

Міністерство культури і туризму України  
Харківська державна академія культури

# **КУЛЬТУРА УКРАЇНИ**

## **Збірник наукових праць**

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

*Випуск 30*

Харків, ХДАК,  
2010

УДК[316.45/6:65.012.32](075.8)

Засновник і видавець —  
Харківська державна академія культури

Друкується за рішенням ученої ради  
Харківської державної академії культури  
(протокол №8 від 02.04.2010 р.)

Затверджено постановою ВАК України від 27.05.2009 р. №1-05/2  
як наукове фахове видання з культурології, мистецтвознавства

**Редакційна колегія:**

- В. М. Шейко, доктор історичних наук  
(відповідальний редактор);
- М. В. Дяченко, доктор філософських наук  
(заступник відповідального редактора);
- З. І. Алфьорова, доктор мистецтвознавства;
- Ю. І. Лошков, доктор мистецтвознавства;
- І. І. Польська, доктор мистецтвознавства;
- Н. П. Осипова, доктор філософських наук;
- В. М. Откидач, доктор мистецтвознавства;
- Л. В. Стародубцева, доктор філософських наук;
- О. Г. Стахевич, доктор мистецтвознавства;
- О. І. Чепалов, доктор мистецтвознавства;
- О. В. Шило, доктор мистецтвознавства;
- В. В. Шкода, доктор філософських наук;
- А. Т. Щедрін, доктор культурології;
- В. М. Щепакін, кандидат мистецтвознавства  
(відповідальний секретар)

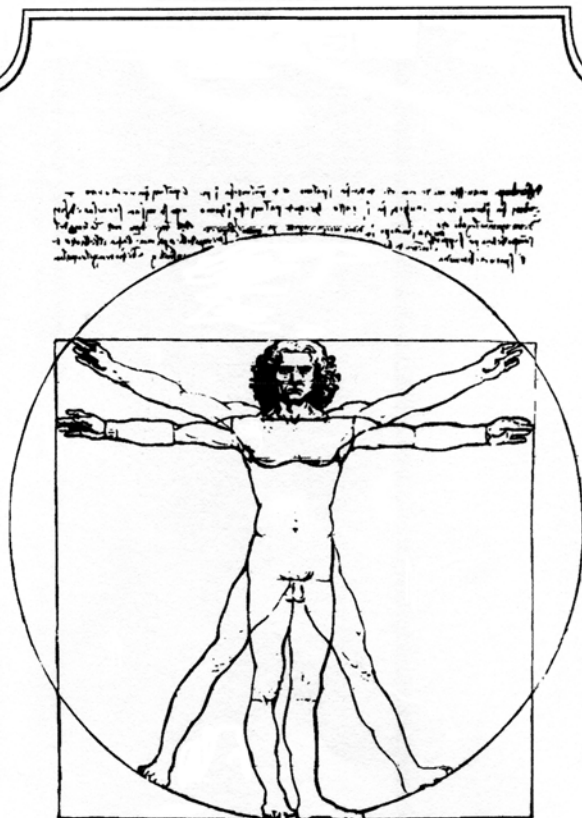
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу  
масової інформації серія КВ № 13566-2540Р від 26.12.2007 р.

УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)

## ПЕРЕДМОВА

Видання підготовлене вченими Харківської державної академії культури за участю науковців Інституту культурології Академії мистецтв України і провідних фахівців різних вищих навчальних закладів України. Збірник статей акумулює ідеї та розробки в контексті фундаментального дослідження теми: «Українська культура: історико-культурологічні виміри», що здійснюються Інститутом культурології Академії мистецтв України і науковцями Харківської державної академії культури.

*В. М. Шейко* — доктор  
історичних наук,  
професор, ректор  
Харківської державної  
академії культури, член-  
кореспондент Академії  
мистецтв України,  
заслужений діяч мистецтв  
України



*Теорія та історія  
культури  
(філософські й  
культурологічні виміри)*

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІХ ОБ'ЄДНАНЬ УКРАЇНИ (XX — ПОЧАТОК XXI СТ.)

*Розглядається історія літературно-художніх об'єднань України у XX — початку XXI ст. Особлива увага приділяється їх політичній та художньо-творчій трансформації. Аналізується вплив літературно-художніх об'єднань на формування інтелігенції та духовної скарбниці України. Показово, що при цьому приділяється увага зарубіжним українським емігрантським літературно-художнім об'єднанням, які вплинули на еволюцію української культури.*

**Ключові слова:** літературно-художні об'єднання, культура, інтелігенція, еміграція, трансформація, мистецтво, творчість, письменник, спілка, літературні угруповання.

*Рассматривается история литературно-художественных объединений Украины в XX — в начале XXI ст. Особенное внимание уделяется их политической и художественно-творческой трансформации. Анализируется влияние литературно-художественных объединений на формирование интеллигенции и духовной сокровищницы Украины. Показательно, что при этом уделяется внимание заграничным украинским эмигрантским литературно-художественным объединениям, которые повлияли на эволюцию украинской культуры.*

**Ключевые слова:** литературно-художественные объединения, культура, интеллигенция, эмиграция, трансформация, искусство, творчество, писатель, союз, литературные группировки.

*The history of literary and artistic unions in Ukraine in the 20th — early 21st centuries are examined. Special attention is paid to their political, artistic and creative transformation. The influence of literary and artistic unions on formation of intelligentsia and spiritual heritage of Ukraine is analyzed. At the same time foreign Ukrainian emigrant literary and artistic unions that affected evolution of Ukrainian culture are considered.*

**Key words:** literary and artistic unions, culture, intelligentsia, emigration, transformation, art, creative work, writer, union, literary groups.

Культура, як відомо, — головний детермінант визначення економічного, політичного, соціального й інших складових розвитку суспільства. У свою чергу літературно-художні об'єднання є одними із визначальних у розвитку духовності та культури як суспільства в цілому, так і людини зокрема. Саме тому в статті здійснено спробу аналізу їх еволюції в українському суспільстві у XX — на початку XXI ст. Зауважимо, що автор уже звертався до цієї тематики [18].

Для української культури, зокрема літератури, ХХ ст. було періодом злетів і падінь, відродження та трагічних репресій. Адже в ті роки було злодійськи винищено цілий культурний пласт, що відкинуло українську культуру, в їх розвиткові майже на півстоліття. Водночас у перші десятиліття творили такі видатні майстри літератури, як І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, О. Кобилянська й інші. У ті роки розпочинали свій творчий шлях тоді ще не відомі поети і письменники: П. Тичина М. Рильський, М. Семенко. Після падіння в 1917 р. царату і проголошення Української Народної Республіки у творчій українській інтелігенції виникла надія на вільний демократичний розвиток. Однак після встановлення в Україні більшовицького режиму основна маса демократичної української інтелігенції, яка болісно переживала поразку УНР, не сприйняла радянську владу. Частина її опинилася в політичній еміграції за кордоном. Однак основна маса української інтелігенції залишилася на Батьківщині, сподіваючись на кращі часи. Поступово «стара», як її тоді називали, інтелігенція почала, а точніше змушена була, співпрацювати з новою владою [19]. Початок 20-х рр. ХХ ст. ознаменувався виникненням численних літературних угруповань, які прагнули самовиявлення і творчої свободи [2; 6; 8; 15; 17].

Щоб зрозуміти умови, в яких виникали літературно-художні об'єднання України, слід згадати лише позицію деяких митців того часу. Так, у квітні 1925 р. М. Хвильовий виступив у додатку до газети «Вісті» з великою статтею «Про «сатану в бочці», в якій він закликав до боротьби проти примітивно масової та надто заполітизованої літератури, відкинути примітивізм та професійно опанувати європейську культуру.

Стаття М. Хвильового започаткувала широку дискусію про подальшу долю української культури, української літератури. Більше того, коли М. Хвильовий висловив думку про те, що українська література має майбутнє, орієнтуючись не на Москву, а, перш за все, на «психологічну Європу», дискусія з літературного дискурсу перекинулася в політичний, оскільки в неї втрутилося Політбюро ЦК КП(б)У (Центральний комітет Комуністичної партії більшовиків України).

Склалась дивна ситуація, за якої творчість митця, письменника оцінювалася не за рівнем таланту, а з позицій соціально-політичної боротьби з класовими ворогами й оспівування героя-пролетарія і партійних діячів. Іншої думки, точки зору і не могло бути. Вона просто не могла існувати. Адже незгодні з таким станом речей оголошувались ворожим для пролетаріату класом і, зазвичай, позбавлялись права на існування. Саме тому складно

назвати імена учасників літературних угруповань. Одні були репресовані, заслані, розстріляні, наклали на себе руки або збожеволіли, померли від хвороб на засланні, не витримали жорстоких умов і суворого північного клімату. Так, повісився Б. Тента, застрелився М. Хвильовий, були розстріляні Григорій Чупринка, Дмитро Фальківський, Г. Косинка, живим був спалений поет В. Свідзинський. Цей трагічний список здавався безкінечним...

Подібні репресивні дії стосовно інтелігенції, зокрема літераторів, в Україні призвели на початку 30-х рр. до припинення існування літературно-художніх об'єднань. При цьому формально вони не були заборонені, оскільки радянська влада «дбала» про демократичний, начебто, імідж. Ці організації формально, за версією нової влади, припинили своє існування у зв'язку з тим, що найактивніші члени цих угруповань «виявились контрреволюціонерами» і мали бути знищені заради «світлого» майбутнього країни. Зрозуміло, що після подібних репресій, особливо в 1934 р., літературно-художнє життя в Україні фактично завмерло. Стало зрозумілим, що каральні дії більшовицької влади, спочатку попереджальні (приміром, розстріл Чупринки, арешт Рильського, Івченка і Старицької-Черняхівської), після 1934 р. призвели до масового терору української художньої інтелігенції і, як наслідок — українських письменників, більшість українських літературних організацій, більшість художніх об'єднань припинили своє існування.

Розглянемо детальніше провідні на той час літературно-художні угруповання та об'єднання [2; 6; 8; 15; 17]:

Так, у 1921 р. у Києві на базі літературної групи «Фламінго», «Ударної групи поетів-футуристів» та науково-мистецької групи «Комкосмос» з ініціативи М. Семенка була створена літературна організація, асоціація панфутуристів «Аспанфут». До неї, окрім нього, входили Гео Шкурупій, О. Слісаренко, Мирослав Ірчан, Марко Терещенко, М. Бажан, Ю. Яновський, А. Чужий та інші. До того ж асоціація мала видавництво «Гольфштром». Учасники об'єднання пропагували заміну мистецтва «умілістю», а також руйнування канонічних форм мистецтва і появу надмистецтва як синтезу поезії, живопису, скульптури й архітектури. У 1924 р. «Аспанфут» реорганізовано в «Асоціацію комункульту» [1].

Цікава та своєрідна історія такого літературно-художнього об'єднання як неокласицизм. «Неокласики», на відміну від інших груп, не піклувалися про своє організаційне оформлення і не виступали з ідейно-естетичними гаслами, проте стали досить відомими в літературному житті України, що позначилося під час літературних дискусій 1925–1928 рр.

Зауважимо, неокласицизм як течія в літературі та мистецтві зародився пізніше занепаду класицизму як літературного напрямку. Він своєрідно відбився в поєднанні античних тем і сюжетів, у використанні міфологічних образів і мотивів, у оспівуванні так званого «чистого» мистецтва та культу художньої форми, позбавленої суспільного змісту. Неокласицизм, до речі, виник у західноєвропейській літературі в середині XIX ст. В Україні ж до групи неокласиків у 20-х рр. XX ст. належали М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рильський, П. Филипович, Юрій Клен (О. Бургардт) та ін. Змістовно і формально вони відмежовувались від так званої пролетарської культури. У своїх творах прагнули успадковувати мистецтво минулих епох та створювати сюжети на історико-культурній і морально-психологічній проблематиці.

Радянська влада, зі свого боку, звинувачувала в тому, що неокласики прагнули впроваджувати у своїй творчості форми та методи грецького й римського мистецтва. І вже в 1935 р. на цій підставі були заарештовані М. Зеров, Павло Филипович, М. Драй-Хмара. Їм інкримінували шпигунство на користь чужої держави, спробу терористичного замаху на діячів уряду та партії. І, нарешті, їх звинувачували у належності до таємної контрреволюційної організації, яку начебто очолював професор Микола Зеров.

Фактично всі, хто проходив по цій справі, зазнали репресій і жахливих покарань. М. Рильський, наприклад, як неокласик теж проходив по цій справі, хоча, на щастя, був звільнений. Юрію Клену (О. Бургардту) вдалось, завдяки своєму німецькому походженню, виїхати до Німеччини на лікування. А. М. Зеров був розстріляний у 1937 р., П. Филипович загинув на Соловках у тому ж 1937 р., М. Драй-Хмара помер у концтаборі на Колімі в 1939 р. [12].

На той час найвідомішими масовими літературними організаціями були Спілка селянських письменників «Плуг» (1922) та Спілка пролетарських письменників «Гарт» (1923).

Фундатором і головою «Плугу» був С. Пилипенко, його найвідомішими і найактивнішими членами — А. Головка, А. Панів, І. Сенченко, Г. Епик, І. Кириленко, О. Копиленко, Д. Гуменна, П. Панч, І. Шевченко, В. Гжицький, П. Усенко та ін.

З квітня 1922 р. плужани ухвалили «Платформу ідеологічну і художню», де наголошували на своїй вірності пролетарській революції і обіцяли новій владі присвятити свою «революційно-селянську творчість». Зауважимо, що в діяльності «Плуга» було взято курс на використання глибинного і драматичного матеріалу життя українського села. Саме таким чином члени



«Плуга» прагнули уникнути або доповнити односторонньо індустріальну і часом наївно «пролетарську» тематику різнобарвних літературно-художніх об'єднань. Окрім того, вони спрямовували свою творчість обдарованій селянській молоді.

З іншого боку, в діяльності організації спостерігалися спроби обмежити «революційним просвітництвом» тлумачення письменником сюжетного матеріалу, надання йому надмірної простоти й доступності, орієнтація на масовість літератури [13].

На початку 1928 р. сформувалася спілка пролетарських письменників «Гарт». Її фундаторами були В. Еллан-Блакитний, а також В. Коряк, І. Кулик, В. Сосюра, М. Хвильовий та ін. Окрім центрального бюро спілки в Харкові на чолі з В. Блакитним, вона мала також філії в Києві та Одесі. У Харкові, до речі, діяв найпотужніший творчий осередок, до якого входили: М. Хвильовий, П. Тичина, М. Йогансен, В. Поліщук, І. Дніпровський, О. Досвітний, А. Любченко, Г. Коцюба, П. Лісовий (П. Свашенко), М. Майський, П. Іванів, М. Христовий, Ю. Смолич, а згодом О. Слісаренко, М. Яловий, М. Бажан, Г. Шкурупій та інші. Основою статуту «Гарту» стала марксистська ідеологія. Сам же В. Блакитний претендував на роль найадекватнішого інтерпретатора партійної лінії в культурному житті, зокрема в літературному й мистецькому процесах. На перших порах «Гарт» зміг об'єднати багатьох талановитих українських письменників. Однак у подальшому більша їх кількість усвідомлювала і протестувала проти перетворення літератури на «рупор» комуністичної партії, що призвело до теоретичних розходжень і виходу більшості письменників у листопаді 1925 р. зі складу «Гарт», тобто до фактичної самоліквідації цієї організації [5].

Зовсім іншим було літературне об'єднання «Ланка». Ця організація створена в 1924 р. й об'єднала письменників різних напрямів. Вони у своїй творчості пропагували ідеї супротиву ідеологічному тиску влади, намагалися зберегти творчу незалежність. До «Ланки» входили: В. Підмогильний, Є. Плужник, Б. Антоненко-Давидович, Т. Осъмачка, Б. Тенета, В. Івченко, Г. Косинка, Я. Качура, Я. Савченко та ін. Деяко пізніше, в 1926 р., «Ланка» реорганізована в МАРС — «Майстерню революційного слова») [7].

Зауважимо, що «Ланка-МАРС» у Києві в літературному та художньому житті відігравала таку ж роль, як ВАПЛІТЕ-Пролітфронт — у Харкові. Вона об'єднувала переважну більшість письменників Києва. До «Ланки-МАРСУ» входили такі письменники: Є. Плужник, Д. Фальківський, М. Терещенко, Т. Осъмачка, Г. Косинка, М. Івченко, В. Підмогильний,

Б. Антоненко-Давидович, Б. Тенета, В. Ярошенко, Г. Брасюк, Д. Тась (Могилянський), М. Галич та ін. Усі вони були репресовані. Винятковий випадок уберіг від цього Марію Галич. Однак і вона змушена була замовкнути на десять років. Того ж трагічного для української літератури 1934 р. були ліквідовані «Ланка-МАРС» та разом із нею ВАПЛІТЕ-Пролітфронт [9].

На хвилях літературної дискусії 1925–1928 рр. формувалась одна із найпотужніших літературних організацій 20-х рр. — ВАПЛІТЕ (Вільна Академія Пролетарської Літератури), яка згодом перетворилась на «Пролітфронт». Біля її джерел перебував М. Хвильовий. Організація була створена як альтернатива масовим і надто підпорядкованим офіціозу організаціям. До того ж, її ідеологи виступили за професійне вдосконалення, втілюючи на практиці висунені останнім гасла боротьби за творчу якість і академізм, за європейський рівень української літератури проти масовізму й епігонського наслідування російської літератури. Можливо тому ця організація об'єднала найталановитіших українських літераторів: М. Хвильового, В. Ялового, Г. Коцюби, М. Майського, Г. Епіка, О. Копиленка, М. Куліша, А. Любченко, Ю. Шпола, М. Бажана, І. Сенченка, М. Йогансена, П. Тичину, П. Панча, Ю. Смолича, О. Досвітнього, І. Дніпровського, О. Слісаренко й ін. І, безумовно, владні структури від самого заснування ВАПЛІТЕ і однойменного журналу встановили пильний наглядовий контроль. Офіційні кола особливо посилили нагляд та ідеологічний тиск на адресу ВАПЛІТЕ і самого М. Хвильового після виникнення «Молодняка» та ВУСПП.

Упродовж 1933–34 рр. основне ядро ваплітян було ліквідовано. Достатньо назвати такі імена як Яловий, Хвильовий, Досвітній, Слісаренко, Епик, Куліш, Йогансен та ін., згадати тільки одного Миколу Куліша, щоб усвідомити трагізм української літератури та силу удару більшовиків, спрямованого проти української культури, зокрема літератури на той час [3].

Неоднозначною була і творча діяльність такої літературно-художньої організації як «Молодняк», яка об'єднала в Харкові комсомольських письменників (1926–1932). До її складу ввійшли П. Усенко, Л. Первомайський, І. Момот, В. Кузьмич, О. Кундзіч, Я. Гримайло, Д. Гордієнко та ін.; у Києві — Б. Коваленко, О. Корнійчук, М. Шеремет, А. Шиян, П. Кодесник, А. Ключья. Показово, що об'єднання мало філії в Дніпропетровську, Запоріжжі, Миколаєві, Кременчуці й інших містах і налагодило видання однойменного журналу.

«Молодняк» та його журнал чимало зробили для виявлення та виховання творчої молоді. До того ж, агресивна ортодоксальність,

боротьба з інакодумством призводили до деморалізації українського письменства [10].

Впливовою на той час була і Всеукраїнська Спілка Пролетарських Письменників (ВУСПП), створена в січні 1927 р. Її кредо — спроби об'єднати всіх лояльних до режиму митців з метою боротьби з носіями буржуазно-естетичних поглядів (наприклад, ВАПЛІТЕ, «Неокласики», МАРС тощо). ВУСПП був українською аналогією сумнозвісного російського РАППу, який домінував у ВОАПП (Всесоюзному об'єднанні асоціацій пролетарських письменників). До речі, ВУСПП став членом ВОАПП. Як РАПП, ВУСПП прагнула взяти під контроль усе літературне життя і претендувала на роль прямого речника партії в літературних справах. Ідеологами організації стали: І. Кулик, В. Коряк, І. Микитенко, І. Кириленко. Після свого виникнення ВУСПП стала претендувати на гегемонію і за неофіційним узгодженням із компартійними органами посилювались напади на ВАПЛІТЕ, М. Хвильового, «Неокласиків», на будь-які відхилення від більшовицької однозначності. Вона ж виступила за боротьбу з «українським буржуазним націоналізмом» [4].

Своєрідним фіналом виникнення та розвитку різнобарвних літературно-художніх об'єднань України стала постанова ЦК ВКП (б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» від 23 квітня 1932 р. Вказана настанова, так би мовити, «покінчила» із можливим виникненням елементів вільного розвитку художніх об'єднань. І як результат дії постанови утворюється Спілка письменників СРСР, складовою якої стала Спілка письменників України (СПУ). Зауважимо, що з цього часу запорукою можливого входження митця в спілку було обов'язкове перебування в лавах комуністичної партії. Вказана постанова ЦК в справі літератури свідчила, що партія повністю взяла керівництво літературою у свої руки. Політика «пролетаризації» була відкинута, а їй на зміну прийшла політика «советизації». Митець опинився перед вибором: або писати за директивними вказівками Центральних органів партії, або ж не писати взагалі.» [16].

Таким чином, потужний духовний сплеск було придушено владним адміністративно-командним шляхом. Щоправда, залишались можливості літературно-художнього відродження в умовах еміграції. На той час, до речі, функціонувало, наприклад, таке об'єднання як «Празька школа». До неї входили Ю. Дарган, Є. Маланюк, О. Ольжич, Л. Мо-сендз, О. Теліга, Н. Лівичька-Холодна, О. Лятуринська, О. Стефанович та ін. Зауважимо, що вказане об'єднання письменників і поетів вважати літературною організацією формально навряд чи можна. Адже воно не мало ні

статуту, ні членства, ні структури, як це було у вищезгаданих об'єднань. До того ж, її учасники були географічно розпорошені, вони мешкали не тільки в Празі, а й у Варшаві, Львові та інших містах Європи.

Більшість названого об'єднання була представлена колишніми учасниками антирадянського руху України в 1917–1921 рр. Будучи інтернованими в табори, зокрема на землях Польщі, зробили спробу об'єднатися поблизу міста Каліш на основі художньої літератури. Так, письменники, які знаходились у таборі інтернованих, на чолі з Ю. Дараган, М. Селегій провели організаційні збори в травні 1922 р. Вони разом із літературно-мистецьким товариством «Вінок» прийняли програму журналу «Веселка» (1922–1923 рр.). На базі такого об'єднання виникло й однойменне літературне угруповання, в якому особливо яскраво виявили себе Ю. Дараган та Є. Маланюк. У зв'язку з тим, що владні структури Польщі почали переслідувати українців, основна їх частина перебазувалась до Чехословаччини. І це зрозуміло, оскільки саме в Празі функціонували Український вільний університет при Карловому університеті, Український педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, у Подебрадах — Українська господарська академія та ін. У названих закладах навчалися Є. Маланюк, Н. Лівницька-Холодна, Ю. Дараган, О. Теліга, О. Ольжич, О. Лятуринська та ін. На той час частина із них були українськими письменниками-емігрантами або дітьми колишніх емігрантів. Вони сприйняли поразку національної революції 1917 р. як національну ганьбу. Однак саме вони не впали в розпач на відміну від старшого покоління (О. Олесь, М. Вороний, В. Самійленко та ін.). Більшість указаної вказаної інтелігенції формувала свій світогляд на базі української та європейської культур. Саме західна культура та стимульована нею історична пам'ять українського народу дали відчутний поштовх у еволюції національної самосвідомості

Таким чином, усвідомленню історичної мудрості різних народів сприяло формування історіософічної національної лірики. До того ж на формування вказаного об'єднання відчувався вплив ідеолога українського націоналізму — Д. Донцова. Він надавав їм можливість друкуватися на сторінках свого журналу «Літературно-науковий вісник» (1922–1933 рр.), а з 1933р.— «Вісник». «Пражани», з одного боку, підтримували його намагання сформувати новий тип українця з чіткими вольовими націо- та державотворчими настановами. Вони також виступали проти існуючого традиційного сентиментально-емоційного типу національного характеру.

З іншого боку, вони, особливо Є. Маланюк, виступили проти репресивного, гвалтівного Д. Донцова, не поділяли його поєднання романтизму і догматизму, високого ідеалу і «творчого насильства» меншості над більшістю. Адже подібне спостерігалось в практиці більшовицького, а згодом і нацистського режимів. До того ж Є. Маланюк виступив проти трактування Д. Донцовим ролі митця як вихователя нації, вважаючи, що подібне твердження обмежує митця, кредо якого — не службова повинність, а боже провидіння. Обстоюючи тезу «мистецтво — вічний абсолют, які б напрями не були, тому всі закони над мистецтвом безсилі», Є. Маланюк водночас бачив поневолений стан українського письменства і визнавав, що в поневолених націй і поети «завжди носять на собі тавро невольництва».

У його статті «Думки про мистецтво» читач знаходить не тільки подібні сумні констатації, але й думки щодо виходу із трагічної ситуації: «Тільки вільний, здоровий розвиток нації в Самостійній Державі є передумовою вільної й здорової поезії». У цілому ж концептуальні надбання Є. Маланюка створили основу для формування естетичної теорії «празької школи». У ній підкреслювалось самодостатнє значення в духовній скарбниці літератури та наголошувалась персональна відповідальність письменника перед народом, «Пражани», їх школа стали певним своєрідним духовним магнітом, осередком «аристократизму духу». Усе це сприяло формуванню нового типу українця, який зумів інтелектуалізувати, дисциплінувати чуттєву стихію української ментальності. Водночас український рух в еміграції набув чіткішого змістовного і структурного обрамлення. Яскравим підтвердженням такої якісної еволюції в культурі та літературі була їхня історіософічна лірика [14].

Потужне літературне об'єднання повоєнної доби — Мистецький український рух (МУР), який виник восени 1945 р. на західнонімецьких землях. До його складу входили: вчорашні «пражани» (У. Самчук, Є. Маланюк, Юрій Клен, О. Лятуринська), поети Західної України (Б. Кравців, С. Гординський, Ю. Косач та ін.), наддніпрянці, котрі в переважній більшості перебували в таборах «насилно переміщених осіб», літературознавці Ю. Шерех (Шевельов), В. Петров (Домонтович), І. Кошелівець, І. Багрянний, Л. Полтава, В. Барка, Т. Осьмачка, І. Костецький та багато інших. Об'єднання поступово набирало творчих обертів і стало одним із центрів літературно-художнього життя емігрантських кіл української інтелігенції

Так, наприклад, угруповання почало видавати однойменний альманах, який згодом став збірником літературно-мистецького

спрямування. Невдовзі надрукована серія «Мала бібліотека МУРу», газети, журнали, календарі тощо. Однак об'єднання виділялось не тільки активними виданнями. Зауважимо, що українська емігрантська інтелігенція, зокрема й письменники, намагалися вирішити питання про наявність створення узагальненої ідеології української літератури, які зберігають свою силу всупереч несприятливим умовам та географічним параметрам.

На цій підставі стверджувалось, що ймовірна можливість співпраці й об'єднання різноманітних напрямів української літератури. Однак конкретно-історична ситуація того часу довела неспроможність подібних ідеологій. Це підтвердилося і на першому з'їзді МУРу, де У. Самчук порушив питання про «велику літературу», покликану служити національній ідеї. У процесі дискусії думки розділились. З одного боку, виявилися прихильники народницької традиції в літературі — «неопросвітяни» (І. Багряний, Ю. Косач та ін.), а з іншого — «європеїсти» (Юрій Клен, В. Державин, М. Орест, В. Шаян та ін.). Останні, зважаючи на досвід М. Хвильового, М. Зерова та ін., закликали українське письменство до Європи, дорікали керівництву МУРу за застаріле «плужанство», як зразок ідейного самообмеження літературних угруповань 20-х рр. Вони ж стали ініціаторами появи незалежного літературного об'єднання «Світання». Їх об'єднували протести проти деяких проявів «донцовізму», зокрема нетерпимості до інакомислення та фанатизму. Однак були й інші угруповання на з'їзді, які, базуючись на досвіді минулого, пропонували вихід літератури на широкий простір творчості.

Указані дискусійні розбіжності призвели до того, що МУР, проіснувавши чотири роки, розколовся. І все ж, слід зауважити, що за короткий термін функціонування вдалося чимало зробити для об'єднання розпорошених сил українського письменства, позбавитись помилкових теорій «неопросвітництва», які гальмували і секуляризували літературно-художній процес. Крім того, йому вдалося багато в чому відмовитися від міфічних теорій «національного реалізму» [11].

Особливо відчутний сплеск літературно-художнього життя спостерігався наприкінці 80-х рр. ХХ ст. — на початку ХХІ ст. Після розпаду СРСР відбулися зміни не тільки в суспільному, але й літературному житті. Процес оновлення української літератури набув значної сили. Літератори, письменники, поети, митці, особливо нове, молоде покоління, почали віддзеркалювати по-новому, принаймні існуючу дійсність. А це, у свою чергу, сприяло виникненню нових тем, нових підходів до творчості.

Таким чином, наприкінці ХХ ст. — на початку ХХІ ст. формується новий світоглядно-мистецький постмодернізм, який в останні десятиліття прийшов на зміну модернізмові. Саме він стає основним художнім напрямом літератури 90-х рр. ХХ ст. Щоправда, понині тривають дискусії стосовно змісту, хронології та художнього спрямування постмодернізму. На наш погляд, можна стверджувати, що він зародився в Україні у 80-х рр. ХХ ст. і пов'язаний з об'єднаннями та іменами Ю. Андруховича, О. Ірванця, В. Неборака (літературне угруповання «Бу-Ба-Бу»), а пізніше і з лідерами таких груп, як «Пропала грамота» (Ю. По-заяк, В. Недоступ); «Лу-Го-Сад» (І. Лучук, Н. Гончар); «Нова генерація» (І. Андрусак, І. Ципердюк) та ін.

Більшість фахівців літературно-мистецького спрямування при характеристиці постмодернізму поєднують різнобарвні стильові тенденції: опозиційність до традиції, універсальність тематики, змістовну позачасовість і позап просторовість, епатажність, зміну повноважень автора та героя, культ вільної особистості, потяг до архаїки, міфу та колективного позасвідомого, спроба поєднання істини різних націй, культур, релігій, філософій, іронічність та пародійність тощо.

На тлі вказаних тенденцій наприкінці ХХ ст. — на початку ХХІ ст. виникають декілька сучасних літературно-художніх об'єднань [2; 6; 8; 15; 17]. Так, у березні 1992 р. засновано Асоціацію українських письменників (АУП). Вона мала за мету створення нового структурно-ідеологічного угруповання в письменницькому середовищі України, у зв'язку з неспроможністю та архаїчністю керівництва Спілки письменників України (СПУ), яка не змогла реформувати свої структуру та концептуальні за-сади до рівня тодішніх соціально-світоглядних вимог соціуму.

Асоціація українських письменників виступила за перевагу у творчості митців фаховості, незалежності, національної самодостатності, відкритості світовим світоглядним та стильовим надбанням ХХ ст. На першому етапі свого розвитку АУП обрала президентом Ю. Покальчука, а віце-президентами — Володимира Моренця, Ю. Андруховича, І. Римарука і Тараса Федюка. На другому конгресі АУП у лютому 2000 р. президентом АУП було обрано Т. Федюка, віце-президентами — І. Римарука, В. Моренця, С. Жадана і О. Кривенка. У той же час на конгресі виявилось, що в Асоціації існувала організаційна криза, пов'язана з відсутністю працівників офісного апарату і професійних менеджерів [6, 15].

Певний внесок у літературно-художній процес в Україні зробило угруповання «Бурлеск-Балаган-Буфонада» (БУ-БА-БУ), засноване в квітні 1985 р. у Львові. До його складу входили:

Ю. Андрухович (Патріарх), В. Неборака (Прокуратор) та О. Ірванець (Підскарбій). Робота об'єднання тривала переважно у формі поетичних вечорів, концертів, фестивалів. Це особливо яскраво виявилось у 1987–1992 рр. У 1996 р. виходить друкований проєкт поетичної опери «Крайслер Імперіал» («Четвер-6») який практично став своєрідним апофеозом «динамічного періоду» існування Бу-Ба-Бу. Додамо, що в 1995 р. у львівському видавництві «Каменярь» вийшла друком книга «Бу-Ба-Бу».

Цікаво, що творчість цього літературно-художнього об'єднання явила собою новий тип карнавального необарокового мислення, джерела якого ми знаходимо у світовій метаісторичній карнавальній культурі. Вітчизняною ж основою метаісторичного карнавалу став розпад імперії, який вплинув на підсвідомість людей. Саме ці обставини спричинили депресію і масову карнавальну сміхову рефлексію на карнавальні зміни в суспільстві. Отже, можна констатувати, що творчість учасників Бу-Ба-Бу була своєрідною відповіддю, своєрідним ситуативно-концептуальним мистецьким віддзеркаленням подій у суспільстві. До того ж, Бу-Ба-Бу фундувало свою Академію [15, 17].

І, насамкінець, зупинимось на кількісно невеликих літературних угрупованнях, які залишили певний відбиток на соціальному небосхилі. Серед останніх — літературний «неокласичний гурт» — «Музейний провулок, 8», який у 1990 р. ініціювали В. Борисполець, О. Бригинець та В. Жовнорук. Вони видали колективну збірку «Гуманітарна допомога» українською та німецькою мовами.

Дискусійну сферу неомодерних літературних дискурсів поновило літературне угруповання «Нова дегенерація», яке існувало в 1991–1994 рр. Воно об'єднувало трьох літераторів Івано-Франківської області — Івана Андрусика, Степана Процюка та Івана Ципердюка. Їм удалося у 1992 р. опублікувати три збірки, передмову до яких написав Ю. Андрухович.

Певну індивідуальність творчості виявило літературне угруповання «Орден чину ідіотів», у складі якого перебували літератори, художники, культурологи, філософи, зокрема: Назар Гончар, Роман Козицький, Володимир Костирко, Андрій Крамаренко, Іван Лучук, Ігор Драк. За своєю декларацією від 31 липня 1995 р. воно було створене у Львові. Цікаво, що слово «ідіот» вони тлумачили в первісному грецькому значенні — власник себе. Угруповання мало свій «Гімн Ідіотів», складений на кшталт сучасного австрійського гімну (автори: І. Лучук, І. Драк). Кожен з членів Ордену мав світське звання та титул [2; 17].



У 1984 р. львівські поети Іван Лучук, Назар Гончар, Роман Садловський заснували поетичний гурт «ЛуГоСад». У 1986 р. вони опублікували дві збірки альманаху, а також збірки Н. Гончара «Усміхнений Елеґіон» та Р. Садловського «Антологія». Окрім того, в лютому 1994 р. вони організували академічну наукову конференцію «Літературний ар'єргард». Зауважимо, що їх творчість мала певний міжнародний резонанс. Так, окремі вірші лугосадівців перекладено німецькою, польською, білоруською, словацькою, болгарською, англійською, італійською мовами. До 15-річчя гурту вийшов друком тритомник ЛуГоСаду.

Цікавим для нашого дослідження було й об'єднання трьох київських поетів: Юрка Позаяка, Віктора Недоступа та Семена Либоня. Вони створили літературне товариство «Пропала грамота», яке проіснувало з кінця 80-х — до початку 90-х рр. ХХ ст. Опублікувавши в 1991 р. книгу «Пропала грамота», товариство заявило про свою авангардну спрямованість [2, 8].

Певною мірою до літературно-художнього спрямування прикидала і літературна майстерня із семи українських письменників. Вони вирішили шукати не стільки естетичної, скільки професійно-цехової єдності. Ідея такої спільноти виникла та сформувалася в листопаді 1994 р. серед групи авторів — Ю. Покальчук, Ю. Андрухович, І. Римарук. До літмайстерні ввійшли, крім згаданих, В. Герасим'юк, В. Медвідь, В. Неборак, О. Ірванець, пізніше приєднався Т. Федюк. Вони видали друком альманах «Пси святого Юра» (Львів, 1997р.), який зафіксував і являв собою досить симптоматичний зразок «поєднання непоєднуваного». Останній понині має попит серед сучасного літературного загалу. Твори цього товариства концептуального характеру також були опубліковані в «Сучасності» (1997, № 3) [8].

Таким чином, протягом ХХ — початку ХХІ ст. літературно-художні об'єднання України пройшли тернистий шлях зародження, розвитку, розквіту та занепаду. Різноманітні за політичними та творчими спрямуваннями, вони об'єднували інтелігенцію, сприяли подальшому розвитку культури українського суспільства, формували основи для подальшої трансформації України, зокрема в роки її незалежності.

### Список літератури

1. Аспанфут [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/group/printout.php?number=1>. — Назва з екрана.
2. Білоцерківець Н. БУ-БА-БУ та ін., або Децо про український літерат. авангард / Н. Білоцерківець // Слово і час. — 1992. — № 1. — С. 42–44.

3. ВАПЛІТЕ [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/group/printout.php?number=7>. — Назва з екрана.
4. ВУСПП [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/group/printout.php?number=9>. — Назва з екрана.
5. «Гарт» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/group/printout.php?number=4>. — Назва з екрана.
1. Жулинський М. Подих третього тисячоліття : літ.-критич. ст. / М. Жулинський. — Луцьк : Терен, 2000. — 48 с.
7. «Ланка» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/group/printout.php?number=5>. — Назва з екрана.
8. Літературний процес 90-х років ХХ століття // Українська мова та література. — 2000. — № 22.
9. МАРС [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/group/printout.php?number=6>. — Назва з екрана.
10. «Молодняк» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/group/printout.php?number=8>. — Назва з екрана.
11. МУР. Мистецький український рух [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/group/printout.php?number=12>. — Назва з екрана.
12. «Неокласики» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/group/printout.php?number=2>. — Назва з екрана.
13. «Плуг» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/group/printout.php?number=3>. — Назва з екрана.
14. «Празька школа» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/group/printout.php?number=11>
15. Процюк С. Лицарі стилосу та кав'ярень: есе про дев'яностиків. — К. : Смолоскип, 1996. — 82 с.
17. Харчук Р. Покоління постепохи : проза / Р. Харчук // Дивослово. — 1998. — № 1. — С. 6–12.
18. Шейко В. М. Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір : монографія / В. М. Шейко, Г. О. Романенко. — К. : Ін-т культурології Акад. мистец. України, 2008. — 208 с.
19. Шейко В. М. Культура, інтелігенція та влада в Україні (20–30-ті роки ХХ ст.) / В. М. Шейко // Інтелігенція та влада : матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конф.-семінару кер. вищ. навч. закл., учених-дослідників і представників владних структур із пробл. сучас. інтелігенції, 14 берез. 2008 р. — Х. : Нар. укр. акад., 2008. — С. 11–15.

