є однією з найбільших студій звукозапису в світі.

Слід підкреслити, що в консерваторії Сан-Франциско невипадково приділяється так багато уваги саме звукозапису. Це є важливим компонентом поширення і популяризації класичної музики, бо вона в більшій мірі, ніж сучасна поп-музика, виявляється залежною від якості звучання під час програвання і відтворення звуку з цифрових носіїв. Окрім того, звукозапис є дуже корисним засобом і з точки зору навчального процесу.

Бібліотека нової консерваторії майже в три рази перевищує площу старої бібліотеки і стикається з відкритою терасою на даху. Кількість репетиційних кімнат збільшилася з 15 до 39. В цій будівлі гармонійно поєднуються публічні приміщення з приватними куточками, а наявність чудового 3-поверхового атріуму додає простору, що з'єднує головний вхід і лобі з концертними залами. Новий вхід на рівні вулиці полегшує доступ для людей з обмеженими можливостями і створює умови для їх повноцінної участі в програмі виступів 365-плюс та інших подіях, представлених в консерваторії щороку. Офіційне відкриття будівлі по Оук-стріт 50 відбулося в листопаді 2006 року. Орієнтовна вартість проекту становила 80 млн. доларів.

Тепер декілька слів про історію консерваторії Сан-Франциско.

У 1917 році місцеві піаністки Ада Климент і Ліліан Ходжхед відкрили двері фортепіанної школи Ади Климент. Розташована в реконструйованому будинку батьків Ліліан, школа почала з трьох роялів, чотирьох студій, двох класних дощок і сорока студентів. Зарахування бажаючих вчитися музиці швидко росли. Визнаючи необхідність в музичній консерваторії, на західному узбережжі, в школі, перейменованої в 1923 році в Консерваторію Сан-Франциско, вже пропонували класи по багатьох інструментах, а також теорії, композиції і вокалу.

Серед перших учнів, вирощених в консерваторії, були два найбільш відомих скрипаля-віртуоза сучасності Ісаак Штерн і Ієгуді Менухін. У 1924 році консерваторія запросила іменитого композитора Ернеста Блоха викладати п'ятитижневий літній курс. Це був великий успіх, і Блох був прийнятий на роботу в якості директора в наступному році. Під час його перебування на посаді музичне бачення Блоха, його міжнародна репутація та його майстерність як вчителя стимулювали величезне розширення школи. Коли Блох покинув консерваторію в 1930 році, щоб повністю віддатися композиторській праці, Ада і Ліліан відновили своє керівництво зростаючою установою.

Унікальна програма камерної музики. З самого початку камерна музика була важливою частиною консерваторського курсу. У 1926 році група викладачів формує перший камерний ансамбль школи, Каліфорнійський струнний квартет. У 1948 році тоді вже всесвітньо відомий струнний квартет Гріллер створив літню школу при

консерваторії, залучаючи студентів з усіх кінців Сполучених Штатів. Ансамбль повертався до консерваторії ще три літа і надалі працював на факультеті протягом багатьох років. Відоме Алма Тріо почало програму літніх класів в 1952 році, і піаніст ансамблю Адольф Баллер згодом приєднався до складу викладачів консерваторії.

Переїзд Консерваторії до спального району Сансет. Альберт Елкус після 14-річного періоду роботи в якості голови відділу музики в Університеті Каліфорнії в Берклі вийшов на пенсію, щоб в 1951 році стати директором консерваторії Сан-Франциско. Одним з перших його пріоритетів було знайти для Консерваторії новий будинок. У 1956 році школа переїхала в будівлю месіанського стилю на Ортега-стріт. Музикознавець Робін Лауфер змінив Елкуса на посаді керівника консерваторії в 1957 році, і під його керівництвом в 1960 році консерваторією було досягнуто важливої віхи: вона стала першою музичною школою на західному узбережжі, що отримала акредитацію від Західної Асоціації шкіл та коледжів і Національної Асоціації музичних шкіл.

Роки керівництва Залкінда. Призначений президентом в 1966 році Мілтон Залкінд керував консерваторією протягом другого великого періоду розширення. Протягом 24 років його керівництва набір студентів виріс з 42 до більш ніж 250. Він розробив численні інноваційні програми, багато з яких стали моделями для інших шкіл. Визнаючи важливість якості виконання музичного твору, Залкінд додав вимоги обов'язкових сольних виступів для студентів молодших та старших курсів, і згодом це дало більш широкі виконавські можливості для всіх студентів. Залкінд також організовував в консерваторії майстер-класи таких видатних музикантів, як Альфред Брендель, Леон Флейшер, Пласідо Домінго, Ієгуді Менухін, Пінхас Цукерман та Йо-Йо Ма.

У роки керування Залкінда відбулося народження багатьох подій і програм, які стали довгостроковими традиціями консерваторії, таких як щорічна місія «Співай-це-сам» та «Камерна музика Заходу», а також літній фестиваль, запущений в 1977 році, що зібрав талановитих студентів, випускників, викладачів та видатних майстрів. Консерваторія Сан-Франциско була першою консерваторією в США, яка додала етномузикознавство і вивчення азіатської музики до навчального плану, і першою установою в країні, що запропону-

вала ступінь магістра за спеціальностями «класична гітара» та «камерна музика».

Виконання нової музики також процвітало під час перебування Залкінда в керівництві консерваторії. Залкінд запросив на роботу в консерваторію таких талановитих музикантів, як Ендрю Імбрі, Іван Черепнін і Джон Адамс, останній того часу був одним із перших керівників Ансамблю нової музики в консерваторії. Студенти і викладачі давали прем'єри багатьох творів таких композиторів, як Полін Оліверос, Джон Кейдж, Мортон Фельдман і Дьордь Лігеті. Ця традиція триває і сьогодні в Ансамблі нової музики під керівництвом директорки Ніколь Пайемент, яка регулярно представляє твори корифеїв, включаючи Генрика Гюрецкі, Джорджа Перле, Лу Харрісона і Ліббі Ларсена. У 2002 році консерваторія запустила пробний проект, який має за мету пошук і прем'єрне виконання сучасної музики народів усього світу.

Колін Мердок. У 1992 році Колін Мердок, який служив в консерваторії в якості декана з 1988 року, був призначений президентом. Під його керівництвом консерваторія відзначила свій 75-річний ювілей з гала-концертом в симфонічному холі Девіса за участю всесвітньо відомих виконавців, серед яких були Ісаак Штерн, Джон Адамс, Джеффрі Кахане і Хай-Е Ні. У 1997 році консерваторія відсвяткувала 80-й день народження, як свій власний, так і композитора Лу Харрісона, організувавши мультикультурний чотириденний фестиваль музики, танцю і поезії. Відомий гітарист Девід Таненбаум, завідувач кафедри гітари консерваторії, був художнім керівником фестивалю.

Нова ера консерваторії. Переїзд до Сівік-Центра. У 2006 році консерваторія переїхала в оновлений кампус Сівік-Центра, в якому є три обладнаних за кращими світовими стандартами зали для музичного виконавства, що забезпечують найсучасніший простір для плідної творчості, сповіщаючи нову еру зростання. З новими викладачами прийшли нові можливості. Композитор Джон Адамс започаткував ординатуру з композиції і диригування. Оркестр дебютував виконаннями для звукозаписуючої компанії Наксос. Було підписано побратимську угоду із Шанхайською музичною консерваторією, що дало відповідний міжнародний статус фестивалю камерної музи-

ки Шанхай – Сан-Франциско, і цей щорічний захід організовувався по черзі в кожному місті, показуючи спільні виступи викладачів та студентів з кожної установи. У 2010 році консерваторія відзначила 25-річчя своєї програми камерної музики проведенням фестивалю і спеціального свята вшанування віолончелістки Бонні Хемптон, давнього колишнього викладача і співзасновниці цієї програми. Участь випускників у серії сольних виступів демонструє видатні здібності як солістів, так і всього ансамблю. Були запрошені виконавці, такі як скрипаль Пінхас Цукерман, гітарист Пепе Ромеро, диригент сер Саймон Реттл і інші оперні зірки, такі як члени Консультативної ради Консерваторії Фредеріка фон Штаде і Томас Хемпсон. Вони продовжують часто відвідувати консерваторію, підвищуючи її рейтинг як міжнародного центру музичної освіти, розташованого в культурному серці одного з найдинамічніших міст світу. Девід Стулл, колишній декан Оберлін-коледжу, був призначений на посаду президента консерваторії Сан-Франциско 1 липня 2013 року, змінивши колишнього президента Коліна Мердока.

