

3. Павлов І. «Аїда» в кандалах рутини. *День*. 1998. 25 лютого, № 35.
4. Сакало А. Не только любовь. *Art une*. Київ, 1998. С. 14–16.
5. Туркевич В. Аїда. Опера на 4 дії. Київ: Видання Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка, 2008. 23 с.
6. Цвірко М. «Аїда»-98 — дітище Дмитра Гнатюка як режисера. *Вечірній Київ*. 1998. 14 лютого.
7. Цвірко М. Це зрозуміле слово «Patria». *Вечірній Київ*. 1998. 17 лютого.

REFERENCES

1. Karpinos I. (1998). Love and the death of the slave Aida on the Kiev opera scene. Kiev. [in Ukrainian].
2. Lauputin O. (1998) And indeed a diamond. Kiev. [in Ukrainian].
3. Pavlov I. (1998) «Aida» in the shackles of the routine. Kiev. [in Ukrainian].
4. Sakalo A. (1998) Not only love. Kiev. [in Ukrainian].
5. Turkevich V (2008) Aida. Opera for 4 acts. Kiev. [in Ukrainian].
6. Tsvirko M. (1998) «Aida» -98 — the brainchild of Dmitry Hnatyuk as a director. Kiev. [in Ukrainian].
7. Tsvirko M. (1998) This clear word «Patria». Kiev. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 5.04.2017



УДК 929:130.3/784+159.923

Палійчук Анна Вікторівна

*викладач кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
Konuschenko65@gmail.com*

СТИЛЬОВІ ІНТЕНЦІЇ ТА СТИЛІСТИЧНИЙ ЗМІСТ ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ В. ІВАСЮКА У СУЧАСНОМУ МЕДІАКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Мета роботи полягає в визначенні сутності та значення текстологічного та семантичного підходів до вивчення стилю пісенної творчості В. Івасюка, розкритті нових проєкцій і вимірів даного стилю у контексті сучасної медіакультури. *Методологія* дослідження визначається структурно-семіотичним та жанрово-стильовим методами, естетико-культурологічним та символологічним підходами. *Наукова новизна* зумовлюється визначенням нових координат стилю В. Івасюка як репре-

зентативності, технологічності та синергійності, виявленням складних інтерпретативних відношень між стильовими інтенціями та стилістичним змістом пісенних творів Івасюка. **Висновки.** Медійний технологічний, видовий та семіологічний синтез, що відбувається у сучасній культурі, відкриває новий стильовий вимір творчості В. Івасюка, який визначаємо як синергійність. Інформаційно-комунікативний медійний контекст суттєво розширює «тональність розуміння» творчості Івасюка, відкриваючи символічне призначення не лише багатьох, створених композитором та співаком, художніх образів, а й його власної постаті, сукупності особистісних рис його характеру та музично-творчого дарування.

Ключові слова: стильові інтенції, стилістичний зміст, пісенна творчість В. Івасюка, репрезентативність, технологічність, синергійність.

Paliychuk Anna. teacher of the pop music department faculty of musical art Kyiv Municipal Academy variety and circus art

The style intentions and stylistic content of V. Ivasyuk's poetry in the modern media and cultural space

The purpose of the work is to determine the essence and significance of the textual and semantic approaches to studying the style of song creation by V. Ivasyuk, revealing new projections and measurements of this style in the context of modern media culture. **The methodology** of the research is determined by structural-semiotic and genre-style methods, aesthetic-cultural and symbolological approaches. **Scientific novelty** is determined by the definition of new coordinates of V. Ivasyuk's style as representativeness, manufacturability and synergy, by revealing complex interpretive relations between stylistic intentions and the stylistic content of Ivasyuk's songs. **Conclusions.** The media technological, specific and semiotic synthesis that takes place in contemporary culture opens a new stylistic dimension of V. Ivasyuk's work, which we define as synergy. The informational and communicative media context substantially broadens the «tone of understanding» of Ivasyuk's creativity, opening the symbolic purpose of not only the many created by the composer and the singer, artistic images, but also his own figure, the totality of personality traits of his character and musical creation talent.