*Надійшла до редколегії 10.03.2010 р.*

## КУЛЬТУРА ЯК СВІТ УТІЛЕНИХ ЦІННОСТЕЙ

*Розглядається культурний простір як цінність та національне надбання.*

**Ключові слова:** культурна спадщина, культурний простір, культурогенез.

*Рассматривается культурное пространство как ценность и национальное достояние.*

**Ключевые слова:** культурное наследие, культурное пространство, культурогенез.

*We discuss the cultural space as a value and a national gain.*

**Key words:** cultural heritage, cultural space, genesis of culture.

Прискорення темпів модернізації суспільства зумовлює зміни у світі цінностей, і система гуманітарної освіти здатна підготувати молоду особистість до зустрічі з майбутнім. Володіння інформацією набуває значення «нової власності», яка змінює характер політичних, економічних, моральних відносин. На цій основі формується новий пласт сучасної цивілізації зі своїми вимогами до професійної компетентності та духовного світу особистості [1].

Культура людства багата і багатогранна. Вона виникла на стародавніх стадіях розвитку суспільства і нерозривно пов'язана з його історією. Найважливішою ознакою культури є її «всепроникливість», обов'язкове її введення в усі сфери життя суспільства і особистості [2]. Тому головне завдання культури — постійно сприяти духовному розвитку людини, усебічному розкриттю її талантів, здібностей. Створюючи різноманітний світ культури людина одночасно розвиває свої творчі сили, формує свою духовну сутність. Можна сказати, що людина — критерій культури. У духовній діяльності здійснюється процес самореалізації людини, коли на основі опанування історичної спадщини світової та вітчизняної культури, виховання і освіти створюються духовні цінності, розвиваються здібності до праці, освіти, творчості та спілкування. Нині розвиток культури набуває особливого значення [3]. Збереження культурної спадщини, бережливе ставлення до природних багатств, підтримка самотутніх культур різних народів, установлення контактів з метою взаєморозуміння та збагачення культур, розвиток духовних інтересів — усе це глобальні проблеми, які потребують об'єднання зусиль і енергії політиків, діячів культури, кожної людини. Не секрет, що від рівня культури суттєво залежать успішна реалізація соціальних

проектів і реформ оновлення суспільства, мир і злагода в міжнаціональних відносинах, удосконалення якості життя людей.

Реалістичний аналіз стану культури в нашому суспільстві дозволяє стверджувати, що з багатьох проблем найскладнішою є проблема дефіциту культури. Це викликає особливу тривогу, оскільки засвідчує глибоку духовну кризу, втрату ціннісних орієнтирів, моральну роз'єднаність, поширення пороків та жорстких міжнаціональних конфліктів, агресивності і ворожості, вульгарності та втрату моральності, духовну деградацію людини. Дефіцит культури виявляється в обмеженості духовних потреб, примітивності та душевній невихованості, утилітаризмі та соціальні апатії, відсутності справжньої інтелігентності, в націоналістичних забобонах та анархічній уседозволеності.

Необхідне піднесення духовних сил, які сприятимуть гуманному оздоровленню суспільства, зміні духовної атмосфери, заохоченню талантів, розвитку індивідуальності.

Низька культура негативно відбивається на всіх явищах суспільного життя, виявляється в політичній безвідповідальності, економічній безгосподарності, відсутності душевного такту, в підбурюванні міжнаціональних конфліктів, у злочинному ставленні до природи, в деградації стану особисті. Вихід з економічної, політичної і духовної кризи — в піднесенні культури всього народу і кожної людини, в наданні розвитку культури пріоритетного значення [4]. Гуманітарна культура базується на демократизації суспільства, гласності і свободі творчості, плюралізмі думок і повазі один до одного, заохоченні культурних контактів та взаєморозумінні національних культур, збереженні історичних пам'яток і розширенні обсягу культурної спадщини. У кожному новому поколінні обов'язково повинен збільшуватися культурний пласт, який складає основу духовного зростання і моральної стійкості. Це передбачає особливу увагу всіх країн до розвитку культури в будь-яких її аспектах — технічному і художньому, економічному і політичному, екологічному і моральному, філософському і релігійному; до формування духовних потреб, уміння вирішувати соціальні та культурні проблеми з гуманістичних позицій [5].

Розглядаючи культуру як світ утілених цінностей, слід зазначити, що культурологічні теорії є методологічним і теоретичним підґрунтям історичної, і не тільки, культурології. Теоретичні висновки часто ставали пророцтвом. Епоха Просвітництва заклала фундамент культурології і завдяки зусиллям багатьох дослідників можна відтворити історію світової, української культурологічної думки [6]. Дослідження історії культурології нині тільки

починаються, і в майбутньому вони значно розширяють горизонт гуманітарних наук і поглядів на культуру.

У загальній картині історії культури особливе значення приділяється культурогенезу, що здійснюється постійно, породжуючи нові компоненти культурних систем. Виділяються макро- і мікрорівні культурогенезу:

1) виникнення принципово нових культурних комплексів, які не мають аналогу в минулому чи в інших культурах;

2) модернізація вже існуючих форм, їх трансформація і адаптація до нових умов;

3) реанімація архаїчних форм, надання їм нового змісту.

Культурогенез дозволяє виявити реальну динаміку змін культури, окреслити змістовне поле новацій, їх взаємозв'язок з традиціями та культурною спадщиною, поліфункціональність та полісемантику культури, історичну зміну значень, змісту і символів, якими наділялися в історії явища культури [7]. Вивчення проблем культурогенезу як у масштабі людства, так і на рівні локальних регіональних культур може бути представлено особливим напрямом історичної культурології. Культурогенез надає можливість уявити топографію культури, визначити джерело і ареал поширення новацій [8].

Щодо історичної динаміки та діалектики культурних процесів, то, вивчаючи їх, можна простежити поширення культурних форм, історичної дифузії культури (міграція, діаспори, торговельні, наукові, військові, політичні, художні та ін. контакти), що сприяють перенесенню цінностей культури, змінюють спосіб життя, норми поведінки і спілкування. Всередині культурних систем виникають соціокультурні спільноти, які живуть згідно зі своїми уявленнями про культуру. Процес взаємовпливу цих груп неминуче приводить до зміни культурного середовища. Світові культурні контакти — закономірність культурно-історичного розвитку. В цьому контексті дуже важливі процеси культурно-історичної спадковості. В реальній історії процес спадковості неодноразово переривався, зникали цілі культурні пласти культури, руйнувалися пам'ятки та ін. Дослідження культурно-історичної спадковості дозволяє засвоїти культурну спадщину в максимальному обсязі [5].

Багатоманітність культур в історії людства висуває теоретичну проблему їх систематизації та класифікації. Визначення територіальних контурів і історичної динаміки світових цивілізацій надає можливість поглибленого аналізу культурних процесів у різних регіонах. Історична культурологія досліджує взаємовплив культур Сходу і Заходу, Півночі і Півдня як культурно-

історичних комплексів і спонукає до діалогу для проникнення в зміст і символи кожної культурної епохи [9]. Проте слід зазначити, що історія культури — це не «лавка із старожитностями», це — історія життя людей. Без «людського фактора» історія культури не має життя. Саме тому в історичній культурології велике значення надається антропології в її філософському, соціальному, історичному, психологічному аспектах. Розгляд людини в усій багатобарвності її переживань, почуттів, інтелектуального та емоційного напруження — важливий методологічний орієнтир та принцип історичної культурології. Важливою категорією є і поняття ментальності, оскільки воно виявляє особливості світосприйняття людей різних епох. Антропологічний підхід — методологічний принцип і основа історичної персоналогії [7].

Які тенденції спостерігаються нині в культурному просторі України? Україні належить особливе геополітичне положення у світі завдяки своїй історії, природним ресурсам, культурним досягненням, перспективному розвитку і реалізації творчих потенціалів. Вона багатоетнічна і багатонаціональна. У здійсненні цих намагань важливу роль відіграє спільність культурного простору. Було б неправильно не помічати нових позитивних тенденцій у культурному просторі України. Серед них слід назвати розвиток соціальної і економічної ініціативи, свободу друку і масових комунікацій, розширення міжнародних культурних контактів, можливість вільного відвідування різних країн, здобуття освіти за кордоном та ін. Ці контакти змінили ментальність сучасника, з його свідомості зник «образ ворога», виникло прагнення розуміння і толерантного ставлення до інших культур і народів. І це дуже великі зрушення в суспільній та індивідуальній думці і поведінці людей. Особливу роль у становленні національної самосвідомості мали публікації наукових праць, публіцистики, прози і поезії діячів культури української діаспори. Вони свідчать про відданість українським духовним цінностям. Поєднання двох течій значно збагатило культурний простір України. Дослідникам ще слід вивчити взаємовпливи цих потоків на культурний простір, долучити дану духовну спадщину до реального культурного процесу, системи освіти і наукової діяльності [11].

Культурний простір країни — це Будинок, який виконує в повсякденному помешканні людей сакральну функцію захисту, це відчуття родинної близькості людей, які його населяють. Можна назвати деякі моделі для опису специфіки організації життя в культурному просторі. Так, ідея культурного простору як домашнього вогнища є в усіх народів світу. І нині ця ідея близька багатьом: побудувати Будинок як універсальну будівлю нашого

мікро- і макрокосмосу. Будинок-фортеця — охорона культурного простору від зовнішніх впливів і зазіхань. У його основі закладено архетип ворога, який може принести негатив, це перегукується з ідею «залізної завіси». Будинок — буцигарня — життя в такому просторі загальмоване. У ньому наявні ієрархія та диктат сили. Людина в такому просторі відчуває безглуздість свого існування, вона безсильна і самотня. Будинок-вокзал виявляє своє ставлення до культурного простору як до тимчасового прикриття під час мандрів. У ньому людина перебуває, не живе повноцінним життям. Очікування змін і бажання покинути тимчасове сховище визначають душевний стан людини. Будинок-келія — своєрідна самотність. Створений простір спеціально відгалужений від зовнішнього світу. Його мешканці всі свої думки спрямовують на служіння ідеї особистого духовного вдосконалення, творчості, вони не переймаються проблемами, які існують поза їх помешканням. Будинок-чаша втілює намагання людей до максимального насичення простору корисними і недоречними речами. Мешканцям цього будинку властиві накопичення, намагання не відстати від інших, «бути, як усі», і при цьому повна відсутність турботи про духовне благополуччя, що робить будинок холодним тимчасовим сховищем. Будинок — як любов — найточніше відбиває найголовніше призначення культурного простору. Такий Будинок починають створювати з тих духовних цінностей, які забезпечують взаємне тяжіння людей. Цей будинок визначає весь спектр людських відносин. Він виявляє духовний потенціал людини і сприяє їх реалізації. Таким чином, культурний простір відбиває багато моделей Будинку. Будуючи його, слід мати на увазі перш за все як насиченість культурного простору цінностями, так і динаміку змін [7].

Поверховий прагматизм і вульгарний матеріалізм завдали значних збитків культурному простору України, викликавши поширення примітивізму і варварства.

Як висновок, культурний простір — національне надбання України, і кожний несе відповідальність за його збереження і розвиток. Подолання соціально-політичних бар'єрів, посилення культурних контактів можуть стати основою процесу інтеграції. Культура має колосальну привабливу енергію і силу згуртування людей. Вона дає радість особистого спілкування, розуміння культурних цінностей як необхідної умови людського буття [12]

Культурний простір може виконувати функцію збирача, здатного об'єднати і згуртувати націю, держави, усі соціальні сили. Але можлива й інша модель, коли він зменшує сили тяжіння між регіонами, роблячи їх відокремленими і замкнутими. Ця «розпо-

рошуюча» функція культури значно послаблює і гальмує можливість інтеграції народів, їх прагнення до взаєморозуміння. Процес соціального реформування та модернізації в Україні суттєво вплинув на стан і перспективи розвитку культури. Одні сфери розпалися; інші, втративши державну підтримку, мали «виживати» на свій страх і ризик; треті — набули нового статусу і пріоритету. Поки що складно передбачити весь спектр наслідків цих змін, їх вплив на ціннісні орієнтації людей, особливо молоді. Культура вийшла з жорсткого ідеологічного контролю, але потрапила в лещата фінансової залежності.

Динаміка культури набула імпульсу для реалізації плюралістичної моделі розвитку. Культурний простір органічно поєднує історичну спадковість, безперервність та дискретність. Він створений багатовіковою історичною діяльністю людини і нагадує Дерево життя, яке має глибоке коріння і гіллясту крону. У певному сенсі культурний простір подібний до природи, в якій багатоманітне поєднання безкінечне. Численність виявляється в усіх формах культури, навіть у мові, в якій переважають спільні поняття, словниковий запас та закони будови фрази, але при цьому існують численні діалекти, сленги, арго, не говорячи вже про змістовне різноманіття, інтонації та конотації. Поєднання загального й особливого, подібного й унікального є основою багатоманітності та багатолікості культурного простору.

Проте слід зазначити, при всій багатоманітності культурний простір має спільну конфігурацію, завдяки якій виконує своє призначення. Дискретність окремих регіонів вписується в загальний обсяг і архітектоніку культурного простору. Різноманіття зумовлена колоритом та унікальністю окремих місцевостей. Ізоляціонізм, як і уніфікація, також небезпечний, оскільки звужує сферу культурного простору, що завдає великої шкоди духовному розвитку народів і поколінь. Культурні контакти — живий і природний діалог культур, який здійснюється повсюдно та з різних приводів, адже його основою є взаємний інтерес до культури і намагання людей до розуміння та взаємодії [4]. І тому, щоб не було поділу культурного простору, великого значення набуває культурна політика, яка повинна будь-якими силами сприяти діалогу культур. Культурний простір у кожному регіоні (Північ, Південь, Захід, Схід) має свої центри, які мають і свій ареал впливу. Історично так відбулося, що м. Київ — центр православ'я, Матір міст руських, а Україна — центр східного слов'янства [13]. Київ склався як багатонаціональне, транзитне місто, Україна — транзитна та багатонаціональна, багатоетнічна країна, кожний етнос зробив свій внесок у розбудову як Києва, так і України.



Культурний простір формує тип міського мешканця і особливий стиль життя киянина: чутливість до класичного мистецтва, делікатність, віротерпимість, відсутність національної і соціальної зверхності, відчуття власної гідності і, щонайважливіше, віддана любов до міста. А це, коли відбуваються міграційні процеси, є стрижнем у збереженні самоідентичності культурного простору, історичних традицій у культурі, у збереженні пам'яток культури, котрі несамовито руйнуються. Ця руйнація відбувається під прикриттям інноваційних підходів до містобудування, економічною доцільністю, «європеїзацією» та ін. Насправді, це культурне невігластво і такі дії слід забороняти. Без культурної пам'яті не буде подальшого цивілізаційного розвитку.

Динамізм культурного простору властивий глобалізаційним процесам усіх рівнів і напрямів, виявляє хвилі культурних контактів. Уторгнення інших культур завжди супроводжується цілим комплексом змін. І через цілісність культури будь-які зміни спричиняють зміну способу мислення і способу життя, впливають на оточення, змінюють систему цінностей [14]. У такий час можлива ситуація, коли перевагу надавати новим цінностям, відтісняючи власну культуру на другий план, що призводить до втрати зв'язку з історичним корінням. Процес змін, які відбуваються при контакті двох чи більше культур, в американській культурній антропології називається акультурацією (Р. Лінтон, М. Мід, М. Херсковіц) [15]. В останні роки збільшилася кількість досліджень, які присвячені процесам «японізації», «русифікації», «європеїзації», «африканізації» та ін. Досліджувались форми запозичення і долучення до європейської чи американської культури, музики, скульптури, живопису інших народів, поступове розширення культурного простору і виникнення принципово нового культурного синтезу. Прикладом таких впливів можуть бути поширення джазу, техніки японської боротьби, індійської йоги та ін. [15].

Слід зазначити, що культурний простір перебуває в стадії «пульсації», це живий організм, який має свою «ауру» магнетичного тяжіння. І саме цим можна пояснити, що постійно люди відвідують пам'ятки культури, світові культурні центри. Культурний простір має «пористу» структуру, коли артефакти здатні піднятися в сучасні пласти культури і долучитися до культурного процесу. Шляхи їх піднесення і руху з глибини століть складно передбачувати і не піддаються раціональному поясненню. Так відбувається нині з езотеричними вченнями, містиком, астрологією, магією та ін. Вони виникли в стародавні епохи, а нині знову стали затребуваними, захопивши

ареал у культурному просторі сучасної цивілізації. Ставлення до культурного простору є важливою умовою у формуванні національної самосвідомості. Культурний простір має великі і ще повністю не розкриті можливості для посилення процесів інтеграції. У нових умовах модернізації суспільства формується принципово нова модель культурної політики, яка долає попередні стереотипи у взаємовідносинах центру і регіонів, стверджує партнерство і діалог, взаємну відповідальність за збереження культурної спадщини [4].

Відродження культури України залежить безпосередньо від ініціативи. Саме в регіонах визначаються найоптимальніші підходи до соціального та культурного проектування середовища, яке органічно пов'язане з традиціями й історичною пам'яттю.

Це дослідження може використовуватися в навчальному процесі і наукових дослідженнях з культурології та мистецтвознавства.

#### Список літератури

1. Андрущенко В. П. Духовний світ і культура сучасної української людини / В. П. Андрущенко // Вісн. Київ. ун-ту. Сер.: Філософія. Політологія. Соціологія. Психологія. — К., 1994. — Вип. 5. — С. 3–11.
2. Баранівський В. Ф. Соціальна обумовленість духовно-ціннісних орієнтацій / В. Ф. Баранівський // Духовні орієнтири молоді: динаміка і формування. — К., 1994. — С. 62–80.
3. Гуревич П. С. Культурологія / П. С. Гуревич. — М.: Знание, 1999. — С. 47.
4. Диалог Тойнби-Икеда. Человек должен выбрать сам. — М.: ЛЕАН, 1998. — 448 с.
5. Ильин В. А. Постмодернизм / В. А. Ильин. — М., 1997. — С. 231.
6. Києво-Печерська Лавра — пам'ятка історії та культури. — К.: НКПІКЗ, 2006. — 426 с.
7. Кребер А. Избранное: Природа культуры / А. Кребер. — М., 2004. — С. 124.
8. Крымский С. Б. Контуры духовности: Новые контексты идентификации / С. Б. Крымский // Вопр. философии. — 1992. — №12. — С. 21–28.
9. Кучменко Е. М. Взаємовпливи Заходу і Сходу в контексті історії культури Європи і Америки (XVIII — XX ст.) / Е. М. Кучменко. — К.: Знання, 1999. — 185 с.
10. Кучменко Е. М. Інтересвітні аспекти глобально-культурологічних проблем цивілізації у контексті формування громадянського суспільства / Е. М. Кучменко, Б. А. Кучменко // Післядипломна освіта. — 2008. — №12. — С. 3–7.
11. Кучменко Е. М. Культурологія / Е. М. Кучменко, Б. А. Кучменко. — К., 2006. — 148 с.

12. Кучменко Е. М. Духовна спадщина як історико-культурний і соціально-політичний вимір / Е. М. Кучменко, Б. А. Кучменко, В. В. Михайлюк. — К., 2004. — 236 с.
13. Теория культуры : учеб. пособ. / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. — СПб. : Питер, 2008. — С. 436, 462.
14. Шейко В. М. Поняття «культура» як феномен суспільства / В. М. Шейко // Вісн. Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Сер. Історія. — К., 2000. — Вип. 2. — С. 116–125.
15. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ — початок ХХІ ст.) / В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий. — К. : Генеза, 2005. — 592 с.  
*Надійшла до редколегії 31.03.2010 р.*

УДК 304.4

В. В. КОРНІЄНКО

### **МІЖНАРОДНЕ Й УКРАЇНСЬКЕ ЗАКОНОДАВСТВО ЯК ЧИННИК МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

*Аналізується міжнародне й українське законодавство у сфері культури в контексті міжкультурної комунікації.*

**Ключові слова:** законодавче та нормативно-правове поле, ЮНЕСКО, права у сфері культури, Хартія Європейського Союзу.

*Анализируется международное и украинское законодательство в сфере культуры в контексте межкультурной коммуникации.*

**Ключевые слова:** законодательное и нормативное правовое поле, ЮНЕСКО, права в сфере культуры, Хартия Европейского Союза.

*In the article the legislation in the sphere of culture in the context of intercultural communication international and Ukrainian is analysed.*

**Key words:** field legislative and normative-legal, and YONESCO, rights in the sphere of culture, Charter of European Union.

Стратегічним завданням міжкультурної комунікації є формування європейського та світового культурного ландшафту. Основою цього процесу є законодавча і нормативно-правова база, яка формулює єдині принципи та завдання культурної політики, окреслює права й обов'язки громадян у культурній сфері, унормовує взаємини держав у культурному просторі суспільств, створює рівноправні відносини щодо збереження культурної спадщини. Тому аналіз міжнародного та українського законодавства як чинника міжкультурної комунікації є актуальним у теорії

і практиці культури У межах нашого дослідження проаналізуємо міжнародні правові акти та законодавчу базу України в галузі культури.

Хартія Європейського Союзу формулює певні права та свободи людини, зокрема свободу думки, совісті та релігії, свободу висловлювання й інформації, свободу мистецтва та науки, і створює умови для культурної, релігійної та мовної різноманітності. Свобода мистецтва і науки проголошується в Статті 13, зокрема, зазначається, що мистецтво та наукові дослідження не повинні мати будь-яких обмежень.

Культурні права є обов'язковими. Стаття 15 «Міжнародного пакту про економічні, соціальні і культурні права» (1976 р.) декларує:

Держави-учасники цього Пакту визнають право кожної особи на:

— участь у культурному житті;

— використання здобутків наукового прогресу і їхнє практичне застосування.

Заходи, які мають здійснювати держави — учасники Пакту для повного забезпечення цього права, передбачають ті, що необхідні для охорони, розвитку й поширення здобутків науки і культури. Держави — учасниці Пакту — визнають корисність заохочення та розвитку міжнародних контактів і співпраці в науковій і культурній сферах.

Інші міжнародні документи в царині культурних прав мають декларативну спрямованість, констатуючи принципи і спонукаючи уряди до впровадження політики щодо визнання та задоволення різноманітних культурних прав. Серед таких документів:

1. Декларація ЮНЕСКО про принципи міжнародного культурного співробітництва (прийнята 4 листопада 1966 р.) У статті 1 цієї Декларації, зокрема, йдеться — кожна культура має гідність і цінність, які слід поважати і берегти. Розвиток власної культури є правом і обов'язком кожного народу. У своєму багатстві й різноманітності і взаємному впливі всі культури складають загальну людську спадщину [3].

2. Декларація Мехіко з політики в галузі культури (1982 р.), яка визначає збереження культурної ідентичності, сприяє звільненню народів. І, навпаки, будь-яке домінування призводить до заперечення чи порушення цієї ідентичності.

3. Універсальна декларація ЮНЕСКО про культурне різноманіття (2001 р.), також безпосередньо належить до визначення прав людини та культурної різноманітності.

4. Правовою підставою для формування єдиної культурної політики Європейського Союзу є Стаття 128 Маастрихтської угоди

(1992), яка визначила, що «... спільнота сприятиме розквіту культур країн-членів, поважаючи при цьому їхнє національне й регіональне різноманіття і водночас — увиразнюючи спільну культурну спадщину. А четвертий параграф цієї статті підкреслює, що спільнота у своїх діях, передбачених цією Угодою, має врахувати культурні аспекти» [9].

5. У підсумковому документі Міжнародного форуму з культури й розвитку (Оттава, червень 1998 р.) національним урядам пропонується: «Урядам слід взяти на себе зобов'язання бути провідниками культурного різноманіття, а не уніфікації, й адекватними заходами підтримувати різноманіття культур у їхніх країнах» [7].

Один з прикладів виведення культурних прав на міжнародний рівень — це Європейська культурна конвенція 1954 р., до якої в 1996 р. приєдналася й Україна. Цією конвенцією передбачаються зобов'язання країн-учасників надавати своїм громадянам можливість безперешкодно ознайомлюватися з культурним надбанням інших європейських країн (що передбачає вільне пересування територіями цих країн, вільне вивчення європейських мов і культур, зокрема надання можливості громадянам інших європейських країн безперешкодно вивчати культуру, мову, історію України).

Якість законодавчих положень можна визначити за певними стандартними критеріями. Оскільки не існує консенсусу щодо стандартів якості законодавства, деякі країни, а також ОБСЄ визначили перелік стандартів якості законів, який містить:

- стандарти користувача — чіткість, простота та доступність закону для простих громадян і бізнесу;
- стандарти оформлення — гнучкість та узгодженість з іншими законодавчими актами й міжнародними стандартами;
- юридичні стандарти — структура законодавчого акту, впорядкованість закону, чіткість викладення норм;
- стандарти дієвості — відповідність норм конкретним проблемам і реальним життєвим умовам;
- економічні й аналітичні стандарти — співмірність вигід і витрат;
- стандарти впровадження — практичність, здійсненність, надійність дотримання закону [7].

Цей набір стандартів відповідає найважливішим вимогам якості будь-якого регуляторного акту: надійність, послідовність, дієвість, ефективність.

На думку Делії Мучіка, існує кілька основних джерел формування національного законодавства у сфері культури. Ці джерела можна об'єднати в такі групи:

- міжнародні та регіональні законодавчі акти: договори, конвенції, хартії угоди;
- міжнародні й регіональні документи, які не мають статусу законів: резолюції, рекомендації, плани дій, декларації;
- норми, рекомендації чи принципи, розроблені міжнародними НДО, які не є обов'язковими, але базуються на кращому міжнародному досвіді у відповідній сфері;
- національні культурні політики інших держав;
- національні правові та культурні традиції і національні конституції [8].

Один з представників суперорганічної школи в культурній географії США У. Зелінські, говорячи про ставлення до культури як до традиційного структурованого набору норм поведінки, кодів і дій, а також результатів цих дій, зазначає, що цей набір специфічний для кожної культурної групи виживає завдяки передачі своєрідними, символічними засобами [6]. Він вважає, що для культурної географії можна обрати один з найпростіших шляхів категоризації компонентів культури серед безмежної кількості можливих систем.

Стратегічний пріоритет культурної політики держави — це збереження й актуалізація національної культурної спадщини, відродження історичної пам'яті народу.

Реалізація цього пріоритету передбачає поєднання пам'яткоохоронної роботи з перетворенням національної спадщини на ключовий чинник у формуванні креативного потенціалу суспільства, в господарчому відродженні багатих на культурну спадщину міст і сіл, в освіті та вихованні молоді.

До головних цілей, яких необхідно досягти через реалізацію цього пріоритету, належать:

- формування в суспільстві об'єктивного уявлення про власну історію та національну культуру, викорінення імперських стереотипів і комуністичних фальсифікацій;
- увічнення пам'яті видатних українців: державних діячів, митців та діячів національної культури, чия особистість і діяльність замовчувалися чи спотворювалися в радянські часи; популяризація знань про них у суспільстві, особливо — серед молоді;
- утвердження європейської традиції в українській культурі [2].

Конкретні завдання в цьому напрямі сформульовані в указах Президента, відповідних постановах і розпорядженнях Уряду, серед яких:

Указ Президента України «Про невідкладні заходи з розвитку Національного заповідника «Хортиці» № 732 від 29.04.2005;

Указ Президента України «Про додаткові заходи з підготовки до відзначення 200-річчя від дня народження Т. Шевченка» № 784 від 16.05.2005;

Указ Президента України «Про Культурно-мистецький і музейний центр «Мистецький Арсенал», № 415, від 22.05.2006 р.;

Указ Президента України «Про заходи з відзначення 90-річчя подій Української національної революції 1917-1921 років і вшанування пам'яті її учасників» № 297 від 12.04.2007 р.;

Указ Президента України «Про відзначення 300-річчя подій, пов'язаних із воєнно-політичним виступом гетьмана України Івана Мазепи та укладенням українсько-шведського союзу» № 955 від 9.10.2007 р.;

Указ Президента України «Про відзначення 2008 року 360-річчя подій, пов'язаних із початком національно-визвольної війни українського народу середини XVII століття», № 78 від 1.02.2008 р.;

Указ Президента України «Про заходи з розвитку Національного історико-культурного заповідника «Гетьманська столиця» та міста Батурин» № 194, від 4.03.2008 р.;

Указ Президента України «Про відзначення 350-річчя перемоги війська під проводом гетьмана України Івана Виговського в Конотопській битві» № 207 від 11.03.2008 р. та ін.

Успішно реалізуються плани заходів, затверджені Кабінетом Міністрів України на виконання зазначених указів, що передбачали, зокрема:

- дослідження, належне збереження, відтворення історико-культурних пам'яток, пов'язаних з видатними подіями та провідними діячами національної історії (зокрема пам'яток у складі національних історико-культурних заповідників «Хортиці», «Гетьманська столиця», «Чигирин»);
- проведення загальноукраїнських масових культурно-мистецьких акцій, спрямованих на відзначення знакових подій, ушанування пам'яті видатних синів українського народу («Відродимо Хортицю», «Розгойдані дзвони пам'яті» та ін.);
- реалізацію масштабних культурно-історичних проектів європейського значення («Алея видатних діячів України»,

Меморіал пам'яті жертв Голодомору, «Мистецький Арсенал» та ін.);

- заходи, спрямовані на створення (проектування та спорудження) нових пам'ятників видатним подіям національної історії, вшануванню пам'яті видатних українських діячів;
- створення художніх, документальних, телевізійних фільмів, театральних вистав і концертних програм, присвячених видатним подіям, діячам національної історії.

Необхідно зазначити, що проведена робота з удосконалення законодавчої бази пам'яткоохоронної справи. Верховною Радою України прийнято Закон України «Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини» (№132-VI), розроблений МКТ, що створить належні умови для збереження та підтримки традиційної культури, введе її на міжнародну сцену. Прийнято Закон України «Про перелік пам'яток культурної спадщини, що не підлягають приватизації». Деякі законопроекти, що стосуються охорони культурної спадщини, перебувають на розгляді у Верховній Раді.

Є нагальна необхідність створення центрального органу виконавчої влади у сфері охорони культурної спадщини й системи органів охорони культурної спадщини на рівні областей, міст, районів та органів місцевого самоврядування. Нині опрацьовані й підготовлені пропозиції щодо створення центрального органу.

За підтримки МКТ також проведено урочисті заходи з нагоди 900-річчя заснування Михайлівського Золотоверхого монастиря; урочистості, присвячені відзначенню в Україні 1020-річчя Хрещення Київської Русі.

Важливе значення для збереження національної пам'яті, патріотичного виховання мали культурно-мистецькі заходи до 75-х роковин Голодомору 1932–1933 рр. У процесі реалізації цих заходів ухвалено ескізні проекти ключових фрагментів, споруджено й відкрито першу чергу Меморіального комплексу пам'яті жертв голодомору в столиці. Відбулися українські культурно-мистецькі програми в зарубіжних країнах, Міжнародна акція «Незгасима свічка», численні виставки, театральні, музичні та кінопрем'єри, присвячені вшануванню пам'яті жертв Голодомору.

Належний контроль держави за вивезенням, увезенням культурних цінностей, поверненням незаконно вивезених з України культурних цінностей є важливими складниками охорони національної спадщини.

Упродовж 2008 р. здійснено певні заходи державного та регіонального рівня, серед яких:



- опрацьовано питання передачі в дарунок Україні приватної мистецької збірки українських художників ХХ ст., зібраної меценатом Г. Горюн-Левицькою;
- передано в Україну зі США архівні документи, пов'язані з життям і творчістю Т. Шевченка й Л. Українки, колекцію з 15 картин українського художника Л. Кузьми, а також 2 малюнки В. Бутовича і 6 малюнків М. Левицького;
- у краєзнавчому музеї м. Гьохштедт (ФРН) досліджено питання щодо можливого перебування в колекції зазначеного музею пам'яток народного мистецтва українського походження; атрибутовано колекцію писанок і декоративну таріль, які під час Другої світової війни були вивезені з Державного музею українського образотворчого мистецтва;
- проведено IV засідання Міжурядової українсько-польської комісії в справі охорони та повернення втрачених і незаконно переміщених під час Другої світової війни культурних цінностей (Варшава, 16–19 червня 2008 р.);
- проведено VII засідання Українсько-німецької комісії з питань повернення та реституції втрачених і незаконно переміщених під час та внаслідок Другої світової війни культурних цінностей (Мюнхен, 3-5 квітня 2008 р.).

Упродовж 2008 р. Міністерством культури і туризму України та Держкультурспадщина проводили роботу з удосконалення нормативно-правової бази пам'яткоохоронної галузі.

У 2008 р. Верховна Рада України прийняла Закон України «Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини», що створить належні умови для збереження і підтримки традиційної культури України, та Закон України «Про перелік пам'яток культурної спадщини, що не підлягають приватизації».

Унесено на розгляд Верховної Ради України законопроект «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо охорони культурної спадщини», що передбачає посилення відповідальності за порушення пам'яткоохоронного законодавства.

Розроблено такі проекти постанов Кабінету Міністрів України: про внесення змін і доповнень до постанови Кабінету Міністрів України «Про занесення пам'яток історії, монументального мистецтва та археології національного значення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України», «Про затвердження Державної цільової національно-культурної програми розвитку Національного заповідника «Хортиця» на період до 2012 року», «Про затвердження Державної цільової національно-культурної програми розвитку Українського козацтва на 2009–2011 роки»,

а також розпорядження «Про схвалення концепції Державної цільової національно-культурної програми розвитку Національного заповідника «Херсонес Таврійський» на 2009–2013 роки» тощо.

Упродовж 2008 р. продовжувалося виконання програм, затверджених у попередні роки, а саме:

- Загальнодержавної програми збереження та використання об'єктів культурної спадщини на 2004–2010 рр. (затверджена Законом України від 20 квітня 2004 року № 1692-IV);
- Комплексної програми паспортизації об'єктів культурної спадщини на 2003–2010 рр. (затверджена постановою Кабінету Міністрів України від 9 вересня 2002 року № 1330);
- Комплексної програми збереження пам'яток Державного історико-культурного заповідника «Гетьманська столиця» й розвитку соціальної та інженерно-транспортної інфраструктури смт. Батурина (затверджена постановою Кабінету Міністрів України від 17 серпня 2002 року № 1123);
- Комплексної програми розвитку історико-архітектурного комплексу «Резиденція Богдана Хмельницького» на 2004–2010 рр. (затверджена постановою Кабінету Міністрів України від 2 червня 2004 року № 721);
- Плану заходів з підготовки та відзначення 1100-річчя заснування м. Переяслава-Хмельницького (затверджений розпорядженням Кабінету Міністрів України від 19 липня 2006 року № 415-р).

МКТ разом з МЗС та іншими центральними й місцевими органами виконавчої влади забезпечують контроль виконання міжнародних договорів з охорони культурної спадщини, ратифікованих Верховною Радою України.

У рамках співпраці з міжнародними організаціями на 32-й сесії Комітету всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, що відбулася 2–10 липня 2008 р. в м. Квебек (Канада), опрацьовано пропозиції України щодо включення Андріївської та Кирилівської церков до Списку Всесвітньої культурної й природної спадщини ЮНЕСКО завдяки розширенню меж об'єкта всесвітнього значення «Собор Святої Софії і комплексу монастирських споруд Києво-Печерської Лаври» та внесення змін до меж буферної зони «Ансамблю історичного центру м. Львова».

28 травня 2008 р. на колегії МКТ розглянуте питання «Про стан дотримання пам'яткоохоронного законодавства в заповідниках сфери управління Міністерства культури і туризму України».

2008 р. тривала робота з удосконалення правової бази сфери культури і туризму:

Верховною Радою України прийнято такі Закони України:

- «Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини» (№132 — VI) (06.03.08 р.) (створює належні правові умови для підтримки традиційної культури, виходу її на міжнародну арену) ;
- «Про перелік пам'яток культурної спадщини, які не підлягають приватизації» (23.09.08) (крім затвердження, власне, переліку пам'яток культурної спадщини, що не підлягають приватизації, зазначений Закон вирішує питання забезпечення їхнього ефективного використання, залучення інвестицій до ремонтно-реставраційних робіт).

На розгляді у Верховній Раді України перебувають розроблені фахівцями МКТ та галузевих установ проекти законів:

- Про внесення змін до Закону України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» (щодо створення цілісної структури органів державної влади в цій сфері);
- Про внесення змін до Закону України «Про музеї та музейну справу» (щодо вдосконалення обліку та збереження пам'яток музейного фонду в Україні);
- Про внесення змін до Закону України «Про бібліотеки та бібліотечну справу» (щодо вдосконалення бібліотечної системи та бібліотечного обслуговування);
- Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо охорони культурної спадщини;
- Про внесення змін до деяких законів України щодо створення сприятливих умов для розвитку національної кінематографії (законопроект передбачає поліпшення правової бази продюсерської діяльності та фінансування кіновиробництва);
- Про збір на розвиток національної кінематографії;
- Про внесення змін до Закону України «Про курорти» (з метою належного правового забезпечення виконання МКТ функцій спеціального уповноваженого органу виконавчої влади з питань діяльності курортів);
- Про оголошення природних територій м. Слов'янська Донецької області курортом державного значення.