В консерваторії в даний час навчається близько 500 студентів з 34 штатів і 30 країн світу. Викладацький колектив включає в себе більше двох десятків членів симфонічного оркестру і оркестру театру опери та балету Сан-Франциско. Близько 600 студентів навчаються на довузівському підготовчому відділенні, де вони отримують інструкції після школи, у вихідні та протягом літа, і близько 100 дорослих беруть участь в вечірніх класах інструментальної гри і відвідують уроки вокалу.

Повернемося до Харкова. Історія Харківської консерваторії (нині університету мистецтв) добре відома нашим співвітчизникам, тому нагадаємо лише основні віхи.

Харківську консерваторію було створено в 1917 році на базі музичного училища, що існувало з 1883 року під егідою Харківського відділення Імператорського російського музичного товариства. Біля витоків професійної музичної освіти в Харкові стояли І. І. Слатін, О. К. Глазунов, П. І. Чайковський. 1924 року консерваторію було перетворено на Музично-драматичний інститут, з якого в 1934 було виділено музичний факультет і на його основі знову створено консерваторію.

Харківська державна консерваторія діяла до 1963 р. і мала 8 факультетів: фортепіано, оркестрові і народні інструменти, спів, хорове диригування, музикознавство, композиція, музичні дослідження. Також існували вечірній та заочний відділи. У 1963 році Харківську державну консерваторію і Харківський державний театральний інститут було поєднано в один заклад – Харківський державний інститут мистецтв [5]. Згодом інститут був названий ім'ям Івана Котляревського, відомого письменника, класика української літератури, видатного драматурга і діяча музичного і театрального мистецтва. 17 березня 2004 р. Розпорядженням Кабінету Міністрів України № 143-р «Про реорганізацію Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського» інститут реорганізовано в Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського [5].

У 2011 році університет отримав статус «національний», і сьогодні це Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського [4, 5].

Харківська консерваторія теж зазнала численних переміщень, їх було навіть більше, аніж в консерваторії Сан-Франциско. На жаль, під час Великої Вітчизняної війни архіви було загублено, і тому більш детально ми знаємо тільки про період після 1943 року. В післявоєнні роки консерваторія розташовувалась на вулиці Шота Руставелі, на Бурсацькому узвозі і на вулиці Полтавський шлях. Переїзд до теперішньої будівлі на майдані Конституції відбувся десь близько 1953 року. Слід зазначити, що консерваторію було створено ще в роки існування Російської Імперії, потім була диктатура пролетаріату і розвиток консерваторії як закладу вищої музичної освіти в місті Харкові, який до 1934 року був столицею Радянської України. В останній період існування радянської влади і особливо після розпаду СРСР консерваторія, як і більшість закладів культури і освіти, зазнала значного занепаду. Найбільш руйнівним виявився період кінця 90-х та початку 2000 років. Матеріально-технічна база консерваторії опинилася у жалюгідному становищі. Більшість приміщень були надані в оренду, але найстрашнішим було те, що інститут від цього не отримував ані копійки. Дякуючи Богові, цю хибну тенденцію вдалося переломити. У 2004 році ректором ВНЗ було призначено талано-

витого музиканта і чудову піаністку Т. Б. Вєркіну. Цій жінці вдалося зупинити зубожіння, і всі наступні роки були свідками поступового відродження історичної будівлі 11/13 на Майдані Конституції як ззовні, так і зсередини.

Особлива гордість університету нині – це велика концертна зала, де щомісячно проводяться численні концерти, виступи і репетиції музичних колективів, серед яких – студентський симфонічний оркестр, камерний оркестр, оркестр народних інструментів та інші. Втім, було б дуже цікаво побачити цю залу століття назад, в ті роки, коли тут проводилися торги харківської товарної біржі, бо в дореволюційний час вона була розміщена саме в цьому будинку. Окрім великої зали, вдалося відродити ще дві, камерну і малу залу. На жаль, час створення власної студії звукозапису ще не настав, бо в плані технічного обладнання і наявності сучасних високотехнологічних зручностей наша консерваторія значно поступається консерваторії Сан-Франциско.

Втім, ніякі технологічні пристосування не можуть замінити майстерності живого виконання. З 1991 року на базі Харківської консерваторії проводиться щорічний Міжнародний музичний фестиваль «Харківські Асамблеї». Безперечно, фестиваль є одним з найпомітніших явищ в музичному житті України, він також став добре відомим в Європі і в Америці. Щороку серед його учасників з'являються визнані зірки класичної музики. Організатором і рушійною силою фестивалю з самого початку і до сьогодні є народна артистка України, ректор Харківського університету мистецтв Тетяна Вєркіна.

Підсумовуючи, можна сказати, що обидві консерваторії на протязі ста років пройшли славний шлях, який у випадку з Харківською консерваторією був тернистим (Громадянська, Велика Вітчизняна війни, міжвоєнні та післявоєнні труднощі, криза 90-х років, нещодавні бурхливі події). Більшу частину цього часу вони навіть не були обізнані про існування одне одного, бо знаходяться в різних куточках світу, на різних континентах, на відстані більше 10 тисяч кілометрів. Але в епоху глобалізації, інформаційних технологій і швидкісних цифрових комунікацій відстані скорочуються, і з'являються нові можливості спілкування. Будемо сподіватися, що далі на шляху подальшого розвитку і поширення

класичного мистецтва ми будемо рухатись разом, оскільки обмін досвідом є важливою складовою плідної творчої праці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Веб-сайт консерваторії Сан-Франциско [Электронный ресурс]. — Режим доступу :* http://sfcm.edu/-.

2. *Веб-сайт ХНУМ ім. І. П. Котляревського [Электронный ресурс]. — Режим доступу : http://dum.kharkov.ua/ - .*

3. *Pro domo mea [Текст] : нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. — Х. : С. А. М., 2007. — 336 с.*

4. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського [Электронный ресурс]. — Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Харківський_національний_університет_мистецтв_імені_Івана_Котляревського.*

5. *Харьковский институт искусств: 1917–1992. — Харьков : [ХІМ], 1992. — 444 с.*

6. *Xini [Электронный ресурс]. — Режим доступа : https://uk.wikipedia.org/wiki/Xini.*

Анотації

□ **АНФІЛОВА С. Г. Опанування музично-критичних жанрів на телебаченні в навчанні музикознавців** ■ На прикладі творчого портрета в статті досліджується специфіка трактування музично-критичних жанрів на телебаченні. Дана характеристика основних компонентів передачі. Розглянуто етапи роботи над створенням передачі в жанрі творчого портрета (або портретного нарису, якщо використовувати телевізійну термінологію): робота над сценарієм, підготовка до зйомок, збір музичного відеоматеріалу. У статті узагальнений досвід роботи автора музичним редактором на Харківському обласному телебаченні, а також досвід роботи зі студентами-музикознавцями ХНУМ ім. І. П. Котляревського в процесі створення серії відеоматеріалів для університетського сайту. ■ **Ключові слова:** музична критика, музична журналістика, тележурналістика, музично-критичні жанри, творчий портрет, портретний нарис, передача.

□ **БЕВЗ М. В. Сучасні проблеми вступу до вищих навчальних закладів мистецького спрямування. З досвіду відповідального секретаря приймальної комісії** ■ В статті розглядаються проблемні питання організації та проведення вступної кампанії у вищих навчальних закладах мистецького спрямування. Визначаються найбільш болючі проблеми організації вступу до мистецьких ВНЗ та шляхи їх подолання. Робиться висновок про те, що успішне керівництво освітніми процесами в державі неможливе без розуміння особливостей підготовки фахівців як в класичних, так і у вузькопрофільних вищих навчальних закладах, зокрема, мистецького спрямування. Дану специфіку необхідно враховувати як при розробці загальнодержавного законодавства про вступ до ВНЗ, так і при подальшому вдосконаленні роботи ЄДЕБО. ■ **Ключові слова:** вступна кампанія, мистецькі ВНЗ, творчий конкурс, ЄДЕБО.

□ **БЕРЕГОВА О. М. Академічне музичне мистецтво та сучасні інформаційно-комунікаційні технології: дискурс взаємодії** ■ Проаналізовано сучасний стан інформаційно-комунікаційних технологій в аспекті їх впливу на академічне музичне мистецтво. Розглянуто особливості концертного виконання і звукозапису, окреслено відмінності ланок музичної комунікації в масовому та академічному видах музичного мистецтва. Автор пропонує запровадити спеціальну програму державної підтримки національного нотного видавництва та аудіовиробництва з метою збереження багатовікових надбань української музичної культури та її подальшого розвитку. ■ **Ключові слова:** інформаційно-комунікаційні тех-

нології, академічне музичне мистецтво, концертне виконання, звукозапис, музична комунікація.