Keywords: style intentions, stylistic content, V. Ivasyuk's song creativity, representativeness, technological ability, synergy.

Палийчук Анна Вікторівна, преподаватель кафедры эстрадного пения факультета музыкального искусства Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусства

Стилевые интенции и стилистическое содержание песенного творчества В. Ивасюка в современном медиакультурном пространстве

Цель работы заключается в определении сущности и значения текстологического и семантического подходов к изучению стиля песенного

творчества В. Ивасюка, раскрытии новых проекций и измерений данного стиля в контексте современной медиакультуры. **Методология исследования** определяется структурно-семиотическим и жанрово-стилевым методами, эстетико-культурологическим и символическим подходами. **Научная новизна** обусловлена определением новых координат стиля В. Ивасюка как репрезентативности, технологичности и синергичности, выявлением сложных интерпретативных отношений между стилевыми интенциями и стилистическим содержанием песенных произведений Ивасюка. **Выводы.** Медийный технологический, видовой и семиологический синтез, происходящий в современной культуре, открывает новое стилевое измерение творчества В. Ивасюка, который определяем как синергичность. Информационно-коммуникативный медийный контекст существенно расширяет «тональность понимания» творчества Ивасюка, открывая символическое назначение не только многих, созданных композитором и певцом, художественных образов, но и его собственной фигуры, совокупности личностных черт его характера и музыкально-творческого дарования.

Ключевые слова: стилевые интенции, стилистическое содержание, песенное творчество В. Ивасюка, репрезентативность, технологичность, синергичность.

Актуальность теми дослідження зумовлена тим, що стиль є фундаментальною культурологічною та мистецтвознавчою категорією, що в останні роки набуває системного визначення й вивчення. Завдяки розгалуженості підходу до стилю дане поняття набуло інтердисциплінарної значущості, стало медіатором різноманітних когнітивних теорій, виповнилося психологічними тлумаченнями та характеристиками. Але засадничим залишається визначення стилю як смислового феномена, що найближче підводить до особистісної зацікавленості в значеннєвій виправданості людського буття. У галузі художньої діяльності смислова скерованість стилю є вирішальною, як з боку його вираженості у матеріалі та результатах художньої творчості, так і з боку можливих номінацій, термінологічних визначень та дефінітивних роз'яснень стилю.

Наслідуючи підхід М. Бахтіна [1–4], доцільно знаходити у стилі інструмент єдності різних галузей культури, мистецтва і життя шляхом залучення їх до єдності особистісної свідомості. Саме при такому підході категорія стилю може стати ключовою у вивченні історії музичної творчості, естетичної сутності музики, вона також допомагає відкрити той факт, що смисли не діляться на музичні і не-музичні, пов'язані з «життєвим світом культури» і, входячи до форми музики,

привласнюючись нею, визначаються широким контекстом культурного досвіду. З іншого боку, музика «повертає» життю запозичений досвід смислопокладання, істотно змінюючи, оновлюючи його.

В дослідженні О. Самойленко [6] вказується, що взаємодія стилю і «життя», культурного досвіду відбувається опосередкованим шляхом, на якому особлива роль відведена жанру. Уточнюючи дане положення, можна відзначити, що жанрова форма є провідником стильових інтенцій завдяки особливим, притаманним саме їй композиційним умовам, тобто взаємодія жанрових і стильових умов музичної творчості не відбувається напряму. Вона опосередкована композиційно-текстовими умовами творчості, але окрім них їй ще потрібний особливий каталізатор — творча художньо-виконавська воля, носієм якої в музиці може бути як композиторська, так і виконавська свідомість.

Мета роботи полягає в визначенні сутності та значення текстологічного та семантичного підходів до вивчення стилю пісенної творчості В. Івасюка, розкритті нових проєкцій і вимірів даного стилю у контексті сучасної медіакультури.