На розгляді в Кабінеті Міністрів України перебуває проект закону «Про внесення змін до Закону України «Про туризм» (з метою належного правового забезпечення виконання МКТ функцій спеціального уповноваженого органу виконавчої влади у сфері туризму та поліпшення якості надання туристичних послуг)».

На погодженні в центральних органах виконавчої влади перебувають такі проекти законів:

- «Про культуру» (має замінити застарілі «Основи законодавства України про культуру»; його основною метою є вдосконалення діючих механізмів реалізації державної політики та правових відносин у сфері культури);
- «Про національний культурний продукт» (законодавчо забезпечить належну наявність національного культурного продукту на ринку, сприятиме цілісності інформаційно-культурного простору України);
- Про внесення змін до Закону України «Про благодійництво та благодійні організації» (з метою поліпшення правової бази діяльності благодійників і меценатів);
- Про ратифікацію Європейської конвенції про спільне кінематографічне виробництво (з метою поліпшення правових умов міжнародного співробітництва в галузі кіно).
- Про внесення змін до Закону України «Про гастрольні заходи в Україні» (з метою поліпшення механізму сплати та диференціації гастрольного збору).

У звітному році розроблено проект Закону України «Про внесення змін до Закону України «Про театри і театральну справу».

Прийнято нормативно-правові акти, що стосуються сфери культури:

Розпорядження Кабінету Міністрів України від 6 серпня 2008 р. № 1088-р «Про затвердження Стратегії сталого розвитку туризму і курортів»;

Постанова Кабінету Міністрів України від 20.08.2008 р. № 736 «Про внесення зміни до пункту 1 постанови Кабінету Міністрів України від 9 жовтня 2006 року № 1404» (щодо попередньої оплати товарів, робіт і послуг, що закуповуються за бюджетні кошти для потреб кіновиробництва);

Розпорядження Президента України від 21.07.2008 року № 232/2008-рп «Про призначення грантів Президента України молодим діячам у галузі театрального, музичного, образотворчого мистецтва, кінематографії та молодим письменникам і майстрам народного мистецтва для створення і реалізації творчих проектів»;

Розпорядження Президента України від 04.09.2008 року № 272/2008-рп «Про призначення державних стипендій видатним діячам культури і мистецтва»;

Розпорядження Кабінету Міністрів України «Про схвалення Концепції Державної цільової національно-культурної програми розвитку Українського козацтва на 2009-2011 роки» від 17.09.2008 р. № 1237-р;

Розпорядження Кабінету Міністрів України «Про затвердження плану заходів з підготовки і відзначення 100-річчя від дня народження Марії Приймаченко» від 24.09.2008 р. № 1265-р;

Указ Президента України «Про надання Державному історико-археологічному заповіднику «Кам'яна могила» статусу національного від 10.09.2008 р. № 815/2008;

Указ Президента України «Про надання державному історико-меморіальному заповіднику «Поле Берестецької битви» статусу національного» від 10.09.2008 р. № 816/2008.

Необхідно зазначити, що подальше дослідження проблеми законодавчого та нормативно-правового забезпечення культурної політики в контексті формування європейського культурного простору потребує звернення до прикладних розробок Українського центру культурних досліджень (Гриценко О.А., Солодовник В.В., Різник О.О., Цимбалюк Н.М., Ковтун В.Д.), фундаментальних праць Інституту культурології Академії мистецтв України (Богуцький Ю.П., Шейко В.М., Щербіна В.М.), Національної академії державного управління при Президентові України (Чукот С.А., Скурагівський В.А.).

Таким чином, аналіз міжнародних законодавчих актів у сфері культури та законодавчого й нормативно-правового поля української культури дозволяє дійти таких висновків. Зміст і форми сучасної міжкультурної комунікації великою мірою базуються та залежать від законодавчого унормування, створення єдиних правил культурної поведінки як на державному рівні, так і на рівні міжособистісного спілкування. Збереження та презентація основних надбань і зразків культурної спадщини формує уявлення світової спільноти щодо різноманітності й унікальності культур.

### Список літератури

1. Гриценко О. Культурна політика України : короткий історичний огляд / Олександр Гриценко, Максим Стріха // Культурна політика : методологічні, правові, економічні проблеми / ред. О. Гриценко. — К. : УЦКД Мінкультури, 1995. — С. 5–26.
2. Гриценко О. Основні положення Концепції державної культурної політики України (проект) / Олександр Гриценко, Максим Стріха // Культура і життя. — 1995. — 21 січня.
3. Гриценко О. А. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі / Олександр Андрійович Гриценко. — К., 2000. — 228 с.
4. Глобальное видение — местное звучание: стратегическая программа Организации Объединенных Наций в области коммуникации : докл. Целевой группы по вопросам переориентации деятельности ООН в области общественной информации / Комитет по информации. — Нью-Йорк : ООН, 1997. — 47 с.

5. Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности / сост. : Л. И. Василенко, В. Е. Ермакова. — М. : Прогресс, 1990. — 495 с.
6. Мордюков П. Культурная география (общественная потребность и опыт развития) (обзор) / П. Мордюков // Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения. — М. : ИНИОН, 1990. — Вып. 3. — С. 70–82.
7. At Home In the World, International Cultural Forum Report. — P. 143–143.
8. Della Mucica, Cultural legislation: Why? How? What? — Council of Europe, Cultural Policy and Action Department, DGIV/CULT / STAGE (2003). — Strasbourg, January 2002. — P. 45.
9. Decision 89/337, OJ L. 142, 25.05.1989 and Decision 89/630, OJ L. 363, 13.12.1989.

*Надійшла до редколегії 03.03.2010 р.*

УДК 130.2:378

О. В. КРАВЧЕНКО

### ТЕОРЕТИЧНА РЕПЛІКАЦІЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ОСВІТНЬОМУ ДИСКУРСІ

*Висвітлюються особливості пострадянського освітнього дискурсу культурології. Досліджується ступінь соціально-культурної зумовленості формування культурологічної освіти. Аналізуються концептуальні основи легітимації культурології в дидактичній літературі.*

**Ключові слова:** культурологія, культурологічна освіта, дискурс культурології, культурологічна дидактика, теоретична реплікація, риторичне знання.

*Освещаются особенности постсоветского образовательного дискурса культурологии. Исследуется социокультурная обусловленность формирования культурологического образования. Анализируются концептуальные основания легитимации культурологии в дидактической литературе.*

**Ключевые слова:** культурология, культурологическое образование, дискурс культурологи, культурологическая дидактика, теоретическая репликация, риторическое знание.

*The features of postsoviet of educational discourse are reported on the basis of comparative analysis of realization of culturology. The degree of sociocultural conditionality of forming of culturological education is investigated. The conceptual grounds of legitimation of culturology are analysed in didactic literature.*

**Key words:** culturology, culturological education, discourse of culturology, culturological didactics, theoretical replication, rhetorical knowledge.

Українська культурологія, виходячи з аналізу її теоретичних джерел та ментальної традиції, яку вона презентує, а також зважаючи на форми її соціальної адаптації, не є оригінальним феноменом і трансформується в унісон з тими інтенціями, які виникли в період деформації та демонтажу радянського культурно-ідеологічного порядку. Так само, як і російська культурологія, вона поки що не демонструє теоретико-методологічної однозначності. Про це свідчить сам перелік імен тих, кого пов'язують з культурологією, наприклад В. Андрущенко, Ю. Богуцький, Ю. Бистрицький, В. Горський, С. Кримський, В. Овсійчук, Ю. Павленко, М. Попович, В. Скуратівський, В. Шейко та ін. Водночас, на відміну від російської, вона не претендує на принципову альтернативність традиційним науковим підходам у визначенні стратегії дослідження культури. Проблемність культурології в різних аспектах предметніше окреслена в дебатах російських дослідників [2,5,7,8,9,11]. Визначені ними теоретичні підходи в опануванні цієї сфери знань дедалі більше відображають її перспективи. Утім, якщо шляхи наукової адаптації культурології в Росії та Україні виявились дещо відмінними, то сприйняття її як освітнього проекту є доволі солідарним в обох країнах.

**Метою** цього дослідження є аналіз адаптації концепту культурологія в освітній системі як такої, що в найадекватнішій формі відображає її своєрідність. Зважаючи на поставлену мету, предметом уваги є не стільки методологічні особливості та дисциплінарний статус культурології, про які автори вже доводилось писати [3,4,12], скільки її засадничі ідеї, які представлені в енциклопедичних та дидактичних текстах і концептуально репрезентують гуманітарні тенденції в пострадянському соціокультурному просторі.

Категорія «дискурс», яка, очевидно, набула поширення завдяки своїй багатозначності та змістовній гнучкості, передбачає суспільну контекстуальність, комунікаційну ситуативність, інформаційну актуальність, інтерпретативність та певну незавершеність. У науковій літературі він оцінюється як складний комунікативний процес, реалізація якого має наслідком формування певних змістів, що виникають у соціальному середовищі і легітимізують певний порядок. Дискурсивний аналіз надає можливість звернути увагу на практику сомоописування суспільствами або їх групами. На наш погляд, дискурс на мікро-рівні відображає суттєві характеристики макро-культурної ситуації, що дозволяє розглядати його як спосіб репрезентації культури. У такому разі йдеться про можливість визначення епістемологічного статусу культурологічного знання в процесі його соціальної реалізації.

У поле зору мають потрапити не стільки формалізовані культурні норми, змістовність яких виявляється при безпосередньому спостереженні або описуванні, а ті, які є неочевидними, мінливими, позараціональними, але від того не менш дієвими. Отже, інтерес викликає не декларований зміст, а контекст, який містить інформацію про ті приховані конфлікти, що визначають стереоскопічність соціальної процесуальності культури. Тобто будь-який дискурс можна розглядати як спосіб репрезентації змісту.

Історія побутування ідеї культурології в остання десятиліття доводить, що інтерес до неї пов'язаний не з продуктивністю нових підходів до усвідомлення культурних реалій, а з популярністю самого концепту «культура» наприкінці ХХ ст., який визначає перспективи багатьох сучасних соціогуманітарних сфер знання. З культурологією пов'язують фундаментальні зрушення в сучасній епістемології, що визначають зміст «антропологічного повороту» в науці. Культурологія в різних лінгвістичних варіантах її інтерпретації набула підтримки в експертному співтоваристві й асоціюється з певним стилем наукової публіцистики. Часто культурологічним визначають зміст мистецьких акцій, особливо в тих випадках, коли вони не обмежуються суто художніми завданнями. Як культурологічні в офіційній лексиці фігурують деякі аспекти соціальних проблем, а також процеси, що характеризують неоднозначність ситуацій, з якими стикається людина. Але найорганічнішою є культурологія в переліку спеціальностей пострадянської вищої школи. Отже, очевидною є певна відмінність між спеціальною та популярною версіями культурології.

Прихильники ставлення до культурології як до наукової системи знань доводять, що, на відміну від філософії культури, вона є емпіричною наукою і має посісти місце поруч із соціологією, історією, психологією; водночас є відмінною від західноєвропейських та американських наук про культуру, але може розглядатись як органічне продовження сформованих у їх межах концепцій; ця система знань, на їх думку, адекватно презентує вітчизняну гуманітарну традицію, але не заплямована ідеологічною залежністю, як це сталося з іншими гуманітарними науками за радянських часів, та досить віддаленою від впливу влади [5,6,7]. Отже, однією з основних проблем, яку ми маємо з'ясувати — ступінь іноваційності ідеї культурології в пострадянському гуманітарному полі, а точніше — зміст ідеологічних конструктів, які вона пропонує у своєму популярному науковому варіанті — в освітньому дискурсі.

Аналіз методологічних пошуків представників культурології свідчить на користь висновку про те, що саме дидактична



література впродовж останніх десятиліть формує основний теоретичний арсенал культурології як науки. Принаймні кількість підручників та посібників, у назвах яких зазначена категорія «культурологія», значно перевищує кількість дисертаційних досліджень та монографічних робіт стосовно її методологічних основ. Це можна сприймати як своєрідну інверсію тієї комунікативної моделі наукової діяльності, що існувала за радянських часів, де творення та ретрансляція наукового знання були розділені між академічною та вузівською системами, внаслідок цього створювались певна соціальна ієрархія в науковому середовищі та система престижностей дослідницьких практик, підтримуваних державною концепцією науки. Зміна ролі держави в організації науки призвела до поступової ерозії цієї системи, прикладом чому, власне, і є спосіб наукової концептуалізації культурології впродовж останніх десятиліть. Але ж підручник не передбачає формулювання дослідницьких завдань. Це, у першу чергу, посередник у «символічному обміні змістами» між суспільством та наукою. Як система компілятивних знань, підручник має сприяти формуванню «потрібних» суспільству стереотипів, які надають можливість його представникам забезпечити певний рівень самоідентифікації.

Очевидно, теоретичну автономність навчального забезпечення культурології можна пояснити і тим, що в освітній сфері вона виникла раніше, ніж набула свого наукового обґрунтування. Тобто є підстави вважати, що в історії культурології недооціненим виявляється сюжет її освітньої реалізації. Визначення культурології, що містяться в навчальній літературі, демонструють певну незалежність авторів у виборі напряму методологічних пошуків та підходів у конструюванні проблематики культурології та шляхів її вирішення. Привертає увагу й те, що в довідкових та енциклопедичних варіантах освітній проєкт культурології описується як оригінальний, принаймні такий, який не має очевидних аналогів у світі, на відміну від паліативності наукової культурології, надзвичайно складна та заплутана передісторія якої пов'язує її із зарубіжними аналогами. Але слід звернути на ту обставину, що в освітньому вимірі культурологія під різними назвами реалізується у двох варіантах: як складова нормативного циклу загальногуманітарного блоку навчальних планів усіх спеціальностей і як окрема спеціальність.

Попри термінологічний збіг, усе ж варто розрізняти ці два сюжети історії культурологічної освіти. Культурологія як номенклатурна дисципліна нагадує про тривалий процес гуманітаризації вищої, у першу чергу технічної освіти, що мав місце

в СРСР у 80-х рр. ХХ ст. Не випадково, що найоперативніше нову дисципліну почали опановувати великі технічні вузи з високим рівнем концентрації викладачів суспільних наук. Жодним чином не заперечуючи значимості теоретико-методологічних пошуків науковцями провідних технічних вузів у галузі культурології, усе ж не варто перебільшувати їх результативності: склад кафедр, які забезпечували читання цієї дисципліни, упродовж багатьох років залишався незмінним, а викладачі, що презентували нову дисципліну — ті самі, що тривалий час викладали «марксистсько-ленінські науки про суспільство». До того ж, на початку 90-х рр. до викладання нової дисципліни залучали фахівців з різних наукових галузей гуманітарного спрямування, які також довільно трактували її зміст, в основному спираючись на досвід використання поняття культура у спеціалізованих галузях знань. Таким чином, ані методологічно, ані професійно читання курсу впродовж першої половини 90-х рр. забезпечено не було. Принаймні є підстави говорити про те, що в такому викладі культурологія втілювала риторичну практику викладання ідеологічних дисциплін радянських часів.

Формування концептуальних підвалин нової дисципліни відбувалося, хоча і не системно, на певному теоретичному та символічному підґрунті. Принципово важливим є врахування статусу нової дисципліни: вона посіла в навчальних планах те саме місце, що й колишні ідеологічні предмети. Номенклатурний статус передбачав і нормативний зміст. І хоча освітній стандарт цієї дисципліни в Росії був розроблений в 1993 р., а в Україні відсутній до сьогодні, це не спричиняє відмінності в ставленні влади до культурології. Судячи зі змісту варіантів російських стандартів та зважаючи на трансформації її назви в Україні, можна дійти висновку про те, що вона була покликана виконувати функцію ідеологічного забезпечення стратегії державного розвитку. Так, наприклад, красномовно виглядає дифузія культурології від початкової редакції — «Українська та зарубіжна культура», — до сьогоднішньої «Історія української культури».

Цікаво, що зміна відбулась під час останнього перегляду нормативного змісту освіти у 2009 р. на хвилі наближення української системи до європейської. У свої роздумах про вільну траєкторію студента Міністр освіти і науки І.Вакарчук сформулював своє бачення змісту дисциплін, що мають «гуманітарний характер, але разом з тим вони є необхідними для будь-якого фаху. Хоча сьогодні й вони потребують модифікації та розширення змісту» [1]. «Доцільно, на наш погляд, замінити у вищій школі вузькоспрямований обов'язковий курс «Історія України», який

безпосередньо дублює шкільний, на фундаментальніший курс «Історія української культури», де під словом «культура» слід розуміти не лише мистецьку діяльність чи літературну творчість, а весь спосіб життя української спільноти, включно з культурою політичною, релігійною, військовою, науковою. Саме такий курс дасть можливість побачити історію української культури в усій її багатобарвності та звивистості, окреслить зв'язки з європейським і світовим контекстом» [1] — так мотивувався перший варіант оновленого переліку гуманітарних дисциплін. Тобто курс «Історія української культури» розглядається як такий, що більше відповідає сучасному стану «світоглядних» дисциплін і мав би замінити соціально-політичну «історію України». Очевидно, варіант трансформування змісту самої вітчизняної історії чомусь не розглядався. Але це компенсувалося змістовною редакцією як культурологічного предмета, так і курсу філософії, через який мала б висвітлюватися «історія інтелектуальних ідей». У контексті «завдань», які ставились перед культурологічною дисципліною, очевидно, що вона сприймається не в її теоретико-методологічній самостійності, а розглядається як ресурс для політико-ідеологічного маневру, оскільки поняття культура, як виявляється, можливо наповнювати будь-яким потрібним змістом безвідносно до наукової практики її осмислення. Так само, але вже під гаслами подолання етноцентризму на користь антропоцентризму, і новий Міністр освіти та науки Д. Табачник вважає можливим «деполітизувати і зробити підручники об'єктивними, гуманними».

Отже, запропонований Міністерством освіти і науки перелік обов'язкових дисциплін, які мали б давати «світоглядні знання та уявлення» складався, якщо не брати до уваги мовні предмети, з історичних за своїм спрямуванням курсів, за винятком самої історії. Решту дисциплін «за вибором студента», які мали б охоплювати «всю гуманітарну складову», передбачалось, що пропонуватиме ВНЗ, причому цей список, на відміну від обов'язкового, «повинен забезпечуватися відповідними науковими школами». Принципи науковості щодо нормативних предметів, очевидно, не є принципово важливими. І хоча в остаточному вигляді державний стандарт змісту освіти був відкоригований, до нього, усе ж, під тиском історичного освітянсько-наукового лобі долучили історію України, його принципова змістова ретроспективність та функціональна ідеологічна спрямованість тільки посилились. Ця ж тенденція з кінця 90-х рр. ХХ ст. вже стала провідною для гуманітарних складових нормативного циклу російської вищої освіти.

Ознайомлення з концепціями найпопулярніших підручників Росії та України з культурологічних дисциплін перекоонує в тому, що в них закладені хоча і різні за спрямуванням, але подібні за принципами моделі. Зазвичай, незалежно від назви, вони змістовно розділяються на теорію та історію культури. На наш погляд, саме така послідовність викладу матеріалу нагадує про методи опанування соціогуманітарного знання, які напруцьовані в радянській освіті. Туга за цілісністю, за завершеною системністю, пошук закономірностей та всеохоплюючий детермінізм, безкінечне уточнення категорій заради узагальнюючого їх варіанта тлумачення — це лише невелика частка тих смислових кодів, які виявляються в теоретичній частині підручників.

З іншого боку, концепції історії культури дещо відрізняються. Російські автори намагаються протиставляти світову та вітчизняну культури, українські — прагнуть об'єднати ці контексти. Отже, можна говорити про різні «надзавадання», які вирішують обидві держави у своїх символічних проєкціях. З одного боку, російська ідеологема передбачає самоутвердження через пошук цивілізаційної самобутності, тому наголошується на відмінностях російської культури та намаганні моделювати на противагу європоцентристській концепції історії росієцентристську. З іншого — історико-ідеологічне самоутвердження української державності відбувається на основі порівняльної характеристики вітчизняних традицій з європейськими з наголосом на єдності культурно-історичних потоків. Якщо зміст історичних складових культурологічних дисциплін є відмінним, то сама логіка побудови відповідних розділів підручників, спосіб аргументації та теоретична основа виявляються дуже подібними.

При цьому слід звернути увагу і на неоднозначну цінність історичних розділів у культурологічній дидактичній літературі. Зазвичай, за обсягом історія світової або зарубіжної культури дорівнює або є ненабагато більшою за сюжет з вітчизняної історії. Проте масштаб описуваних подій та явищ явно нерівноцінний. Але в такому разі світова культура є лише контекстом для вітчизняної, що за будь — якої редакції назви підручника або посібника, безумовно, сприяє створенню певних ідеологем. Виклад історії культури в підручниках з культурології за принципом організації матеріалу мало чим відрізняється від звичних викладів соціально-політичної історії, але виглядає дещо легковажнішим, більш спрощеним, менш доказовим і часто-густо невинправдано суб'єктивним. Загалом, маніпулювання «великими історичними величинами» дещо нівелює зміст самого

поняття історія, яка в такій редакції є лише стилістичною умовністю, що надає можливість упорядкувати навчальний матеріал у більш звичному для сприйняття форматі. Загалом, історичні розділи претендують на виклад певної схеми усвідомлення світового культурного процесу як необхідної для розуміння значимості вітчизняної історії культури. Отже, історія виявляється не самостійним розділом, і навіть не ілюстрацією теоретичних положень та категорій, а своєрідною культурфілософією або філософією історії, зорієнтованою на апологетику ідеї культурно-історичної самотності.

Методологія підручників та посібників призначених для забезпечення загальногуманітарного блоку навчальних планів свідчить про те, що вихідними теоретичними постулатами в більшості з них є ті, які, з одного боку, є доробком радянської науки, перш за все пов'язаної з іменами вчених, які займались системними розробками загальних та, меншою мірою, конкретними проблемами культури, а з іншого — стилістично трансформована марксистсько-ленінська теорія культури — як утілення певної філософсько-ідеологічної парадигми. І те й інше можна вважати джерелами того методологічного міксу, який утворився на початку 90-х рр. ХХ ст. під назвою культурологія, на перший погляд, відповідав сучасним тенденціям розвитку науки й освіти, які не передбачали якоїсь концептуальної монополізації. Власне культурологія за радянських часів була своєрідною езоповою мовою науки, яка дозволяла уникати догматичності марксизму в дослідженні будь-якої соціальної або гуманітарної проблеми. Але в наступний період її ідеологічна альтернативність виявилась досить зручною для офіційного проекту деідеологізації наукової й освітньої сфери.

Показовим у цьому випадку є зміст підручника «Основи марксистсько-ленінської теорії культури» 1986 р., який демонструє поступову ерозію марксистського фундаменталізму, що має прояв у використанні поряд зі звичною формулою «буржуазної» науки також більш нейтральної — «немарксистської» науки [10]. Так само впродовж 90-х рр. змінилась практика викладу основних ідей колишніх ідейних опонентів — від описання їх робіт і загальної характеристики на основі висловлювань та окремих цитат до повноцінних перекладів і видання їх праць. Водночас, дедалі більше підручники та посібники моделювали повністю протилежну ситуацію: згадки про радянську теорію культури майже зникають, посилено культивуються західні теоретичні схеми та моделі культурологічного знання. Звернення до імен «класиків» культурної антропології та соціології культури

стало таким же ритуальним, як і свого часу — до імен класиків марксизму-ленінізму.

«Стовпами» культурології в більшості підручників фігурують в основному філософи. Серед них є ті, внесок у формування культурології яких вважається особливо важливим: В.Данилевський, О. Шпенглер, А.Тойнбі, П.Сорокін, засновники психоаналізу, європейські та російські релігійні філософи, деякі представники неомарксизму, іноді самі «класики марксизму». Очевидний теоретичний еклектизм з опорою на формаційні теорії, які претендували на синтетичний виклад культурних проблем історії суспільства, — також можна вважати спадковим від радянської науки про культуру, з її орієнтованістю на філософські проблеми та зневагою конкретних методів дослідження. Зазвичай, серед численних ідей, які виявились найпопулярнішими в освітньому дискурсі культурології, обов'язково представлені і ті, що незалежно від рівня їх структурованості, оригінальності або реальної причетності до науки відповідають одному критерію: вони належать вітчизняним авторам, зокрема тим, що представляють «національну ідею». Так, серед попередників російської культурології зазвичай фігурують філософи «срібного віку». Серед українських — часто згадуваними є, наприклад, Г.Сковорода, Т.Шевченко, М.Костомаров, П.Куліш, «літературні романтики», етнографи, історики, фольклористи XIX ст. — початку XX ст., класики літератури. Це можна розцінювати як своєрідне продовження притаманної радянській науці апологетики винятковості «своєї» інтелектуальної традиції, заради ствердження не стільки наукової справедливості, скільки збільшення символічного капіталу держави. Очевидно, що в обґрунтуванні нової дисципліни та її структурі проглядає матриця вітчизняного «суспільствознавства».

Освітня номінація культурології дозволяє характеризувати її як репрезентативну систему знань. Ідеться про те, що форма стосовно змісту має директивне значення. Такого роду знання є принципово репродуктивними, тобто існуючими переважно в дискурсивній формі; не демонструють теоретичної цілісності, не передбачають концептуальної завершеності, не мають чітких критеріїв дисциплінарного визначення, є теоретично аплікативними і не призначеними для подальшої апробації, але створюють простір для спілкування і демонструють комунікативну полістилістичність, а головне — досить умовно презентують якусь чітку світоглядну систему. Через розмитість її ідейних основ така система базується більшою мірою на ментальній традиції всіх учасників діалогу і тяжіє до асоціативної відповідності умовиводів, ніж до фундаментальної аргументованості висновків.

Таким чином, організація інформаційно-комунікативного середовища виявляється визначальною у формуванні сучасної культурологічної системи знань. Контекст стає важливішим за текст. У такому варіанті пошук новизни зведений до випробовування риторичних прийомів, які необов'язково передбачають корегування або суттєву зміну самого методологічного каркасу сталої пізнавальної системи. У цьому власне і полягає теоретико-методологічна реплікативність культурології, якщо мати на увазі ідейну ауторепродукцію, відтворення у відповідній до трансформованого соціокультурного контексту формі сталою теоретичного змісту.

### Список літератури

1. Вакарчук І. Якість освіти і вільна траєкторія студента [Електронний ресурс] / І. Вакарчук // Українська правда. — 2009. — 28 квітн. — Режим доступу до газети: <http://pravda.com.ua/news/2009/4/27/93927.htm>
2. Запесоцкий А. С. Образование: философия, культурология, политология / А. С. Запесоцкий. — М. : Наука, 2002. — 456 с.
3. Кравченко О. В. Проблеми наукової інституалізації культурології / О. В. Кравченко // Культура України : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2009. — Вип. 27. — С. 48–56.
4. Кравченко О. В. Транзитарна парадигма культурології / О. В. Кравченко // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2009. — Вип. 26. — С. 96–106.
5. Культура, культурология и образование ( материалы «круглого стола») // Вопр. философии. — 1997. — №2. — С. 3–56.
6. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1 / сост. С. Я. Левит. — СПб. : Универ. книга ; ООО Алетейя, 1998. — 447 с.
7. Культурология как наука: за и против / под ред. А. С. Запесоцкого. — СПб. : СПбГУП, 2009. — 108 с.
8. Культурология сегодня: Основы. Проблемы. Перспективы / Рос. акад. упр., Гуманит. центр, каф. культурологии / ред. кол.: И. Н. Лисаковский (отв. ред.) и др. — М, 1993. — 146 с.
9. Материалы науч.-метод. конф. 16 января 2001 года, Санкт-Петербург. — СПб. : Санкт-Петербургское философ. общество, 2001. — Вип. 11. — С. 205–208.
10. Основы марксистско-ленинской теории культуры / А. И. Арнольдов, Э. А. Баллер, Л. П. Буева и др.; под ред. А. И. Арнольдова, А. С. Фриша. — М. : Высш. шк., 1986. — 336 с.
11. Осокин Ю. В. Современная культурология в энциклопедических статьях / Ю. В. Осокин. — М. : КомКнига. — 2007. — 384 с.
12. Шейко В. М. Культурологічні трансформації в сучасній Україні: стан та перспективи / В. М. Шейко, О. В. Кравченко // Культура України : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2009. — Вип. 26. — С. 5–16.

*Надійшла до редколегії 10.03.2010 р.*

## ПАРАДИГМАЛЬНІ АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ

*Показано, що нова парадигма розвитку науки має ґрунтуватися на культурі і моральності людського суспільства.*

**Ключові слова:** культура, свідомість, моральність, інформація, техніка, суспільство.

*Показано, что новая парадигма развития науки должна опираться на культуру и нравственность человеческого общества.*

**Ключевые слова:** культура, сознание, нравственность, информация, техника, общество.

*It is rotined that the new paradigm of development of science must lean against a culture and morality of human society.*

**Key words:** culture, consciousness, morality, information, technique, society.

Як відомо, навколо кожної загальнозначущої сфери людської діяльності виникає широке поле різноманітної інформації. Нова цивілізація воістину може називатися інформаційною, оскільки саме інформація стає найефективнішим важелем прогресу. Однак термін прогрес принаймні двозначний: поряд із плюсами має досить значних негативних проявів. З виникненням Інтернету світ перетворився немовби в одне велике місто, в якому люди різних континентів можуть обмінюватися інформацією за лічені секунди. Але свобода інформації, як і свобода слова, дає позитивний ефект, якщо її зміст не тільки корисний для життя, але й милостивий до людської душі, для всієї соціокультурної сфери суспільства.

**Мета** дослідження — використовуючи можливості теоретичного структурно-функціонального аналізу визначити місце та роль інформаційних технологій у сучасному світі, їх вплив на психосферу як міру свідомості соціокультурної сфери людства.

У XIX ст. науку прийнято було визначати як «систему знань», незалежну, в принципі, від соціального контексту і форм комунікації. Нині науку все частіше визначають як комунікативний феномен, тип дискурсу, діалогу, що підкоряється певним правилам. Це не означає, що парадигмальна основа науки взагалі відкидається. Без загальновизнаної сукупності початкових, аксіоматичних або підтверджених досвідом тверджень, що стосуються певної сфери дійсності, наука неможлива. Проте парадигма сама по собі є неоднорідною. Вона містить основні переконання учених щодо реальності, правил дослідницької діяльності, зразки



постановки питань, що вважаються осмисленими, релевантними і зразки відповідей на такі запитання. Слід підкреслити внесок у розробку цієї проблематики таких провідних учених як: В. Афанасьєва, Ю. Алексєєва, В. Баруліна, Н. Боритко, Л. Берталанфі, Е. Варганова, А. Гаврилїна, Е. Гїдденс, К. Джейнс, В. Іноземцев, М. Кастельс, Г. Кїссїнджер, Т. Кун, Р. Катц, Н. Крилов, В. Конов, В. Коган, А. Лаборїт, І. Ладенко, Ю. Мануїлов, Дж. Мартїн, Е. Масудї, І. Мемохїн, Д. Медоуз, Д. Норхаус, В. Пригожин, В. Панова, А. Рацитїна, В. Рогожкіна, П. Самуельсона, Г. Стоуньєра, В. Соловїйов, Е. Соколов, С. Степїн, І. Стенглер, А. Сїлін, Ф. Уєбстер, Б. Уїнстон, А. Урсул, С. Фїшер, Г. Хакен, Ф. Цирда, Є. Шредїнгер, В. Ясвїн та багато їн.

У цілому аналіз літератури засвідчив, що, незважаючи на достатньо велику кількість наукових досліджень, в яких тією або іншою мірою розкриваються різні аспекти вибраної теми, вона ще не вичерпана і потребує подальшого глибокого осмислення та структуризації здобутих знань, особливо в соціокультурній сфері.

Основоположні уявлення про культуру виникли в різних науках, а також у сфері позанаукового і донаукового досвіду. Тому окреслити культурологічну парадигму як єдину логїчно несуперечливу систему тверджень неможливо. Культурою охоплені всі дії, стосунки і вчинки людей, як корисні, етичні, розумні, відповідні праву, так і даремні, шкідливі, аморальні й антиправові [4]. Нескладно виявити, що не всі ці твердження легко сумїсні. Але і «несумїсні» думки часто виявляються долученими до однієї парадигми. У минулому парадигма науки і теорїя, що виникає на її основі, а також завдяки новим фактам, перебували в центрі уваги. Парадигма нині — це сума всіх наших вірувань, цїнностей, індивїдуальних якостей, очїкувань, стосунків, звичок, рїшень, думок і розумових схем — стосовно себе, інших людей і світоустрою. Це стосується і взаємин людини з інформаційними технологїями.

У журналістїці відомий вислів: «хто володіє інформацією — той володіє світом». Але при цьому кожний розуміє, що інформаційні абоненти володіти світом не можуть. Тому влада зі всіма її атрибутами за будь-яких умов необхідна, причому етична цензура інформації має здійснюватися не державою, а незалежними структурами цивільного суспїльства.

Разом з речовими атрибутами прогресу незримі інформаційні мережі, як павутина, накинуті на людську свідомість. Якщо не зрозуміти, як саме взаємодїють комп'ютерні системи, їх віртуальний простір з людською психїкою і психологічними архетипами, то можна отримати несподівані негативні ефекти.

Уже нині накопичилося багато даних про негативний вплив на людство інформаційних потоків з різних джерел. Позамережеве використання комп'ютерів зазвичай не пов'язане з істотними етичними спотвореннями, але залишається фізична і психологічна негативна дія. Наприклад, людина, яка ховається у віртуальний світ від реального життя, часто відучується працювати з книгою. На думку авторитетних фахівців, комп'ютер не може витіснити книгу, а повинен лише доповнити книжкову культуру, полегшивши, зокрема, її збереження.

Викладене дозволяє сформулювати висновок про те, що будь-який комп'ютер — це не самоціль, а лише засіб, інструмент для досягнення гуманістичних цілей цивілізації. Як би не ускладнювався комп'ютер і комп'ютерні мережі, вони завжди мають залишатися інструментом. Гуманізм не може бути запрограмований самим комп'ютером. Моральність і гуманність мають перебувати в самій людині, в її свідомості.

У останні десятиліття, як відомо, наука все більше стає продуктивною силою, все швидше реалізуючись через техніку. Виникає якийсь конгломерат — науко-техніка. Для того, щоб цей конгломерат завдавав якнайменшої шкоди, людству необхідно, щоб електронна інформація в усіх її іпостасях — від комп'ютерів у проектних інститутах до програм Інтернету — була пронизана турботою про збереження місця існування.

У зв'язку з цим усе більше виявляється етичний аспект збереження природи. Поступово розвивається концепція, котра полягає в тому, що будь-яка ментальна проблема неминуче повинна ставати проблемою етичною, проблемою людської совісті. У апараті науки етичні аспекти, зазвичай, відсутні. Водночас В. І. Вернадський неодноразово відзначав, що учений повинен не лише здобути суму знань, але й мати високий етичний рівень [2].

У природі часто виокремлюють біосферу як певну сферу життя. Розвиток свідомості суспільства сприяв виникненню поняття ноосфери як біосфери, «пронизаної» людським розумом. Але, як виявилось, людський розум недосконалий, і шлях технократичної цивілізації спричинив кризу. Напевно необхідне виокремлення разом з поняттями біосфери і ноосфери поняття — психосфери як світу свідомості всього людського суспільства. Відповідно, турбота про моральність і чистоту психосфери стає найголовнішою серед етичних проблем місця існування людини.

Порівнюючи ситуацію зі ставленням держави до науки в Європейських країнах, у США, Канаді і навіть в Азіатських країнах, можна було б припустити, що там наука процвітає. Та все ж ми говоримо нині про глибоку кризу, що охопила всю світову

науку. Це криза світоглядна або інакше — криза наукової парадигми. Вона була підготовлена деякими науковими відкриттями і цілим фейєрверком дивних феноменів, що обрушилися на планету у ХХ ст. Проте, незважаючи на те, що у світі вже давно проводяться закриті парапсихологічні дослідження, створено багато наукових центрів й інститути, що вивчають психічні феномени і загадки природи, офіційна наука понині не визнала, що існуючий науковий світогляд не відповідає тій реальності, в якій ми живемо.

Відзначимо, що рукотворна епоха катастроф організована по суті безрозсудною діяльністю самої людини. У такому разі разом з наукою, поза сумнівом, повинні приходити на допомогу моральність і віра в якусь «Вищу» совість світу.

З іншого боку, етичні засади суспільства, його етика завжди ґрунтувалися на певних міфотворчих етичних ученнях, що дійшли до нас через інформацію. Ми вважаємо, що парадигма розвитку суспільства двадцять першого століття повинна ґрунтуватися не лише на науці і техніці.

Можна умовно прийняти інформацію як структурно-змістову різноманітність. При цьому можливі такі категорії інформації: невиявлена, виявлена і така, що відображає. Причому інформація, що відображає, у свою чергу, може бути просто відбитою (коли вона не змінюється), такою, що власне відображає — зі зміною структури, а також що творить. У свою чергу, інформація, що творить, яку умовно можна вважати «інформацією-свідомість», може бути такою, що програмно творить або вільно творить. Чим досконаліший прояв Життя, тим більше в ній інформації-свідомості [1]. Можна вважати, що в процесі розвитку організмів від простих до складніших і далі до людини свідомість розширюється. У людини, наприклад, існує ще і надсвідомість, як канал зв'язку з вищими шарами «тонких» світів.

У структурі «інформація-свідомість» для людини все більше превалює духовно-смилова складова і в результаті вона має моральність і совість [5]. Цілком доречно пригадати слова великого філософа Іммануїла Канта про те, що його завжди вражали «зоряне небо над нами і етичний закон усередині нас».

Усе це наштовхує на думку про наявність певної моделі вітальності номогенезу, тобто розвиток живого за законами природи. Якщо пов'язати еволюцію свідомості з виникненням моральності, то всі практичні доповнення вказаної моделі виявляються немовби «пронизаними» етичним імперативом. При концептуальному розгляді цієї моделі вітальності маємо таке.