□ **ВОРОНЦОВ С.О. Два шляхи довжиною в століття** ■ Стаття містить спостереження автора під час візиту до консерваторії Сан-Франциско та аналіз шляхів розвитку і поширення класичного мистецтва, пройдених за століття у порівнянні з ХНУМ ім. І. П. Котляревського, оскільки обидві інституції є ровесниками, що ведуть відлік своєї історії з 1917 року. ■ **Ключові слова:** консерваторія, класична музика, Харків, Сан-Франциско.

□ **ВОРОПАЄВ Є. П. Детермінанти художньої творчості: психолого-педагогічний підхід** ■ У дослідженні представлено огляд граничних смислів художньої творчості, що виділяють психологи і естетики. Це і дефініції, що стосуються сутності мистецтва, і каталог його функцій, а також формулювання цілей, цінностей, ідеалів, місії мистецтва і служителів муз. По суті, в роботі поглиблюється важливий елемент системи К. Станіславського – поняття «над-надзавдання актора». Запропоноване авторське визначення над-надзавдання артиста (тобто і музиканта, і літератора, і танцюриста, і художника ...), у якому поєднується теоретична коректність і, одночасно, практична дієвість формули: над-надзавдання мусить допомагати митцю (і молодому, і зрілому) розв'язувати свої професійні завдання, бути начебто компасом у дорозі. За задумом автора, ця дефініція спирається на відомий вислів Ф. Достоєвського: «красотою світ буде врятований». Наведена аргументація, яка пояснює включення кожного положення формулювання. ■ **Ключові слова:** над-надзавдання актора, психологія мистецтва і художньої творчості, педагогіка мистецтв, артистизм.

□ **ГОЛІКОВ О. С. Мистецтво як форма суспільної свідомості: ідентичність, знання, суспільна злагода** ■ Статтю присвячено розгляду мистецтва як форми суспільного знання в парадигмальних рамках соціології знання. Автор акцентує увагу на тому, що мистецтво, беручи участь у продукуванні соціального знання, тим самим є агентом фабрикації суспільної згоди, а у межевому випадку – і ідентичностей. Вказуючи на те, що індустрія фабрикації ідентичностей і суспільної згоди різко комодифікується і стає внутрішньо конкурентною, автор приходить до висновку про зміну місця мистецтва у вищевказаних процесах. ■ **Ключові слова**: мистецтво, форма суспільної свідомості, знання, соціальне, суспільна згода, соціологія знання.

□ **ГОЛЯКА Г. П. Мистецько-освітні проекти древнього Глухова** ■ У статті розглянуто музичні проекти Глухова періоду 2014–2016 років. Зокрема, зосереджено увагу на мистецьких імпрезах Фундації спадщини Терещенків та міського голови Мішеля Терещенка. Розкрито музичний потенціал

міста в науковій та просвітницькій сферах. Так, у місті відновлюється класичне виконавство, зокрема, виконуються твори видатних композиторів, глухівчан за походженням Д. Бортнянського та М. Березовського, розвивається традиційне народне мистецтво, осмислення історичної значущості Глухова, його ролі у світовому музичному мистецтві відбувається на творчих практикумах, наукових конференціях. ■ **Ключові слова**: Глухів, Мішель Терещенко, мистецькі проекти, національне культурне відродження.

□ **КАЛАШНІКОВА А. О. Сучасний споживач продуктів мистецтва** ■ Споживачі мистецтва – група, від якої залежить його існування, зміст та якісні характеристики. У статті на прикладі образотворчого мистецтва розглядаються комерційні та некомерційні різновиди споживання, їхнє значення для становлення функціонально самостійного ринку мистецтва. Аналізуються особливості сучасних українських споживачів: джерела їх естетичних уподобань, розвитку художнього смаку, фактори, що впливають на залучення нових і майбутніх споживачів (зокрема протиставлення масової й високої культури, вплив політичних та економічних трансформацій). Окрему увагу приділено естетичній освіті у навчальних закладах різних рівнів, які визнаються ключовим джерелом реформування естетичних уподобань населення. ■ **Ключові слова:** споживачі мистецтва, художній смак, образотворче мистецтво, глядачі, покупці мистецтва, естетична освіта.

□ **КОЗАК А. І. Фортепіано як інструмент вестернізації музичної освіти Японії** ■ У статті розглядається сучасна ситуація в музичній освіті Японії, пов'язана з глобалізаційними процесами. Фортепіано, грі на якому навчають наразі у всіх музичних навчальних закладах Японії, вважається засобом вестернізації музичної освіти країни. Наголошується на тому, що центральною проблемою музичної освіти Японії є співіснування традиційної та професійної академічної музичної підготовки, що базуються на двох основних видах музикування: усному (традиційному) і письмовому (академічному), у якому чільне місце належить мистецтву фортепіанної гри. ■ **Ключові слова:** японська музична освіта, фортепіанна музика, тенденція вестернізації, етнонаціональна музична традиція.

□ **КОЛОС Т. М. Перспективи розвитку культурно-мистецької освіти в контексті реформування освітнього законодавства** ■ За умов реформування освітньої сфери в Україні визначення специфіки мистецької освіти в діючому законодавстві постає як невідкладне питання. Стаття висвітлює низку проблем у галузі культурно-мистецької освіти (її кадрового забезпечення, форм підготовки спеціалістів на різних рівнях освітньої системи та ін.), які потребують вирішення у найближчому майбутньому.

Аналізується проект закону «Про освіту», який, як очікується, започаткує реалізацію масштабної освітньої реформи та дозволить законодавчо закріпити нові стандарти спеціалізованої мистецької освіти. Зокрема, революційною новацією законопроекту є уведення системи підготовки «докторів мистецтва» та відповідного наукового ступеню, який стане аналогом ступеня «доктора філософії», що присуджується вченим провідних країн світу. ■ **Ключові слова:** реформування культурно-мистецької освіти, вища мистецька освіта, нормативно-правове забезпечення професійної діяльності в галузі культури та мистецтва, проект закону «Про освіту».

□ **ЛОШКОВ Ю. І. Становлення народно-інструментальної освіти в Харківському музично-драматичному інституті** ■ Стаття присвячена становленню в Харкові в 1920 роках освітньої системи в галузі народно-інструментального виконавства. З'ясовано, що об'єктивними факторами її формування стали просвітня спрямованість діяльності аматорських домрово-балалаєчних оркестрів Харкова в перші десятиліття XX сторіччя та визнання і підтримка з боку державних установ на основі усвідомлення морально-виховного характеру діяльності таких музичних колективів. Суб'єктивними чинниками були професійна діяльність В. А. Комаренка в галузі народно-інструментального оркестрового виконавства та організаційна робота директорів Харківського музично-драматичного інституту Я. Я. Полфьорова (1924–1925) та С. П. Дрімцова (1926–1934). ■ **Ключові слова:** народно-інструментальне виконавство, об'єктивні та суб'єктивні фактори становлення спеціальної музичної освіти, Харківський музично-драматичний інститут, кафедра народних інструментів.

□ **МАЛІКОВ В. В. Культурна політика Великої Британії та її цінність для України** ■ У статті автор пропонує аналіз культурної політики Великої Британії з огляду на корисність звернення до досвіду одного зі світових лідерів у культурі для України. Увага зосереджується на ідейних та концептуальних засадах британської культурної політики, її провідних ідеях, які досліджуються на основі таких джерел, як урядові звіти, проекти та програми національного та місцевого рівнів. Робиться висновок про те, що успішна культурна політика в Україні можлива за умови чіткого розуміння культури як визначального фактору суспільного розвитку. Самоцінність культури, її значимість для підвищення рівня освіти, здоров'я і соціальної взаємодії людей, їх творчих здібностей, громадської та економічної активності мають стати керівними ідеями та принципами культурної політики. ■ **Ключові слова:** культурна політика, Велика Британія, культурний сектор, мистецтво, культурна спадщина.