Методологія дослідження визначається структурно-семіотичним та жанрово-стильовим методами, естетико-культурологічним та символістичним підходами.

В певних жанрових формах постаті автора та виконавця є гранично наближеними, вірніше виконавська творчість стає головною організаційною силою музично-творчого процесу, тому є його вирішальними стильовим чинником. Так, навіть при наявності відомостей про авторів поетичного тексту та музичної композиції центральною творчою постаттю в сфері філармонійно-естрадного пісенного мистецтва залишається співак, котрий постає не лише як виконавець пісенного твору, а й як репрезентант цілісної жанрової ідеї, тому й як творець стильової семантики.

Виклад основного матеріалу. Слід зазначити, що проблема стильової типології є показовою для знання про музику, але не для самої музики. Стильова типологія музики тому здійснювана, перш за все, як типологія стильових підходів, що межують з семантичними, адже жодна з семантичних позицій в мистецтві (музиці) не може бути відстороненою від стильових визначень. З іншого боку, стильове визначення передбачає, як смислово орієнтоване, виокремлення образно-значенневих ресурсів художньої форми. Спільною рисою стильового та семантичного підходів виступає їх ідеаційна природа, тобто особлива умовність та специфічна естетична предметність і термінологічна

зумовленість. Жанрова семантика, якщо і може розглядатися окремо від стильової, є прагматично закріпленою та обмеженою, вона не набуває концепційно узагальненого рівня, не здатна слугувати основою завершеного моделювання змісту твору. Але, як і стиль, жанр знаходить можливості конкретизації та змістового перетворення у полі композиції, на засадах внутрішньо-композиційної стилістики. Відтак композиційна площина реалізує зустрічний рух прагматично-значущої сторони жанру та ідеаційно-символічної сторони стилю. В різних жанрових сферах (як в різних художньо-комунікативних системах) взаємодія жанрових та стильових аспектів відбувається різними шляхами, тому передбачає різні критерії аналізу та оцінки.

В крупних синтетичних формах, перш за все, музично театральних, зокрема оперних, загальна конституція жанру, пов'язана з нею композиційна організація є найбільш сталими, постійними умовами, вимоги яких визначають стильові можливості та запити; стильові рішення, навіть інноваційні, існують всередині жанрової системи та залежать від її визначених норм, тобто стильові інтенції підкорюються прагматиці жанру, а жанрова семантика перевищує та визначає символічні запити стилю. Навіть при здійсненні сміливих оперних реформ жанрова природа опери, як семантична платформа оперної творчості, залишалася непорушною в своїх основних художніх призначеннях та методичних проєкціях. Майже це саме стосується і так званих великих форм інструментальної музики, що, не дивлячись на абсолютність, тобто повну музичну автономію, орієнтуються у своєму розвитку на загальні вимоги жанрової семантики (жанрові образи автора, жанрові прототипи тематизму тощо), а не на вільні стильові передбачення музичної ідеї, хоча вплив останніх може бути більш відчутним, аніж в синтетичних конструкціях, у яких музичний задум перетинається з іншими видовими мовними художніми планами.

І хоча для вторинної (композиторсько-виконавсько-реципієнтної) музичної системи зростаючий авторитет стилю та його остаточні переваги, що ведуть до реконструкції жанрового мислення, є провідною типологічною ознакою, але історичний досвід музичного мистецтва відкладається та зберігається в певних жанрових матрицях, котрі, як об'єктивні показники стану музичної мистецької свідомості, утворюють меморіальний вимір культурної пам'яті. Тобто сам собою жанр (певна жанрова форма, система відповідних їй жанрових норм та жанрово-семантичних фігур) є художньо-сисловою цінністю,

штучним винаходом, що уособлює сукупність багатьох індивідуальних творчих воль, тобто зберігає й відбитки стильової свідомості, здатні виступати як взірцеві.