По-перше, важлива роль у цій моделі відводиться етичній функції, межі між матеріальним і «тонким» світами. Ця так звана межа має властивості «напівпроникності» для потоків свідомості при взаємодії з тонким світом. На вищих рівнях розвитку людської свідомості припускатимемо наявність і вищого рівня моральності. Щоб забезпечити цей високий рівень, необхідна, крім «генетичної» чистоти помислів, ретельно продумана милостива система виховання й освіти. Ця система має, безумовно, широко реалізовуватися через Інтернет і всі електронні засоби масової інформації (ЗМІ). Поки ж електронна інформація, по-перше, перенасичена «негативом», а по-друге, для неї характерна надмірність до «ємкості» людської пам'яті. Крім того, надлишок електронної інформації, як штора, перекриває канали зв'язку свідомості людини з інформаційним середовищем тонкого світу або «Божественним середовищем» Тейара де Шардена [3].

По-друге, підсвідомість у моделі вітальності пов'язана з первинним потоком свідомості. Підсвідомість — немовби наскрізний тунель первинної інформації. Але це, одночасно, створює якісь «підвали» нашої свідомості. Саме з цих «підвалів» надходять в активну людську свідомість образи, пов'язані зі світом тварин, рослин і природи. Водночас підсвідомість забезпечує автоматично всі апріорні несвідомі функції будь-якого організму в жвавих системах Універсуму. Підсвідомість пов'язана з вегетативною нервовою системою в організмах і з програмою впорядкування структури в природі.

Активна людська свідомість ґрунтується на розвитку первинного потоку підсвідомості як результат удосконалення попередніх людині живих систем. Саме активну свідомість регулюють взаємовідносини людини з навколишнім світом. У буденному сенсі активну свідомість позначають просто як «свідомість» і вона асоціюється з діяльністю мозку та центральної нервової системи.

По-третє, надсвідомість розглядається як аналог вищих сфер душі людини, котрий забезпечує контакт з тонким світом. Усі три відзначені рівні свідомості скорельовані з обсягом, швидкістю переробки і якістю «засвоєної» інформації. Відповідно, цінність трансформованої через свідомість інформації має певний інший етичний відтінок. Його палітра залежить як від джерела інформації, так і від шляхів її можливого використання. Саме ці шляхи визначають чистоту свідомості, зокрема розуму й душі людини.

Важливо відзначити, що електронна інформація через комп'ютери, ТБ і Інтернет впливає не лише на активну свідо-

мість людини, розширюючи або «затмарюючи» її, але й на підсвідомість. Причому саме цей варіант упровадження електронної інформації часто виявляється найнебезпечнішим для психіки і здоров'я людини. Наприклад, використання ефекту так званого 25, «зайвого» кадру.

Слід зазначити, що чим вищий рівень наукових досягнень, тим все небезпечнішими й антигуманнішими вони виявляються для людства. В епоху науково-технічної революції більшість наукових новин, крім користі, завдають не меншої, а інколи й більшої шкоди. Небезпечними є саме високі наукоємкі технології. Особливо це відчутно в атомній, ядерній енергетиці, космічній техніці й інших напрямках, пов'язаних, так або інакше, з військовим протистоянням на планеті. Сказане повністю стосується й інформаційних технологій, зокрема використання електронних засобів масової інформації.

Необхідно кардинально змінювати свідомість кожної людини і суспільства в цілому, до ствердження нової культурологічної парадигми. В рамках колишнього світогляду свідомість суспільства не готова поступитися ні грамом з досягнутим рівнем комфорту і споживання. Змінюватися має психосфера. Таким чином, інженери нинішнього століття, яким належить за декілька десятків років виправити помилки, здійснені за сотні років їх попередниками, будуть вимушені мислити філософськи.

Аналізуючи ланцюжок цінностей сучасного соціуму, можна виявити, що на першому місці перебуває політика — економіка, потім техніка — наука і далі освіта, мистецтво, культура, моральність. Моральність, а отже, духовність, мораль і етика виявилися другорядними щодо прагматичних потреб суспільства і влади. Оптимальною є зворотна послідовність, де моральність має бути на початку, а політика — в кінці.

Починаючи з Арістотеля склалося уявлення про моральність як внутрішню властивість особи, тісно пов'язану з совістю. Мораль відображає норми моральності, прийняті в суспільстві. Вони можуть сильно розрізнятися в окремих етносах, станах, суспільних групах, а також у різні періоди історії. У реальному житті превалює, мабуть, той етичний принцип, який найзатребуваніший суспільством у даний момент. Але не можна забувати, що суспільство багатопшарове і кожна його частина може сповідувати свою мораль. В будь-якому разі, жоден з етичних принципів не зумовлює неминучості боротьби як необхідного шляху до високої моральності.

В ідеології тоталітарних суспільств загальнолюдська моральність і мораль заперечувалися. Приоритетними були класова,

національна або громадська мораль, використовувани, зазвичай, для боротьби за владу. А боротьба, відповідно, розглядалася як універсальний засіб досягнення мети. Для природи це була знаменита тріада Дарвіна, відбита в курсі «Основи дарвінізму». Для суспільства — теорія революційних переворотів.

У самій культурі поведінки людини необхідно мати на увазі жорсткий причинно-наслідковий ланцюжок значущості її проявів: початок у чистоті слів і думок, тоді й справи чисті і добрі. На жаль, в українському суспільстві скрізь — від сім'ї і школи до владних керівників, депутатів різних рівнів — частенько панує лихослів'я. Але якщо думки і слова брудні, то і справи такі ж, і ніякого світлого майбутнього таке суспільство не матиме. Його культурний рівень украй низький. У цьому разі починати необхідно з культури спілкування, з етики й екології ставлення до людини і природи.

Історично Україна завжди відрізнялася «свободою» в наборі лихослів'я. Проте в дореволюційний період лайка була долею низів (холопів, плебсу) або черні — за А. Пушкіним. Класики літератури XIX–XX ст. відомі чудовою цнотливістю, моральністю і високою художністю мови. Будь-яке свободослів'я було немовби за межами класики. Тоталітарна епоха, що проголосила близькість влади до народу, ознаменувалася реалізацією цієї близькості зокрема і через лихослів'я на найвищому рівні і на всіх рівнях управління. Не часто «господарська оперативка» обходилася без нецензурних слів, що принижують гідність підлеглих. Особливо це виявилось в Гулагу і в'язницях, де блатна «феня» опускала людей нижче за худобу. Таким чином «планомірно» спотворювалася культура в минулу епоху.

У всіх тоталітарних системах мова, зазвичай ставала спотвореною щодо раніше прийнятого стилю. Так було і при соціалізмі. Нині соціалізм минув, але з чистотою мови стало в сто разів гірше. Сваритися почали не лише чоловіки, але й жінки, школярі, школярки й діти. Новий «бандитський» капіталізм, як попереджали відомі філософи І. А. Ільїн, П. Д. Успенський та ін., породив псевдо — і напівінтелігенцію, які для духовності суспільства страшніші за хуліганів. Ці нібито «інтелігенти» під гаслом «якщо є в реальності, хай буде в мистецтві» видають словники лихослів'я, оголошують класиками Алешковського і Лімонова. А потім ця позиція відбивається майже як позиція духовних батьків нації в різних ЗМІ, на ТВ і в Інтернеті.

Абсолютно зрозуміло, наскільки велика небезпека псевдодуховного виховання на гірших зразках реального життя, що демонструються за допомогою мистецтва й електронних ЗМІ.

Зауважимо: спочатку були думка і слово, а потім справа. Наприклад, злочинність і корупція, маючи джерелом пожадливість, мають істотну підтримку в низькій культурі й неуцтві.

Захищаючи культуру й освіту, ми повинні наполегливо протистояти тій хвилі безкультурності й вульгарності, яка нині пов'язана зі стихією так званого ринку. На зміну мистецтву приходить шоу-бізнес, а це абсолютно не одне і те ж. Професіоналів вітчизняної музики змінюють якісь «групи», гірші спадкоємці радянських ВІА, що частенько збирають непрофесійних і вульгарних виконавців. Співають вони часто не українською, а «англомовою», який часто називають «нагломова» і «англофеня», оскільки в цих словах немовби відбивається пануючий стиль нової псевдокультури.

У суспільстві, де безглузда лайка становить більше половини вимовних слів, не можна очікувати високої культури життя. У такому «товаристві сміттевої мови» її будуть, як результат, супроводжувати звалища сміття у дворах, в лісах, на берегах річок та ін. Зазвичай, лайка панує там, де потурають пияцтво. На жаль, пияцтво в Україні стало національним лихом. Але наслідок п'янки і похмілля — усеперешагаюча лінь. Зрозуміло, що у зв'язці «лайка — пияцтво — лінь» ні про яку високу культуру говорити не доводиться.

Здійснене дослідження дозволяє дійти таких висновків.

Виховувати моральність і духовність, надати культури поведінки, прививати внутрішню культуру слід на всіх рівнях суспільства — від сім'ї і школи до вищих щаблів влади, її політичної і економічної еліти.

Матеріальні труднощі в суспільстві, його матеріально-енергетичні проблеми і взаємодії, пов'язані з економічним фундаментом держави, безумовно, важливі для формування психосфери. Загроза убогості, беззаконня кримінальних елементів, самоправство чиновників, особливо міліцейських і суддівських, травмують психіку людей, а люди, відповідно, починають сваритися все більше і більше. Звідси суто матеріалістичний висновок: буття визначає свідомість. Але на нашу думку, свідомість визначає буття набагато більшою мірою.

Нестримна комп'ютеризація аж до всевладдя Інтернету містить небезпеку зниження рівня духовності, що ще зберігається. У зв'язку з цим парадигма соціокультурної сфери розвитку людського суспільства ХХІ ст. повинна включати разом з прагматичними аспектами пріоритетні духовні цінності.

Завдання Людини ХХІ ст., якщо вона хоче вціліти на планеті — поєднувати непоєднуване: розвивати духовність і не від-

мовлятися при цьому від досягнень науки, техніки й інформаційних технологій — це і може бути перспективами подальших досліджень.

### Список літератури

1. Волченко В. Н. Экоэтика мира сознания, Интернета и компьютерного виртуального пространства / В. Н. Волченко // Сознание и физическая реальность. — 1997. — Т. 2. — № 4. — С. 3–14.
2. Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Пространство и время в неживой и живой природе / В. И. Вернадский. — М. : Наука, 1975. — 72 с.
3. Пьер Тейяр де Шарден. Божественная среда / Пьер Тейяр де Шарден. — М. : Наука, 1991. — 120 с.
4. Фетисова Т. А. Культурологические аспекты информационного общества / Т. А. Фетисова // Культурология: Дайджест. — М., 1999. — [Вып.] 3.
5. Хайек Ф. Происхождение и действие нашей морали : проблема науки / Ф. Хайек // ЭКО. — 1991. — №12. — С. 177–191.
6. Успенский П. Д. Tertium Organum или Третий Путь. — М. : Сфера, 1992.

*Надійшла до редколегії 19.04.2010 р.*

УДК 316.613.4

В. В. ЛИСЕНКОВА

### РІВНІ ФІЛОСОФСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

*Проаналізовано рівні формування філософської культури, визначено специфічні особливості кожного з них. Приділено увагу стилю філософствування та народженню філософської мудрості.*

**Ключові слова:** *рівні формування філософської культури, стиль філософствування, філософська мудрість.*

*Проанализованы уровни формирования философской культуры, определены специфические особенности каждого из них. Уделяется внимание стилю философствования и рождению философской мудрости.*

**Ключевые слова:** *уровни формирования философской культуры, стиль философствования, философская мудрость.*

*In the article, the formation levels of philosophy culture are analyzed; the specific peculiarities are defined for each of them. The attention is paid to philosophy style and the birth of philosophy wisdom.*

**Key words:** *formation levels of philosophy culture, philosophy style, philosophy wisdom.*



Актуальність. Численні проблеми у вивченні й поширенні філософської культури, організації філософської освіти загальмували дослідження механізмів і пошук засобів упровадження філософського знання. Це зумовлювало в суспільстві філософську неграмотність, світоглядну обмеженість, тотальне панування різних забобонів, усевладність повсякденної свідомості протягом багатьох століть.

У процесі навчання сучасних студентів за філософською програмою вищої школи також виявляються їхня невідповідність до засвоєння філософського матеріалу, труднощі переходу від повсякденної до філософської мови, неприйняття філософського термінологічно-понятійного апарату. У такому разі викладач не в змозі показати глибину та красу філософського знання. Виходячи зі стін університетів, молоді люди відчувають страх перед філософією, нерозуміння її найважливіших істин, що унеможлиблює використання багатого філософського потенціалу в подальшій професійній діяльності, творчості, організації дозвілля.

Така ситуація визначає важливість вивчення структурних елементів філософської культури, що дозволить повною мірою усвідомити її роль у формуванні світогляду особистості, ціннісних пріоритетів і життєвих орієнтирів.

**Мета** статті — розглянути динаміку розвитку філософської культури в ракурсі формування її рівнів, визначити специфіку існування та змін різних філософських пластів, окреслити методологічні засади для модернізації філософських курсів у вищій школі.

Аналіз джерел. Проблеми філософської культури були актуалізовані порівняно недавно, в останній чверті ХХ ст. У цьому аспекті багато зробили А. М. Коршунов, В. В. Ємельянов, П. С. Нікітін, Г. В. Платонов, М. М. Сунцов, Є. М. Пеньков, П. І. Полушін, В. М. Беліков, З. І. Белоусова, Л. Н. Коган. Важливо, що їхні розробки не тільки були теоретичними, а й спрямовувалися на пошуки шляхів і засобів упровадження положень про філософську культуру в систему вищої освіти. Привертає увагу вивчення цієї теми разом із проблемами формування філософського мислення, становлення теорії виховання.

Відданість високій істині, науковим пріоритетам притаманна більшості філософів, мислителів, мудреців протягом усіх століть існування філософської форми суспільної свідомості.

Будь-яка людина високої культури віддає шану потребі філософа не зраджувати собі, своїм поглядам і переконанням. Але цього не сприймає мислення обивателя. Для нього конфор-

мізм — норма життя, переконання — порожній звук, духовна стійкість — предмет глузування.

Протистояння філософського і повсякденного мислення було не тільки очевидним, але й суворим у всі періоди в більшості цивілізацій. Повсякденна свідомість не приймала норм філософської культури [6, с. 143], її негативного ставлення до духовних компромісів, культу власності й корисливості. Буденщина претендувала і претендує на визначальну роль у суспільній свідомості й у системі всієї культури. Через свою специфіку повсякденна свідомість постійно вбачала підступи від представників філософського знання, безпідставно заявляла про їхні нібито зазіхання на свою значущість, активно діяла аж до відкритої й непримиренної боротьби не на життя, а на смерть. І чим яскравішим був талант або геній мислителя, тим непримиреннішими були адепти повсякденної й релігійної свідомості. Мужність великих філософів, мислителів, поетів, які дозволяють собі, незважаючи на всі загрози не тільки репутації, а й життю, мати свої принципи, оригінальне трактування буття світу, відмінні від настанов офіційної влади, ідеологічних центрів і панівної церкви, завжди була засадничою для розуміння пріоритету цінностей кожної людини, здатної продуктивно мислити [4, с. 364].

Нехтуючи погрозами та принизливими інтригами, мислителі й учені залишалися вірними філософській і науковій істинам, не припиняли пошуки методів для поглиблення й вивчення ракурсу їхнього застосування [1, с. 172]. Титани думки прагнули своїми відкриттями та розробками допомогти людству подолати вбогі рамки буденщини, яка необґрунтовано претендує на загальність і абсолютність, нестримно прагне встановити свої догми. Філософи ж намагалися робити все, що від них залежало, щоб виявляти й розкривати недосконалість таких ідеологічних настанов. Пригадаємо, як філософи доби Відродження шукали різні шляхи та засоби, щоб усупереч переслідуванням католицької церкви друкувати свої твори. Вони таємно переправляли тексти до інших держав, щоб їх не спалили на вогнищах інквізиції або не внесли до переліку заборонених. У самих текстах вони намагалися так подати свої погляди, щоб цензори не мали зачіпок. Їхні творчі ідеї супроводжувалися постійними еквівоками на адресу церкви й пишномовними проголошеннями своєї віри в Бога, визнанням безмежності Його влади. Проте сили були надто нерівними, і за індексом заборонених книг було спалено праці Кальвіна, Лютера, Меланхтона, Мюнцера, Сервета, Окіно, Вермільї, Валли, Кузанського, Роттердамського, Маро, Депер'є, Рабле й ін. Інквізиційний трибунал осудив німецьких гуманістів

Гуттена, Піркхая, Мілія, Рекхліна за спробу врятувати заборонені книги від спалення. Парадоксально, що все це відбувалося в епоху винайдення компаса, друкарства, вогнепальної зброї. У той час усіх вражали відкриття в галузі медицини, астрономії, фізики, математики й архітектури.

І в цей же період у катівнях неаполітанської в'язниці три десятиліття мучився Кампанелла, там же страждали вчений Делла Порта, астроном Стільйола, реформатор Пуччі. Поряд із ними кілька років очікував на вирок інквізиційного суду великий «академік без академії» Бруно. А потім він був спалений на площі Поле Квітів [2, с. 36, 37].

Зацькований ворогами, агресорами проти наукових і філософських істин, читав на свій ризик лекції в Болонському університеті Помпанаці, але його праці були надруковані лише за кордоном, через 30 років після його смерті.

Намагання філософів і вчених подолати неуцтво було героїчним, воно дивує й нині своєю безмежною стійкістю та тривалою звитягою. Гніт і зазіхання на їхню внутрішню волю, гідність та честь були нестерпними. Викликає подив, де вони брали все нові й нові сили, внутрішні резерви, щоб не відступити від величі істини, щоб продовжувати виснажливий опір. Кампанелла дивувався тому, як його епоха ненавидить і переслідує своїх благодійників. Великий Леонардо да Вінчі не наважився повідомити сучасному йому суспільству про власні найбільші наукові й технічні відкриття, зашифрувавши їх своєрідним тайнописом. Він залишив ці відомості майбутнім поколінням, сподіваючись на підвищення освіченості людей і закінчення релігійного й інквізиційного тоталітаризму. Розшифровані зовсім нещодавно записи виявили в нього розрахунки та креслення метро, підводних човнів, скафандрів, літаків, танків, автомобілів, дирижаблів, гвинтокрилів. Такі відкриття навіть у «добу геніїв» були унікальними. Хоча розшифрували той тайнопис уже в той час, коли винайдене ним стало предметною реальністю, утім наше захоплення та схиляння перед генієм не має меж. І водночас надзвичайно шкода, що людство впродовж цілих століть було позбавлене цих відкриттів, які б зробили життя цивілізованішим. Можна тільки глибоко внутрішньо здригнутися, уявивши всю міру духовної самотності Леонардо, відчуження від суспільства, розуміння реальної загрози життю і творчості від деспотичної інквізиції.

Але, незважаючи на жорстокість церкви, сповнену драматизму й трагізму долю, те, що вони ризикували свободою, можливістю діяти, своїм життям і життям близьких, зрештою, те, що

часто їхні вчення прирікали на повне забуття, знищували твори, філософи все одно продовжували свої творчі пошуки. Вони залишалися прихильниками філософських, наукових, моральних ідеалів, вірили в прогрес і можливість у майбутньому підвищення загальної й філософської культури людства.

Дещо окремо серед творців філософії та політичних наук стоїть ім'я Н. Макіавеллі [2, с. 143-157]. Цей державний діяч високого рангу, а потім і ефективний теоретик державності також був ув'язнений, зазнав катувань та був висланий через підозру в політичній змові. Такий факт викликає щонайменше подив, тому що панівний клас уже тоді мав бути зацікавленим у теоретичному розробленні способів посилення своєї політичної влади, проте й доля цього мислителя виявилася не з легких.

Дослідження одного з перших політологів про природу держави, сутність політики, характер законів, базовані на соціальних суперечностях та антагонізмі матеріальних інтересів класів, були для свого часу надзвичайно прогресивними. Цікаво, що релігію Макіавеллі розглядав як особливо необхідний інструмент для досягнення політичних цілей, забезпечення державного інтересу, духовного об'єднання народу. Виникнення суперечностей у сучасному йому світі між релігією і політичною практикою він тлумачив як результат послаблення підвалин політичної сфери. У його розумінні релігія й церква повинні бути засобом зміцнення держави. Їхнє завдання полягає в тому, щоб виховувати громадянські почуття, відповідальність за долю держави, громадянську мужність членів суспільства. Але розпад католицької церкви і духівництва, руйнація, на його думку, етичних підвалин християнства спричинили зниження релігійності в італійців, поглиблення суперечностей у політичному й державному устрої країни в XV — на початку XVI ст. Макіавеллі наполягав на повній підпорядкованості моралі політичному устрою та політиці, необхідності використовувати її як засіб досягнення політичних цілей. Нешляхетність політичних інтриг, віроломства, хитрощів і обману його не бентежила. Основоположник макіавеллізму стверджував, що для досягнення політичних цілей, забезпечення державних інтересів прийнятне все. Важливим є тільки результат.

Його політичне вчення оцінювали по-різному, залежно від соціального походження його послідовників або супротивників, але й через століття концепція Макіавеллі залишається широко відомою.

Цим засадам певною мірою протистоїть політичне вчення лівійського лідера наших днів М. Каддафі [3]. Широке обговорення

принципів Лівійської Джамахірії в Україні було організоване у 2003 р. Київським інститутом східної лінгвістики та права, Харківським громадським фондом розвитку вищої освіти. Різномасштабний розгляд його «Зеленої книги» в рамках «круглого столу» політологами, політичними діячами, представниками депутатського корпусу всіх рівнів свідчить, що державна влада і в умовах сучасності не сприяє позитивно на творчість мислителів. Можна й нині згадати ще багато імен найвидатніших учених, поетів, філософів, яких урядовці нехтують або й переслідують, прирікають на забуття, чинять наругу над небанальністю їхнього мислення, науковою сміливістю, нестандартністю життєвих принципів. Тим значущішим є теоретичний внесок М. Каддафі в систему політичних учень.

Якщо керівник держави потребує самостійних теоретичних узагальнень, філософського осмислення складних суспільних процесів, це завжди сприймається як рідкісне, неординарне явище. І якщо ця потреба продуктивно реалізована, то результат викликає значний інтерес. При цьому зважають на вік політика, досвід державницької діяльності, пройдений життєвий шлях, заслуги перед цивілізацією, внутрішню культуру, освіту, світоглядну палітру: ідеали, переконання, систему цінностей, принципи, моральні норми.

Високий соціальний і політичний статус автора «Зеленої книги», лідера Лівії М. Каддафі не затьмарює, а по-особливому висвітлює гуманістичну спрямованість проголошуваних ним моральних постулатів, тонке естетичне сприйняття дійсності, турботу про людську особистість. Переймання долею лівійського народу, відданість ідеалам Джамахірії, цілеспрямованість, перевірена роками революційного підпілля, цілісність натури нікого не можуть залишити байдужим: у супротивників увесь цей джентльменський набір революціонера викликає ненависть, у соратників і однодумців — захоплення.

Революційний перетворювач Лівійської держави, що вийшов із соціальних низів свого народу, обдарував світ прикладом патріотизму, стійкості духу, мужнього подолання труднощів, неабиякого завзяття, продуктивності організаторського таланту. Він спростував міф про те, що діяння героїв уже в далекому минулому, що навіть протиприродність суспільства не може спонукати найталановитіших до звершень. Життя свідчить, що дедалі глибші фарисейство й аморальність, зумовлені недоліками суспільної дійсності, не тільки визначають соціальну активність таких людей, а й формують інтерес до філософського аналізу

складних політичних процесів, пошуку виходу з тупикових ситуацій і суперечностей [3, с. 22-27].

Стиль філософствування кожної неординарної особистості визначається рівнем її освіти, системою виховання та самовиховання, спектром духовної культури, талановитістю натури, а також актуальністю поставлених завдань. Мета — розкрити глибинні джерела суспільних процесів, знайти шляхи їх удосконалення, якісного перетворення — потребує тривалого творчого напруження, володіння широким полем знань, критичного мислення.

Неабияка наполегливість і потяг до знань бедуїнового сина, який не цурається свого соціального походження, військова й гуманітарна освіта в юності, цілеспрямована самоосвіта протягом усього життя створили необхідну базу для формування теоретичності мислення, його філософської культури. Подібні філософсько-теоретичні пошуки особливо актуальні в сучасну епоху, коли прогресивне людство прагне обстоювати свою гідність, право на життя, знищити постколоніальний синдром, що панує у всесвітній політиці. Для М. Каддафі характерне бажання піти від людини вчорашнього і позавчорашнього дня з її втомою духу, безмежним песимізмом та апатією, вакуумом совісті, пристосуванством і конформізмом. Йому необхідно актуалізувати парадигму активного громадянина із загостреним почуттям відповідальності не тільки за свою країну, але й за долю всього світу. Його філософування — це поєднання аналізу моменту, швидкоплинної ситуації з необхідністю людського досвіду боротьби, це вміння співвідносити сьогоденні цінності і цінності вічні, універсальні. Вражає скромне ставлення до свого авторства: все пронизано думкою про вселюдське створення «Зеленої книги» як духовний подвиг мас, які прагнуть творити добро, протистояти оргіям хижацьких інстинктів, розгулу аморальності, деспотизму корисливих пристрастей.

Характерними особливостями його філософствування є процесуальність і динамічна цілеспрямованість: знання «в ім'я чого робити» — впевнена позиція «що робити» — пошук механізму «як робити». У цьому сенсі багато в чому допомагає широке оперування понятійно-категоріальним апаратом соціальної філософії, політології, економіки, культурології, етики й інших наук, що демонструє орієнтацію на серйозне вивчення розглянутих проблем, доказову й теоретичну строгість. Його книга — старт до подальших пошуків у галузі соціальної філософії, політології, до поглиблення сучасної філософської культури.

Стилю філософствування лідера Джамахірії притаманні виразність окреслення ситуацій, теоретичне осмислення, що тяжіє до науковості в дослідженні суспільних суперечностей, єдність конкретно-історичного аналізу й індивідуально-творчої манери в поданні матеріалу.

Діалектизація наукового мислення в другій половині ХХ ст., формування синергетики, орієнтація на структурну єдність інтелектуальної експресії у виявленні творчої індивідуальності посилили інтерес до стилю виразності в політиці, науці, мистецтві, архітектурі, поведінці, моді.

Стиль як системне утворення, відносно стійка спільність позицій — в інтелектуальній, розумовій діяльності — є сутнісним виявленням творчого начала особистості. Наша позиція базується на тому, що індивідуальні параметри людини без стильової доміанти не можуть бути цілісно-системними. На нашу думку, стиль — не зовнішня атрибутика, а внутрішній показник. Будь-який вид творчості, зокрема й філософствування, неможливий без стилеутворювальних компонентів у дослідженні об'єктивної реальності, подоланні застарілого, створенні принципово нового.

Творчість являє собою процес якісного перетворення духовних цінностей внутрішнього світу особистості в процесі створення нового, соціально значущого і втілення їх у відповідній стильово-композиційній максимі [6, с. 76]. Філософський стиль запропонованої світової громадськості праці діалектично виявляє осягнення суті кризових станів, а не просто вираження неприйняття всесвітньої стагнації. Так, своє заперечення парламентаризму як парадигми лицемірства, свою зневагу до фальшивих чеснот влади, егоїзму й демагогії депутатського корпусу автор аргументує, системно висвітлюючи роль народу в сучасному демократичному устрої держав, зміст діяльності політичних партій і класів. Водночас він засвідчує цим високий рівень вимог до політичної культури суспільства, ступеня його цивілізованості, індикаторами яких для нього є цінність людського життя і турбота про долю всього людства. Стиль філософствування — це не просто набір методів інтелектуального конструювання досліджуваної проблеми, а інваріантна субстанція сутнісних принципів аналізу та гносеологічної позиції автора, що демонструє діалектичність процесу розкриття суперечностей, визначення шляхів їх вирішення.

Стиль філософствування — суттєвий компонент філософської культури, складного феномену, що атестує глибинну основу загальної культури людини. Філософська культура з причини

свої феноменальності виявляє багатопланову структурну композицію. Вона має декілька масштабних рівнів.

Найпростішим з них є рівень філософської освіченості із загальними уявленнями про призначення філософії, етапи її історії, причини й умови виникнення. Філософськи освічена людина шанує її значущість, складність і різноманіття ідей, з повагою ставиться до її найбільших цінностей. Вона дещо збентежена багатством її аспектів, магією краси, яскравістю зафіксованого людського генія.

Ще вищим рівнем є філософська грамотність. Вона містить конкретні відомості про проблематику філософії, тенденції вирішення її проблем у різні історичні періоди, структуру філософського знання. Це фундаментально засвоєна інформація про праці провідних філософів, предмет «квінтесенції культури», її функції, закони, понятійно-категоріальний апарат. Звернення до системи раніше вивчених конкретних наук суттєво допомагає на цьому рівні занурюватися в персоніфікованість філософської спадщини, складність, неоднозначність різноманітних аргументацій.

Наступний рівень — рівень філософської ерудиції — це велика начитаність, глибоке знання персоналій, досить вільне оперування філософською мовою, захоплення естетичністю висновків, стрункістю інтелектуальних рядів. Магія краси філософії створює безпідставну впевненість у всеохопленні ерудицією її імперативів, образів, компонентів, імпульсів, фонду її багатих культурних цінностей. Але часто у філософській ерудованості трапляються безсистемність, абсолютизація ролі якихось окремих ідей, неприйняття інших позицій і, відповідно, хиткість власної думки, нечіткість її обґрунтування. На цьому рівні може переважати прагнення здивувати іміджем філософа, вразити співрозмовника своєю неординарністю, сягнути оригінальністю зіставлень. Але відсутність особистої стрункої, чітко виробленої позиції призводить до протилежного ефекту — маніфестується дефіцит індивідуальності, непересічності, перевіреної життям ціннісної орієнтації.

Якісно інакше виявляє себе професійний рівень. Він характеризується базовою освіченістю, тривалим вивченням пластів філософської культури під керівництвом досвідчених викладачів. Системне й цілеспрямоване засвоєння філософської скарбниці зумовлює свідому потребу просвітити інших, долучити їх, навчити хоч якоїсь частини інтелектуальних, духовних багатств і цим протистояти злу, міщанській обмеженості, брутальності, злиденності, утопічній благодущності й асоціальності.



Цьому рівневі притаманне нестримне бажання протягом усього життя постійно збагачувати свій філософський, культурний і культурологічний багаж зі світової гуманітарної спадщини. Одночасно в ньому обов'язково наявний особистісний інтерес до якогось історико-філософського періоду, персоналій, боротьби ідей, специфічного вирішення однієї чи декількох проблем. Професіоналізм у цій діяльності обов'язково передбачає творче самовираження. Філософська творчість — це творення естетично прекрасного у своїй інтелектуальній композиційній довершеності. Вона допомагає людям глибше усвідомлювати себе, свій сенс буття й завдання, долати владу повсякденної свідомості, тотальне панування здорового глузду. Тільки в тому разі, якщо людина за допомогою творчості виражає не лише себе, своє світо розуміння, а й свій час, його закономірності, вона впливає на вирішення суспільних проблем, усуває владу ситуацій над людьми. Творчість — це умова подальшого вдосконалювання філософської культури особистості та суспільства. Із розвитком суспільства зростає роль творчості, новаторських позицій. Її значущість об'єктивно зумовлена збільшенням масштабів світової системи, посиленням впливу на її регіони суперечностей, криз, катаклізмів. Вважається найскладнішим, найвищим видом творчості той, який спрямований на зміну поглядів людей.

Дещо частіше творчі люди змінюють основні принципи в організації діяльності та знання, ще частіше змінюють існуючі традиції. Найбільшого успіху вони досягають у зміні методів діяльності. Безперечно, всі ці творчі результати імпліцитно наявні у вищому рівні творчого перетворення, є його інгредієнтами, готуючи модифікацію суспільної й особистісної свідомості. Отже, розглянуті особливості четвертого рівня філософської культури доводять складність його досягнення, високий ступінь відповідальності того, хто його все ж сягнув, перед суспільством у вирішенні соціальних завдань і забезпеченні прогресу.

Найвищий рівень філософської культури — це філософська мудрість: не тільки ерудиція, великі й глибокі теоретичні знання, постійна потреба творчого пошуку, вирішення філософських проблем, а й величезний життєвий досвід, уміння застосовувати філософський багаж в аналізі складних життєвих ситуацій. У ній обов'язковими є вільне оперування рівнями знань, талант зіставлень, логічних побудов, чудова інтуїція. Призначення філософської мудрості полягає в сприянні, забезпеченні та служінні гармонії життя, перемозі ладу над хаосом, гуманності — над жорстокістю й свавіллям. Захоплення величчю філософської спадщини детермінує в того, хто опанував

філософську мудрість, постійну необхідність «сіяти розумне, добре, вічне», допомагати людям порадами, орієнтувати своєю життєвою позицією, системою цінностей, діяльності, стосунків і поведінки. Відповідальність за долю світу, небайдужість до процесів у ньому спонукають філософськи мудру людину до соціально ініціативної життєвої позиції, активної доброти, протидії різним виявам зла [6, с. 287].

У минулі епохи філософськи мудру людину вважали відстороненим пустельником, котрий відійшов від життєвої суєти для вирішення складних проблем. Нині її оцінюють з позицій необхідного активного впливу на світ, систему стосунків, ціннісну парадигму.

Філософська мудрість — явище багатопорядкове. Вона ширша й глибша, ніж життєва і книжна мудрість. У життєвій мудрості завжди існує абсолютизація життєвого досвіду, сформованої інтуїції. У ній доволі тонко використовується здоровий глузд, слушно усвідомлюються його реальні межі. Але при всьому цьому немає можливості ґрунтуватися на теоретичному аналізові того, що відбувається, глибоко аргументованій системі доказів, провести аналогію.

У книжній мудрості маємо звеличення значущості книжкового знання, сприйняття як абсолютної істини його акцентів без прив'язування до життєвих перипетій, що зрештою формує безпорадність у життєвих справах, непевність у собі, ескапізм (страх перед життям), дедалі більший відхід від його труднощів у книжковий світ. І книжкова, і життєва мудрість обмежені своїми рамками, не переростають їх, не доповнюють одна одну, не діалектичні. Глибоко пізнати життєву панораму вони не в змозі, тим більше — вплинути на формування гармонійної особистості. Тільки філософська мудрість долає їхню лімітованість, містить переваги сутнісної теоретичності і життєвої досвідченості, що, взаємно проникаючи, утворюють якісно новий соціально значущий сплав. Саме він сягає глибини життєвих сутностей, дозволяючи пізнати незвідане.

Таким чином, філософська мудрість являє собою синтез щодо розуміння буття світу та складностей пізнання, творчого визначення способу, механізму й шляху прогресування. Справжня мудрість — не робота на публіку, не афішування себе. Вона не потребує зовнішніх прикрас, піару, творення іміджу. Для неї далекі пишні слова, реклама й самореклама, її головний девіз — більше встигнути зробити корисного.

Один з антиподів її — суємудріє: псевдомудрість, поверхові красномовні балачки, фальшиві претензії на мудре всеохоплення

буття, прагнення приховати внутрішню порожнечу за пихатою багатослівністю. Не менш конфузна і премудрість, що презентує як божественне провидіння, вищий благовіст, особливу обдарованість вищими силами. Її дуже тонко зобразив у своїй дивовижній казці «Премудрий піскар» М. Є. Салтиков-Шедрін. Претензії піскаря на особливу божественну мудрість, на надзвичайне призначення виголошувати абсолютну істину спростувала шука, яка просто ковтнула премудрого. Дрібне марнославство, замах на загальне обожнювання можуть перетворитися на життєве глузування — усепереможну іронію долі-шуки. Щороку глибшають людські біди, не долаються численні кризи — вони переходять одна в одну; дуже повільно й нерівномірно відбувається прогрес, він лише невеликою мірою слугує народам — усе це дає недостатньо підстав, щоб вірити в премудрість. Вона завжди обернеться всевладдям і тоталітаризмом «шук».

Духовно непробуджені люди далекі від радості філософії, захоплення її цілісністю й багатогранністю, щастя бути покореним її красою. Вони вважають для себе суттєвішими радощі міщанського затишку. Автор «Зеленої книги» закликає подолати абстрактну критичність пафосу песимістів, що стосується перетворювальної сили людської природи, і зробити акцент на людині як носієві ціннісного ставлення до нашого спільного середовища життя. Переїнятість М. Каддафі долею всього світу, а не тільки його рідної Лівії й арабського регіону свідчить, що він є політичним діячем світового масштабу. І якщо й можна знайти окремі недоліки в тексті його «Зеленого Маніфесту» чи не погодитися з певними його інтерпретаціями й оцінками, то загалом від цього значимість книги й особистості автора не зменшується.

Його пошуки, небайдужість до долі всіх народів, способів формування їхнього менталітету, здійснені перетворення в Лівії можуть тільки викликати повагу та непідробний інтерес, бути прикладом схиляння перед філософською культурою, глибокого усвідомлення її ролі в удосконаленні буття світу, суспільства й особистості [5, с. 226].

Висновки. Як свідчить дослідження, константа структурних характеристик філософської культури дозволяє виявити не лише динамізм складників, а й її системні координати. Це надзвичайно важливо для процесу формування комплексних особливостей філософської культури. Дедалі більша затребуваність у суспільстві філософської культури зумовлена зростанням невдоволення епігонством, подальшим неприйняттям духовної деградації та відсутністю меритократії. Перспективами подальших досліджень

можуть бути підвищення всіх рівнів філософської культури за допомогою модернізованої системи освіти та виховання.