□ **МИСЛАВСЬКИЙ В. Н. СТАНОВЛЕННЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ (1916–1929)** ■ У статті здійснюється спроба узагальнення та систематизації фрагментарного і маловідомого фактичного матеріалу, віднайденого автором у архівних та важкодоступних джерелах інформації, що стосується одного з найцікавіших періодів історії розвитку вітчизняного кінематографа (з 1916 по 1929 рр.). Простежується певна динаміка розвитку кінематографічної освіти – від виключно економічно мотивованої діяльності в дореволюційний період до державного контролю над освітою в післяреволюційний. ■ **Ключові слова:** кінематографічна освіта, динаміка розвитку, економічно мотивована діяльність, державний контроль над освітою.

□ **ПАРТОЛА Я. В. Перспективи театрознавчої науки в умовах реформ та євроінтеграції** ■ Розглядаються проблеми та перспективи театрознавчої освіти з огляду на реформу вищої школи та узгодження традицій вітчизняної та європейської системи підготовки фахівців в царині науки про театр. Сучасні процеси в європейському театрі, а відповідно, і в науці про театр потребують професіоналів, які вільно орієнтуються в паратеатральних сферах і йдуть в авангарді мистецьких пошуків. Але зміни професії зсередини недостатньо без усвідомлення її статусу в культурі і суспільстві на державному рівні. Тому реформа має відбуватися синхронно із законодавчим ствердженням нових стандартів вищої освіти, внесенням змін до класифікатора професій, урахуванням особливостей мистецької освіти в Законі України «Про освіту» та підзаконних актах. ■ **Ключові слова:** театрознавча освіта, театральна критика, наука про театр, театрознавство, професія «театрознавець».

□ **ПОЛУБОЯРИНА І. І. Компетентнісний підхід до мистецької освіти** ■ Метою пропонованої статті є проекція поняття «компетентнісний підхід» на проблемне поле мистецької освіти шляхом аналізу термінологічної бази із наступним визначенням меж професійної компетентності музиканта-випускника вищої школи. Диференційовано поняття «компетентність» та «компетенція». Розкрито сутність надпредметних, загальнопредметних, ключових та спеціально предметних компетентностей. Визначено складові професійної компетентності студентів-бакалаврів і студентів-магістрів, які навчаються у вищих навчальних закладах за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». ■ **Ключові слова:** компетентність, компетентнісний підхід, бакалавр, магістр, мистецька освіта.

□ **ПРОСКУРІНА М. О. Академічна музика в системі культурних індустрій України** ■ В публікації висвітлено питання культурних індустрій

як сектору господарської діяльності та фактору забезпечення соціокультурного розвитку суспільства. Проаналізовано специфіку ринку культурних благ. Досліджено сегмент академічної музики як сектору музичної індустрії. Виявлено деякі механізми просування та комерціалізації академічного музичного продукту. ■ **Ключові слова:** культурні індустрії, класична музика, музична індустрія, музичний бізнес.

□ **РЕДЯ В. Я. До проблеми гуманітаризації освіти або Інтеграція освіти проти «образованщини»** ■ Публікація присвячена проблемі зниження загального рівня культури сучасної студентської молоді. Автор пропонує один із можливих аспектів її подолання – розширення циклу гуманітарних навчальних дисциплін культурологічного напряму у вишах негуманітарної спрямованості, визнання пріоритетної моделі підготовки гуманістично орієнтованого майбутнього спеціаліста будь-якого профілю, що стане запорукою ціннісного відношення людини до оточуючої дійсності, до самої себе як Особистості. ■ **Ключові слова:** культура, художня культура, художня освіта, художній образ світу, гуманітаризація освіти, образне мислення.

□ **СІНЧЕНКО Б. Ю. Харківська композиторська школа на початку XXI століття: шляхи розвитку та збереження творчої спадщини** ■ У статті йдеться про створення харківської композиторської школи та її розвиток протягом XX сторіччя. Розглянуто деякі риси стилю, що притаманні її представникам в цілому. Оскільки робота має і полемічний характер, висунуто ряд питань, які з часом мають бути розглянуті. Вони стосуються професійного виховання студентів-композиторів. Мова йде, зокрема, про поступову інтеграцію студента-композитора в композиторську громаду, проблему виконання та популяризації творів молодих композиторів, збагачення їхнього технічного арсеналу. ■ **Ключові слова:** харківська композиторська школа, композиторська техніка, Спілка композиторів, С. С. Богатирьов, М. Д. Тіц, контрапункт, фортепіанна соната.

□ **СУШАНОВА В. В. Досвід європейської музичної освіти у країнах Близького Сходу** ■ Розглядаються сучасна структура, основні моделі та тенденції музичної освіти останнього десятиріччя у країнах Близького Сходу. Всупереч багатим культурним традиціям, музична освіта близькосхідних країн знаходиться в стадії становлення, спираючись на комерційну основу та відчуваючи сильний вплив європейських музичних шкіл, в меншій мірі, американських. За відсутністю вибудованої системи музичної освіти діючі навчаючі програми виконують скоріше атестаційну та популяризаторську функції. Деталізовані програми шкіл Trinity і ABRSM, які впроваджуються і курируються провідними музичними закладами Ве-

ликої Британії. Широкий діапазон спеціальностей і рівнів навчання, налагоджені шляхи співпраці шкіл, коледжів, університетів в різних країнах, єдина шкала оцінювання обумовлюють успішну роботу даних систем по всьому світу, проте вони не користуються попитом в пострадянському просторі, у тому числі і за відсутності доступної інформації, що визначає новизну і актуальність пропонованої теми. ■ **Ключові слова:** музична освіта, моделі освіти, глобалізація музичної освіти, навчаючі музичні програми.

□ **ЧЕПАЛОВ О. І. Проблеми якості наукового дослідження та достеменності його фахової спеціалізації** ■ У зв'язку із проблемами сучасних наукових досліджень обгрунтовується необхідність доповнення переліку спеціальностей, з яких може бути присуджений науковий ступінь в галузі «хореографічне мистецтво». Доведено, що це суттєво розширить міжнародні масштаби наукового співробітництва та дозволить виховувати фахових хореологів, як того потребують нові наукові завдання. Сформульовано основні завдання хореології та специфічні напрями наукових досліджень в цій сфері, що зачіпають, в першу чергу, історико-стильовий, семіотичний та практичний аспекти. ■ **Ключові слова:** наукові спеціальності, актуальність та новизна наукового дослідження, мистецтвознавство, хореографічне мистецтво, хореологія.

□ **ЧЕРНЕНКО В. О. Онтологічні аспекти естетичного досвіду (або Про чотири рядки Р. М. Рільке)** ■ У статті аналізуються природа та онтологічні основи естетичного досвіду, що здійснюється крізь призму філософських поглядів Геракліта і експлікацій його ідей у творчості Мартіна Гайдеггера. В якості безпосереднього втілення в художньому образі виявлених онтологічних детермінант (φυσις, πολεμος, λογος) аналізується образна система віршу Р. М. Рільке, яка наочно демонструє, що естетичне бачення Світу – це його бачення у якості певної виразної форми. ■ **Ключові слова:** φυσις, πολεμος, λογος, естетичне, неприховане, онтологія.

□ **ЯШИНОВ О. Л. Пряме фінансування культурної діяльності: зарубіжний досвід та його значення для України** ■ В статті розглядаються особливості, основні типи, форми та джерела прямого державного фінансування сфери культури. Ретельно проаналізований багатий зарубіжний досвід бюджетної підтримки культурної діяльності. Виявлені і досліджені базові характеристики статусного фінансування, дискреційних субсидій, маркованих податків та інших сучасних економічних інструментів. Даються конкретні рекомендації щодо здійснення інституційних змін у фінансуванні сфери культури України. ■ **Ключові слова:** сфера культури, пряме фінансування, кошторис, субсидії, податки, асигнування.

Аннотации

□ **АНФИЛОВА С. Г. Освоение музыкально-критических жанров на телевидении в обучении музыковедов** ■ На примере творческого портрета в статье исследуется специфика трактовки музыкально-критических жанров на телевидении. Дана характеристика основных компонентов передачи. Рассмотрены этапы работы над созданием передачи в жанре творческого портрета (или портретного очерка, если использовать телевизионную терминологию): работа над сценарием, подготовка к съемкам, сбор музыкального видеоматериала. В статье обобщены опыт работы автора музыкальным редактором на Харьковском областном телевидении, а также опыт работы со студентами-музыковедами ХНУИ им. И. П. Котляревского в процессе создания серии видеоматериалов для университетского сайта. ■ **Ключевые слова:** музыкальная критика, музыкальная журналистика, тележурналистика, музыкально-критические жанры, творческий портрет, портретный очерк, передача.