У русі до камерних форм зберігання авторитету жанру помітно слабшає, що пояснюється й більшою рухливістю середніх та малих жанрових форм, а більш за все тим, що вони існують у колі не великих суспільних, громадянських тем та образів, а більш приватних й часткових проблем та відносин, тобто зменшують рівень та обсяг змістової відповідальності за рахунок зменшення й семантичних домагань. І навіть коли це «удавана видимість» відходу від жанрової законності музики, вона досягає своєї мети: стильова презумпція музичної концепції стає більш виразною, навіть домінуючою, що дозволяє робити більш мобільними межі жанру, насичувати жанрово-композиційні передумови новими архітектонічними деталями, нарешті розсувати попередні структурні вказівки та встановлювати нові індивідуалізовані формальні ознаки жанру.

Відзначимо, що необхідний в еволюції композиторської творчості феномен жанрового новаторства, що виникає найчастіше в процесі міжжанрового діалогу і, в зв'язку з останнім, особливо помітний в так званих «медіальних формах», обумовлює особливі «правила» власне стильового аналізу музики, що розгортається від смислу до тексту — від ціннісно-сміслових визначень до жанрово-стильового композиційного моделювання їх в музиці. Він надає можливість відкривати внутрішньо-стильовий зміст музики, у певних випадках констатувати домінування стильової ідеї над жанровою. Можна вважати цю тенденцію стильового домінування типовою для камерної мініатюри (жанрової галузі камерної музики) в цілому, чому легко знайти підтвердження, звертаючись до творчості багатьох європейських композиторів ХІХ—ХХ століть, втім до даної тенденції причетна і творчість англійських верджіналістів, французьких клавесиністів, а витoki її таїть творчий досвід італійського та англійського мадригалів. Саме з боку стилю форма внутрішньо-стильового діалогу вимагає специфікованого текстологічного підходу, тобто руху від тексту до тексту, оскільки таким рух самого музичного мислення. На шляху текстологічного аналізу стає помітною й особлива співвіднесеність рівнів тексту музичного твору, кожен з яких, будучи в достатній мірі абстрактним від реалій конкретних творів, зберігає початкову жанрово-стильову композиційну «програму». Таким чином, текстологічний аналіз є продовженням і необхідним композиційним завершенням

стильового підходу, що взаємодіє з оцінками жанрової прагматики та семантики, але потребує і їх доведення до конкретних формально-змістових експлікацій.

Навіть якщо прийняти узагальнене визначення стильової семантики як авторизованих способів спів-переживання — співчуття, милосердя, жалю тощо, з одного боку, спів-радості, катартичного підйому, розширення свідомості, «естетичної насолоди», з іншого, адресованих особистості як «автору життя», то дана «Я-концепція», засаднича для стильової рефлексії, потребує доведеності, підтвердження з боку виразових композиційних прийомів. Таким чином, виникає потреба задіяти стилістичний план композиції як її власний мовно-мовленнєвий вимір, який існує у межах твору, але може кореспондуватись у загальний жанрово-стильовий умовний простір музики як тексту.

Явище автопоезису — як стильовий феномен, що виникає у сфері масової пісенної творчості, заслуговує саме на такий поглиблено текстологічний стилістичний підхід, оскільки демонструє здатність автора творчо маніпулювати не лише окремими жанровими формами, а й цілісними стильовими формаціями, які існують паралельно до обраних жанрових моделей, стають свого роду «комунікативно-ситуативними прецедентами», посилаючись на які, композитор/виконавець формує власну жанрово-стильову концепцію, тобто, йдучи від індивідуального стильового наміру, встановлює потрібні межі та структурні ознаки жанрової форми.