### Список літератури

1. Гончаренко Н. В. Гений в искусстве и науке / Н. В. Гончаренко. — М. : Искусство, 1991. — 432 с.
2. Горфункель А. Х. Философия эпохи Возрождения: учеб. пособ. / А. Х. Горфункель. — М. : Высш. шк., 1980. — 368 с.
3. Каддафи М. Зеленая книга / М. Каддафи. — К. : Феникс, 2003. — 160 с.
4. Марсель Г. К трагической мудрости и за ее пределы / Г. Марсель // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. общ-ве. — М. : Политиздат, 1991. — 366 с.
5. Многомерный образ человека: комплексное междисциплинарное исследование человека / Отв. ред. И. Т. Фролов, Б. Г. Юдин. — М. : Наука, 2001. — 237 с.
6. Скворцов Л. В. Культура самосознания: Человек в поисках истины своего бытия / Л. В. Скворцов. — М. : Политиздат, 1989. — 319 с.

*Надійшла до редколегії 19.03.2010 р.*

УДК 646.43:572.5

А. А. КІКОТЬ

### КОСТЮМ І ТІЛЕСНІСТЬ У СЕМІОТИЧНОМУ АСПЕКТІ

*Розглядається семіотичний аспект культурної парадигми тілесності, зокрема конструювання тілесності за допомогою костюма.*

**Ключові слова:** *костюм, соматичне буття, тіло, символ, знак.*

*Рассматривается семиотический аспект культурной парадигмы телесности, в частности, конструирование телесности посредством костюма.*

**Ключевые слова:** *костюм, соматическое бытие, тело, символ, знак.*

*We examine semiotic aspect of cultural somatic paradigm, namely constructing body by the means of costume.*

**Key words:** *costume, somatic lifetime, body, symbol, sign.*

Костюм тісно пов'язаний з людиною, її тілесністю і особистісними характеристиками. Створюючи візуальний образ особистості, костюм не тільки змінює соціальні ролі, а й відображає культурний та соціальний стан суспільства. Людське тіло і костюм можуть бути представлені як матеріал, з якого кожна людина й культура в цілому формують індивідуальність.

Сучасна культурна тілесна парадигма, хоча і має підстави перебувати під вирішальним впливом наукових і раціональних поглядів, продовжує демонструвати глибоко міфологічні ознаки і вбачається радше як рефлексія давніх і традиційних уявлень. Такими, наприклад, є дії по дороблянню, доліплюванню тіла сучасної людини з метою його вдосконалення.

До наукового аналізу залучаються праці Дж. Батлер, О. Борьяк, І. М. Биховської, Л. М. Газнюк, І. С. Кона, М. Маєрчик, які роблять значний внесок у сучасну парадигму тілесності й соматичного буття людини. Зв'язок костюма і тілесного канону, естетичного ідеалу розглядається на основі праць Р. Барта, М. О. Нестерової та О. Л. Шевнюк.

**Метою** статті є дослідження соматичного аспекту костюма в контексті парадигми тілесності.

Людське тіло стає головною інтригою в найцікавіших сюжетах сучасної культурології та гуманітарних наук. Наприклад, Л. М. Газнюк вважає, що тіло є «безпосередньою найближчою реальністю для індивіда». Поєднання його внутрішньої реальності з матеріально-речовою дійсністю зовнішнього світу утворює «соматичне буття, котре проживається як дія і переживається як явище» [4, с. 18]. Незважаючи на те, що в науковому дискурсі уживанішим є термін «тіло», а не «сома», насправді йдеться саме про соматичне буття, що є «онтологічною основою самореалізації людини в амбівалентності відчутих і пережитих екзистенційних ситуацій» [там само, с. 19]. Костюм уловлює найменші нюанси соматичного буття людини, за допомогою найдрібнішої деталі актуалізуючи його образи.

Поняття «костюм», «тіло», «зовнішність» дуже близькі за своїми значеннями, тому що костюм — це комплекс речей і засобів, які трансформують тіло людини, створюючи певний образ (зовнішність). Л. М. Газнюк дійшов безперечного висновку, що «...тіло і дух, який у ньому живе, можуть і повинні скласти єдине ціле» [там само, с. 59].

На думку Фуко, «історичний момент дисциплін — це момент, коли народжується мистецтво володіння людським тілом, спрямоване не тільки на збільшення його спритності й вправності, не тільки на посилення його підпорядкування, але й на формування відносин, що в самому механізмі робить тіло тим слухнянішим, чим кориснішим воно стає, і навпаки» [8, с. 28].

Джудіт Батлер указала на те, що «тіло» Фуко як місце опору є не що інше, як «psyche» Фрейда: парадоксально те, що «тіло» для Фуко є назвою психічного апарату настільки, наскільки воно чинить опір пануванню душі. У своєму добре відомому ви-

значенні душі як «в'язниці тіла» Фуко змінює погляди типового платонівсько-християнського визначення тіла як «в'язниці душі». Те, що він називає тілом — це «не просто біологічне тіло, вже дійсно зрозуміле як якийсь вид до-суб'єктивного психічного апарату» [там само, с. 29].

Ставлення до тіла — одна з найважливіших ціннісних орієнтацій будь-якої культури, оскільки тіло є не просто природною даністю, а складним соціокультурним конструктом. Однак тривале існування дуалістичного протиставлення «тіла» і «духу» та вимога безумовного підпорядкування першого другому неминуче перетворюють тілесність на явище приватне і маргінальне. Історію «реабілітації» тілесності у світовій філософії й культурології добре ілюструють дослідження І. М. Биховської [3, с. 53-54]. Вона класифікує тіло людини як біологічне, соціальне та культурне. Об'єктом нашого дослідження є культурне тіло як продукт культурного формування й використання тілесного начала людини. Культурне тіло немов «знімає» характеристики двох інших рівнів тілесного буття; воно є своєрідною квінтесенцією, завершенням процесу переходу від «безособових», природно-тілесних передумов до власне людського, не тільки соціально-функціонального, але й особистісного буття тілесності [там само, с. 54].

Перетворене під впливом соціальних і культурних факторів тіло людини набуває соціокультурного значення й виконує певні соціокультурні функції. Таким чином, долучення «людини тілесної» в соціокультурний простір спричиняє істотні наслідки для її тіла, що перетворюється із суто біологічного феномена в соціокультурне явище. У процесі такого перетворення тіло, на додаток до своїх природних властивостей, набуває характеристик, породжених соціальними й культурними впливами.

Сучасна мода наголошує на створенні одягу і взуття, комфортного для людини й людського тіла, але ставлення моди до тіла в процесі розвитку цивілізації складалося неоднозначно. Поступово з пасивного об'єкта, який розмальовували, захищали від спеки й холоду, тіло перетворилося в активне явище, здатне «говорити» про свої відчуття.

Тіло нібито шукає найоптимальнішу форму вираження душі, відкидаючи те, що викликає фізичний дискомфорт, руйнує біоенергетичний потенціал людини. Постійні підказки душі тілу й навпаки є не що інше, як один з адекватних способів пристосування до умов зовнішнього середовища, що постійно змінюються. Іноді тіло протестує, іноді підкоряється, іноді погоджується з душевними переживаннями.

Уявлення про красу тіла і ступінь його відкритості є символом модних змін у костюмі. Показовою в цьому сенсі є довжина спідниць. Були часи, коли вважалося непристойним показати навіть кінчик туфлі з-під сукні. Особливість сучасної моди виявляється в тому, що вона дозволяє носити одяг різної довжини, але при цьому розрізняє його за призначенням. Наприклад, святковоритуальний одяг має бути довгим (сукня нареченої, наряд для випускного балу); в діловому костюмі спідниця прикриває коліно. Мають місце вікові відмінності: дівчата надають перевагу спідницям значно вище коліна, літні жінки — до середини литок. Отже, довжина спідниці перестала бути мірою модності речей, а влада модельєрів більше не є абсолютною. У моді — полістилізм, тобто кожен сам собі стиліст і модель в одній особі. Кожний звертається до свого тіла й душі як основних експертів створення соціальної маски й способу життя.

Як свідчать дані історії й антропології, походження одягу пов'язане з виникненням почуття сорому. Однак їхній взаємозв'язок неоднозначний і викликає серйозні теоретичні суперечки. Наприклад, один із найделікатніших аспектів тілесного канону — ставлення до наготи. Підвищена оголеність у сучасному жіночому костюмі впливає на зміну деяких культурних норм і правил взаємодії чоловіків та жінок у повсякденному бутті. Виникає необхідність перетворень у системі регулювання культурою природних інстинктів людини під впливом істотного розкриття тих частин тіла, які завжди навмисно закривалися одягом. Ця проблема також дозволяє визначити зміни в самому розумінні змісту людського уявлення про свободу проявів індивідуальності людини та сприяє загостренню протиріччя в самовизначенні людини на основі зовнішніх і внутрішніх ресурсів, у специфічній формі актуалізується проблема гендерної рівності в сучасному соціумі.

Сучасна жіноча мода не приховує білизну: бюстгальтер виглядає у вирізі декольте, трусики можна побачити крізь прозору тканину сукні або між коротким топом і занадто низькими джинсами. Фривольність у костюмі сприймається як розкутість і, навпаки, сором'язливість визнається проявом закомплексованості. Усе це не має нічого спільного з аморальністю. Узагалі жінка ніколи не пов'язувала свій костюм з мораллю.

Спеціальне демонстрування нижньої білизни, її обігрування як елементів повсякденного костюма є поширеним дизайнерським заходом упродовж останніх тридцяти років. Найпростішим методом використання цього заходу можна вважати *underwear out* (буквально з англ. «білизна назовні») — носіння «нижнього

одягу» замість верхнього, або зверху нього, як це робили дівчата-підлітки на початку 90-х рр., вдягаючи ліфчики зверху футболки. Очевидно їх надихнуло відоме бюстє від Жан-Поля Готье, у якому виступала Мадонна в 1990 р. Цей дивовижний артефакт поєднував жорсткість корсета і конічну форму грудей, що водночас символізувало агресивність, ностальгію по жіночності.

Обігруючи *underwear out*, дизайнери прикріплюють до зовнішньої сторони спідниць подушечки з вати, за допомогою яких леді вікторіанської доби збільшували занадто худорляві сідниці, або перетворюють дуже широкі пояси на корсети, що підпирають груди й стягують талію поверх просторих суконь — точнісінько так, як сто років тому.

Сучасне «цивілізоване тіло», що різко виділяється з природного й соціального середовища, — продукт тривалого історичного розвитку, що містить соціалізацію, раціоналізацію й індивідуалізацію тіла. Соціалізація означає, що тіла й їхні функції все більше розглядаються не як природні, а як соціальні, що мають певне культурне значення й потребують відповідного регулювання, одним з механізмів якого є сором. Те, що люди називають «соромом», — це страх соціального приниження, позбавлення соціального статусу.

Паралельно соціалізації тіла відбувається його раціоналізація. На відміну від тварин, у яких імпульс і бажання, агресія то чи сексуальність, відразу ж перетворюються в дію, людина має самоконтроль, здатність відстрочити досягнення своїх бажань. У цивілізаційному процесі цей самоконтроль, за яким стоять засвоєні соціальні норми, підсилюється й ускладнюється. Це робить життя безпечнішим і передбачуванішим, але водночас менш збудливим і захоплюючим, спонукаючи людей винаходити нові форми життєдіяльності, в яких ще немає певних твердих правил. Це сприяє диференціації образів тіла, як у символічній культурі, так і в індивідуальній самосвідомості.

Індивідуалізація тіла означає прогресуюче усвідомлення своєї особливості, «самості», відокремленості від інших. «Тілесне Я» може проживатися і як горде самоствердження, і як хворобливе відчуження, прикра перешкода злиттю із природою і власною сутністю [5].

Р. Барт описує три способи трансформації абстрактного тіла в реальні тіла модниць і модників. Перший полягає в тому, щоб пропонувати ідеальне тіло — манекенниці, фотомоделі. Другий — у виданні друком щорічних сезонних декретів, які тіла є модними, а які ні. Третє рішення, на думку відомого французького культуролога, полягає в такому упорядженні одягу, щоб він



трансформував реальне тіло, надаючи йому значення ідеального тіла моди (подовжуючи або укорочуючи, роблячи його стрункішим або товстішим). Але в усіх цих випадках відбувається «структурне обмеження тіла, його охоплення інтелігібельною системою знаків, розчинність чуттєвого в значимому» [1, с. 295], тому що «мода має здатність перетворювати яку завгодно чуттєву даність у вибраний нею знак, її здатність до сигніфікації безмежна» [там само, с. 294]. Отже, захоплення тіла знаками є основою його існування в культурі.

Різні за своїм характером системи соціальних відносин, культурних цінностей, субкультурних орієнтацій чинять на людське тіло певний вплив. Позначення тіла, його оцінка й використання, соціальний контроль соціуму, особливості відбиття «людини тілесної» в різних філософських і релігійних ученнях, мистецтві — усе це своєрідні роду похідні від особливостей соціокультурних структур, від динаміки й спрямованості їхніх змін.

Зміст знаків трансформується разом із суспільною практикою, узагальнення якої й породжує інтерпретації. Так, у суспільстві, де основна маса населення зайнята важкою фізичною працею, міцна мускуліста фігура вважається одним з основних знаків належності до цієї маси. Водночас зніжене тіло — це знак належності до панівної верхівки, яка, звичайно, звільнена від обов'язку займатися тяжкою фізичною працею.

Зі зміною структури суспільного виробництва, в якому істотно зменшується роль тяжкої фізичної праці, поступово змінюються й правила інтерпретації людського тіла, оскільки належність до нижчих суспільних станів вже не пов'язана з таким характером праці. Фізично розвинене тіло в новому суспільстві стає найчастіше результатом занять фізкультурою або спортом, тобто діяльністю, що припускає істотні вольові зусилля, характер та самодисципліну. У результаті зніжене, жирне тіло найчастіше читається як знак лінощів, слабкого характеру та неорганізованості.

В історії костюма тривалий час панувала тенденція перебільшувати справжні розміри фігури. Наприклад, дами в Європі оптично збільшували свою нижню частину тіла криноліном, підкреслюючи достоїнство і своє суспільне становище. Довжина одягу (приміром, довжина шлейфа) або кількість витраченого матеріалу були показниками належності власника до певного стану.

Нині повні люди зустрічаються з більшою кількістю негативних стереотипів, ніж стрункі. Фігура відіграє велику роль не тільки в пошуках сексуальних і шлюбних партнерів, але й у вирішенні проблем, які, здавалося б, зовсім не пов'язані з вагою людини (наприклад, при працевлаштуванні).

Правила інтерпретації тіла як тексту розвиваються, зміст тих самих форм більш-менш істотно змінюється. Тіло, як і будь-який інший об'єкт, залежить від примх моди. Гарне від потворного часто відокремлює тільки час. Якщо звернутися до сучасного естетичного ідеалу довгоногих жінок, то ця особливість в античні часи сприймалася б як потворна, тому що занадто довгі ноги порушували головну вимогу античної краси — пропорційність. У ті ж часи високе чоло вважалося виродливим, а в Середньовічній Європі, навпаки, голили волосся над чолом на відстані двох пальців, щоб зробити його вищим, оскільки прекрасним вважалося високе чоло, що надавало одухотвореного виразу обличчю. Певна річ, коли ми говоримо тіло, то маємо на увазі обличчя також.

Нині в жіночому тілі, так само, зрештою, як і в чоловічому (останнє щораз активніше вводиться в акти тілесних трансформацій), може змінюватися все — колір, форма, розміри, запах, фактура. О. Боряк і М. Маєрчик розглядають сучасні засоби трансформації тіла, один перелік яких є вражаючим. Такі прості процедури, як маски, масажі, використання парфумів ускладнюються більш штучними діями по вдосконаленню фізичних даних: нарощування повік і нігтів, зміна кольору очей (кольоровими лінзами), вищипування, гоління (інколи фігурне), витравлення волосся практично на всіх зонах тіла, окрім голови, де його, навпаки, фарбують, закручують, імплантують, видовжують (через доліплювання волосини), тощо. Поряд з некардинальними косметичними заходами ми стаємо свідками такого кардинального і самосвідомого хірургічного вдосконалення тіла, як збільшення губ, грудей, зменшення сідниць та стегон, потоншення талії, випрямлення зморшок, ліквідація розтяжок, усунення целюліту, вирівнювання зубів та створення кольорового обідка губ і повік (через косметичне татуювання) [2]. Як наслідок, «еталонне» тіло входить у все більший конфлікт з природою.

У ХХІ ст. взаємовплив тілесного канону, костюма та моди стає ще специфічнішим. Наприклад, дуже популярний нині японський дизайн, дотримуючи естетики закутування, створює не антропоцентричний костюм, тобто не залежить від форми тіла, а космоцентричний, оскільки він перетворює тіло під впливом довкілля. Тканина огортає тіло, приховуючи його, замість відвертого демонстрування. «В японських конструкціях завжди збережено ма — традиційне поняття для позначення простору між тілом і тканиною, який є унікальним, подібно до неповторності самого тіла, і потребує індивідуальної форми» [7, с. 340]. Наприклад, відома японська дизайнер Рєя Авакубо взагалі ігнорує фігуру у своїх екстравагантних платтях з ушитими подуш-

ками, завдяки яким на поверхні утворюються рельєфи неправильної форми.

Слід зазначити, що костюм має важливу функцію корекції тіла: за допомогою крою, кольору, орнаменту, фактури матеріалу можна домогтися ефекту повноти або стрункості фігури, високий каблук збільшить зріст, а правильно підібраний макіяж, зачіска, головний убір здатні кардинально змінити зовнішність людини. Це така собі семіотична гра «з жаб'ячою шкірою», як у відомій казці: Василина стає Прекрасною в той момент, коли скидає жаб'ячу шкіру.

Одним із головних символів у міфології споживання є жіноче тіло, що стає інструментом створення певного образу. Наприклад, у рекламі на жінці, зазвичай, значно менше одягу, ніж на чоловікові. Жінка в більшості рекламної продукції тільки напіводягнена, а якщо й одягнена, то за рекламним сюжетом обов'язково роздягається, тобто знімає які-небудь елементи одягу. А рекламно-тілесна соціалізація перетворює мову тіла в «третинну статурну ознаку».

Розуміння тілесності як соціокультурного явища в сучасному аспекті орієнтується на конструювання завжди молодого, привабливого тіла за допомогою використання останніх досліджень біотехнологій, медицини, косметології, а також інших важливих засобів забезпечення необхідних йому характеристик, серед яких чи не важливіше місце посідає костюм.

Осмилення форми костюма в аспекті тілесності переконує в тому, що європейський костюм упродовж усієї своєї історії розвивався по двох основних напрямках: підкреслював форми тіла людини або приховував їх. Ці напрями стали основою для двох типів костюмів, які М. А. Нестерова умовно визначає як криволінійний (подібний до тіла) та прямокутний (контрастуючий з реальним тілом) [6]. Особливий інтерес становить криволінійний костюм, що своїм специфічним кроєм здатний виявляти (тілоподібний костюм) або деформувати (формуєтворючий костюм) природну фігуру людини.

Історично склалося так, що саме «формуєтворючий» костюм, який деформував тіло людини, надаючи йому ознак пануючого ідеалу краси, набув у європейській культурі найбільшого поширення. Головною ідеєю формуєтворючого костюма було узгодження людського образу з естетичним ідеалом своєї епохи. Щоб досягти цієї мети, допускалася досить значна деформація людського тіла.

На нашу думку, костюм, який перекидає природні пропорції людського тіла, не стільки дисциплінує, скільки карає свого

носія. Формоутворюючий костюм пропонував безперервну зміну уявлень про ідеальне тіло. Отже, формоутворюючий костюм виник унаслідок неприйняття людиною свого фізичного вигляду, прагнення до абстрагування від власного тіла та спроби перетворення його на зразок існуючого еталона.

У той час як європейці прагнуть перетворити людське тіло на зразок мистецтва, японці створюють нові пропорції костюма, які змінюють тіло. Результатом є складне й суперечливе поєднання андрогінності й жіночності. З одного боку, японські модельєри не підкреслюють характерні ознаки жіночої фігури, зосереджуючись на трансформаціях форм тіла, з іншого — створювані жіночі образи відрізняються загадковістю й крихкістю, майже незахищеністю перед жорстоким світом. Ці образи дивним чином інтригують глядача.

Природні лінії й форми людського тіла приховані костюмом так, що фігура перетворюється на якусь протилежність не тільки ідеалу краси, але й природності. Костюм демонструє нові ідеали, далекі від традиційних для європейської культури уявлень про прекрасне гармонійне тіло, основані на естетизації потворного (краси інвалідів, горбанів, кривизни тіла, неправильності пропорцій).

Ця самостійна тенденція в дизайні сучасного формоутворюючого костюма дістала назву «альтернативне тіло» [6]. Інтерес до надреальних конструкцій і образів, який можна спостерігати в сучасній культурі й образотворчому мистецтві, виявляється у вигадливих екстравагантних костюмах, дизайнерами яких в основному є представники японського авангарду. Ідеологія «альтернативного тіла» ґрунтується на принципі рівності всіх фізичних форм існування людини — здорового, гармонічного тіла і хворого, знівеченого, травмованого, занадто гладкого чи, навпаки, хирлявого. При цьому стверджується право недосконалого тіла на визнання і естетичне осмислення.

Запропоновані Й. Ямамото, І. Ю. Ватанабе та А. МакКуїном жіночі образи являють собою «красу болісну, приховану, розбиту, скинуту та знову короновану»; вони немов зрівнюють у правах ідеал краси й медичні патології, просуваючи ідею «асиметричного» тіла і доводячи, що «тіло прекрасне, незважаючи на те, як воно виглядає» [там само]. Дизайнери в цьому разі «грають» із природним людським тілом, обстоюючи за визнання некрасивого, асиметричного тіла як естетичну основу для створення сучасного костюма, найяскравішою характеристикою якого є театральність. Вони прагнуть створити новий жіночий образ, заперечуючи типову в європейському розумінні жіночність як химерність і нудно-солодкість.

Японські дизайнери своєю творчістю стверджують, що дизайн костюма будується не на пожвавленні або акцентуванні контурів людського тіла, — його мета полягає в тому, щоб дозволити особистості бути тим, ким вона є насправді. Ці ідеї спочатку сприймалися як ексцентричні, але згодом стали класикою сучасної високої моди. Нині багато хто із західних дизайнерів активно запозичає і трансформує інноваційні ідеї японських модельєрів. Сучасна висока мода вже не диктує своїх стандартів й ідеалів, а пропонує людині самій обирати й приміряти різні образи.

Отже, в процесі модифікації людського тіла відбувається виокремлення знаків, якими сам об'єкт не володіє, ці знаки надає йому суспільство (наприклад, символізація за допомогою тіла). Соціокультурна залежність тіла наочно виявляється при порівнянні таких суттєвих нормативів, як розуміння сорому і розкнутості, неприпустимого і неприпустимого, вродливого і потворного тощо.

Костюм належить до матеріально-речової дійсності, тіло — до соматичного буття; поєднуючись, вони створюють особистість. На сучасному етапі розвитку моделювання формоутворюючий костюм змінюється на тілоподібний, який огортає тіло, неначе друга шкіра, стає справжнім тілом людини, а тіло, у свою чергу, розфарбоване, татуйоване, дороблене стає костюмом.

Можна підсумувати, що костюм тісно пов'язаний з поняттям тілесного канону, який відповідає загальноприйнятому в даний період часу в даному співтоваристві уявленню про прекрасне. Відповідно до цього історично зумовленого уявленого ідеалу тренується, оформляється, культивується та інвестується тіло людини. Таким чином, тілесний канон висуває певні вимоги до тіла людини, що, у свою чергу, оформляється за допомогою костюма.

Подальші дослідження відкривають перспективу вивчення костюма в контексті проблеми особистості, тобто як особистість виявляє себе через костюм.

### **Список літератури**

1. Барт Р. Система моди. Статті по семиотике культуры / Р. Барт ; пер. с фр. вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
2. Боряк О. Тіло в контексті культурно-антропологічних студій: ретроспекція та сучасні підходи [Електронний ресурс] / Олена Боряк, Марія Маєрчик. — Режим доступу: <http://www.etnolog.org.ua/vyd/vydetn/Body/Art01>. — Загол. з екрану.
3. Быховская И. М. Человеческая телесность в социокультурном измерении: традиции и современность: моногр. / И. М. Быховская; Гос. центр. ордена Ленина ин-т физ. культуры. — М. : ГЦОЛИФК, 1993. — 179 с.

4. Газнюк Л. М. Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття: моногр. / Л. М. Газнюк. — К. : ПАРАПАН, 2008. — 368 с.
5. Кон И. С. Нагой мужчина в искусстве и в жизни [Электронный ресурс] / И. С. Кон. — Режим доступа: [http://www.neuro.net.ru/sexology/book12\\_1.html](http://www.neuro.net.ru/sexology/book12_1.html). — Загл. с экрана. 11.09.09.
6. Нестерова М. А. Тенденции современной моды в аспекте телесности / Мария Александровна Нестерова // Рынок легкой промышленности. — 2008. — № 56. — 08 июля 2008.
7. Шевнюк О. Л. Історія костюма : навч. посіб. / О. Л. Шевнюк. — К. : Знання, 2008. — 375 с.
8. Butler J. The Psychic Life of Power / Judith Butler. — Stanford : Stanford University Press, 1997. — P. 28-29.

*Надійшла до редколегії 03.03.2010 р.*

УДК 316.722:130.2

В. Ю. СТЕПАНОВ

### ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО: КУЛЬТУРА ОСОБИСТОСТІ

*Розглянуто формування і розвиток інформаційної культури особистості як цілісного явища концептуальної компоненти інформаційної культури сучасного інформаційного суспільства.*

**Ключові слова:** інформація, суспільство, культура, особистість, творчість, навчання.

*Рассмотрено формирование и развитие информационной культуры личности как целостного явления концептуальной компоненты информационной культуры современного информационного общества.*

**Ключевые слова:** информация, общество, культура, личность, творчество, учеба.

*Forming and development of informative culture of personality is considered as the integral phenomenon conceptual components of informative culture of modern informative society.*

**Key words:** information, society, culture, personality, creation, studies.

Насиченість соціуму інформацією, подіями, мобільність і гнучкість соціокультурної динаміки зумовлюють необхідність філософського осмислення теорії інформаційного суспільства, дослідження концептуальної гуманістичної основи цього суспільства, новою його якістю — інформаційною культурою. Ця тенденція зумовила постановку питання про зміну самої парадигми та моделі освіти. Виникла необхідність забезпечити адекватність освіти динамічним змінам, що відбуваються в природі

і суспільстві, всьому оточуючому людину середовищу, збільшеному обсягу інформації, стрімкому розвитку інформаційно-комунікаційних технологій. Комплексне дослідження формування інформаційної культури як складової загальної культури людини, специфіки соціокультурної регуляції в інформаційному суспільстві, діалектичному взаємозв'язку віртуальної і класичної реальності дозволяє винаходити все досконаліші способи комунікації, що функціонують у віртуальному просторі. Актуальність теми полягає в необхідності осмислення відомих концепцій інформаційного суспільства, особливо його соціокультурних характеристик — розвиток індустрії знань, перетворення інформації на знання, впровадження інформаційних технологій і їх вплив на розвиток особистості, формування та розвиток інформаційної культури особистості.

**Метою** статті є розгляд формування і розвитку інформаційної культури особистості, як цілісного явища концептуальної компоненти інформаційної культури сучасного інформаційного суспільства.

Проблема формування інформаційного суспільства — важлива концептуальна база для вивчення суті, організації і розвитку інформаційної культури, а також інформаційної культури особистості на сучасному етапі.

Поняття «інформаційна культура» пов'язане зі становленням інформаційного суспільства, для якого характерні такі явища, як зростання інформаційної потреби людей і перетворення інформації на масовий продукт; закріплення за інформацією статусу економічної категорії і формування інформаційного ринку; виникнення нового типу конкуренції; зміна основного типу використовуваних ресурсів — матеріального й інформаційного; створення та розвиток інформаційного середовища; глобалізація процесів і явищ. Саме це поняття досить багатогранне та використовується в будь-яких значеннях. В інформаційному суспільстві людина більшою мірою взаємодітиме з інформацією, унаслідок чого їй життєво необхідно: мати знання, уміння, навички оперування інформацією; долучити поняття інформації до системи ціннісних орієнтацій; адаптуватися до змін у засобах і характері комунікації; уміти створювати інформаційні продукти. Природно, що не всі здатні швидко адаптуватися в нових умовах, «вписатися» в нове культурне середовище. Усе це зумовлює необхідність ставитися до інформації — зброї в економічній і політичній боротьбі, засобу керування особистістю й суспільством, інструменту влади, стратегічного ресурсу — як до найважливішого фактора, що ви-

значає розвиток сучасного суспільства, джерела виживання та стійкого зростання [3].

Слід зазначити внесок в ці дослідження І. Ю. Алексєєва, О. Н. Вершинської, Т. П. Вороніної, М. Г. Вохришевої, В. С. Єгорова, А. Д. Єлякова, Н. Б. Зінов'євої, Ю. С. Зубова, В. Л. Іноземцева, В. З. Когана, К. К. Коліна, .Н. Кукьян, А. Н. Лаврухіна, І. С. Мелюхіна, І. Г. Моргенштерна, См. Оленєва, В. В. Орлова, В. М. Петрова, А. І. Ракітова, Л. Д. Реймана, Е. П. Семенюка, Л. В. Скворцова, Н. А. Слядневої, А. В. Соколова, А. Д. Урсула, А. І. Уткіна, Ю. А. Шрейдера, І. І. Юзвішина та ін., а також зарубіжних авторів: Д. Белла, М. Кастельса, Л. Мінка, С. Нора, Т. Стоунєра, О. Тоффлера, Ю. Хаяші, К. Шеннона, Ф. Емері та ін.

Віртуалізацію суспільства, впровадження нових технологій у навчання та інформаційне обслуговування, можливості Інтернету, інформатизацію освіти досліджували такі вчені, як Ф. Воровський, А. Жичкін, Д. Іванов, С. Клименко, А. Лебедев, М. Мошков, Е. Песькін, Д. Рассохін, О. Серодумов, Р. Смоляк, О. Філатов, Д. Шошников, І. Щеглов та ін.

Перші спроби проаналізувати генезис інформаційної культури, виявити її історичну й соціальну зумовленість були зроблені в працях Н. А. Рубакіна, Н. Б. Зінов'євої, Е. П. Семенюка, А. І. Ракітова та ін. Надалі їх розвинули Ц. Р. Антонова, М. Я. Дворкіна, Г. Ю. Кудряшова, Н. В. Лопатіна, С. Т. Мінкіна, Н. В. Огурцова, С. І. Оленєв, Е. Л. Шапіро, О. В. Щербініна та ін.

Змістовний аналіз літератури засвідчує, що нині відсутній комплексний розгляд проблеми інформаційної культури особистості, що в цілому перешкоджає розвиткові наукового підходу до її формування. Необхідно детально вивчити суть інформаційної культури особистості в контексті сучасної соціокультурної ситуації в Україні, розробити шляхи її формування. Нове поняття «інформаційна культура особистості» маловивчене, але вже введене до наукового обігу і являє великий інтерес для досліджень філософів, культурологів, соціологів та ін.

На жаль, нині в нашій країні відсутня цілісна державна концепція інформаційної освіти та формування інформаційної культури особистості. Інформаційна культура останнім часом переважно асоціюється з техніко-технологічними аспектами інформатизації, набуттям навичок роботи з персональним комп'ютером. Переважає монодисциплінарний підхід, у результаті якого формування інформаційної культури зводиться до навчання основ бібліотечно-бібліографічних знань, ліквідації комп'ютерної



неграмотності, опанування раціональних прийомів роботи з книгою тощо. Кожен з цих напрямів сам по собі не викликає сумнівів, проте, маючи локальну спрямованість, жодний з них не може вирішити проблему в цілому — формування інформаційної культури, як цілісного явища, в якому інтегруються всі ці, а також інші, додаткові напрями. Ситуація посилюється відсутністю спеціально підготовлених педагогічних кадрів і необхідної навчально-методичної літератури.

Інформаційна культура особистості — одна зі складових загальної культури людини; це — динамічна єдність світоглядної, інформаційно-технологічної, комунікативної й інтелектуально-творчої компоненти; сукупність інформаційного світогляду та системи знань і вмінь, що забезпечують цілеспрямовану самостійну діяльність з оптимального задоволення індивідуальних інформаційних потреб з використанням як традиційних, так і нових інформаційних технологій [1].

На основі наведених понять можна назвати концептуальні компоненти інформаційної культури особистості.

1. Світоглядна — формування аксіосфери в культурі особистості на основі долучення інформації до категоріальних понять усесвіту і трансформації на цій основі свідомості, сфери діяльності, регулятивних норм взаємодії в суспільстві.

2. Інформаційно-технологічна — комп'ютерна й інформаційна писемність, що відповідає сучасному рівневі розвитку техніки, інформаційних і телекомунікаційних технологій, структури та якості інформаційних ресурсів.

3. Комунікативна — характеризує культуру спілкування суб'єкта в інфосередовищі з іншими суб'єктами, з електронно-обчислювальними й електронно-інтелектуальними системами.

4. Інтелектуально-творча — визначає культуру діяльності суб'єкта в інфосередовищі, активну інтелектуально-творчу спрямованість цієї діяльності.

Суть концепції зводиться до ствердження тези про те, що масове підвищення рівня інформаційної культури суспільства можливе лише при організації спеціального навчання сучасних споживачів інформації, тобто при організації інформаційної освіти. Доступ до значних інформаційних ресурсів з метою ефективного їх використання потребує наявності високого рівня інтелекту й творчих здібностей у сучасної людини, знання основ науково-інформаційної діяльності. Лише спеціальна підготовка, інформаційна освіта гарантують людині реальний доступ до інформаційних ресурсів і культурних цінностей, зосереджених у бібліотеках, інформаційних центрах, архівах, музеях світу.

Необхідний синтез усіх цих знань, що утворюють у сукупності інформаційну культуру особистості. При цьому наявність спеціальної інформаційної підготовки, необхідний рівень інформаційної культури важливі такою мірою, як і наявність комп'ютерів і каналів зв'язку — неодмінних атрибутів інформаційного суспільства. Саме ця думка є основою концепції та технології формування інформаційної культури особистості.

Поняття «інформаційна культура особистості» є вельми емним і містить у своєму складі поняття «інформаційна писемність», відрізняючись від нього такими компонентами, як інформаційний світогляд і здатність людини створювати нові інформаційні продукти й творчо їх використовувати в різних цілях [4].

Крім того, інформаційна культура відрізняється від інформаційної писемності здатністю людини створювати нові інформаційні продукти та творчо їх використовувати в різних цілях. Під поняттям «інформаційний продукт» у цьому разі розумітимемо результат інтелектуальної діяльності людини зі створення нової інформації або смислової переробки наявної інформації, поданий у формі документа. Наприклад, викладач на основі вивчення численних публікацій, аналізу педагогічного досвіду генерує нове знання — нову методіку, нову педагогічну технологію та ін., оформлюючи його в інформаційний продукт своєї науково-дослідницької діяльності — статтю, методичні рекомендації. Студент у процесі своєї навчальної діяльності не створює нового знання, проте на основі вивчення й аналізу відповідної літератури готує інформаційні продукти — реферати, доповіді, курсові та дипломні роботи, в яких знайдена в різних джерелах інформація переробляється відповідно до логіки автора, підлягає зіставленню і критичній оцінці [2].

Здатність створювати власний інформаційний продукт на основі самостійно знайденої, критично оціненої і перетвореної інформації є найважливішою властивістю творчої (креативної) особистості, розвиток якої є основним завданням сучасної системи освіти. Отже, можна говорити про те, що між становленням творчої та креативної особистості і формуванням інформаційної культури особистості існує тісний зв'язок. Він виявляється в тому, що підвищення продуктивності будь-якого виду інтелектуальної праці, суть якої полягає в роботі з інформацією (її аналізі, зіставленні, порівнянні, класифікації й узагальненні), неможливе без відповідного рівня інформаційної культури особистості.

Особливе місце в складі поняття «інформаційна культура особистості» належить інформаційному світогляду. Інформаційний світогляд — це система поглядів людини на світ інформації і місце людини в ньому. Інформаційний світогляд містить переконання, ідеали, принципи пізнання і діяльності. Процеси інформатизації й глобалізації сучасного суспільства базуються на сучасних технічних можливостях і властивостях інформації, пов'язаних з її стрибкоподібним зростанням, впливом нових інформаційних технологій на розвиток інших технологій, перетворенням інформації на основний предмет людської праці (А. Сляков). Зазначені явища в суспільстві супроводжують зміни в науковому баченні світу (Ю. Юзвішин). У суспільстві формується нове ставлення до інформації, змінюються принципи пізнання і діяльності. На основі світобачення, основою якого є поняття матерії, енергії, інформації, виникає нова оцінка людиною свого оточення і свого життя у світі, виявляється нова система сенсів і цінностей, виробляються нові принципи уявлень про благо, істину, красу, користь тощо. У результаті формуються нові ідеали, орієнтуючись на які людина визначає цілі і завдання життя, пізнання, практичне перетворення світу та себе. Усе це містить світогляд, на основі його виробляється життєва позиція людини. Світогляд є соціальною, культурно-історичною освітою і особисто визначає спрямованість особистості. Основа світогляду — науковий світогляд, значна роль у формуванні якого разом з філософією відводиться інформатиці, як фундаментальній природній науці (Д. Колін).

Ефективна організація інформаційної освіти можлива при дотриманні таких підходів [5]: культурологічного, який базується на усвідомленні глибокої взаємодії категорій «інформація» та «культура», на уявленні про те, що інформаційна культура є невід'ємною складовою загальної культури людини. З позицій культурологічного підходу, інформаційна культура закладає світоглядні установки особистості; формує її ціннісні орієнтації щодо інформації як елемента культури; перешкоджає дегуманізації та заміні духовних цінностей досягненнями, зумовленими науково-технічним прогресом і безпрецедентним зростанням та розвитком нових інформаційних технологій в інформаційному суспільстві. Культурологічний підхід застосовано в аналізі інформаційної культури як процесу і результату культурної діяльності, культурної творчості (інформація, її перехід у знання, комунікація, нові типи зв'язків, інформаційні технології, віртуальна реальність), їх вплив на менталітет, сферу освіти.