□ **БЕВЗ М. В. Современные проблемы поступления в высшие учебные заведения творческой направленности. Из опыта ответственного секретаря приёмной комиссии** ■ В статье рассматриваются проблемные вопросы организации и проведения вступительной кампании в высших учебных заведениях творческой направленности. Определяются наиболее болезненные проблемы организации поступления в творческие ВУЗы и пути их решения. Делается вывод о том, что успешное руководство образовательными процессами в государстве невозможно без понимания особенностей подготовки специалистов как в классических, так и в узкопрофильных высших учебных заведениях, в частности, творческой направленности. Эту специфику необходимо учитывать как при разработке общегосударственного законодательства о поступлении в ВУЗы, так и при дальнейшем усовершенствовании работы ЕГЭБО. ■ **Ключевые слова:** вступительная кампания, творческие ВУЗы, творческий конкурс, ЕГЭБО.

□ **БЕРЕГОВАЯ Е. Н. Академическое музыкальное искусство и современные информационно-коммуникативные технологии: дискурс взаимодействия** ■ Проанализировано современное состояние информационно-коммуникационных технологий в аспекте их влияния на академическое музыкальное искусство. Рассмотрены особенности концертного исполнения и звукозаписи, очерчены отличия звеньев музыкальной коммуникации в массовом и академическом видах музыкального искусства. Автор предлагает принять специальную программу государственной под-

держки национального нотного издательства и аудиопроизводства с целью сохранения многовековых достижений украинской музыкальной культуры и её дальнейшего развития. ■ **Ключевые слова:** информационно-коммуникационные технологии, академическое музыкальное искусство, концертное исполнение, звукозапись, музыкальная коммуникация.

□ **ВОРОНЦОВ С. А. Два пути длиною в столетие** ■ Статья содержит наблюдения автора во время визита в консерваторию Сан-Франциско и анализ путей развития и распространения классического искусства, пройденных за столетие, по сравнению с ХНУИ им. И. П. Котляревского, поскольку оба института являются ровесниками, ведущими отсчет своей истории с 1917 года. ■ **Ключевые слова:** консерватория, классическая музыка, Харьков, Сан-Франциско.

□ **ВОРОПАЕВ Е. П. Детерминанты художественного творчества: психолого-педагогический подход** ■ В предлагаемой работе представлен обзор некоторых предельных смыслов художественной деятельности, выделяемых в психологии и эстетике. Это и определения, касающиеся сущности искусства, и каталог его функций, также формулировки целей, ценностей, идеалов, миссии искусства и служителей муз. По сути, в статье развивается важный элемент системы К. Станиславского – понятие «сверх-сверхзадача актера». Предложено авторское определение сверх-сверхзадачи артиста (то есть, и музыканта, и литератора, и танцора, и художника…). В нем предпринята попытка совместить теоретическую корректность и, одновременно, практическую действенность дефиниции: сверх-сверхзадача должна помогать ищущему художнику (и молодому и зрелому) успешнее решать свои профессиональные задачи. По замыслу автора, в определении развито известное высказывание Ф. Достоевского «красотою мир спасется». Приведена аргументация, объясняющая введение каждого положения формулировки. ■ **Ключевые слова:** сверх-сверхзадача актера, психология искусства и художественного творчества, педагогика искусств, артистизм.

□ **ГОЛИКОВ А. С. Искусство как форма общественного сознания: идентичность, знание, общественное согласие** ■ Статья посвящена рассмотрению искусства как формы общественного сознания в парадигмальных рамках социологии знания. Автор акцентирует внимание на том, что искусство, участвуя в продуцировании социального знания, тем самым является агентом фабрикации общественного согласия, а в предельном случае – и идентичностей. Указывая на то, что индустрия фабрикации идентичностей и общественного согласия резко коммодифицируется и становится внутренне конкурентной, автор приходит к выводу об изменении

места искусства в вышеуказанных процесах. ■ **Ключевые слова:** искусство, форма общественного сознания, знание, социальное, общественное согласие, социология знания.

□ **ГОЛЯКА Г. П. Художественно-образовательные проекты древнего Глухова** ■ В статье рассматриваются музыкальные проекты Глухова периода 2014–2016 г. В частности, внимание сосредоточено на художественных симпозиумах Фонда наследия Терещенко и мэра Глухова Мишеля Терещенко. Раскрыт музыкальный потенциал города в научной и просветительской сферах. Так, в городе восстанавливается классическое исполнительство, в частности, звучат произведения выдающихся композиторов, глуховчан по происхождению, Д. Бортнянского и М. Березовского, развивается традиционное народное искусство; осмысление исторической значимости Глухова, его роли в мировом музыкальном искусстве происходит на творческих практикумах, научных конференциях. ■ **Ключевые слова:** Глухов, Мишель Терещенко, художественные проекты, национальное культурное возрождение.

□ **КАЛАШНИКОВА А. А. Современные потребители искусства** ■ Потребители искусства – группа, от которой зависит его существование, смыслы и качественные характеристики. В статье на примере изобразительного искусства рассматриваются коммерческие и некоммерческие разновидности потребления, их значение для становления функционально самостоятельного рынка искусства. Анализируются особенности современных украинских потребителей: источники их эстетических предпочтений, развития художественного вкуса, факторы, влияющие на привлечение новых и будущих потребителей (в частности, противопоставление массовой и высокой культуры, влияние политических и экономических трансформаций). Особое внимание уделено эстетическому образованию в различных учебных заведениях, которые признаются ключевым источником реформирования эстетических преференций населения. ■ **Ключевые слова:** потребители искусства, художественный вкус, изобразительное искусство, зрители, покупатели искусства, эстетическое образование.

□ **КОЗАК А. И. Фортепиано как инструмент вестернизации музыкального образования Японии** ■ В статье рассматривается современная ситуация в музыкальном образовании Японии, связанная з глобализационными процессами. Фортепиано, инструмент, игре на котором обучают сегодня во всех музыкальных учебных заведениях Японии, считается средством вестернизации музыкального образования этой страны. Делается акцент на сосуществовании традиционной и академическо-профессиональной

музыкальной подготовки, которые зиждятся на двух видах музицирования: устном (традиционном) и письменном (академическом), где основное место занимает искусство фортепианной игры. ■ **Ключевые слова:** японское музыкальное образование, фортепианная музыка, тенденция вестернизации, этнонациональная музыкальная традиция.

□ **КОЛОС Т. Н. Перспективы развития образования в сфере искусства и культуры в контексте законодательных реформ** ■ В условиях реформирования образовательной сферы в Украине определение специфики образования в сфере искусства и культуры в действующем законодательстве предстаёт в качестве неотложной задачи. Статья освещает ряд проблем, связанных с образованием в сфере культуры и искусства (кадрового обеспечения последней, форм подготовки специалистов на разных уровнях системы образования и др.), которые требуют решения в ближайшем будущем. Анализируется проект закона «Об образовании», который, как ожидается, положит начало реализации масштабной образовательной реформы и позволит законодательно закрепить новые стандарты специализированного образования в области культуры и искусства. Революционной инновацией законопроекта является введение системы подготовки «докторов искусства» и соответствующей научной степени, которая станет аналогом степени «доктор философии», присуждаемой учёным ведущих стран мира. ■ **Ключевые слова:** реформы образования в сфере культуры и искусства, высшее образование, нормативно-правовое обеспечение профессиональной деятельности в области культуры и искусства, проект закона «Об образовании».

□ **ЛОШКОВ Ю. И. Становление народно-инструментального образования в Харьковском музыкально-драматическом институте** ■ Статья посвящена становлению в Харькове в 1920 годы образовательной системы в области народно-инструментального исполнительства. Выяснено, что объективными факторами её формирования стали просветительская направленность деятельности аматорских домрово-балалаечных оркестров Харькова в первые десятилетия XX века, а также признание и поддержка со стороны государственных учреждений на основе осознания морально-воспитательного характера деятельности таких музыкальных коллективов. Субъективными факторами были профессиональная деятельность В. А. Комаренко в области народно-инструментального оркестрового исполнительства и организационная работа директоров Харьковского музыкально-драматического института Я. Я. Полферова (1924–1925) и С. П. Дремцова (1926–1934). ■ **Ключевые слова:** народно-инструментальное исполнительство, объективные и субъективные факторы становления специального

музыкального образования, Харьковский музыкально-драматический институт, кафедра народных инструментов.