Важливість вивчення, сумісного та розрізненого представлення стильового та стилістичного планів пісенної композиції в творчості В. Івасюка підсилюється тим, що композиційно-стилістичний зміст твору є достатньо фіксованим, навіть виступаючи предметом інтерпретації, зберігає власні, письмово зафіксовані текстові умови, тобто варіюється з певними обмеженнями. Діапазон та вміст стильових характеристик допускає значно ширшу динаміку, бо виражає контекстуальні значення навіть не даного твору, а загалом творчості, творчої особистості автора, виконавця, відображує історичну дистанцію, яка вже існує між життям автора і часом сприйняття його творчості, накопичує шари суб'єктивних суджень та семантичних репрезентацій, що здатні існувати у певній незалежності від конкретних результатів творчої діяльності автора. Так, сьогодні найменше Івасюка сприймають як співака радянської доби, хоча він узагальнив і особистісно-стильово відобразив саме її провідні сто-

рони, її найсуттєвіші для митця та творчо мислячої людини інтенції; тим не менш дефініція «радянський», особливо у наші дні, не набула стильового або будь-якого (естетичного, ідеологічного, історіографічного) позитивного ціннісного статусу, що дозволив би їй долучитися до визначення художніх феноменів, залишається у галузі суто політичних неологізмів.

Окрім цього, пісенна творчість, що пов'язана з популярно-масовою сферою, не розглядається зазвичай як предмет індивідуалізованих стильових дефініцій, бо керується, як прийнято вважати, притаманними їй у цілому жанрово-стилістичними вимогами та настановами, з яких виростає певний «стильовий образ»; і це має свої інституціональні підстави, бо дійсно у царині масових жанрів стильова індивідуалізація або будь-яка окрема виділеність є виключенням, що покликане підтверджувати загальне правило стильової уніфікації, тобто прирівнювання одного творчого суб'єкта до іншого і всіх — до загальних естетичних вимог даної жанрової сфери.

Відтак починати номінативні стильові пропозиції варто з боку загальних якостей даної сфери, причому у її сучасному розумінні та значенні, тобто з тим обсягом складових, які притаманні популярній естрадно-пісенній практиці сьогодні. Першою рисою її, що впливає і на композиційно-стилістичний, і на стильовий плани творчості, є медійність, що породжує широке коло власних творчо-практичних ресурсів та понять, серед яких медіакультура, медійне мистецтво, медійний простір, глобальний медіапростір, медіа-дискурс, мас-медіа, медійна образність, медіавимір художнього процесу, нові параметри медійної репрезентації. У цілому медійність постає як «інформаційно-комунікаційна система зі своєю мовою, знаками, символами, кодами, що виконує поліфункціональну роль у процесі своєї репрезентації та завдяки швидкісному розповсюдженню інформації сприяє самоідентифікації та соціалізації певного культурного середовища, формуванню суспільної свідомості особистостей, їх ціннісного досвіду», як «комплексний засіб освоєння людиною навколишнього світу в його соціальних, інтелектуальних, моральних, психологічних, художніх аспектах тощо», як «акт спілкування, діалогу між — різними культурами, різними країнами, народами, соціальними групами, індивідами, зрештою, владою і суспільством тощо» [7, 74], тобто як дійсно стильова якість широкої зони дії, що відповідає двом іншим загальним провідним стильовим рисам масово-популярної культури — *репрезентативності та технологізації*.

В дослідженні А. Скорик звернено увагу на процес набування медійною стилістикою, зокрема телестилістикою, репрезентативної та ідеологічної функції завдяки кодуванню реальності елементами «телевізійного повідомлення», до якого автор відносить «знакові засоби — візуальні образи, слова і звуки, а також технічні засоби передачі — монтажні склейки, затемнення, мікси, прискорений рух, певне підсвічування, ракурс, рух камери, грим акторів, декорації тощо», все, що «працює на те, щоб передати аудиторії певне значення, мораль. Носієм значення можуть виступати різні елементи телевізійного повідомлення, такі як колір, звук, ракурс, дійові особи, порядок подання подій і т. ін. Важливо те, що саме по собі значення не фіксоване в телевізійних образах, а приписується їм у рамках певної культурної конвенції, тобто реляційно і культурно детерміновано» [7, 236]. Таким чином, будь-яке медійне знакове знаряддя постає умовним конвенціональним феноменом, здатним займати різноманітні семантичні позиції, але, перш за все, скерованим до створення власного «видовищного продукту», за допомоги якого утворюється й особливе художньо-інформаційне середовище, а на його засадах можна казати вже й про певну стильову систему як впливовий чинник масмедійних трансформацій.