Філософсько-культурологічний підхід є базовим для дослідження суті, динаміки інформаційної культури, її ролі в системі вищої освіти й освітніх структур, у формуванні особистості (наприклад, студента) і його соціалізації в період навчання.

Філософський підхід визначає інформаційну культуру як необхідну умову і спосіб розкриття інтегральної природи людини. На культурологічному рівні інформаційна культура особистості є видом культуротворчої діяльності з оперативного пошуку інформації, якісної її обробки і позитивного практичного використання в різних системах комунікацій.

Важливу роль відіграє технологічний підхід, який дозволяє розглядати формування інформаційної культури особистості як педагогічну технологію, що містить певну сукупність методів і засобів, котрі забезпечують досягнення заданого результату. Він припускає детальне визначення кінцевого результату й обов'язковий контроль його точності як основи отримання продукції із заданими параметрами. Обов'язковими вимогами при цьому є масовість і відтворюваність отриманих результатів. Порухення цих вимог і відсутність хоча б одного елемента в заданому технологічному ланцюзі неминуче призведуть до зниження якості результатів.

Підсумовуючи, зазначимо, що в цілому завдання формування інформаційної культури особистості і підвищення масової інформаційної культури суспільства потребують взаємодії системи освіти з такими соціальними інститутами, що традиційно акумулюють інформаційні ресурси суспільства, як бібліотеки і служби інформації. Засобом, який забезпечує таку взаємодію, повинен стати єдиний методологічний підхід, що передбачає єдність понятійного апарату, знання основних законів функціонування документних потоків інформації в суспільстві, прийомів і методів аналітико-синтетичної переробки інформації, критеріїв ефективного пошуку інформації та інших чинників. При цьому принципово важливим є одночасне підвищення інформаційної культури як тих, що навчають, так і тих, хто вчиться. Наприклад: у вищій школі способом формування інформаційної культури особистості повинен стати інтеграційний, діяльнісно-орієнтований, побудований за блоково-модульним принципом спеціальний курс у навчальному плані підготовки бакалавра, фахівця, магістра.

Лише спеціальна підготовка, що припускає професійну компетентність, знання особливостей психології та методики викладання спеціального курсу, може дати позитивний результат. При цьому викладачі, що забезпечують проведення

занять з основ інформаційної культури, повинні мати у своєму розпорядженні необхідні навчально-методичні засоби. Допомогу в цьому може надати, наприклад, спеціально створений культурно-інформаційний центр вищого навчального закладу, орієнтований на виконання державного завдання з формування і підтримки єдиної системи інформаційного забезпечення, гуманітаризації освіти, що генерує інформацію, знання, створює необхідні умови для оновлення знань, апробації нових інформаційних технологій та реалізації культурної політики держави. Це сприяє підвищенню рівня інформаційної культури особистості, повнішому задоволенню інформаційних потреб студентів, викладачів, науковців. При цьому необхідно визначити і порядок взаємодії цього центру з іншими структурними підрозділами ВНЗ (музеєм, бібліотекою, Інтернет-залом, редакційно-видавничим відділом), основною й об'єднуючою функцією яких є освіта і виховання людини сучасного інформаційного суспільства.

Перспективами подальших досліджень може бути вивчення інформаційної культури особистості в сучасному суспільстві.

### **Список літератури**

1. Гендина Н. И. Информационная грамотность и информационная культура личности: международный и российский подходы к решению проблемы / Н. И. Гендина // Открытое образование. — 2007. — № 5(64). — С. 58–69.
2. Зиновьева Н. Б. Информационная культура личности / Н. Б. Зиновьева // Введение в курс : учеб. пособ. — Краснодар, 1996. — 136 с.
3. Степанов В. Ю. Інформаційна культура сучасного інформаційного суспільства / В. Ю. Степанов // Вісн. харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. — 2009. — Вип. 27. — С. 91–97.
4. UNESCO. Information for All Programme (IFAP). Towards Information Literacy Indicators. Conceptual framework paper prepared by Ralph Catts and Jesus Lau. Edited by the Information Society Division, Communication and Information Sector, UNESCO. Paris, 2008. 44 p.
5. Фокеев В. А. Информация в контексте культуры. Информационная культура. (Основная литература, функционирующая в системе научных коммуникаций) / В. А. Фокеев // Проблемы информационной культуры / ред. Ю. С. Зубов, В. А. Фокеев. — М., 1997. — Вып. 6: Методология и организация информационно культурологических исследований. — С. 157–176.

*Надійшла до редколегії 18.02.2010 р.*

## СОЦІОКУЛЬТУРНЕ РЕГУЛЮВАННЯ ДІЛОВОЇ АКТИВНОСТІ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

*Проблема соціально-культурного регулювання вільної економічної діяльності зумовлюється сучасними тенденціями розвитку ділового співтовариства. Ділова культура не обмежується тільки матеріально-прагматичними координатами, а актуалізує пошук духовно-практичних механізмів упорядкування підприємницької активності.*

**Ключові слова:** ділова культура, підприємництво, підприємницький етос, українська ментальність.

*Проблема социальнo-культурного регулирования свободной экономической деятельности обуславливается современными тенденциями развития делового сообщества. Деловая культура не ограничивается только материально-прагматическими координатами, а актуализирует поиск духовно-практических механизмов упорядочивания предпринимательской активности.*

**Ключевые слова:** деловая культура, предпринимательство, предпринимательский этос, украинская ментальность.

*The problem of social and cultural regulation of free economic activities is caused by modern lines of development of business community. The business culture is not limited only to is material-pragmatical co-ordinates, and staticizes search of spiritually-practical mechanism of ordering enterprise activity.*

**Key words:** business culture, business, enterprise ethos, the Ukrainian mentality.

Ділова культура визначається такими інституціональними елементами, як норми і правила, що визначають взаємодію людей у господарському житті. Ці соціальні інститути опосередковують принципи організації суспільної праці, форми виробництва і можливості його безперервності, тобто процес відтворення в суспільному масштабі. До ділової культури належать: ціннісно-мотиваційне ставлення до праці; розуміння суті багатства; способи його досягнення; стереотипи споживання; стилі способу життя. Іншими словами, вона є змістом зовнішнього середовища, у якому підприємництво реалізується як конкретна діяльність.

Народи, що мають ділову культуру, по-своєму сприймають навколишній світ і себе в цьому світі та здійснюють господарську діяльність у геополітичному просторі, що, часом, різко відрізняється. У зв'язку з цим підприємництво як форма прояву економічної культури завжди є соціально конкретним; поряд із

загальними ознаками (вид трудової діяльності), воно містить у собі специфічні особливості (національні, культурні, господарські), що виключає наявність у будь-якого його типу універсального характеру.

Друге сутнісне начало підприємництва безпосередньо пов'язане з моральними цінностями, виробленими культурою народу. Воно опосередковує мотивацію та соціальну спрямованість цього виду трудової діяльності. Моральні цінності і їхня перевага в різних народів не збігаються. До того ж при виробленні духу підприємництва в шкалу цінностей можуть вноситися корективи, що й відбувалося при становленні капіталізму. Усе це унеможливорює успішну приживлюваність запозичень, далеких національній культурі: вони набувають спотворених форм.

**Мета** статті — у контексті дослідження поняття «підприємницький етос» розширити межі соціально-культурного сприйняття феномену «підприємництво», а також розкрити національно-культурні особливості здійснення підприємницької діяльності.

У сучасній науково-теоретичній думці поняття «етос» має нестійкий термінологічний статус, що сприяє його багатозначному трактуванню. У древніх греків поняття «етос» мало широкий спектр значень: від звички і звичаю до щиросердечного складу і характеру людини. Слово «етос» є основою слова «етика». У ХІХ ст. формується науковий напрям етологія, за Дж. С. Міллем, — наука про характер; за Ж. Сент-Ілером, — наука про поведінку тварин; за В. Вундтом, стосується проблем психології народів, а в сучасній науці — моральної етнографії.

У межах семантичного аналізу поняття «етос» необхідно розглянути таких авторів, як Арістотель, котрий обґрунтував його як спосіб зображення людини через стиль її мовлення і цілеспрямованість як основну ознаку людської діяльності. Греки також використовували поняття «патос», що, на противагу етосу — спокійному, моральному і розумному характерові особистості, — позначав неспокійне й афективне поведіння. Згідно з М. Вебером, поняття «господарський етос» не тільки означає сукупність правил життєвого поведіння, практичної мудрості, але й дозволяє розширити розуміння моралі через об'єктивоване, втілене в практичне життя світовідчуття людей. Подібне розуміння, на думку сучасних авторів, відкриває шлях до дослідження професійної моралі. М. Шелер визначає «етос» як структуру необхідних потреб і прагнень нових поколінь людей, що відрізняє їхню ментальність від попередніх поколінь, властивих їм типів відчуття і спілкування. Р. Мертон використовував цей термін

у межах соціологічного підходу, позначаючи ним набір узгоджених норм, певний соціальний код, емоційно сприйманий комплекс інституціонально схвалених правил, припущень і суджень, що захищаються [7, с. 600].

Сучасне поняття етосу дозволяє досить чітко відокремити його від поняття звичаїв. Так, етосу належить проміжне положення між звичаями конкретного суспільства і власне його мораллю. Як відзначають сучасні етики, поняття «етос» «допомагає провести демаркаційну лінію між етосним як реально належним, що виходить за полюси тяжіння хаотичного стану вдач, і суворим порядком ідеально належного, сферою морального» [7, с. 601]. Головною особливістю етосу і його актуальною сутністю в межах дослідження підприємництва є той факт, що він дозволяє виділити нормативно-ціннісну складову в соціально-культурних практиках, що підіймаються над рівнем повсякденності, над середнім рівнем моральної порядності.

Одним із дослідників цієї проблеми є угорський автор Є. Анчел, котра у своїй праці «Етос та історія» пропонує дещо інше тлумачення цього поняття, яке полягає в тому, що моральність містить певну історичну сталість. Автор пояснює цю тезу: людина, як істота суспільна, неминуче відчуває свій зв'язок з іншими людьми. На її думку, вся історія свідчить про наявність невідгубної традиції людської спільності, коли людям надана можливість розуміти один одного і домовлятися. При виникненні непередбаченої історичної ситуації є можливість втрати цієї традиції. У такому разі саме етос здатний зберегти людську спільність.

На відміну від моралі, етос концентрує в собі такі моральні начала, які не виявляються в повсякденному житті. Як відзначає Є. Анчел, людина, дії котрої диктуються етосом, робить щось виняткове, яке виходить за межі звичайних уявлень і вчинків у ситуаціях, коли під загрозою виявляються найважливіші гуманістичні принципи людського буття. Етос прагне перебороти те, що історично роз'єднує людей: ті норми, які панують у суспільстві нині, безпосередні інтереси окремої особистості, соціальну і культурну роз'єднаність. На думку автора, не існує такої історичної ситуації, що фатально визначила б подальший перебіг подій, у якій людські вчинки втратили б смисл. У критичних ситуаціях етос допомагає людині зберегти достоїнство, врятувати в собі людське начало. Вчинки особистості, що керується етосом, не можуть не залишити слід в історії, не позначитися на наступних поколіннях.

Ця інтерпретація етосу дуже актуальна для сучасної української ринкової економіки. Проблеми, які порушують сучасні



вчені, стосуються, насамперед, морально-етичного виміру підприємництва, і це не безпідставно. У межах стрімких трансформацій у суспільстві морально-етичні регулятори не завжди є оптимальними й ефективними. Саме в такому разі їх змінює етос у його основних моральних категоріях. Він є внутрішнім регулятором соціально-економічної дійсності. Більше того, етос ефективний не тільки в регулюванні соціально значимих, позитивних моментів розвитку суспільства. Він здатний керувати ізсередини, коли ситуація виходить з-під соціально-морального контролю суспільства, оскільки має ширші можливості, ніж останні. «Етос бере на себе сміливість такого роду, ґрунтуючись на ще не звіданому нами, але на ділі загальному об'єднанні або, говорячи скромніше, ґрунтуючись на більш широкому об'єднанні» [1, с.42].

Такий широкий, соціально резонансний потенціал етосу не може не привертати увагу сучасних аналітиків. Розробці проблеми підприємницького етосу присвячені кілька дисертаційних досліджень, зокрема О. Б. Дворцової. У рамках дослідження розглянемо сутнісні характеристики підприємницького етосу й особливості його реалізації в Україні.

Сукупність норм і правил, що регулюють господарське життя народу, визначає стереотип господарського поводження — основну характеристику національного типу підприємництва. Підприємницький імпульс може бути орієнтований: а) на індивідуальний успіх — прагнення до максимізації прибутку для досягнення максимального особистого споживчого ефекту або влади; б) підприємництво може розглядатися як умова і засіб для поліпшення не тільки власного співіснування, але й досягнення цілей, заданих етнічним співтовариством, — загального блага, підвищення життєвого рівня населення, забезпечення безпеки країни, її економічної незалежності. Відповідно до цільової спрямованості підприємницької діяльності розрізняють два типи господарського поводження, що відбивають різні концепції філософії господарства. Один тип господарського поводження дістав назву цілераціональний, він вироблений культурою Західного світу; інший — ціннісно-раціональний — відповідає українській культурі.

Господарство як предмет праці і продукт творчості є й психологічним феноменом. Сучасне людство розвивається в матеріалістичному напрямі, воно освоїло багато видів фізичної енергії, але психічна енергія вивчена недостатньо. У необхідності як одній із сил творчості об'єктивно закладається психологія господарської епохи. Психічна енергія, якщо вона виходить від великої маси

людей, має величезну силу. Релігія здавна використовує емоції як засіб впливу на людину. Вона вивчає поведження людей у різних станах душі і через релігійну ідеологію може додавати господарському поведженню певної спрямованості. Якщо в суспільстві накопичується позитивний потенціал психічної енергії, він сприяє розвитку будь-якої діяльності, на яку його спрямували. При негативному потенціалі людям складно думати про гарне і добре. Усі сучасні соціальні типи підприємництва формувалися в той історичний період, коли люди ще не перебороли релігійну свідомість. Релігія здійснила на них визначальний вплив. Ось чому при дослідженні конкретного соціального типу підприємництва необхідно зважати на релігійну ідеологію, що панує в період його становлення.

Сучасні аналітики, зокрема І.Д. Афанасенко, вважають, що відступ від духовного начала в європейсько-американській діловій традиції спричинив пониження його ролі в господарському поведженні підприємців. Воля і діловитість коштували європейцям духовності: спочатку протестанти надавали перевагу матеріальному, потім «нові американці» почали оцінювати особистісні характеристики ділової людини в грошовому еквіваленті.

Східні країни, насамперед району Тибету і Гімалаїв, традиційно розвиваються в протилежному Заходові напрямі. У буддизмі людина мотивована насамперед на духовний розвиток і матеріальна сторона життя часто принижується. Вона може задовольнятися низьким рівнем споживання. Лише в японському варіанті буддизму духовний і матеріальний аспекти не протиставлені один одному [2].

В Україні між духовним і матеріальним підтримувався баланс: висока духовність не притискала матеріальне. Духовний розвиток людини поєднувався з активною трудовою діяльністю. Якщо основною характеристикою західної людини вважати матеріалізм, східної — ідеалізм, то головною особливістю слов'янської цивілізації й історії є реалізм. Ідеалізм, матеріалізм і реалізм являють собою повне розходження вихідних точок уявлення про світ. Реалізму в цій трійці належить середнє положення: «він прагне виразити собою дійсність з можливої для людей об'єктивністю». «Реалізм дозволяє бачити першопричину єдності двох начал підприємництва: вона виходить з реальності (дійсності) світу, у якому речовина, сила і дух, поєднуючись один з одним, залишаються непоєднаними: «... у всьому реальному необхідно визнати або речовину, або силу, або дух, або, як це завжди і буває, їхнє поєднання, тому що однаково немислимі в реальних проявах ні речовина без сили, ні

сила (або рух) без речовини, ні дух без плоти і крові, без сил і матерії» [2, с. 210].

Через історико-географічне положення (розташування на перехресті європейських доріг) Україні властивіші стереотипи захисту, ніж нападу. Природні багатства, помірний клімат та історико-культурні особливості сприяли формуванню соціальної політики, що програмує суб'єктів соціальної динаміки на розгорнуту практичну діяльність, результатом якої, зазвичай, є збереження не логіки відносин між ланками світу, що матеріально забезпечує, а логіки міжособистісної безпеки, логіки захисту свого особистого простору від тих, хто в потенціалі здатний нанести будь-якої шкоди. Такі вимоги до умов життєдіяльності і складності їхнього забезпечення з об'єктивною необхідністю впливали на всю систему господарського життя, зокрема й на підприємництво, кристалізуючи його самобутні, ґрунтові риси, його етос.

Історія українського підприємництва впродовж майже двох століть була нерозривно пов'язана зі станом корпоративними суспільствами — купецькими гільдіями, зародження яких історично відносять до XVIII ст. Заснування купецьких гільдій створило реальні економічні, соціальні і правові умови для оформлення купецтва в самостійний стан, на основі якого в Україні виник і почав швидко розвиватися клас вітчизняних підприємців. Характерними особливостями нового купецтва, на думку С. Осмоловського, були його відкритість, належність до купецтва виражалася тільки в сплаті щорічного внеску, а також дискретність соціальної еволюції, відсутність історичної наступності в розвитку [5, с. 192-193].

Ці дві особливості українського підприємництва не сприяли формуванню купецького патриціату й обмежували можливості внутрішнього відтворення стану. Незважаючи на те, що купецькі династії в Україні були економічно незалежними, однак вони не відрізнялися стійкістю, обмежуючись двома-трьома поколіннями.

Згодом розвиток українського купецтва в межах економічного і правового поля російської феодально-абсолютистської держави негативно позначався на його історичній долі і подальшій еволюції вітчизняної економіки. Український підприємець минулого постійно перебував під міцним контролем абсолютистської держави, що через систему державних монополій і прямих податків не тільки вилучало значну частину його доходів, але й визначало потрібні йому напрями, форми й обсяги підприємницької діяльності. Саме з цієї причини український підприємець успішніше реалізовував себе в торгівлі.

Україна набагато пізніше вступила на шлях капіталістичної еволюції, ніж інші країни Європи. Розвиток ринкової економіки в державі гальмували численні феодальні пережитки. «У суспільстві зберігалось характерне для часів первісного накопичення капіталу упередження проти ділків і підприємців. Літературно-художня традиція не відводила торговцеві або промисловцеві роль позитивного персонажа, а суспільна думка, сформована в доіндустріальний період, завжди більше цінувала честь, християнське благочестя, ніж будь-які форми комерційного успіху. Тому підприємці в діловому світі змушені були дотримувати правил гри станової архаїчної системи, усіяко прагнучи отримати чини, звання і дворянські титули» [5, с. 198-199].

Суспільні настрої не тільки не сприяли підвищенню статусу підприємця, а навпаки створювали багато обмежень і упереджень. «Великому фінансистові було легше заробити черговий мільйон або заснувати компанію, ніж отримати запрошення на обід в аристократичному особняку» [5, с. 199]. Українські підприємці намагалися вплинути на антибуржуазні настрої в країні, віддаючи велику частину прибутку на добродійність і меценатство. Історія наводить достатню кількість прикладів такої діяльності. Надаючи належне благодійній і меценатській діяльності, з огляду на реальні факти дійсно безкорисливих пожертвувань вітчизняних підприємців, слід пам'ятати, що власне підприємцями їх робило лише цілеспрямоване і послідовне господарське творення. Творцями вони були, насамперед, у тій сфері, де реалізовували свої людські якості, здібності, інтелектуальний потенціал, де були потрібні рішучість, знання ринкової кон'юнктури, тверезий розрахунок, уміння бачити перспективи.

На нашу думку, дослідження підприємницького етосу необхідно доповнити аналізом української ментальності, її впливу на ділову практику. У межах дослідження національного характеру інтерес являють ті характерні риси українського менталітету, що формують підприємницьку сутність. Ці компоненти українського характеру є досить суперечливими за своєю природою, оскільки не тільки позитивно впливають на ділові здібності до підприємництва, але й виявляють свої негативні моменти.

Сучасні дослідники українського національного характеру виділяють кілька характерних рис. Перше — ставлення до праці як життєвої необхідності. Згідно зі світоглядом українців життя — не випадковий акт, а лише ланка в еволюційному ланцюзі духовної сутності людини, людині в межах її життя на землі необхідно самореалізуватися в доброму напрямі, праця є способом самовираження, самовдосконалення особистості. Саме

через працю людина долучається до: а) вічності («живемо вічно, потрібно піклуватися про вічне»); б) сакральної сутності. Тому у свідомості народу ставлення до праці як життєвої необхідності споконвічно поєднувалося зі сприйняттям його і як життєвої потреби.

Друге — екологічна самосвідомість — складова світогляду народу, не зводилася до розуміння лише фізичної залежності людини від середовища проживання. Її основа — усвідомлення єдності людини з природним цілим. Земля для української ментальності є вищою цінністю. Природа, як і людина, проходить усі стадії розвитку та має системи життєзабезпечення. Наші предки знали про закон воздаяння і були переконані, що людям доведеться відповідати за завдану природі шкоду.

Третє — потенційно високий ступінь заповзятливості і пристосовності. Ці якості української людини, з одного боку, зумовлювалися витратним характером і підвищеною ризикованістю господарської діяльності, з іншого — диктувалися необхідністю виживання нації.

Четверте — відносна цінність матеріальної й абсолютна цінність духовної складових багатства. У світогляді слов'ян духовному розвитку надавався пріоритет, однак вони не применшували значення матеріального життя, не закликали до бідності. Здатність українця жертвувати матеріальним багатством, невимогливість до комфорту допомагали йому зберігати психологічну рівновагу при їхній втраті в результаті частих ворожих навал і стихійного лиха, а ретельна охорона духовності була надією відродження.

П'яте — індивідуалізм і визнання особистого над суспільним. На думку О. А. Донченко, до характерних особливостей вітчизняного менталітету належить та істотна різниця, що репрезентується в прагматичності й емоційності того самого індивідуалізму.

Утіленням і класичним носієм українського етосу є народна культура. Сільське населення містить основні ознаки української ментальності в цілому: інтровертивність, ірраціональну етичність, сенсорність. Місто, на думку О. А. Донченко, давно втратило традиційні, первинні домінуючі тенденції, що відбивають глибинні установки на ті або інші форми поведіння. Це пов'язано з історичними подіями в Україні. Сенсорні риси й установки мали явну репрезентацію в житті: це некваплива уваженість рішень, ділова мотивація, вміння робити все своїми руками і робити добро, любов до землі і праці на цій землі, повага до традиційних форм діяльності, аж до впертості, що обмежує

можливості ефективної праці, уміння працювати стабільно і нормальне ставлення до рутинних видів діяльності, здатність до копійки і нескладної роботи, головне — усе це повинне мати корисний фактичний результат. Сенсорність української ментальності пов'язана, насамперед, зі ставленням до землі і її ролі в житті українського соціуму. Недарма український народ називають ще хліборобським. Практичність і установка братися тільки за реальні справи, оцінювати конкретну обстановку та не будувати незбутніх планів також характерні для українського менталітету. Ці особливості національної ментальності безпосередньо виражені в підприємництві: запобіганні фінансовим ризикам, ретельному врахуванні всіх аргументів і контраргументів, несхваленні екстремальних рішень.

Любов до комфорту, неприйняття конфліктів, терплячість і вміння лавірувати, уникаючи драматичних колізій, що в народі називають українською хитрістю, також є складовою українського ділового характеру. Незважаючи на цю «хитринку», характерна духовність, на думку деяких сучасних учених, дуже заважає нашому соціумові, втамовуючи його здатність до об'єктивно необхідних трансформацій. Тому її необхідно корегувати або, як мінімум, урахувувати при виборі політики ділових відносин [4, 6].

До ментальних особливостей українського народу можна віднести велику терпимість і толерантність у міжнаціональних відносинах, невтручання в справи інших народів без їхнього прохання або об'єктивної необхідності. Українці з їх суперечливою ментальністю визнають авторитет ідеї, що може їх підкорити собі. Індивідуальностей, котрі зуміли збагнути загальнозначущу ідею, також поважав український народ: Володимир, Ярослав Мудрий, Мономах, Б. Хмельницький та ін.

Головна проблема української державності і ділового «менталітету», на думку сучасних теоретиків, полягає у відсутності власної аристократії — класу, що в народній самосвідомості ідентифікує національно-культурну належність, чії культурні установки редукуються в масову підсвідомість і прямо або побічно є прикладом для наслідування, орієнтиром для устремлінь, чий демонстрований образ поведження і цінності в остаточному підсумку обертаються матрицею програмування відносин у діловому середовищі [3, 6].

Таким чином, географічне середовище, що визначило особливості проживання українського народу, вплинуло на формування таких ознак підприємництва, що вже через свою специфічність дозволяють виокремити його в особливий тип. Подальше форму-

вання й уточнення його характерних особливостей відбувалося в морально-етичній сфері.

Ділова культура здебільшого регулюється зовнішніми факторами, що в сучасних умовах співвідносяться з глобальними тенденціями світової економіки. Однак внутрішні механізми оптимізації і керування є також досить ефективними. Морально-етичні координати дозволяють реалізовуватися творчо-креативному потенціалові особистості; знаходити рішення в кризово-конфліктних ситуаціях; створюють сприятливу психологічну атмосферу для реалізації соціально значимої діяльності.

### Список літератури

1. Анчел Е. Этнос и история / Е. Анчел ; пер. с венг. М. А. Хевеши. — М. : Мысль, 1988. — 126 с.
2. Афанасенко И. Д. Философия предпринимательства / И. Д. Афанасенко // Философия хозяйства. — 2004. — №4 (34). — С. 205–212.
3. Донченко Е. А. Дистрессовый опыт в разрушающемся этосе / Е. А. Донченко // Философская и социологическая мысль. — 1993. — №7. — С. 93–110.
4. Лук М. І. Етичні ідеї в філософії України / М. І. Лук. — К. : Наук. думка, 1993. — 180 с.
5. Осмоловский С. Из истории сословно-корпоративной организации украинского предпринимательства в XVIII-XIX веках / С. Осмоловский // Социология: теория, методы, маркетинг. — 2004. — № 2. — С. 185–200.
6. Шлемкевич М. Загублена українська душа / М. Шлемкевич. — К. : Фенікс, 1992. — 168 с.
7. Этика: Энциклопедический словарь / под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова. — М. : Гадарика, 2001. — 671 с.

*Надійшла до редколегії 17.03.2010 р.*

УДК 658.01.74

О. М. ГРЕКОВ

### СПЕЦИФІКА ВІТЧИЗНЯНОГО НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ТИПУ ПІДПРИЄМНИЦТВА

*Аналізуються способи і форми етнонаціонального впливу в господарському житті, зміни в історичному часі в міру розвитку економічних відносин і форм етнічності, вплив активізації елементів національної культури на динаміку розвитку, життя і робота традиційної людини в змінному техніко-технологічному середовищі.*

**Ключові слова:** етнонаціональний вплив, етнічність, національна культура, техніко-технологічне середовище.

*Анализируются способы и формы этнонационального влияния в хозяйственной жизни, изменения в историческом времени по мере развития экономических отношений и форм этничности, влияние активизации элементов национальной культуры на динамику развития, жизнь и работа традиционного человека в изменяемой технико-технологической среде.*

**Ключевые слова:** этнонациональное влияние, этничность, национальная культура, технико-технологическая среда.

*Ways and forms of ethno-national influence in the economy, changes in historical time as the development of economic relations and forms of ethnicity, the effect of enhancing the elements of national culture on the dynamics of the life and work of the traditional man in the variable-technical and technological environment.*

**Key words:** ethno-national influence, ethnicity, national culture, technical-technological environment.

Актуальність теми зумовлена аналізом моделі входження в індустріальну, ринкову економіку в межах національно-культурного типу.

**Мета** статті — розглянути й проаналізувати з подальшими висновками специфіку вітчизняного національно-культурного типу підприємства.

В останні два десятиліття помітно поживався інтерес вітчизняних гуманітаріїв до дослідження національної самосвідомості. У контексті сучасної глобалізації та віртуалізації світового господарства дослідники знову почали звертатися до ідей західників і слов'янофілів, поглядів філософів на власність, відновлення православної концепції господарювання; конструюється образ національного духовного генотипу і його проявів у господарському житті. Дослідження мають актуальний практичний смисл, тому що розуміння ролі етнонаціональної складової суттєво впливає на вибір моделі сучасної економічної реконструкції України.

Оскільки йдеться про моделі виробничо-комерційної діяльності в межах ринкової економіки, то постає питання: в якому статусі існувала підприємницька діяльність у попередній історії на теренах колишнього СРСР. З цього приводу є щонайменше три точки зору.

1. На теренах колишнього СРСР, у Росії, Україні ніколи не була розвинена підприємницька діяльність.

2. До початку ХХ ст. в нашій країні вже був розвинений капіталізм, основою якого стало приватне підприємництво.

3. В дореволюційній економіці в українців існували елементи вільного підприємництва, але вони були знищені в радянський



період, і в нинішній Україні відбувається відновлення перерваного шляху за принципом «доганяючого розвитку».

4. Доганяючу модернізацію Україна здійснила в радянський період (причому на власній технологічній основі), а нині відбувається рух у зворотному напрямку від досягнутого (В. Г. Федотова).

Прибічники кожної з цих точок зору наводять свої аргументи, посилаючись на факти економічної історії й інтерпретуючи їх по-своєму.

На нашу думку, наявність укорінених в українських культурних «архетипах» приватно-господарських переваг є важливою підставою для здійснення швидкого переходу від державно регульованої економіки до самоуправління ринковою — через відновлення і мобілізацію підприємницьких традицій та духовного геночоду народу.

Тривала історія українського підприємництва свідчить про складні генетичні корені, еволюцію соціального складу. Широкий розвиток українського підприємництва пов'язаний з особливостями характеру українського народу: діяльного, домовитого, розважливого, здатного до неухильного переслідування своєї мети, до жорсткого або м'якого способу дій залежно від обставин.

На наш погляд, досить суперечливі оцінки рівня розвитку ринкових начал у господарському житті на початку ХХ ст. в нашій країні пов'язані з тим, що увага акцентується на різних тенденціях історичного шляху країни. Консервативно-оборонна, пов'язана із запізнілим, порівняно із Західною Європою, входженням у цивілізаційні процеси: затяжне феодальне землекористування, більш пізні формування державності, повільний перехід від архаїчних етнічних форм (від народності до сучасніших — нації), природний опір родової язичницької свідомості чужому, запозиченому християнському православ'ю, до того ж консервативнішому, аніж західний католицизм і протестантизм. Це підтримувало і закріплювало надовго у свідомості народу архаїчні форми господарського життя як найбільш прийнятні, психологічно зручні. Разом з тим, керівні правлячі кола орієнтовані на західну культуру і державно-політичну владу, періодично ініціювали соціальні дії, які випереджають природний плин етнічного і господарського життя, досягаючи окремих нестабільних успіхів. Хід соціальної історії, в якій неминує вступили у взаємодію різнотемпові, а іноді й різноспрямовані соціальні тенденції, стають нерівними, маятниковими, супроводжуються змінним зміщенням соціальних сил, ідей і результатів.

Гнучкіше відображає цю особливість вітчизняного історичного досвіду концепція «доганяючого розвитку», «доганяючої модернізації». Але Україна сприймає ці «виклики історії» неоднозначно: в різні епохи, в різних життєвих сферах, у різних соціальних прошарках суспільства переважають то модернізаційні устремління, то оборонні традиції. На нашу думку, можна говорити про два види «доганяючої модернізації». Перша допускає пряме запозичення передових технологій, способів організації економічної і соціальної діяльності, використання ціннісних принципів, що породжені чужою культурою. У другому випадку йдеться про модернізацію на власній економічній, соціальній і культурній основі з поступовим опануванням іншопольованих елементів. На початку ХХ ст. у вітчизняній практиці використовувалися обидва методи, поперемінно змагаючись у впливовості, в прагненні розширити базу соціальної підтримки. В результаті господарство сформувалося різноукладним, різнорівневим, територіально різноманітним і внутрішньо суперечливим. Економіка розвивалася на основі сильного державного впливу, але допускала і вільне підприємництво. Склався змішаний склад підприємницького середовища. За таких обставин сучасний аналіз передбачає вивчення тих взаємозв'язків, які можуть бути підставою внутрішньої цілісності господарського життя, охарактеризують його як своєрідну національну соціокультурну модель. У сферу уваги потрапляють ті особливості соціокультурного середовища, які були носіями традиціоналізму, і ті, за якими перебували відновлювані модерністські тенденції. В результаті в господарському житті склалися опозиції, що поставали у внутрішньо суперечливій єдності: державне регульоване виробництво — вільне підприємництво; православні норми сприйняття власності і праці — релігійний розкол, який породив старообрядницькі спільноти з принципами колективізму і зрівнялівки — індивідуальне землекористування. Взаємовідносини цих різноспрямованих тенденцій розрізнялись у різні епохи, стимулюючи одні і заглушаючи інші історичні можливості розвитку подій. А тому доцільно розглянути їх в аспекті історичної взаємодії.

Перша опозиція: державно-регульоване виробництво — вільне підприємництво. Перевага стратегії зміцнення державної влади пов'язана з наслідуванням візантійської традиції управління, історії збирання численних візантійських земель навколо єдиного центру, необхідність протистояння територіальних зазіхань сусідів, захист і збереження широкого геопростору етносу, а тому і в господарському житті укріпились відцентрові тенденції: садиби поміщиків були центрами господарського життя, право-

славна церква — найбільшим землевласником, кріпосне право закріпляло демографічні ресурси, заважало міграції.

Водночас, починаючи з XVII ст., спостерігається стан перманентних спроб модернізації, які мають на меті розірвати феодалну замкнутість, запровадити нові західні технології, що привели Європу до промислового перевороту, підвищили рівень освіченості і технологічної грамотності працівників, сформували ініціативного, самостійного власника і трудівника, засвоїли нові форми організації праці і соціального життя. Це дозволяє дійти висновку про початок процесу модернізації в країні. Але способи досягнення поставлених цілей залишались своїми з притаманними елементами національної специфіки розвитку господарського життя. Типовою ознакою є ініціювання реформ зверху: центральна влада завжди залишає за собою управління значною частиною виробництва, зберігає адміністративний вплив у принципових питаннях. Типовою ознакою є зіткнення модерністських, перетворюючих і охоронно-консервативних тенденцій у стані культурного середовища, опір національного менталітету зміні духовних цінностей. Всі реформатори не поривали з основами національних традицій, але з різною мірою рішучості, жорсткості і результативності змінювали форми їх реалізації. «А завдання глибокої зміни традицій, тобто зміна психології етносу, не під силу нікому, навіть найбільш революційному реформатору, оскільки такий процес потребував би зміни декількох поколінь, тривав би віками і його успішне завершення означало б руйнування даного етносу» [3, с. 9]. Носіями охоронно-консервативної психології були прошарки суспільства, тісно пов'язані з феодалними соціальними відносинами: переважна більшість сільського населення, малоосвічена частина купців, значна частина провінційного дворянства, а пізніше в цій ролі — істеблішмент радянського суспільства. Необхідно мати на увазі, що реформи завжди призводили до міграції сільського населення, переміщуючись у міста, воно привносило в нове міське середовище патріархальне світорозуміння, натуралізовувало суспільство. Разом з тим, у періоди особливо сильного соціального напруження, консерватизм міг бути проявом здорового глузду в його опорі постійним, стратегічно непередуманим новаціям.

До цього слід додати переривчастий, нееволюційний характер дореволюційної соціально-економічної динаміки, що позначився в незавершеності класової диференціації, неоднорідності соціального складу населення і трудових ресурсів, співіснування в них різноукладних елементів, незрілості підприємницького стану. На основі цього можна дійти висновку, що елементи рин-

кової підприємницької діяльності почали формуватись в країні давно, але як загальнонародний рух, базова економічна сила підприємництва лише формується. А тому ліберальні економічні і соціальні нововведення, індустріалізація і капіталізація країн здійснювались при значному державному втручанні в цей процес. Модернізаторські процеси в Україні стримувались і загальним побутом переважно селянсько-сільськогосподарської країни.

Які ж причини негативного ставлення українського селянства до господарських реформ, як поєднується обциинне й індивідуальне на межі екстенсивного розвитку? В чому виявляються стереотипи свідомості і поведінки українського селянства? Слід зазначити, що обциинне й індивідуальне в сільському житті завжди сусідили, будучи направлені на різні об'єкти. В умовах ускладнення суспільства процес організаційного роз'єднання двох компонентів селянського світогляду і господарського укладу — господаря (сім'ї) і світу — досить закономірний. Він міг сприяти синтезу двох начал у більш складній і гнучкій формі через самоуправління, кооперацію різних видів, національно-культурну автономію. Трагедією виявилось жорстке протиставлення обциинного й індивідуального як начебто ворожих і взаємовиключних... Ефект синергії — взаємного підсилення і збагачення індивідуальностей, які тісно співробітничать, потенціал такої співпраці був значним, але в результаті не досяг задуманого.

Ще одна опозиція: православ'я — релігійний розкол (старовіри, сектанти) належить до духовної сфери, але мала серйозні господарсько-економічні наслідки. Православ'я, як і будь-яка інша релігія, впливало на господарське життя через ставлення до базових економічних цінностей (праця, багатство, власність), визначення ролі праці в сенсожиттєвих орієнтаціях людини, у формуванні особистісних якостей.