□ **МАЛИКОВ В. В. Культурная политика Великобритании и её ценность для Украины** ■ В статье автор предлагает анализ культурной политики Великобритании, учитывая полезность обращения к опыту одного из мировых лидеров в культуре для Украины. Внимание сосредоточено на идейных и концептуальных основах британской культурной политики, её ведущих идеях, которые исследуются на основе таких источников, как правительственные отчеты, проекты и программы национального и местного уровней. Делается вывод о том, что успешная культурная политика в Украине возможна при условии чёткого понимания культуры как определяющего фактора общественного развития. Самоценность культуры, её значимость для повышения уровня образования, здравоохранения и социального взаимодействия людей, их творческих способностей, общественной и экономической активности должны стать руководящими идеями и принципами культурной политики. ■ **Ключевые слова:** культурная политика, Великобритания, культурный сектор, искусство, культурное наследие.

□ **МИСЛАВСКИЙ В. Н. Становление кинематографического образования в Украине (1916–1929)** ■ В статье предпринимется попытка обобщения и систематизации разрозненного и малоизвестного фактического материала, извлеченного автором из архивных и труднодоступных источников информации, касающегося одного из интереснейших периодов истории развития отечественного кинематографа (с 1916 по 1929 гг.). Прослеживается определенная динамика развития кинематографического образования – от исключительно экономически мотивированной деятельности в дореволюционный период к государственному контролю над образованием в послереволюционный. ■ **Ключевые слова:** кинематографическое образование, динамика развития, экономически мотивированная деятельность, государственный контроль над образованием.

□ **ПАРТОЛА Я. В. Перспективы театроведческой науки в условиях реформ и евроинтеграции** ■ Рассматриваются проблемы и перспективы театроведческого образования в контексте реформы высшей школы и согласования с традициями отечественной и европейской системы подготовки специалистов в области науки о театре. Современные процессы в европейском театре, а соответственно, и в науке о театре требуют профессионалов, которые свободно ориентируются в паратеатральных сферах и идут в авангарде художественных исканий. Однако изменений профессии «изнутри» недостаточно без осознания её статуса в культуре и обществе на

государственном уровне. Поэтому реформа должна происходить синхронно с утверждением новых законодательных стандартов высшего образования, внесением изменений в классификатор профессий, учётом особенностей художественного образования в Законе Украины «Об образовании» и подзаконных актах. ■ **Ключевые слова:** театроведческое образование, театральная критика, наука о театре, театроведение, профессия «театровед».

□ **ПОЛУБОЯРИНА И. И. Компетентностный подход к художественному образованию** ■ Целью предлагаемой статьи является проекция понятия «компетентностный подход» на проблемное поле художественного образования путём анализа терминологической базы с последующим определением границ профессиональной компетентности музыканта-выпускника высшей школы. Дифференцированы понятия «компетентность» и «компетенция». Раскрыта сущность надпредметных, общепредметных, ключевых и специально предметных компетентностей. Определены составляющие профессиональной компетентности студентов-бакалавров и студентов-магистров, обучающихся в высших учебных заведениях по специальности 025 «Музыкальное искусство». ■ **Ключевые слова:** компетентность, компетентностный подход, бакалавр, магистр, художественное образование.

□ **ПРОСКУРИНА М. О. Академическая музыка в системе культурных индустрий Украины** ■ В публикации освещается проблема культурных индустрий как сектора обеспечения социокультурного развития общества. Проанализирована специфика рынка культурных благ. Исследован сегмент академической музыки как сектора музыкальной индустрии. Выявлены некоторые механизмы продвижения и коммерциализации академического музыкального продукта. ■ **Ключевые слова:** культурные индустрии, классическая музыка, музыкальна индустрия, музыкальный бизнес.

□ **РЕДЯ В. Я. К проблеме гуманитаризации образования или Интеграция образования против «образованщины»** ■ Публикация посвящена проблеме снижения общего уровня культуры современной студенческой молодёжи. Автор предлагает один из возможных аспектов её преодоления – расширение цикла гуманитарных учебных дисциплин культурологического направления в вузах негуманитарного профиля, признание приоритетной модели подготовки гуманистически ориентированного будущего специалиста в любой сфере деятельности, что станет залогом ценностного отношения человека к окружающей действительности, к себе самому как Личности. ■ **Ключевые слова:** культура, художественная культура, художественное образование, художественный образ мира, гуманитаризация образования, образное мышление.

□ **СИНЧЕНКО Б. Ю. Харьковская композиторская школа в начале XXI столетия: пути развития и сохранение творческого наследия** ■ В статье идёт речь о создании харьковской композиторской школы и её развитии на протяжении XX века. Рассматриваются некоторые черты стиля, которые являются характерными для её представителей в целом. Поскольку работа имеет и полемический характер, выдвигается ряд вопросов, которые необходимо со временем рассмотреть. Они касаются, в частности, интеграции студента-композитора в композиторское сообщество, проблемы исполнения и популяризации произведений молодых композиторов, обогащения их технического арсенала. ■ **Ключевые слова:** харьковская композиторская школа, композиторская техника, Союз композиторов, С. С. Богатырёв, М. Д. Тиц, контрапункт, фортепианная соната.

□ **СУШАНОВА В. В. Опыт европейского музыкального образования в странах Ближнего Востока** ■ Рассматриваются современная структура, основные модели и тенденции музыкального образования в странах Ближнего Востока. Вопреки богатым культурным традициям, музыкальное образование ближневосточных стран находится в стадии становления, опираясь на коммерческую основу и испытывая сильное влияние европейских музыкальных школ, в меньшей мере, американских. При отсутствии выстроенной системы музыкального образования, действующие обучающие программы выполняют скорее аттестационную и популяризаторскую функции. Детализируются программы школ Trinity и ABRSM, которые внедряются и курируются ведущими музыкальными институтами Великобритании. Широкий диапазон специальностей и уровней обучения, налаженные пути сотрудничества школ, колледжей, университетов в разных странах, единая шкала оценивания обуславливают успешную работу данных систем во всём мире, однако они не пользуются спросом в постсоветском пространстве, в том числе и из-за отсутствия доступной информации, что определяет новизну и актуальность предлагаемой темы. ■ **Ключевые слова:** музыкальное образование, модели образования, глобализация музыкального образования, обучающие музыкальные программы.

□ **ЧЕПАЛОВ А. И. Проблемы качества научного исследования и подлинности его профессиональной специализации** ■ В связи с проблемами современных научных исследований обосновывается необходимость дополнения перечня специальностей, по которым может присуждаться научная степень в отрасли «Хореографическое искусство». Доказано, что это существенно расширит международные масштабы научного сотрудничества и позволит воспитывать профессиональных хореологов, как того

требуют новые научные задания. Сформулированы основные задачи хореологии и специфические направления научных исследований в этой сфере, затрагивающие, в первую очередь, историко-стилевой, семиотический и практический аспекты. ■ **Ключевые слова:** научные специальности, актуальность и новизна научного исследования, искусствоведение, хореографическое искусство, хореология.

□ **ЧЕРНЕНКО В. А. Онтологические аспекты эстетического опыта (или О четырёх строках Р. М. Рильке)** ■ В статье анализируются природа и онтологические основания эстетического опыта, что осуществляется сквозь призму философских воззрений Гераклита и экспликаций его идей в творчестве Мартина Хайдеггера. В качестве непосредственного воплощения в художественном образе выявленных онтологических детерминант (φυσις, πολεμος, λογος) анализируется образная система стихотворения Р. М. Рильке, наглядно демонстрирующая, что эстетическое видение Мира – это видение его в качестве некоей выразительной формы. ■ **Ключевые слова:** φυσις, πολεμος, λογος, эстетическое, несокрытое, онтология.

□ **ЯШИНОВ А. Л. Прямое государственное финансирование культурной деятельности: зарубежный опыт и его значение для Украины** ■ В статье рассматриваются особенности, основные типы, формы и источники прямого государственного финансирования сферы культуры. Тщательно проанализирован богатый зарубежный опыт бюджетной поддержки культурной деятельности. Выявлены и исследованы базовые характеристики статусного финансирования, дискреционных субсидий, маркированных налогов и других современных экономических инструментов. Даются конкретные рекомендации по осуществлению институциональных изменений в финансировании сферы культуры Украины. ■ **Ключевые слова:** сфера культуры, прямое финансирование, смета, субсидии, налоги, ассигнования.