Головним аспектом процесів, що відбуваються у сучасному медійному середовищі, з точки зору його значущості для музичної творчості, є перетворення засобів масової комунікації з суто технологічних допоміжних на *показники всезагальності* художньо-інформаційного явища, тобто на *чинники спільності* спілкування та розуміння.

Мовою обговорення сучасних музично-масових явищ, зокрема тих, що свідчать про наявність певної національної естрадно-пісенної традиції, є такі інструментально-методичні аналітичні категорії, як мислення, мисленнєвий досвід, мовне мислення, «кліпова свідомість» або ж «кліпове мислення», текст, текстуальність, контекст, міжтекстовий та мегатекстовий соціокультурний простір, гіпертекст як гіперреальність, віртуальне — реальне. Центральним у даному теоретичному пласті постає *поняття дискурсу*, як інтегративне та магістральне, що набуває ознак універсалії та діє у таких основних напрямках: як відтворення досвіду пізнання — відповідно до стану обраного предмету; як виявлення специфічного інформаційно-комунікативного змісту з рисами полісеміологічної медійності.

Засоби медійності та утворюване ними дискурсивне поле є, таким чином, важливими аргументами інтерпретації, перш за все, тому, що

дозволяють здійснювати гіпостазу явищ часу та простору, внаслідок якої або час превалює над простором, або простір позбавляється часу — багатовимірності та умовності часу, зосереджуючи його на «тут і тепер», на теперішній презентації факту або події, чому найбільше сприяє візуалізація предмету повідомлення, організована відповідно до визначеного соціально-ситуативного запиту.

Як пише А. Скорик, ми можемо дослідити комунікаційний простір «як гру, що розуміється у найширшому сенсі цього слова, тобто як певний шар буття, де все знаходиться у безперервному змінюванні, безупинному русі». І далі: «Адже цей «світ медіа» живе за власними законами, змінює, як і карнавал, рутинний потік повсякденного життя. Він втілює в собі певний ступінь свободи, де панує демократичність у розумінні всезагальної доступності: зняття соціальних, майнових, ієрархічних, сімейних, статевих та вікових відмінностей» [7, 277].

Отже, широко розвинений (звичайно, з залученням теорії Й. Хейзінги) лудологічний підхід дозволяє виокремлювати особливе явище медійної духовності; ним зумовлюється особлива двоїстість медіа-реальності та висування у системі національної медіа-трансляції «образу регіональної культури», що відіграє величезну роль «у конструюванні колективної ідентичності на регіональних студіях, у формуванні соціокультурної свідомості та запитів соціокультурної сфери» [7, 519], тобто доводиться, що саме регіональна культура здатна надавати семантичної виповненості глобалізованій медіа-мережі.

Наукова новизна роботи зумовлюється визначення нових координат стилю В. Івасюка як репрезентативності, технологічності та синергійності, виявлення складних інтерпретативних відносин між стильовими інтенціями та стилістичним змістом пісенних творів Івасюка. Включення пісенної творчості видатних українських митців, серед яких чільне місце продовжує займати Володимир Івасюк, до системи медіа-культури дозволяє відкривати *новий аспект вивчення людини* та особистісних чинників комунікації — у напрямі до поняття «особистості як символу або символу як особистості». З особливою силою феномен людини постає у при розгляді категорії автопоезису у її зв'язку з комунікативною теорією Н. Лумана.