Зміщення вищого, божественного, духовного і мирського, повсякденного в православ'ї не відбувається. Щоденна праця — данина належності людини до нижчого, світського, мирського, але вона не повинна затуляти вище, духовне покликання. А тому для православ'я важливішим є «дух господарювання», аніж його організаційні форми. Економічна історія нашої країни ілюструє різноманітні форми господарського життя, їхню взаємодоповнюваність в умовах збереження базової релігійної доктрини і стабільних елементів психології народу. Це надало можливість опанувати інші моделі господарювання (ісламську, іудаїстську, протестантську, буддистську), що було неминуче в умовах поліетнічної держави, котрі виникли в іншому культурному і релігійному середовищі. Аналогічно західному пуританізму,

старообрядницькі правила ведення справи в повсякденному житті ґрунтувалися на аскетизмі, добросовісності, працелюбстві, цілеспрямованості, тобто таких морально-етичних якостях, що створювали умови для діяльного, осмисленого й упорядкованого життя, добросовісного виконання свого обов'язку і призначення, перш за все, в межах своєї мирської професії, зокрема й підприємницької діяльності. Як відзначив М. Костомаров, «... розкол не лише розворушив сонний мозок російської людини і зосередив духовне життя на релігійних думках, але і проповідував аскетизм, який віддаляв від забав, ледарства і життєвої порожнечі, і при такій проповіді розкольник був трудолюбивим, діяльним, кмітливим і підприємливим у мирських справах» [2, с. 474-476].

Виникає запитання: чому релігійна реформація, яка без сумніву містила потенціал духу капіталізації, не реалізували його достатньо повнокровно, щоб забезпечити еволюційний розвиток країни? Для відповіді на це запитання необхідно порівняти європейський протестантизм і старообрядництво. В сутнісних характеристиках, які визначають характер і ступінь впливу на західний протестантизм, протестантизм і сектантство значно відрізняються.

Європейському протестантизму властиві раціоналізація способу життя (освіта цінувалась як головне прагнення життя, наукове знання підтримувало розвиток виробництва, добровільні пожертви направлялись, в першу чергу, на розвиток освіти); концентрація зусиль у торгово-промисловій сфері («капітал повинен працювати»); ідея «мирського аскетизму»; центральний принцип протестантизму (кальвіністського) — догмати про богообраність («багатство і діловий успіх — показник обраності богом»); протестантизм — вчення, створене харизматичними особистостями; дух територіальної експансії (протестантизм поширився по всій Європі, переважає в Америці, активно місіонерствує в сучасному світі).

Розкольники за цими позиціями виглядали суттєво інакше: в старообрядницьких общинах лише третє і четверте покоління нових підприємців стали здобувати хорошу, іноді європейську освіту, господарську ініціативу спрямовували переважно в торгову справу, саме таким чином утворювався фінансовий капітал, який використовували промисловці із нестарообрядницького середовища.

Таким чином, старообрядництво стало каталізатором ділового життя, але внаслідок історичних особливостей свого виникнення і особливого місця в культурному середовищі не виконало ту

роль, яка відводилась протестантизму в капіталізації західного світу.

Не можна обійти увагою і особливості національного менталітету в його впливі на господарське життя, яке відбилось в ставленні до природних ресурсів, сприйнятті темпів життя, розумінні власності, багатства, праці, справедливості. Найглибше міркування з цього приводу належить В. С. Соловійову, М. О. Бердяєву, І. О. Льїну, С. Л. Франку, М. О. Лоському, Г. П. Федотову та ін.

Типові духовні передумови, що визначили реакцію нашого співвітчизника на навколишнє середовище, формувалися впродовж тривалого періоду існування в специфічному природному оточенні, в контексті певної історичної долі, сформованих структур сімейного і суспільного життя. В результаті наш народ у господарському житті керується своїми особливими, природно сформованими принципами стосовно природних ресурсів, праці, власності, багатства, сприйняття плину часу, розуміння справедливості. Багато поведінкових особливостей у цьому контексті відкривають свій апіорний смисл.

Спосіб життя українського народу ближчий до природного, стихійного начала, на відміну від західних народів, де першість належить культурній, перетворюючій діяльності. Суб'єкт історії і господарства — український народ — проживає на великій території. Він, як ніхто інший, потребує колективного співпереживання, колективних дій, взаємопідтримки (соборність і общинність — природні форми його існування). Іншим діяльним суб'єктом є держава — вона підприємець і підштовхувач цивілізації в цьому просторі. Розбіжність кроку простору і такту часу — це ще одна закономірність в історії нашої держави [1]. Якщо зважати на ці, закладені історією і психологією народу особливості, то певним чином структурується те особливе, суперечливе, що характеризує господарську поведінку цілого народу.

Наша держава — переважно селянська країна, народ століттями був пов'язаний своєю працею із землею. А тому в психології склалося особливо сакральне ставлення до Землі, як годувальниці. З іншого боку, великі природні багатства сприймалися як належне, що буде завжди і не потребує копіткої праці і турботи. Звідси коріння споживацького розмаху, небережливості і навіть розбазарювання природних ресурсів. Із селянською працею, її заданою природою циклічністю пов'язане сприйняття трудового часу: здатність на короткотермінове екстремальне трудове подвижництво (авральність) і повсякденну розслабленість, невміння дорожити часом, прогнозувати результат, усе вирішиться само собою. На відміну від Заходу, в нашій країні не склались

чіткі юридично закріплені основи приватної власності: удорожжя тривалого часу переважало або общинне ведення господарства, або злиття влади і власності.

«Людина вище принципу власності» — ця настанова визначила ділову мораль і поведінку. Зрівнялівка протиставлялась збагаченню, стримувала розвиток особистої ініціативи, переважала установка на хоча і небагату, але стабільність, яка досягалась великим втручанням держави в економічне життя і управління. «Істинне благополуччя — спокій душі і совісті» [4, с. 256]. А тому і будь-яке нововведення оцінюється ним, у першу чергу, не щодо розумності й обґрунтованості, а радше їх зверненості до індивідуального життєвого статусу і світовідчуття людини. На цій основі формується двополюсне ставлення до праці: безкорисливий ентузіазм, обтяжливий обов'язок, оскільки віками був розірваний зв'язок між працею, розподілом і споживанням. Розподіл визначався не працею, а статусом, місцем в ієрархії влади, лише частково — власністю. Звідси сформувалися такі негативні якості, як безгосподарність, низька трудова активність і мобільність, зневажливе ставлення до власності, ігнорування порядку, прагнення обійти закон, прибіднитись з надією на покровительство зверху. Типовими соціально-психологічними рисами стали неухильність до повсякденних справ, схильність до утопій, максималізму, недооцінка сьогоденного дня, надія на майбутнє. В побуті мають місце байдужість до матеріального благополуччя, вміння задовольнятися найнеобхіднішим і виставлення багатства напоказ.

Сформувалося особливе розуміння справедливості: не вузько-економічне, а духовно-особистісне. Конкретне наповнення цього почуття — очікування може бути різним, як в історичному, так і в індивідуальному сенсі: справедливість царя, вождя, зведеного до Людини-Бога, чиновника, начальника, колег по роботі тощо. Відступ від цього правила для суб'єктів нашого менталітету рівнозначний посяганням на самоцінність окремого «я», закабаленню його індивідуальності і волі. Таким чином, під впливом історичних, територіальних, географічних особливостей, правових, моральних традицій в Україні сформувалися інші, аніж на Заході, суб'єкт господарювання і тип відтворення життя нації. Ці особливості виникли в певній природній та історичній обстановці, ставши засобом пристосування до неї і тому історично необ'єктивно надавати їм негативного відтінку. Відстежуючи взаємозв'язок ментальних, економіко-географічних та інституціональних ознак, дослідники виявляють цілісний характер національного господарства як фактор його саморегуляції,

пов'язують перспективу продуктивного розвитку вітчизняної економіки з усвідомленням національної економічної ідеї.

Соціалістична модернізація радянського періоду при всій її принципово іншій ідеології і політичній спрямованості, на наш погляд, була суперечливою. Нові завдання — індустріалізація, створення нової системи управління і господарювання, освіти, культури — необхідно було вирішувати, спираючись на найосвіченішу частину населення, вчорашнє бідне селянство з сільсько-ідеологічною свідомістю. Носії традиційної патріархальної сільської культури заповнили міста, що привело до поширення традиційної свідомості в усіх прошарках суспільства. У новій соціальній реальності виявились прийнятними найконсервативніші елементи національної свідомості, глибинні психологічні стереотипи, схильні до соціальної міфологізації, містифікації, самообману. Традиційні норми продовжували діяти в перетвореній формі: експлуатувались колективізм, який перетворився на одноманітність, однодумність, що породило нову «мовчазну більшість»; «нестяжательські принципи» матеріального самообмеження сприяли зміцненню зрівняльної психології; християнська готовність терпіти в ім'я майбутнього дозволяла використовувати напружену працю без відповідної оплати; недовіра до багатства, власності викорінила почуття господаря, насаджувала споживацтво, яке не розрізняло своє (особистісне) і суспільне, державне.

Радянській економіці вдалося здійснити індустріальний ривок, але якщо проаналізувати структуру соціально-культурної моделі господарства, то вона була внутрішньо суперечливою. Достатньо високий рівень у технологічній ланці забезпечувався цілеспрямованою державною політикою у сфері науково-технічного розвитку й освіти. Тут економічна система відповідала рівню розвинених індустріальних країн першого цивілізаційного ешелону. У соціальній ланці уже давались ознаки суперечності: розрив між індустріальними і життєзабезпечуючими галузями господарства, між прагненням системи управління мобілізувати трудовий ентузіазм і неадекватною оплатою праці, між прагненням максимально використовувати трудові ресурси і фактично низькою продуктивністю праці в багатьох сферах суспільного господарства. Державно-планова система управління (яка базувалась на переважно державній власності) забезпечувала достатньо чіткі і стабільні внутрішньогосподарські зв'язки, але викорінювала в економічних суб'єктів почуття господарської відповідальності, знижувала ініціативу і самооцінку своїх трудових можливостей, уніфікована



економічна і кадрова політика стримувала впровадження оригінальних економічних ідей і доступ неординарних творчих особистостей до управління. Мобілізуєчий характер економічних перетворень робить ставку на особливі методи господарювання, що породжувало недовіру не лише до передового зарубіжного досвіду, але і свого вітчизняного. А тому будь-яка економічна невдача сприймалась як результат невмілого управління, зміцнення відчуження і недовіри народу до влади. Влада і народ починають жити в різних вимірах, у різних реальностях. Виникає безліч ситуацій, коли сукупність подій, організованих офіційними інститутами, залишаються «видимістю», дуже слабо пов'язаною з реальними потребами, очікуваннями основної маси народу.

Перелічені опозиції, разом узяті, породжують особливе явище соціального життя — «віртуальне суспільство», «віртуальну економіку». Віртуальне суспільство являє собою сукупність соціальних інститутів, створених розумом і волею до модернізації. Це спільний продукт зусиль політичного класу, бюрократії та інтелігенції в їх прагненні створити досконаліше суспільство. Природно, що докорінне прагнення людства до соціального вдосконалення з неминучістю породжує «соціальну віртуальність». Слід зазначити, що в нашій державі розрив між створюваною системою і реальним життєвим світом завжди був особливо глибоким. І це є чи не найважливішою ознакою організації нації.

Пострадянський період також характеризується розбіжностями між реформаторською ідеологією і оцінкою того, що відбувається в країні в масовій народній свідомості. Виявляється взаємозв'язок: чим складніші завдання визначає для себе віртуальне суспільство, тим більше збільшується його розрив з реальним життям. Цим частково пояснюється факт ефективнішого керівництва суспільством при соціалізмі, аніж у сучасній вітчизняній ситуації.

У результаті економіка сучасної України має той стан, який не виходить за межі «доганяючої модернізації», що супроводжується сукупністю соціально-економічних і культурних наслідків:

- ривкий, наступальний характер перетворень, різка зміна економічної системи, руйнування господарських зв'язків, ідеологічна і психологічна дезорганізація народу, девальвація звичних трудових мотивацій, прагнення вирішити «все і відразу»;
- нерівномірний розвиток основних сфер суспільного життя;

- провідна роль правлячої еліти (державної, партійної, економічної), яка проводить фрагментарно реформування в інтересах окремих груп, що призводить до ще більшого матеріального і соціального розшарування суспільства і втрати підтримки реформ народом;
- вимушена еклектичність реформаторської ідеології, з одного боку, яка ґрунтується на сциєнтичному західному ідеалі, з іншого — відчуває опір консервативних елементів у національних соціокультурних традиціях. У цих умовах виявляється необхідним економічний і політичний лібералізм як засіб для руйнування старого;
- несформованість цілісного підприємницького стану, який мав би міцну соціальну нішу в суспільному житті і користувався суспільною підтримкою решти населення. Як наслідок, не склався єдиний менталітет підприємництва як форма стабільної самоідентичності, сукупність правил моральної поведінки у своєму середовищі і за його межами;
- співіснування різноманітних соціально-економічних тенденцій, популістська проповідь необмеженої економічної і соціальної свободи і як реакція на це — авторитарне прагнення підпорядкувати індивідуум суспільству.

Таким чином, в економічній історії України сформувалися певні відносини.

1. У дореволюційний період постійно взаємодіяли два сектори: державний і вільний ринковий, поперемінно міняючись своєю роллю і значущістю.

2. У сільськогосподарській країні, де переважало селянське населення, духовні традиції визначала релігійна свідомість (православ'я і частково старообрядництво). Православ'я, на відміну від західних конфесій, — католицизму і протестантизму — відокремлювало повсякденне, миттєве, до чого належало господарське життя, від вічного, метафізичного. Звідси — недооцінка значущості повсякденної праці, матеріального благополуччя.

3. У радянський період економічний розвиток був нерівномірним. Завдяки відчуженню влади і народу, ідеології і реальних мотивів діяльності людей, розриву між різними галузями виробництва, між виробництвом і повсякденним середовищем існування формувались ознаки «віртуальної економіки». Базові ментальні цінності (терпіння, надія на майбутнє, значущість справедливості) функціонували в зміненій формі.

4. Пострадянська економіка функціонує за типом «доганяючого розвитку» з комплексом суперечностей, головні з яких — суперечності між зруйнованою системою державного управління

і несформованою ринковою економікою, підвищеними споживчими вимогами і нерозвиненістю особистісних якостей працівника, його нездатністю створити високоефективне виробництво.

Перспектива подальших досліджень — детальне вивчення та визначення моделі входження в індустріальну, ринкову економіку в межах національно-культурного типу підприємництва.

### **Список літератури**

1. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Д. Гачев. — М., 1995. — 253 с.
2. Костомаров Н. И. История раскола у раскольников / Н. И. Костомаров // Вестник Европы. — 1971. — №4. — С. 474–476.
3. Ольсевич Ю. Хозяйственная система и этнос / Ю. Ольсевич // Вопросы экономики. — 1993. — №8. — С. 7–17.
4. Татищев В. П. Избранные произведения / В. П. Татищев. — Л. : Наука, 1979. — 256 с.

*Надійшла до редколегії 01.03.2010 р.*

УДК 712.2./41581.41

В. М. ДУДАРЕЦЬ

## **ЛАНДШАФТНА АРХІТЕКТУРА І МОРФОЛОГІЯ**

*Досліджуються загальнометодологічні питання, що стосуються морфології в ландшафтному мистецтві, аналізуються основні принципи досліджуваного явища, виявляються проблемні питання та їх вирішення.*

**Ключові слова:** морфологія, ландшафтна архітектура, ландшафтне мистецтво, садове мистецтво.

*Рассматриваются общеметодологические вопросы, касающиеся морфологии в ландшафтном искусстве, анализируются основные принципы исследуемого явления, выявляются проблемные вопросы и их решения.*

**Ключевые слова:** морфология, ландшафтная архитектура, ландшафтное искусство, садовое искусство.

*The article deals with the general methodological issues concerning the morphology in the landscape art. The author analyses basic principles of the given phenomenon and reveals the problem questions and their solution.*

**Key words:** morphology, landscape, architecture, garden-park art.

Актуальність проблеми полягає в аналізі та вивченні назв і термінів, що використовують у сфері ландшафтного мистецтва, зокрема в ландшафтному плануванні, ландшафтній архітектурі, ландшафтному дизайні. У сучасному ландшафтному мистецтві

виник безпосередній зв'язок між суміжними напрямками діяльності, такими як: екологія, біологія, архітектура, економіка, рослинництво й інші. Усе це потребує професійної конкретики щодо термінології, пов'язаної з усіма сферами творчої діяльності фахівця. Ця проблема зумовлена, в першу чергу, сучасними змінами у сфері ландшафтного дизайну, ландшафтно-архітектури й садово-паркового мистецтва загалом та потребує професійного вирішення на всіх напрямках їх розвитку.

Світове садово-паркове мистецтво — безцінна скарбниця художньої культури народу, що через дивовижні пейзажі природи впродовж багатьох століть звеличує славетну історію культур. Садово-паркові об'єкти України є відтворенням складної історичної долі українського народу. Питання відновлення та формування ландшафтного середовища залишається одним з актуальних нині і потребує принципового вирішення.

**Метою** статті є дослідження питань морфології в ландшафтному мистецтві.

Мистецтво ландшафту України пройшло величезний історичний шлях свого зародження, випробування і становлення. Багато садів і парків, що збереглися, набули статусу пам'яток архітектури, національних і природних заповідників. Завдяки високому професіоналізмові, художній майстерності та небайдужості до витворів українського мистецтва окремі з них стали взірцями українського й світового садово-паркового мистецтва [1].

Історичний досвід розвитку садового мистецтва розглядався в працях І. О. Богової, А. П. Вергунова, В. А. Горохова, А. Д. Жирнова, М. С. Залеської, І. Д. Родичкіна, І. А. Косаревського та ін.

Садове мистецтво формувалося впродовж кількох тисячоліть. Воно розвивалося одночасно з іншими видами мистецтва — живописом, скульптурою, музикою, літературою. У садово-парковому мистецтві старовини набули втілення досягнення дендрології (декоративного садівництва), архітектурної й інженерної майстерності (будівництва та іригації) кожної епохи. Цікаві знахідки закріплялися як різноманітні прийоми, котрі систематизувалися і склалися в естетичні та технологічні принципи формування невеликих ландшафтів, котрі назвали «садами» [2].

У досліджуваній сфері творчої діяльності існувала кількість назв, якими її називали фахівці в різні часи. Найживучішими виявилися назви — озеленення міст і ландшафтна архітектура, але в останні роки все більшого визнання набуває термін «ландшафтна архітектура». Уперше цей термін введено в 1860 р. Фредеріком Лесем Олмстедом у роботах зі створення Йоселітського національного парку в США і в ті роки він зазнавав значної

критики. Так, Вільям Чарльз Клевеланд (1814-1900), який належав до того ж покоління, писав: «Термін ландшафтна архітектура викликає заперечення та існує тільки як образний і виразний засіб для визначення цього мистецтва... Я протестую, використовую його, як засіб, щоб мене зрозуміли, через відсутність дотепнішого терміна... Я вірю, в середині узагальнених меж, він матиме назву, гідну свого стану» [2, 3].

Нині в США ландшафтний архітектор — фахівець широкого профілю, який має знання зі сфери архітектури, екології, рослинництва, на здобуття яких необхідно близько 12 років. У нашій країні питання розуміється прямолінійніше. Незважаючи на те, що ми підписали документ, який визнає «Міжнародний стандарт на професію», в якому поряд з архітектурою та містобудівництвом чітко визначений як самостійний напрям ландшафтна архітектура, у нас цієї професії ще не існує. Щодо архітектурних факультетів, там на вивчення курсу ландшафтної архітектури відведено 35-40 годин. Більшість сучасних архітекторів вважає, що кожний з них може вирішувати питання ландшафтної архітектури без спеціальних знань з дендрології, композиції тощо [4].

Якщо деякі видатні фахівці дійсно можуть знати всі напрями архітектури, то на звичайному рівні будь-які незрозумілості завдають чималої шкоди. Так, словосполучення «ландшафтна архітектура» передбачає, що фахівець, який вирішує питання цієї сфери творчої діяльності, повинен бути обов'язково архітектором.

Зразком класичної архітектури є новий тип парку культури і відпочинку (ПКіВ). На жаль, за останні 70 років у нас тільки такі парки і створювали. Лише в останні роки почали реставрувати стародавні сади-парки, більшість з яких на цей час уже знищені. Їх головним багатством були дивовижні пейзажі, яких майже зовсім немає в більшості сучасних парків культури і відпочинку [4. с. 5].

Україна велика за площею і в сучасних містах 50% території — зелені насадження. Так чому ж спостерігається таке зневажливе ставлення до професії, коли замість професіоналів-озеленювачів працюють лісники й агрономи, а замість ландшафтних архітекторів — архітектори. Напевно, це сталося тільки тому, що вони не навчилися сприймати діяльність як мистецтво, відмовилися від досвіду поколінь, утратили навіть семантику термінів.

Водночас детальний аналіз засвідчує, що багато термінів склалися історично і мають певний смисл. Наприклад, озеленення міст як термін виник в епоху капіталізму у зв'язку з необ-

хідністю поліпшення санітарно-гігієнічного стану великих міст, коли масово збільшується кількість зелених насаджень. Цей термін не уточнює їх категорій і означає процес їх кількісного збільшення, а тому дуже неоднозначний. Це всі види посадок у містах — вуличні, паркові, захисні й інші. Цей термін за своєю семантикою аналогічний терміну будівництва. Але ж збудувати можна і храм, і сарай [5].

Якщо говорити не тільки про озеленення міст, а в цілому про озеленення населених пунктів, то зеленими насадженнями можна вважати і насадження в стародавніх храмах Єгипту. Адже в цих посадках було мало художнього — просто уздовж доріжок висаджували рядки різних рослин — плодкових і декоративних. Поняття краси та користі тоді не розмежовувалися. Таким чином, їх зміст утилітарно практичний, який має відношення до користі, а не до мистецтва, містить у собі всі прийоми лісництва.

Дуже виразно процес естетизації відобразив Е. Каган. Спочатку людина прикрашала себе, тобто своє тіло, потім одяг тощо. Нині актуалізується питання естетизації всього оточуючого середовища життя людини, що ми й відобразили, децю доповнивши схему професора Е. Кагана. Вона засвідчує, що за естетизацією житла з його архітектурним середовищем починається епоха естетизації всього оточуючого людину ландшафту. Таким чином, усі ми є свідками зародження складного, розгалуженого та багатогранного мистецтва, що має, як і будь-яке велике мистецтво, різні роди, жанри, стилі та ін. [6].

Культура Китаю і Японії з давніх часів була близькою до природи завдяки релігійним поглядам, які одухотворяли її. Тому в них розвинулося мистецтво живого пейзажу. Говорячи про пейзаж, необхідно зазначити, що це, в першу чергу, об'ємно-просторова композиція, в якій переважають природні елементи. Вона складається із системи видів. На відміну від пейзажів, вид являє собою композицію, яка сприймається з однієї точки або напрямку, а один пейзаж — з різних напрямків, оскільки складається із системи видів.

У європейському мистецтві розуміння природної краси і пейзажу прийшло набагато пізніше зі Сходу, після тривалого розвитку до самої епохи Відродження, яка настала в XIV–XV ст. До того розвиток декоративного садівництва був пов'язаний з архітектурою. Перші сади в храмах були архітектурними садами. Архітектура диктувала їх зовнішню форму, розмір, пропорції і проникала в сад у середину, крізь його планування та споруди, що вносило штучність. Це сади Єгипту, Межиріччя, Стародавньої Греції, Криму тощо. Рельєф, вода і самі рослини перетворювалися

на поєднання площин, ліній і штучних форм. Ботаніки, у свою чергу, почали виводити або відбирати в природі і розмножувати різноманітні декоративні форми рослин [6, 7].

Увесь цей напрям слід називати декоративним садівництвом, прийоми якого могли входити як до суто архітектурних ансамблів, так і вплітатися в природні пейзажі. Історія європейських парків і садів — це, по суті, історія розвитку декоративного садівництва — садово-паркового мистецтва, котре весь час перебувало під впливом архітектури.

Для садового мистецтва характерне застосування не лише штучних форм рослин, а й штучність у засобах їх планування розміщення на таких відстанях, які унеможливають їх композиційний зв'язок. Вони зростають немовби окремо одне від одного, що потребує постійного догляду. У процесі такого догляду і було знайдено вміння надавати рослинам через стрижку будь-яких форм — дістало назву топіарного мистецтва, яке слід вважати особливим жанром декоративного садівництва. Подібним чином створювалися також килимові квітники, що являють собою ще один жанр. Тоді ж виник жанр алейних посадок дерев і боскети, які стали основою композиції більшості садів.

Розглянемо тему морфологічної класифікації цього мистецтва в історичній послідовності. Тому необхідно розглянути її теоретичну основу, яка дуже дотепно розроблена в книзі Е. Кагана.

Так, основою виокремлення видів мистецтва є виразні можливості матеріалу, який слугує його основою. Як зазначалося, основа садово-паркового мистецтва — рослинний матеріал, що дуже відрізняє це мистецтво від архітектури, основою якої є будівництво [8].

Морфологічною категорією, що характеризується модифікацією одного виду мистецтва під впливом іншого, є «рід». Вище ми охарактеризували «рід», як декоративне садівництво стародавніх часів, яке дуже розвинулося в Європі. Жанр означає модифікацію структури виду, яка, на відміну від «роду», зумовлюється внутрішніми причинами, що можуть мати особливості пізнавального, оціночного, перетворювального та знакового характеру мистецтва.

У Європі виник і розвинувся спочатку не вид, а «рід» садово-паркового мистецтва — це декоративне садівництво, а в Китаї та Японії пейзажне мистецтво виникло безпосередньо із садівництва.

Лише на початку XV ст., коли Ф. Бекон сформулював ідею створення пейзажного парку у своїх працях «Новий Органон або дійсні вказівки для тлумачення природи» (1620 р.) та «Нова Атлантида» (1623 р.), ціла плеяда теоретиків і практиків утворили

англійську школу садово-паркового мистецтва. Виник пейзажний або англійський стиль, який перетнув межі Англії, увійшов до Франції та інших країн Європи.

У пейзажному мистецтві можливі різновиди, роди, жанри. Наприклад, усе те, що в геоботанічній науці називається типами ландшафту, при художньому відображенні і відтворенні в пейзажному мистецтві необхідно відносити до однойменних жанрів. Наприклад, жанри — лісового, степового, озерного, гірського й інших пейзажів.

У ботанічних садах широко застосовують такі жанри, як садок бузку, розарій, пінетум, дендрарій, садок витких рослин, садок безперервного квітування, ландшафтний квітник та інші. У Японії були створені такі жанри, як екібана та бансаї [8, 9].

Із розвитком міст ускладнилася їх структура. Сучасне місто являє собою надзвичайно складний штучний ландшафт. У цьому ландшафті неймовірним чином поєдналися житлові структури, пов'язані транспортними та пішохідними артеріями. Це надзвичайно погіршило їх екологічний стан, що змусило архітекторів і містобудівників зважати на екологію. Екологічний напрям в архітектурі і містобудівництві дістав назву ландшафтної архітектури, яка зумовлюється «завданням створення екологічно чистого, здорового, естетичноповноцінного середовища для мешкання та виробничої діяльності людини, а також збереження біосфери». Серцевиною ландшафтної архітектури є озеленення населених міст, яке в сучасному місті являє собою складну систему озеленення міських, зовнішніх і сільських населених місць [8, 9].

Озеленені території утворюють у плані міста складні структури, які складаються із зелених територій, що відрізняються розміром, призначенням і їх внутрішньою організацією. Такі різні за формою і змістом ландшафтні території, як сквери, бульвари, міські площі тощо, з точки зору мистецтвознавства, мають належати до різних жанрів ландшафтної архітектури, а не до садівництва.

Найбільшими зеленими територіями в містах є парки. Це дуже складні за структурою художні утворення, які являють собою синтез пейзажного мистецтва, ландшафтної архітектури й власне архітектури. У цьому синтезі можуть бути й твори інших видів мистецтва.

Порівнюючи садово-паркове мистецтво і ландшафтну архітектуру, слід відзначити важливу роль кожного в цій системі. Ландшафтна архітектура — це, по суті, містобудівництво із залученням природних засобів, пристосованих до підвищеного тиску.



Сучасні великі парки можуть мати дуже складні структури. Це взагалі твори синтезу мистецтва, до яких належать, як складові, не лише різні елементи природного та штучного ландшафту, а й цілі пейзажі або архітектурні споруди різних стилів і жанрів. Забезпечення художньої єдності потребує великих умінь і знань [9].

Ландшафтна архітектура та ландшафтний дизайн нині поєднуються в ландшафтне мистецтво. Спеціаліста, котрий опанував це мистецтво, слід називати художником ландшафту, той, хто опанував садово-паркове мистецтво — ландшафтным садівником, а спеціаліста з ландшафтної архітектури — ландшафтным архітектором.

Підсумовуючи, слід зазначити, що сучасне ландшафтне мистецтво потребує чіткого морфологічного тлумачення, що надасть можливість логічно вирішити проблеми архітектури, ландшафтної архітектури й ландшафтного мистецтва взагалі.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці чіткої системи морфологічного тлумачення щодо термінології ландшафтного мистецтва.

#### Список літератури

1. Архітектурне проектування. Садово-паркове проектування : метод і вказівки до виконання курс. проекту / уклад. Н. Н. Абрамова, Т. Ю. Гносова, І. М. Седак. — К., 2002. — С. 63–69
2. Архітектура і антропософія / сост. и отв. ред. А. Соколова — К., 2001. — С. 44–56
3. Буров А. І. Естетична суттєвість мистецтва / А. І. Буров. — М. : Наука, 1956. — С. 53–57
4. Воскресенський І. Н. Ландшафтна архітектура і остаточний підхід. / І. Н. Воскресенський. Бюлл. Ландшафтна архітектура. — №1. — 1990. — С. 20–34
5. Залевський А. І. Значення ландшафтного мистецтва. / А. І. Залевський // Вісн. с.-г науки. — М. : Агрпроміздат, 1989. — С. 20–25.
6. Залевський А.І. Від угилітарного саду до ландшафтного мистецтва / А. І. Залевський. бюлл. Ландшафтна архітектура, М., 1990. — С. 19–24
7. Каган М. С. Морфологія мистецтва / М. С. Каган. — Л. : Мистецтво, 1972. — С. 60–80
8. Лихачев Д. С. Поезія садів / Д. С. Лихачев. — Л. : Мистецтво, 1983. — С. 21–64
9. Машинський В. Л. Предмет та зміст ландшафтної архітектури / В. Л. Машинський // Бюлл. Ландшафтна архітектура. — М., 1990. — С. 17–36

*Надійшла до редколегії 25.02.2010 р.*

## САДОВИЙ ПРОСТІР ЯК МОДЕЛЬ ІДЕАЛЬНОГО СВІТУ

*Досліджується один з напрямів естетичної діяльності — садове мистецтво, давній та унікальний спосіб організації людиною природного простору, що дозволяє розглядати його як культурний феномен.*

**Ключові слова:** садове мистецтво, простір, ідеальний світ, природа, естетична насолода.

*Исследуется одно из направлений эстетической деятельности — садовое искусство, древний и уникальный способ организации человеком природного пространства, что позволяет рассматривать его как культурный феномен.*

**Ключевые слова:** садовое искусство, пространство, идеальный мир, природа, эстетическое наслаждение.

*The article is devoted to one of the lines of aesthetic activities — garden art, ancient and unique way of natural space organization by man, allowing to treat it as a cultural phenomenon.*

**Key words:** garden art, space, ideal universe, nature, aesthetic pleasure.

Людина здавна опановувала й організовувала навколишній простір: займалася землеробством і мореплаванням, проклала дороги, будувала міста й житла. Простір став однією із провідних категорій культури, що наявний у всіх міфологічних, релігійних, філософських системах, формує основу мислення й вибудовує картину світу. Кожна культурно-історична епоха по-своєму визначає простір, надає їй свого смислу. Особливості сприйняття й організації простору людиною різних епох залежать від її способу життя. З розширенням опановуваного людиною простору змінюються картина світу й спосіб його організації.

Одним із давніх і унікальних способів організації простору був сад. Спочатку сад відігравав винятково утилітарну функцію, як поле або город, людина прагнула зібрати біля свого житла корисні рослини. Пізніше стали влаштовувати сади при храмах, їхнє планування й вибір рослин, водойм, скульптур та інших елементів із символічним змістом надавали їм сакральної функції. Пізніше виникли сади, призначені для прогулянок, міркунівань і відпочинку, у них превалювали естетична й гедоністична функції. Відповідно до функцій можна виділити три типи садів: утилітарні, сакральні й декоративні. Мистецтво декоративного садівництва відоме всім розвиненим цивілізаціям і є однією зі складових художньої культури. На відміну від утилітарного зем-

леробства, в просторі саду відбивається світорозуміння людини, її ставлення до себе й природи, ціннісні орієнтири й естетичні смаки, характерні для різних культурно-історичних епох. Образ саду має ключове значення в древніх текстах, живить творчу фантазію й набуває втілення в художніх образах, цим зумовлена актуальність вивчення садового мистецтва. **Мета** статті — розглянути декоративний сад як культурний феномен, у якому втілюються уявлення людини про ідеальний світ.

У бібліографії, присвяченій садовому мистецтву, можна виділити декілька напрямів. Перший сформувався ще в стародавності і полягає в описі відомих садів та рекомендацій з їхнього устрою. Так, завдяки Плінію Молодшому до наших днів дійшли описи садів, що належали давньоримській знаті. Збереглися описи італійських садів епохи Ренесансу. Значну увагу цій проблематиці приділено в XVII-XVIII ст., під час розквіту садового мистецтва. Крім порад щодо устрою садів, наприклад, есе «Про сади» Френсіса Бекона (1625 р.), були популярні й описи вже існуючих садів, наприклад, поема Жака Деліля «Сади» (1782 р.). І в цей час існує численна література описового типу, присвячена як знаменитим, так і маловідомим садам та паркам. Авторами (краєзнавцями, архітекторами, дендрологами) зібраний великий фактологічний матеріал з історії окремих садів і парків, описані їхні плани, архітектурні й інші елементи.

Другий напрям досліджень сформувався наприкінці XIX ст. Він представлений працями істориків архітектури, які розглядають садове мистецтво як доповнення до архітектури, що полягає лише в плануванні простору. П. А. Косаревський, С. С. Ожегов, В. А. Горохов, А. Б. Лунц, А. Д. Жирнов та інші дослідники зосередили увагу на регіональних й історичних особливостях садового мистецтва. Естетичні ідеї, що домінують у певну епоху, своєрідність художнього розвитку суспільства, зв'язок становлення садового мистецтва з іншими мистецтвами, складна символіка елементів садового простору зазвичай відтісняються на другий план або залишаються поза увагою. У результаті садове мистецтво постає як набір ізольованих один від одного й від навколишнього світу явищ.

Про необхідність іншого підходу до вивчення садового мистецтва писав В. Я. Курбатов у фундаментальній монографії «Сади й парки», що вийшла друком у 1916 р. У цьому дослідженні садове мистецтво представлено як самостійний вид мистецтва. Прагнучи підкреслити відмінність садового мистецтва від архітектури, Курбатов відзначав: «Завдання зодчого полягає в гарному

покритті простору, а завдання влаштувача садів — у гарному відкритті простору й піднесенні захопленого погляду в далечінь» [4, с. III]. Курбатов показав своєрідність «відкриття простору» в різних культурах і залежність садово-паркового мистецтва від естетичних уявлень епохи. Час і естетичні смаки епох змінюють вигляд садів, а в книзі Курбатова описані знамениті європейські сади в тому виді, що був ближчим до їхнього первісного задуму, ніж тепер. Тому праця Курбатова, написана на початку ХХ ст., не втратила актуальності й нині, що підтверджується активним її цитуванням усіма, хто звертається до означеної теми.

Д. С. Лихачов у праці «Поезія садів. До семантики садово-паркових стилів» (1982 р.) розглядав садове мистецтво як прояв художньої свідомості і певної епохи, країни. Особливо цікавив Д. С. Лихачова зв'язок садово-паркового мистецтва з мистецтвами словесними, зокрема з поезією. Такий зв'язок, на думку автора, зумовлений тим, що багато відомих поетів захоплювалися садівництвом, багато хто вмів «читати» сади, і майже всі говорили про сади як про джерело творчості. Д. С. Лихачов у своїй праці прагнув відповісти на запитання — «як співвідноситься творчість поета із садовим мистецтвом, яким загальним стилем, стилістичним формаціям вони підпорядковуються, які загальні ідеї виражають» [5, с. 3]. У праці Д. С. Лихачова наведена характеристика окремих елементів різних стилів садів, їхній зв'язок з естетичними смаками епохи. Д. С. Лихачов стверджував, що сад створює естетичну систему, яка потребує особливого підходу до вивчення.

Отже, бібліографія з садового мистецтва є переважно описовою. Тому нині актуальний культурологічний напрям дослідження садового мистецтва, що започатковано Д. С. Лихачовим. У такому контексті виконані деякі сучасні дослідження, автори яких розглядають сад як структуру, кожний елемент якої має ідейно-значеннєве навантаження. Як приклади можна навести працю І. С. Косенко про матеріалізацію образів гомерівської «Одісеї» в парку «Софіївка» в Умані або колективну працю про втілення образів «Божественної комедії» Данте в парку «Олександрія» в Білій Церкві [2].

Садове мистецтво зародилося ще в епоху перших цивілізацій, воно пов'язане з культом дерев і священних гаїв. Древні тексти й зображення містять відомості про храмові сади Древнього Єгипту, парадизи асирійських царів, легендарні терасові сади Семіраміди, сад Соломона. Відомі палацові сади індійських пра-

вигляду, китайських і японських імператорів, сади вчених, сади при гробницях та ін.

Образ саду трапляється в багатьох міфах. Клинописні написи на шумерських печатках розповідають про країну Дильмун, біблійний міф містить опис райського саду Едему, про чарівний сад Гесперід ідеться в грецьких міфах, Гомер описав сади німфи Каліпсо й Алкіноя. Рай, Едем, Елізіум, «кращий світ», казкове тридесяте царство зображені як прекрасний чарівний сад. З райським садом пов'язаний початковий період історії людства. Найчастіше людина створюється богами для того, щоб обробляти й зберігати сад. Саме в такому саду ростуть чарівні рослини, живуть чарівні тварини й птахи. Так, у біблійному Едемі ростуть два дерева: дерево пізнання добра й зла й дерево вічного життя; у саду Гесперід росте яблуня із золотими плодами та ін. Часто в чарівних садах ростуть не прості рослини, а душі людей. У фольклорі чарівний райський сад ототожнюється з країною достатку, де цілий рік плодоносять дерева, цвітуть квіти й панує вічне літо. Чарівний сад — це ще й місце важливих подій, де відбуваються вирішальні зустрічі, викрадення, відкриваються таємниці, змінюються долі.