Annotations

□ **ANFILOVA SVITLANA. The studying of musical and critical genres on television in training of musicologists** ■ The article explores the specifics of interpretation of musical and critical genres in television using as an example a creative portrait. There given the characteristic of the main components of television program. Phases of work on the creation of TV programs in the genre of creative portrait, or portrait sketch , if we use the television terminology, examines. Among them is work on the script, pre-production, the selection of the musical video material. The article summarizes the author's experience as a music editor at the Kharkov Regional Television as well as experience of cooperation with students-musicologists of Kharkov National I. P. Kotlyarevsky University of Arts during the creation of video clips for University's website. ■ **Key words:** music criticism, music journalism, television journalism, musical and critical genres, creative portrait, portrait sketch, TV program.

□ **BEREGOVA OLENA. Academic musical art and contemporary informative and communication technologies: problems of interaction** ■ The modern condition of informative and communication technologies has analyzed from the aspect of their influence on academic musical art. Specifics of concert performance and sound recording are considered, differences of musical communication's sections are outlined. The author offers to accept the special governmental program of national note edition and recording support with a goal to save the age-old achievements of Ukrainian musical culture and its further development. ■ **Key words:** informative and communication technologies, academic musical art, concert performance, recording, musical communication.

□ **BEVZ MARINA. Modern issues of entering Higher educational in arts. From the experience of the Responsible of the Admission Committee** ■ In the article the problematic issues of the entrance campaign organization are reviewed. The most painful problems of the admission to higher education institutions are defined. It is concluded, that successful management of educational processes in the state is impossible without understanding of training specifics of specialists in classical and narrow-profile universities, in particular, in creative orientated higher education institutions. This specifics must be considered in formulating educational legislation and in further improvement of the Unified Electronic Educational Database. ■ **Key words:** entrance campaign, higher education institutions of arts, art contest (competition), Unified Electronic Educational Database.

□ **CHEPALOV ALEKSANDER. Problems of quality of an academic research and authenticity of its professional specialization** ■ In view

of the problems of modern academic research the necessity of the supplementation to the list of specializations in which the academic degree in the branch of "Choreographic Art" might be awarded is being substantiated. It has been proven that it will significantly expand the scale of international academic cooperation and enable to educate professional choreologysts, as required by new scientific tasks. The main tasks of choreology and specific lines of research in this area, affecting primarily the historical and stylistic, semiotic and practical aspects were formulated. ■ **Key words:** scientific specializations, relevance and novelty of an academic research, study of arts, choreographic art, choreology.

□ **CHERNENKO VLADIMIR. Ontological aspects of aesthetic experience (or four lines by R. M. Rilke)** ■ The article analyzes the nature and ontological foundations of aesthetic experience through the prism of philosophy of Heraclitus and explication of his ideas in the works of Martin Heidegger. As a direct embodiment in artistic images the ontological determinants that are revealed (φυσις, πολεμος, λογος) the author analyzes the imagery of R. M. Rilke verse, which clearly demonstrates that aesthetic vision of the World is its vision as a certain expressive form. ■ **Key words:** φυσις, πολεμος, λογος, aesthetic, undis guised, ontology.

□ **GOLIKOV ALEKSANDER. Art as a form of social consciousness: identity, knowledge, social cohesion** ■ The article is devoted to consideration of art as form of social consciousness in the knowledge sociology paradigmal framework. The author focuses attention that art, participating in a producing of social knowledge, thereby becomes an agent of a public consent fabrication and in a limit case – identities. Specifying that the industry of a fabrication of identities and of a public consent sharply commodifies and becomes internally competitive, the author comes to a conclusion about change of the place of art in the above-stated processes. ■ **Key words:** art, form of social consciousness, knowledge, social, social agreement, sociology of knowledge.

□ **HOLIAKA GENNADIY. Art and education projects of ancient Hlukhiv** ■ The article deals with the musical projects in Hlukhiv during 2014–2016 years. The key role of Mayor Michel Tereshchenko in shaping the artistic atmosphere of modern Hlukhiv is emphasised. Musical potential of the city in scientific and educational spheres is revealed. So, in the city the performances of musical classics is restored, in particular, the works by famous composers from Hlukhiv D. Bortniansky and M. Berezovsky, traditional folk art is developing, historical significance of the city and its role in world music reflects on creative workshops and scientific conferences. ■ **Key words:** Hlukhiv, Michelle Tereshchenko, art projects, national cultural revival.

□ **KALASHNIKOVA ALINA. The contemporary consumer of art production** ■ Consumers are a group, which determines existence of national art, its meanings and quality features. In this paper on the example of fine arts are regarded some commercial and non-commercial forms of consumption and their meaning for becoming of functionally independent the art market. Specifics of the contemporary Ukrainian consumers are analyzed: the sources of their aesthetic preferences, artistic taste elaboration, the factors influencing to attraction of new and future consumers (namely, contradistinction of mass and high culture, political and economical transformations). Specific attention is devoted to the aesthetic education at the schools and institutions that is regarded as the key source of population's aesthetical preferences formation. ■ **Key words:** art consumers, fine arts, artistic taste, audience, art buyers, aesthetic education.

□ **KOLOS TATYANA. Prospects of cultural and artistic education in the context of the education legislation reforming** ■ Under the conditions of reforming the education in Ukraine determination of art education specifics in the current legislation is presented as an urgent matter. The article highlights a number of problems in the field of cultural and artistic education (its staff, forms of training at different levels of the educational system, etc.) that need to be resolved in the nearest future. The draft law "On education" is analyzed, which, as one will expect, must to launch a large-scale implementation of educational reforms and will legislate new standards of specialized art education. In particular, the revolutionary innovation of the bill is the introduction of the training system for Doctors of Art and the relevant scientific degree that will be an analogue of the degree of "Doctor of Philosophy", which is awarded to scientists of foreign countries. ■ **Key words:** reforming of the cultural and artistic education, higher art education, regulatory support of professional work in the field of culture and art, the draft law "On education".

□ **KOZAK ALEXANDRA. Piano as an instrument of westernization music education in Japan** ■ In this article the modern situation in music education of Japan associated with globalization is reviewed. In all music educational establishments of this country the piano playing is teaching, so a piano is considered as a means of westernization of Japanese music education. The central music educational problem in Japan is emphasized – coexistence of two kinds of musical training – traditional and academic-professional, which are based on two kinds of playing music: traditional (oral) and academic (writing), in latter piano playing takes a main place. ■ **Key words:** Japanese music education, piano music, the trend of westernisation, ethno-national musical tradition.

□ **LOSHKOV YURIY. Formation of the folk-instrumental education at the Kharkiv Institute of Music and Drama** ■ The article is concerned

with the formation of the education system in the field of folk-instrumental performance in 1920s in Kharkiv. The objective formation factors became enlightening orientation of activity of the amateur domra and balalaika orchestras in Kharkiv in the first decades of XX century and its support from the government agencies, which was based on the awareness of moral and educational nature of the folk-instrumental orchestral performance. Its subjective formation factor became V. Komarenko's professional activities in the field of the folk-instrumental orchestral performance and organizational work of directors of Kharkiv Institute of Music and Drama Ya. Ya. Polferov (1924–1925) and S. P. Drimtsov (1926–1934). ■ **Key words:** folk-instrumental performance, objective and subjective factors of specialized music education formation, Kharkiv Institute of Music and Drama, department of folk instruments.

□ **MALIKOV VASYL. The UK Cultural Policy and Its Value for Ukraine** ■ The article offers an analysis of the UK cultural policy regarding its useful experience of the world leader in culture for Ukraine. The research focuses upon ideological and conceptual basis of British cultural policy, specifically its leading ideas, based on sources such as government reports, projects and white papers at national and local levels. The author concludes that the cultural policy in Ukraine will be successful with a clear understanding of the benefits that culture may have for the society itself and promoting national interests on international level, for the wellbeing of communities, regional growth and revival, for the development of urban life. The intrinsic value of culture and its importance for improving education, health and social interaction between people, their creativity, civic and economic activity should be the guiding ideas and principles of cultural policy. ■ **Key words:** cultural policy, the United Kingdom, cultural sector, arts, cultural heritage.

□ **MISLAVSKIY VLADIMIR. ■ Formation of film education in Ukraine (1916–1929)** ■ The author makes an attempt to summarize and systematize the fragmented and little known factual material, wich was extracted from archival sources and associated with one of the most interesting periods of the history of national cinema (1916–1929). Definite dynamics in development of cinema education – from economically motivated activities in the prerevolutionary period to state control of education in the postrevolutionary time is traced. ■ **Key words:** film education, dynamics of development, economically motivated activity, state control over education, formation of film education in Ukraine.