Висновки. На основі погляду на «людину комунікативну» можна відзначити зростання семантичного потенціалу медіа у бутті сучасної людини, коли здійснюється «...майже позасвідоме бажання відчувати причетність до спільної справи, момент самоствердження, емоційна розрядка і, врешті решт, — створення нової ідеї синтетичного мис-

тецтва, яке впливає на різні органи почуттів людини, апелюючи до різних каналів його сприйняття... свого роду новітній *Gesamtkunstwerk* цифрової епохи» [7, 514].

З приводу останнього визначення зауважимо, що, по-перше, медійний технологічний, видовий та семіологічний синтез відкриває новий стильовий вимір творчості В. Івасюка, здатний узгоджуватись з її сучасними інтерпретаціями, який визначаємо як синергіїність; по-друге, інформаційно-комунікативний медійний контекст суттєво розширює «тональність розуміння» (поняття, споріднене з категорією «тональності інтерпретації», що обґрунтовується у дослідженні В. Дем'янкова [5]), відкриваючи символічне призначення не лише багатьох, створених композитором та співаком, художніх образів, а й його власної постаті, сукупності особистісних рис його характеру та музично-творчого дарування.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева, С. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
2. Бахтин М. Искусство и ответственность // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 7–8.
3. Бахтин М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 447–483.
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева, С. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
5. Демьянков В. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. М.: Изд-во МГУ, 1989. 171 с.
6. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с.
7. Скорик А. Мистецтво телекомунікації в глобальному просторі медіакультури. Український дискурс: дис. ... докт. мистецтвознавства. Київ, 2015. 594 с.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1986). The author and the hero in aesthetic activity // Aesthetics of verbal creativity. 2nd ed. / Comp. S. Bocharov. Note. S. Averintsev and S. Bocharov. Moscow: Art. P. 9–191 [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1986) Art and responsibility // Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Art. P. 7–8 [in Russian].
3. Bakhtin, M. (1975) Epos and the novel // Questions of literature and aesthetics. Studies of different years. M.: Fiction,. P. 447–483 [in Russian].

4. Bakhtin, M. (1986). Aesthetics of verbal creativity. 2nd ed. / Comp. S. Bocharov. Note. S. Averintsev and S. Bocharov. Moscow: Art [in Russian].
5. Demyankov, V. (1989). Interpretation, understanding and linguistic aspects of their computer simulation. Moscow: Izd-vo MGU[in Russian].
6. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].
7. Skorik, A. (2015). Art of telecommunications in the global space of media culture. Ukrainian discourse. Doktor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.03.2017



УДК 78.03

Руснак Юлія Миколаївна

ORCID ID 0000–0002–3376–9516

<http://www.researcherid.com/rid/G-7747–2018>

здобувач кафедри теорії музики та композиції

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

rusnak.yulia@gmail.com

ПЕРЕДУМОВИ ЗАРОДЖЕННЯ ОДЕСЬКОЇ ПІАНІСТИЧНОЇ ШКОЛИ

Мета роботи — виявити історичні, об'єктивні і суб'єктивні чинники формування професійної одеської піаністичної школи. Одеська піаністична школа як комплексне явище культури України охоплює історичний період з моменту формування професійної музичної освіти і по теперішній час, включає у себе діяльність видатних художників — педагогів, піаністів, випускників і продовжувачів традицій піаністичного мистецтва. У світову виконавську та педагогічну музичну культуру вписані імена носіїв традицій одеської піаністичної школи, серед яких Еміль Гігельс, Яків Зак, Марія Грінберг, Марія Старкова, Марія Рибіцька, Берта Рейнгольд, Людмила Гінзбург та інші. **Методологія.** Були використані методи історіографічного дискурсу, мистецтвознавчої аксіології, параметри комплементарного підходу. **Наукова новизна.** У статті виявлені основні передумови становлення одеської піаністичної школи: високий загальний рівень культурного життя міста; прагнення місцевих жителів до музичної освіти і домашнього музикування; персональний внесок видатних особистостей у музичне життя міста (М. Воронцов, А. Рубінштейн, Д. Клімов, В. Мальшевський); формування професійної освіти, база якої була закладена європейськими музикантами (чехами, італій-