□ **PARTOLA YANA. Perspectives of theatre studies in the conditions of reforms and European integration** ■ This article considers the problems and prospects of theatre education in the context of higher education re-

forms and harmonization with the traditions of the national and European systems of training of specialists in the field of science about the theater. Modern processes in the European theater, and accordingly, in the science of theater requires the professionals who freely oriented in para-theatre areas and are at the forefront of artistic search. However, the changes "inside" the profession is not enough without awareness of its status in the culture and society at the state level. Therefore, the reform should take place simultaneously with the approval of the new legal standards of higher education,with the modification of the classifier professions, taking into account the characteristics of art education in the Law of Ukraine "On Education" and the regulations. ■ **Key words:** Drama education, a theater critic, the science of theater, theater science, profession «drama study.»

□ **POLUBOYARINA IRINA. Competence approach to arts education** ■ The aim of the present paper is the projection of the concept «competence approach» onto the problem field of art education by analyzing the terminological base with subsequent definition of the boundaries of professional competence for the musicians-graduates of higher school. The concept "competence" is considered in different semantic graduations. Essence of over-subject (interdisciplinary) competencies, general-subjects competencies, key-competencies and specifically-subjects-competencies is uncovered. The components of professional competence of students of bachelor's and master's students enrolled in higher education in the specialty 025 "Musical Art" are determined. ■ **Key words:** competence, competence approach, bachelor, master, art education.

□ **PROSKURINA MARIYA. Academic music in the system of cultural industries of Ukraine** ■ This publication is devoted to the issue of cultural industries as a sector of economic activity and as a socio-cultural factor of ensuring sustainable development of society. It was analyzed specificity of the market of cultural goods. There were studied the segment of classical music as the music industry sector. It was revealed some of mechanisms of promotion and commercialization of an academic musical product. ■ **Key words:** cultural industry, classical music, the music industry, musical business.

□ **REDYA VALENTYNA. The problem of humanization of education orIntegration of education against "obrazovanshchyna"** ■ Article's author touches upon the problem of art-esthetic culture general level deterioration among modern student youth, and offers one of the possible aspects to overcome it – broadening of culturologic direction in the structure of humanitarian subjects, recognition of priority model of humanistic-oriented future specialist's preparation for any profile, that would be guarantee on a way of person's valuable attitude to the surrounding reality and to himself as Personality. ■ **Key words:**

culture, art culture, art world image, humanitarization of education, creative thinking, art education.

□ **SINCHENKO BOHDAN. Kharkiv school of composition in the beginning of the XXI century: ways of development and conservation of creative heritage** ■ The article considers the question of creation of the Kharkov school of composition and its development during the XX century. Some of the features of the style, which is typical of its representatives as a whole, are analyzed. Since the work has a polemical character, the author put forward a number of issues to be addressed in due course. They relate, in particular, to the integration of the student in the composer community, to problems of performance and promotion of young composers works, to enrichment of their technical arsenal. ■ **Key words:** Kharkov school of composers, compositional Techniques, the Union of Composers, S. S. Bogatyriov, M. D. Tits, counterpoint, piano sonata.

□ **SUSHANOVA VICTORIYA. The experience of European music education in the Middle East** ■ The article considers the current structure, the main patterns and trends of music education in the Middle East. Despite the rich cultural traditions, music education in the Middle East countries is in its infancy, relying on a commercial basis and feeling the strong influence of European music schools, to a lesser extent, the USA. In the absence of the general system of musical education system, the existing training programs perform more popularization and attestation functions. The programs of Trinity Schools and ABRSM, which are implemented and supervised by the UK's leading music institutions, are considered in details. A wide range of specialties and levels of education, established ways of cooperation between schools, colleges and universities in different countries, the unified scale of evaluation stipulate successful operation of these systems in the world, but they are not in demand in the post-Soviet space, including due to the lack of available information that determines the originality and relevance of the proposed topic. ■ **Key words:** music education, education model, globalization of music education, musical training programs.

□ **VORONTSOV SERGEY. The two century long roads** ■ The article contains the observations of the author during a visit to the San Francisco Conservatory of Music and the analysis of ways of development and propagation of classical art for the century passed as compared with Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts (former Kharkiv conservatory) since both institutions are the same age counting their history from 1917. ■ **Key words:** Conservatory, Classical Music, Kharkiv, San-Francisco.

□ **VOROPAEV EVGENIY. Determinants of artistic creation: psychological and pedagogical approach** ■ In this work an overview of the ul-

timate meanings of artistic activity which are pointed in psychology and aesthetics is represented. It contains definitions connected with nature of art and catalogue of its functions. Also there are goals, values, ideals, art and artist's mission formulations. In fact in this work an important element of the Stanislavsky system – a concept of "super-objective" – is developed. That's why in this article author's definition of artist's super-objective (i.e. musician, writer, dancer and painter) is offered. It contains combining theoretical correctness and practical effectiveness of the definition at the same time: super-objective must help a searching artist (both young and mature) to solve his professional tasks successfully. According to the author, in this definition well-known statement by Fyodor Dostoevsky "Beauty will save the world" is developed and extended. Argumentation shows why each position of formulation is entered. ■ **Key words:** actor's the most important super-objective, psychology of Arts, psychology of artistic creativity, pedagogy of Arts, artistry. Artistic activity determinants always caused excited discussion among, but philosophers, psychologists and educators.

□ **YASHINOV OLEXIY. Direct state financing of cultural activity: foreign experience and its significance for Ukraine.** ■ The particularities, main types, forms and sources of direct state financing of cultural sphere are regarded in the paper. Author comprehensively analyses rich foreign experience of the budget support of cultural activity. Basic characteristics of statutory financing, discretionary subsidies, marked taxes and others modern economic instrument are exposed and investigated. The relevant recommendations, directed to the financing of cultural sphere of Ukraine, are presented. ■ **Key words:** cultural sphere, direct financing, estimate, subsidies, taxes, allocations.

Відомості про авторів

1. **Анфілова Світлана Геннадіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

2. **Бевз Марина Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, професор, декан оркестрового факультету Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

3. **Берегова Олена Миколаївна** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

4. **Воронцов Сергій Олександрович** – кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

5. **Воропаєв Євгеній Павлович** – кандидат психологічних наук, доцент, доцент кафедри суспільних наук Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

6. **Голіков Олександр Сергійович** – кандидат соціологічних наук, доцент, докторант кафедри соціології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

7. **Голяка Геннадій Петрович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри педагогіки і психології початкової освіти Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка, радник глухівського міського голови з питань культури і мистецтва.

8. **Калашнікова Аліна Олександрівна** – кандидат соціологічних наук, старший викладач кафедри прикладної соціології і соціальних комунікацій Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, мистецтвознавець.

9. **Козак Олександра Іванівна** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

10. **Колос Тетяна Миколаївна** – заступник директора Департаменту мистецтв та навчальних закладів, начальник відділу мистецької і художньої освіти Міністерства культури України.

11. **Лошков Юрій Іванович** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури.

12. **Маліков Василь Володимирович** – кандидат історичних наук, доцент кафедри етики, естетики та історії культури НТУ «ХПІ».

13. **Мирославський Володимир Наумович** – кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри культурології та медіа-комунікації Харківської державної академії культури.

14. **Партола Яна Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, декан театрального факультету ХНУМ імені І. П. Котляревського.

15. **Полубоярина Ірина Іванівна** – доктор педагогічних наук, доцент Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

16. **Проскуріна Марія Олегівна** – доцент кафедри шоу-бізнесу Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат економічних наук, перший заступник Голови Ради молодих вчених при Міністерстві культури України.

17. **Редя Валентина Яківна** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

18. **Сінченко Богдан Юрійович** – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

19. **Сушанова Вікторія Володимирівна** – піаністка, магістр музичного мистецтва (Турція).

20. **Чепалов Олександр Іванович** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри народної хореографії ХДАК.

21. **Черненко Володимир Олександрович** – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри суспільних наук Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

22. **Яшинов Олексій Леонідович** – кандидат економічних наук, доцент, завідувач кафедри суспільних наук Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

ВИЩА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА – VIII

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – І. С. Драч, доктор мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова
Технічні редактори – Я. О. Сердюк

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 03.11.2016 р. Формат 60 х 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 15,7. Обл. вид. 15,8
Зам. № 2-011/16. Наклад 300 прим.

Видавництво ТОВ «Водний спектр Джі-Ем-Пі»
Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 5116 від 07.06.2016 р.
Україна, м. Харків, вул. Тимурівців, 17-б, кв. 26
Телефон: (057) 716-35-39

Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництва «Водний спектр Джі-Ем-Пі»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Вєсніна, 12