Перебування людини в чарівному райському саду є ідеальним часом — «золоте століття», а сам сад — ідеальним простором. У ті часи щасливі люди дорівнювалися богам, разом з ними проводили дні в різноманітних насолодах. Цей час з різних причин скінчився, і люди були змушені покинути щасливі місця. Долею людей стали страждання, страх і смерть. Однак люди зберегли спогади про щасливі часи в прекрасному краї й надію знову повернутися, позбутися страхів, невідворотності смерті, необхідності тяжкої праці, нездійснених бажань.

Таким чином, чарівний райський сад уявляється місцем тотального щастя, недосяжною мрією, місцем, де людина знаходить незалежність від норм і обмежень, що накладаються на неї культурою, дозволеність усіляких насолод і щастя. Перебування в саду дозволяє подолати обмеженість людської природи і ставить знак рівності між людьми й богами. Тому чарівний сад недосяжний для пересічної людини, він доступний тільки героям і часто стає місцем їхнього останнього заспокоєння, ототожнюючись із Островами блаженних. Знаковим є те, що єдність людини з богами виявляється можливою не в окультуреному просторі міста, не серед дикої природи, а в прекрасному чарівному саду — своєрідному граничному просторі між культурою й природою.

Міфічний райський сад стає прообразом декоративного саду й своєрідною моделлю ідеального світу. Д. С. Лихачов визначав: «Сад — це подоба Всесвіту, книга, по якій можна «прочитати» Всесвіт... Усесвіт — своєрідний текст, по якому читається божественна воля. Але сад — книга особлива: вона відбиває світ тільки в його добрій та ідеальній сутності. Тому вище значення саду — рай, Едем. ... Це уявлення про сад як про рай залишається в усіх стилях садового мистецтва Середніх століть і Нового часу аж до XIX ст.» [5, с. 17]. Маловідомо про символіку давньоримської вілли, планування й елементи якої стали основою європейських садів. Але добре відома символіка середньовічних монастирських садів, садів епохи Ренесансу, бароко, класицизму й рококо, їхнє планування й елементи не були випадковими. Значення не вантаження кожної статуї, водойми та інших елементів відтворювали образ втраченого раю.

Невеликі внутрішні сади в середньовічних монастирях були насичені символікою християнського раю. «Якщо світ — друге Одкровення, — писав Д. С. Лихачов про декоративний середньовічний сад, — то сад — це мікросвіт, подібно до того, як мікросвітом були багато книг» [5, с. 40]. Рослини для такого саду підбирали таким чином, щоб були постійне цвітіння й достаток, як в Едемі. Обов'язкові були запашні рослини й плодів дерева. У середньовічному саду кожна рослина мала символічне значення: білі лілії означали непорочність, волошки — небесну радість, листки суниці — Трійцю, а її плоди — справедливість та ін. Символічно розташовані й доріжки середньовічного саду, що перетинаються під прямим кутом і утворюють у плані хрест. На перетині доріжок звичайно садили велике плодове дерево (найчастіше яблуню або апельсинове дерево), що підсилювало подібність до Едему. У середньовічних монастирських садах улаштували лабіринти, які символізували хресний шлях Христа. Садова огорожа, відокремлюючи світ спокою й безгрішності від мирської суєти й спокуси, символізувала огорожу раю (Мадонна в саду серед квітів — це популярний образ середньовічної іконографії).

У пізніше середньовіччя, завдяки розквіту куртуазної культури, виник новий тип саду — «сад задоволень» або «сад любові». Незважаючи на те, що такі сади призначалися для придворних розваг: музикування, танців, ігор, глумачення саду як раю збереглося. Але це було світське розуміння раю. Огорожа саду символізувала не відокремленість від гріха, а захист від земних

турбот. Територія саду стала місцем, де панують безтурботна радість, любов і вічна юність (улюблений мотив середньовічного живопису — «фонтан молодості» у квітучому саду). План «саду задоволень», вибір рослин й інших елементів був таким же, як у монастирських садах, але світський стиль життя надав їм нового тлумачення. Наприклад, червоні троянди в монастирських садах означали любов до Бога, в «садах задоволень» — любов чуттєву. При цьому сад зберіг значення простору, де втілюються всі уявлення про ідеальний світ й ідеальне життя, котре сповнене насолоди і звільняє людину від земних турбот і тривоги.

У наступні епохи переглядаються усталені уявлення про світ, змінюється сприйняття природи й сад ототожнюється не стільки з раєм, скільки з якоюсь ідеальною країною. Серед італійських гуманістів було популярним створення проектів «ідеальних міст майбутнього», в яких справедливий соціальний устрій безпосередньо залежав від правильної організації простору. Головна особливість таких проектів — сувора геометричність, симетрія, достаток садів і водойм. Але якщо «ідеальні міста» залишилися тільки утопічними проектами на папері, то регулярний сад епохи Відродження, організований за геометричним принципом, став реальним утіленням уявлень про ідеально організований простір. У такому саду символіка християнського раю витіснилася античною символікою. Сад наповнився статуями античних богів, героїв і філософів, архітектурні елементи виконувалися в античному стилі. Прообразом італійського саду був не рай, а античний сад, на зразок Академа або Лікея, місце зустрічей філософів. Сади епохи Відродження також були місцем зустрічей, учених бесід і дозвілля письменників та вчених.

Утіленою мрією про «золоте століття», знайдений рай, простір щастя й насолоди стають сади в XVII і XVIII ст. Джерелами ідей для садівників цієї епохи слугували мотиви поезії Овідія, міф про «золоте століття» й ідеальне життя на лоні природи, створений Вергілієм, опис раю в Мільтона. Доріжки саду, гроти й фонтани, альтанки й боскети символізували легендарні країни, наприклад Аркадію, де люди безтурботно розважаються. Сад був декорацією до грандіозного спектаклю, що заміщав реальність уявним життям пасторальних пастухів і пастушок, створював атмосферу насолоди. А. Я. Якимович писав: «Аристократичне суспільство грає в «Астрею» або «Аркадію». Гра полягає в тому, щоб якнайповніше замінити грубу реальність уявним життям щасливих мешканців «країни ніжності»... Місце дії — сади, парки, алеї,

канали, грати й фонтани, які зображували незаймані ліси, повноводні ріки, бурхливі водопади й таємничі печери» [6, с. 301]. У цей час виникає новий тип палацових ансамблів, призначених для відпочинку від офіційних турбот, провідну роль в яких відігравав сад. Це призначення відбилося в назві й самих палаців, і прилеглих до них садів: Сан-Сусі (Без клопоту), Монплезір (Моя примха), Багатель (Дрібничка), Фелісите (Блаженство), Аркадія та ін. Сад стає осередком придворного життя. У саду приймають послів, улаштовують прийоми, ставлять спектаклі, проводять палацові свята. Уже в середині XVIII ст. культ природи сприяв поступовій відмові від принципу регулярності в організації саду й виникненню перших пейзажних парків, самостійних просторів з іншою філософією.

Отже, садовий простір — це втілена в дійсність модель ідеального світу, що в кожній епосі мала свої особливості. В епоху середньовіччя сад ототожнювався з раєм; в епоху Відродження — із садами ідеалізованої античності; в XVII-XVIII ст. — з ідилічними країнами. Головна умова, що дозволяла ототожнити простір саду з ідеальним простором — це насолода, котру відчуває людина, яка приходить у сад. Так, Френсис Бекон в есе «Про сади» уподібнює сад раю і підкреслює, що головне для саду — надавати людині витончену приємність, на відміну від архітектури, що повинна забезпечувати зручність. Сад, відзначав Бекон, це «...найчистіше з усіх людських задоволень. Він найбільше освіжає дух людини; без нього будинки й палаци — це лише грубі витвори її рук... розведення садів — тонке заняття й потребує більшої досконалості» [1, с. 453]. У численних трактатах про садове мистецтво наводяться рекомендації, як улаштовувати сад, щоб відчувати максимальну насолоду від прогулянок. При організації саду зважали на погоду, час доби, сезон. Виник звичай прогулянок ранкових, денних, вечірніх, кожна з яких мала свій ритуал, свій маршрут. «Кожний з маршрутів цих прогулянок повинен урахувувати особливості освітлення, тіней, ранкових, денних або вечірніх ароматів, відбитків у воді, різний напрям сонячних променів ранком, удень і ввечері та ін.» [5, с. 24–25].

У трактатах по садівництву стверджується, що в саду має бути вічна весна й тому рослини для саду підбираються таким чином, щоб можна було милуватися цілий рік квітами й плодами, насолоджуватися їхнім ароматом. Із часів античності в трактатах із садівництва перелічується велика кількість декоративних і плодкових рослин, що висаджуються в саду, вони



повинні надавати насолоди зору, нюху і смаку. З естетичною метою в садах розводили рідких птахів і тварин, яких привозили з усіх кінців світу; як декоративні елементи використовували архітектурні спорудження, мінералогічні й археологічні рідкості. Насолоди слуху надавали дзюркотіння води у водоймах, спів птахів, еолові арфи та ін. В епоху бароко й класицизму в садах організовували концерти, де звучала музика, спеціально написана для виконання в саду. Таку музику писали Люллі, Моцарт, Гайдн.

Отже, на відміну від більшості видів мистецтв, сад створює приемність усім органам чуття і може бути названий простором естетичного задоволення.

Естетичний вплив саду на людину здавна привертав увагу філософів, поетів і художників, у ньому вбачали джерело відпочинку й творчого натхнення. «Разом з бажанням змусити сад найбільше впливати на всі людські почуття, улаштовувачі садів у всі століття прагнули саме в садах дати людині привід для глибоких філософських міркувань, роздумів, настроїв і поетичних мріянь», — писав Д. С. Лихачов [5, с. 17]. Ця здатність садового простору активно впливати не тільки на чуттєву сторону людської натури, але й на духовну, була добре відома здавна. Недарма саме в садах улаштовували свої знамениті школи античні філософи; благочестивим міркуванням слугували внутрішні сади середньовічних монастирів; у садах епохи Відродження проводили час учені й письменники, чергуючи вчені дискусії із прогулянками й розвагами. Сад намагалися організувати так, щоб надати насолоди не тільки почуттям, але й розуму. Кожний елемент саду: статуї, водойми, альтанки, їхнє розташування мали значення навантаження, їх необхідно було вміти «читати». Символи й знаки, що наповнюють сад, не дозволяли застигти свідомості, активізували її роботу. Тому час, коли людина перебувала в саду, був не бездіяльністю, а постійною, копіткою роботою, яка збагачує й удосконалює особистість.

Таким чином, сад — це недостатньо вивчений культурний феномен, що зародився в епоху перших цивілізацій і розвивався до середини XVIII ст. Ще в давнину формується образ саду як ідеального простору, де людина, долаючи обмеженість своєї природи, знаходить щастя. Упродовж усієї історії існування садового мистецтва сад ототожнювався з ідеальним світом минулого: райським садом, Аркадією та ін., місцем, де людина насолоджувалася спокоєм і безтурботністю. Сад — це маргінальний

простір, природний і культурний одночасно. Людина, будучи істотою граничною, саме в просторі саду досягає гармонії з природою й відчуває внутрішню гармонію як суб'єкт, котрий відчуває й мислить. Як зауважує К. Кларк, «...зі зникненням ідеального минулого пішла в небуття й концепція ідеального пейзажу» [3, с. 169]. Мрії про «золоте століття» та ідеальний світ залишилися в минулому. Людина більше не прагне створити образ раю на землі. Тому сад як модель ідеального світу фактично зникає. Його змінюють пейзажний, а потім ландшафтний парки, організовані на інших принципах. Садово-паркове мистецтво вивчене недостатньо. Перспективи подальшого дослідження пов'язані з вивченням конкретних садів і парків, їхнього зв'язку з естетичними смаками епохи й інших мистецтв; символіки елементів садово-паркового простору.

### Список літератури

1. Бекон Ф. О садах / Ф. Бекон // Сочинения : в 2 т. — М. : Мысль, 1978. — Т. 2. — С. 453–459.
2. Галкін С. Структура та символіка старовинного парку «Олександрія» в білоцерківській резиденції графів Браницьких / С. Галкін, О. Бурковська, Є. Чернецький. — Біла Церква : вид-во О. В. Пшонківський, 2007. — 96 с.
3. Кларк К. Пейзаж в искусстве / К. Кларк. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — 304 с.
4. Курбатов В. Я. Сады и парки / В. Я. Курбатов. — Петроград : изд-е т-ва М.О.Вольфа, 1916. — IV — 732 — XXXIV с.
5. Лихачёв Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей / Д. С. Лихачёв. — СПб. : Наука, 1991. — 370 с.
6. Якимович А. К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков / А. К. Якимович. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — 440 с.

*Надійшла до редколегії 06.03.2010 р.*

УДК 7(477.81)

С. В. ВИТКАЛОВ

### МИСТЕЦЬКА РІВНЕНЩИНА В МОНОГРАФІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ МІСЦЕВИХ АВТОРІВ

*Аналізується культурно-мистецький процес доби незалежності в монографічній літературі, підготовленій на Рівненщині.*

**Ключові слова:** *Рівненщина, культурно-мистецький процес, спадщина, особистість.*

*Анализируется культурный процесс в Украине на примере монографической литературы, изданной в Ровенской области.*

**Ключевые слова:** *Ровенищина, культурный процесс, искусство, художественное наследие.*

*The cultural and art process of time of independence in the monographic literature prepared on Volyn is analysed.*

**Key words:** *Volin, cultural and art process, inheritance, personality.*

Національно-культурні процеси в сучасній українській державі стимулювали появу перших наукових видань культурно-мистецтвознавчого спрямування на регіональному рівні, підготовлених уже на іншій теоретико-методологічній базі, в яких питання культурно-мистецького поступу є предметом спеціальних досліджень. Розпочинаючи їх аналіз, підкреслимо, що ці видання, зважаючи на їх проблематику, необхідно розділити на три окремі групи. Перша — це ті з них, що акцентують увагу на характеристиці культурно-мистецького життя, власне, доби незалежності. Друга — праці, котрі хоча й вийшли друком у зазначений вище період, утім предметом уваги їх авторів є будь-який інший історичний час чи проблематика, а демократизація сучасного духовного життя стала лише своєрідним поштовхом у цьому процесові. Третю групу складатимуть розвідки загальноукраїнського формату, в яких місцева мистецька проблематика також знаходить своє належне місце.

Наголосимо також і на тому, що до монографічної (спеціальної) літератури, зважаючи на сам предмет дослідження, з певною мірою застереження нами віднесено й збірки авторських художніх (музичних) творів, у кожній з яких наявний мистецтвознавчий чи культурологічний аналіз.

Серед монографічних видань першої групи, що вийшли друком на Рівненщині в окреслений час і певною мірою охоплюють географічні терени краю, слід назвати монографію Виткалова В. Г. [1] у двох її редакціях 1997 та 2004 років, в якій, стосовно обраного для розгляду періоду, акцентується увага на тенденціях розгортання культурного процесу доби незалежності, аналізується творчий доробок чималої кількості маловідомих нині митців, зокрема й місцевих; до цієї групи належать і нариси Я. О. Поліщука, де, серед іншого, зосереджується увага й на питаннях культурно-мистецького життя міста в історичній ретроспективі, та монографічну розвідку І. Ф. Жилінського.

Відзначимо й монографічні праці, спрямовані на історико-теоретичне дослідження вітчизняного фольклору (і його аспекту — музичного) та публікації, мета авторів яких — уведення

до культурного обігу замовчуваних постатей, що через певні ідеологічні обставини були вилучені з культурного простору України. Йдеться про відомого графіка часів Другої світової війни Н. Хасевича, театрального художника й педагога Г. Косміади (котрий працював на Рівненщині до початку 40-х рр. ХХ ст.) та інші постаті, зокрема й сучасної доби, над вивченням творчості котрих активно працюють місцеві науковці, чимало розвідок яких публікується у загальноукраїнських або регіональних часописах.

Другу групу репрезентують монографічні розвідки Н. Г. Стоколос, Л. С. Мантики-Степанова, Г. С. Дем'янчука, Ю. Л. Афанасьєва та О. Ф. Джури, А. А. Жив'юка, В. Г. Виткалова та ін. [2], хрестоматія В. Г. Виткалова і Т. О. Пономарьової й багатьох ін., окремі документальні збірки Т. О. Пономарьової [3], проблематика яких хоча й акцентує частково увагу на культурно-мистецькому чиннику, його ролі в становленні й розвитку мережі художньої освіти, формуванні національної свідомості, творчим характеристикам окремих постатей, їх внеску в культурне життя краю тощо, утім у переважній своїй більшості виходить за часові (а почасти, й географічні) межі обраного для розгляду періоду.

Процеси національно-культурного пробудження, що набули на західноукраїнських теренах достатньо вражаючих розмірів і дещо інакше виявляються, ніж це відбувається, приміром, на Сході України, стимулювали відродження, перш за все, обрядової культури, повернення до численних культурних практик, поширених переважно в сільському середовищі ХІХ — початку ХХ століть. Значно активізувалася в цьому процесі роль церкви. Увесь комплекс святкового церковного календаря знову повернувся до культурного побуту населення, особливо на селі, принісши із собою й призабуті форми проведення вільного часу, розширюючи мистецьку палітру духовного життя.

На цій хвилі та зважаючи на фактичне припинення в Україні ще із середини 80-х рр. минулого століття друку нотної літератури, місцеві композитори і фольклористи намагаються всіляко компенсувати брак музичного забезпечення людської життєдіяльності, а також надати навчальному процесові у ВНЗ різних рівнів акредитації відповідного національного забарвлення, продовжуючи традиції галицької композиторської школи першої третини ХХ ст. Свідченням цього є опублікування різнопланової музичної літератури — авторських зразків, перекладів для різних складів художніх колективів, транскрипцій, передру-

ків заборонених творів тощо, яка активно використовується як у концертній практиці, так і в навчальному репертуарі [4]. Сформувалися (відродилися) чимало інструментальних колективів, в основі репертуару яких — усе розмаїття народної культури попередніх епох. Досить типовим явищем в області став навіть друк бібліографічних покажчиків музичних творів місцевих авторів або записаних у результаті експедицій художніх зразків. Утім загальним зауваженням до подібних музичних зразків є те, що їх автори мають різний рівень фахової підготовки в обраному напрямі, що відповідним чином впливає на форму подання матеріалу, глибину його наукової розробки, якість репрезентації цієї творчості тощо.

Фольклорний чинник при цьому і надалі залишається найпривабливішим для місцевих композиторів старшого покоління, базуючи їх творчість саме на цьому ґрунті, підтвердженням чого є поява різноаспектної етномузикознавчої, етномистецтвознавчої літератури, характерною особливістю якої залишається не лише розміщення в ній відповідних фольклорних джерел, а й характеристика широкого культурного середовища, того своєрідного тла, на якому побутувала подібна культурна практика в різні історичні періоди. Окремі з цих розвідок підготовлені на основі власних дисертаційних досліджень [5], поява яких є також характерною ознакою західноукраїнських теренів.

Звернемо увагу й на праці, предметом уваги авторів яких є культурно-мистецтвознавчий аналіз трансформаційних процесів, що відбуваються нині в народній культурі [6]. І хоча науковий рівень викладу матеріалу в зазначених розвідках є досить строкатим, почасти оминаючи питання, які мали б обов'язково стати предметом вивчення, факт їх видання залишається, безперечно, позитивним, оскільки демонструє сталу спробу вивчати культурну творчість в усьому її художньому розмаїтті і зберігає для подальшого дослідження зібраний матеріал.

Із певною умовністю до культурно-мистецтвознавчих видань можна віднести й розвідки знаних фахівців краю: зі сфери народного архітектурного зодчества Рівненщини — А. Данилюка, в праці якого, крім іншого, зібрано чимало специфічного матеріалу про зразки художнього оформлення народного й сакрального будівництва, стильових ознак, мистецької еволюції в архітектурі тощо; В. Рожка й С. Козака — предметом уваги яких є архітектурна спадщина Волині, зокрема й Рівненщини; Б. Прищепу і Ю. Нікольченка, де проблематика літературно-

мистецької та декоративно-ужиткової спадщини розглядається також локальніше [7].

Достатньо специфічними зі змістовної точки зору є видання згаданого вже в наших публікаціях доцента Рівненського державного гуманітарного університету Б. Столярчука [8]. Переважна їх більшість є, зазвичай, довідково-біографічними. У них відсутні широкі наукові узагальнення, характеристика культурного тла, на якому відбувається та чи інша мистецька подія тощо, втім зібрана там інформація є неоціненною для подальших ґрунтовних мистецтвознавчих чи народознавчих (фольклористичних) досліджень, адже вона містить чимало майже унікальних подробиць із мистецького життя того чи іншого виконавця, художника в широкому сенсі цього слова, а з урахуванням складних політико-економічних умов сьогодення й ментальності українців (що виявляється в небажанні ґрунтовно вивчати більш-менш помітні події культурної практики). Опублікований матеріал стане згодом, без сумніву, підґрунтям для широкого аналізу культурно-мистецького процесу доби незалежності загалом.

До цієї групи друків віднесемо й різноманітні одноосібні довідники, художні альбоми, буклети тощо, в яких питання культурно-мистецького поступу (уникаючи детального аналізу) є предметом особливої уваги авторів [9], а також серію «літературних» чи загалом «творчих портретів» знаних у краї майстрів пера, сцени, пензля [10]. Акцентуємо увагу й на офіційних довідкових виданнях, започаткованих відповідним управлінням Рівненської обласної державної адміністрації [11], мета яких — аналіз соціокультурної діяльності національних меншин краю, які певним чином впливають на культурний клімат місцевої спільноти. І хоча ці видання не містять особливої аналітичної інформації, утім культурно-мистецька палітра області в контексті діяльності національних меншин усе ж представлена в них достатньо повно.

Оригінальністю і змістовністю відзначається збірка нарисів про Рівненський Академічний музично-драматичний театр від часу його заснування (1939 р.) й до сьогодення, опублікована в 1995 році [12]. Утім зібраний тут матеріал також складається переважно зі спогадів його працівників або співробітників управлінських структур, глядачів тощо і не є науковою розвідкою, тож фактично не додає нічого нового у вивчення (аналіз) культурно-мистецького життя.

Натомість іншим виданням, що частково порушує й питання культурно-мистецької спадщини та сьогодення Волинського

краю в обраних нами історичних і географічних межах, є праця знаного в Україні дослідника В.Рожка [13], наукові розвідки якого стали вже класичними у вивченні стильових ознак, форм вираження архітектурного задуму, оздоблень пам'яток тощо західноукраїнської архітектури загалом.

Пригадаємо також й окремі навчальні посібники, друкovanі професорсько-викладацьким складом РДГУ та музичного училища [14], при підготовці яких використаний значний регіональний культурно-мистецький матеріал.

Подібну практику продовжують нині співробітники кафедр українознавства та музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ, результат цього — друк наукових розвідок [15], що є спробами вивчення фольклорно-етнографічних особливостей регіональної культури, її побутування в змінених суспільно-політичних обставинах. Частина з них — передруки відомих праць із періоду ХІХ — початку ХХ ст., проте має певні коментарі, сучасні нотні записи тощо, що надає можливість сприймати ці праці в іншому соціально-культурному контексті. До подібної групи джерел віднесемо окремі збірники, що друкуються цими ж співробітниками під загальною назвою «Українська культура в іменах і дослідженнях», «Етнокультура Волинського Полісся і Чорнобильська трагедія» (7 випусків) тощо.

Окремо акцентуємо увагу на розвідках з нагоди ювілеїв установ культури області, в яких наявний матеріал, що є предметом нашої уваги. Це переважно інформація про творчі здобутки художніх колективів, еволюція репертуару, нові форми організаційно-мистецької роботи [16].

Таким чином, як свідчить проведений нами аналіз джерельної бази обраної для розгляду проблеми, доба незалежності стимулювала вихід друком спеціальної мистецтвознавчої літератури, авторських нотних збірників, художніх альбомів та ін. видань, предметом уваги яких стала культурно-мистецька панорама духовного життя краю. Визначальною ознакою більшості з них є біографічна характеристика постатей, загального аналізу їх творчості тощо. Утім, питання глибокого мистецького аналізу художніх зразків, передумов створення того чи іншого твору, його місця в контексті культурно-мистецького процесу тощо в переважній більшості з них відсутні.

Чимало наукової літератури подібного спрямування з'явилося під впливом націєтворчих процесів і про інші періоди вітчизняної історії, проте її аналіз виходить за межі наших наукових інтересів.

Починаючи аналіз розвідок III групи, акцентуємо увагу на книгах народознавчого спрямування з акцентом на загальноукраїнський (або ширший регіональний) формат висвітлення проблем, де мистецтвознавчі питання також є предметом розгляду. І у зв'язку з цим інтерес викликає дослідження групи авторів, що вивчають традиційно-побутову культуру. Ідеться про колективні монографії, друковані у Львові (1993-2009 рр.), Києві (1996-2010 рр.), Черкасах (2006-2007 рр.) та ін., в яких чимало матеріалу мистецького спрямування, відтвореного на широкому історичному відтинку, стосується й Рівненщини, [17]. Акцентуємо увагу на тому, що культурно-мистецький розвиток Рівненського Полісся стає предметом уваги завжди, коли йдеться про джерела української ментальності, традиційний костюм та форми його побутування, широкий вектор розвитку декоративно-ужиткового мистецтва й тенденції в його еволюції, нові види культурно-мистецького поступу тощо. Адже характерною ознакою традиційно-побутової культури краю є те, що вона зберегла немало архаїчних елементів, що свідчить про її певний консерватизм. Це специфічним чином відбивається й на всіх формах життєдіяльності місцевого населення, вносить свої зміни у структуру ціннісних орієнтацій, особливо молодого покоління тощо.

У зв'язку з цим звернемо увагу й на розвідку Г. В. Істоміної, спрямовану на пошук джерел, аналіз, тенденції розвитку декоративно-прикладного мистецтва, акцентуючи чималу увагу й на Рівненщині. У ній міститься не лише аналітична інформація стосовно заявленої вище проблеми, технології формотворення, типологія народних керамічних виробів, але розглянуто художньо-стилістичні особливості народної кераміки Волині загалом (стилістика форми і декору, мотиви орнаменту). Серед переваг цього видання слід відзначити й поданий у ньому словник професійної лексики гончарів Волині та «творчі портрети» знах у краї представників зазначеного вище напряму культурної творчості.

Подібні «портрети» активно публікують у своєму періодичному виданні («Народна творчість») співробітники обласного центру народної творчості та місцева періодика. Напрацьований матеріал частково став основою колективної монографії «Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини», що готується до друку.

І хоча, як свідчить проведений аналіз, загальнокультурна та народознавча проблематика явно домінують серед місце-



вих друків, факт подібного розмаїття залишається, беззаперечно, позитивним явищем, що свідчить про активізацію саме цієї проблематики, незважаючи на політико-економічні й соціальні негаразди в регіоні та країні. Та й друк каталогу культурологічних видань місцевого видавництва «Волинські обереги» теж тому переконливе свідчення. Отже, національно-культурні процеси є важливим стимулятором окреслених вище проблем.

Зрозуміло, що цим не вичерпується розгляд усього розмаїття культурно-мистецького життя краю доби незалежності, відтвореного в монографічній та спеціальній літературі, однак засвідчує його достатньо широку тематичну спрямованість, появу незнаних досі підходів до аналізу культурно-мистецького розвитку, акцентування уваги на тих аспектах, що раніше не були предметом спеціального аналізу; свідчить він і про доцільність фахового редагування подібної літератури з метою уникнення в ній різноманітних непорозумінь, введення до наукового обігу неперевічених фактів тощо. Проте він засвідчує бажання чималої групи авторів долучитися до вивчення національної культури в широкому аспекті її виявлення і це є найпозитивнішим чинником доби. Аналіз його подальших граней — предмет уваги наступних наших розвідок.

### Список літератури

1. Виткалов В. Г. Українська культура: сторінки історії ХХ століття / В. Г. Виткалов. — Рівне : Вертекс, 2004. — 640 с.; Поліщук Я. Мандрівка крізь віки: нариси історії міста / Я. О. Поліщук. — Рівне, 1998; Давидюк В. Ф. Генеалогія українського фольклору / В. Ф. Давидюк. — Рівне : Волинські обереги, 2005. — 108 с.; Левчук К. Мелодії Поліського передзвону (культурна творчість мешканців сіл Волинського Полісся у ХХ ст.) / К. Левчук. — Костопіль, 2006. — 187 с.; Вакулка А. Ф. Лицар свободи (до 100-річчя Н. Хасевича) / А. Ф. Вакулка. — Костопіль, 2004. — 64 с.; Вакулка А. Ф. Ніл Хасевич. Художник, борець: «...Я б'юся різцем і долотом» / А. Ф. Вакулка. — Рівне : Волинські обереги, 2005. — 68 с.; Георгій Косміаді: життя і творчість у документах». У 2-х т., т.1. — Рівне : ППДМ, 2009. — 320 с.; т.2. — 331 с. / уклад. Косміаді Н. Г., Костюк Л. К., Тарасевич Н. О.; Савчин Л. М. Мистецтво обрядової культури в гуманітарному просторі України. — Рівне : Волинські обереги, 2007. — 236 с.; Шевчук С. І. «Червоними і чорними нитками...»: дослідження творчості вишивальниці М.Шевчук; вміщено фрагменти узорів, тексти пісень / С. І. Шевчук. — Рівне : Волинські обереги, 2008. — 98 с.; Жилінський І. Ф. Історія театрального мистецтва Рівненщини / І. Ф. Жилінський ; за ред. Б. Столярчука. — Рівне : Овід, 2009. — 660 с. та ін.

2. Стоколос Н. Г. Конфесійно-етнічні трансформації в Україні ХІХ — першої половини ХХ ст. / Н. Г. Стоколос. — Рівне : Ліста-М, 2003. — 480 с.; Мантика-Степанов Л. С. Ганьба ХХ століття. — Рівне : ТзОВ «Ассоль», 2005; Дем'янчук Г. С. Воскреслі до життя. Літературні силуети / Г. С. Дем'янчук. — Рівне : Азалія, 1998. — 49 с.; Афанасьєв Ю. Л. Професійна підготовка музиканта. Уроки Болеслава Яворського / Ю. Л. Афанасьєв, О. Ф. Джура. — К. : ДАК-ККіМ, 2009. — 128 с.; Жив'юк А. А. Між Сциллою політики і Харибдою творчості: громадсько-політичний портрет Уласа Самчука / А. А. Жив'юк. — Рівне : Ліста-М, 2004. — 184 с.; Виткалов В. Г. Кафедра культурології в структурі Рівненського державного гуманітарного університету / В. Г. Виткалов. — Рівне : РДГУ, 2009. — 235 с.; Документи доби: публіцистика Уласа Самчука 1941-1943 років / упор. А. А. Жив'юк. — Рівне : ВАТ Рівненська друкарня, 2009. — 456 с. та ін. монографічні розвідки етно-народознавчого характеру, в яких частково розглядається й мистецтвознавча проблематика.
3. Виткалов В. Г. Берестецька битва 1651 року мовою документів: за матеріалами наукової спадщини І. К. Свешнікова / В. Г. Виткалов, Т. О. Пономарьова. — Рівне : Волинські обереги, 2005. — 407 с.; Степанишин Б. Всеобіймаючі очі України: Іван Франко та Олександр Довженко / Б. І. Степанишин. — Рівне, 1994. — 146 с.; Каневська Г. Г. Павло Іванович Сениця, життєвий і творчий шлях композитора / Г. Г. Каневська, В. Г. Виткалов. — Рівне: Волинські обереги, 1999. — 387 с.; Булига О. С. Поєднані Волиню: Історико-краєзнавчі нариси. Кіносценарій / О. С. Булига. — Рівне: Волинські обереги, 2010. — 232 с.; Пономарьова Т. О. Володимир Галактіонович Короленко: документи і матеріали / Т. О. Пономарьова. — Рівне, 2010. — 211 с. та ін.
4. Андрухов А. «Моя родина — Україна»: вокальні твори / А. Андрухов. — Рівне, 1994. — 39 с.; Співайте Богові нашому, співайте! : зб. літургійних пісень / упор. Т. Рокітинець. — Рівне : Азалія, 2003. — 88 с.; Смик О. «Не мовчи, щоб продовжити вік...» : сучасний український романс / О. Смик. — Рівне, 2003. — 23 с.; Обжинкові пісні Рівненщини (Волинський етнорегіон) : записав М. Федоришин. — Рівне, 2004. — 16 с.; «Рідвяні піснеспіви» : фестиваль пісенно-музичного мистецтва. — Рівне : Волинські обереги, 2005. — 36 с.; Співаник УПА (факс. вид.: Mit telbayerische Zeitung. — Regensburg, 1950). — Рівне, 2005. — 134 с.; Мосійчук Г. Прилечу до тебе: зб. пісень / Г. Мосійчук. — Дубно, 2006. — 47 с.; Кобилянський М. Я люблю Полісся : зб. пісень / М. Кобилянський. — Рівне : Рівненська друкарня, 2007. — 44 с.; Мосійчук Г. На крилах пісень : зб. пісень / Г. Мосійчук. — Дубно : Дубенська друкарня, 2008. — 40 с.; Пастушенко А. Вітрила надії: українські ліричні пісні / А. Пастушенко. — Рівне : М.Дятлик, 2008. — 216 с.; Крук Л. «Боже, я молю за Україну» : навч. посіб. / Л. Крук. — Рівне : О. Зень, 2010. — 159 с. та ін.

5. Пестонюк І. «Ой, цвіте калина...» : народні пісні Рівненщини / І. Пестонюк, В. Столярчук. — Рівне, 1993. — 95 с.; Пестонюк І. З поліської криниці: нариси з народнопоетичної творчості Рівненщини / І. О. Пестонюк. — Рівне, 1995. — 125 с.; Цехмійструк М. Ой, зійдися родинючко: народні пісні Рівненської та Волинської областей / М. Цехмійструк. — Рівне, 1995. — 112 с.; Цехмійструк Ю. Ой, на горі ряст цвіте: народні пісні Рівненської та Волинської областей / Ю.Цехмійструк. — Рівне, 1995. — 115 с.; Каганов М. Музичні твори на вірші Т. Шевченка / М. Каганов. — Рівне, 1996. — 33 с.; Пісні села Погорілівка. Записи, транскрипції / упор. Т. Гнатюк. — Рівне, 2003. — 130 с.; Мелодії давнього Нобеля / зап., транскр., упор. Р. Цапун. — Рівне, 2003. — 128 с.; Веремчук Г. Нескорений дух повстанської пісні: за матеріалами фольклорних експедицій 1991-2003 років у північні райони Рівненської обл. / Г. Веремчук. — Рівне : Волинські обереги, 2005. — 108 с.; Народно-інструментальне мистецтво. — Рівне : РДГУ, 2006. — 70 с.; Супрун-Яремко Н. О. Колядки і щедрівки Кубані: фонографічний зб. / Н. О. Супрун-Яремко // Антологія народних українських пісень Кубані. — Рівне : Волинські обереги, 2007. — Вип. 1. — 184 с.; Ковальчук В. Народна музика Рівненського Полісся: обрядові пісні / В. П. Ковальчук. — Рівне : Волинські обереги, 2008. — 188 с.; Пархоменко Т. Календарні звичаї та обряди Рівненщини: матеріали польових досліджень / Т. Пархоменко. — Рівне, 2008. — 200 с.; Заворотній О. Т. П'єси на історичні теми / О. Т. Заворотній. — Рівне : Рівненська друкарня, 2008. — 640 с. та ін.
6. Весільні обряди Рівненщини. Фольклорно-етнографічні записи XIX — поч. XX ст. — Рівне : Волинські обереги, 2004. — 140 с.; Марчук З. Українське весілля: генеалогія обряду / З. Марчук. — Рівне : Волинські обереги, 2004. — 84 с.; Цапун Р. Сердинівське весілля / Р. Цапун. — Рівне : Перспектива, 2004. — 145 с.; Лемківські пісні в записах Я. Пеленського. — Рівне : Волинські обереги, 2004. — 148 с.; «Я піснею живу для України»: життєвий і творчий шлях самодіяльного композитора, кер. фольклорного ансамблю «Живограй» А. Пастушенка. — Рівне, 2007. — 258 с.; Українське весілля / упор. М. Немиро. — Рівне : О.Зень, 2008. — 304 с.;
7. Данилюк А. Релікти давнього будівництва: пам'ятки народної архітектури Рівненського Полісся / А. Данилюк. — Рівне : Азалія, 1995. — 79 с.; Прищепя Б. Літописний Дорогобуж у період Київської Русі / Б. А. Прищепя, Ю. М. Нікольченко. — Рівне, 1996. — 265 с.; Козак С. Монастирі Рівненщини: історико-краєзнавча оповідь про православні монастирі Рівненської області / С. Козак. — Костопіль, 2002. — 79 с.
8. Столярчук Б. Й. Фольклористи Рівненщини / Б. Й. Столярчук. — Рівне, 1995. — 75 с.; він же: Композитори Рівненщини. — Рівне, 1995. — 1995. — 43 с. (у співав. із М. Корейчуком); він же: Літератори Рівненщини. — Рівне, 1995. — 60 с.; Митці Рівненщини: енциклопедично-довідкове видання. — Рівне: Ліста, 1997. —

- 279 с.; він же: Герман Жуковський — наш видатний земляк: піаніст, композитор, диригент. — Рівне, 2004. — 32 с.; він же: Тетяна Перенчук. Записки. Спілкування. Діалоги. — Рівне: вид. О. Зень, 2007. — 248 с.; він же: Контрабасисти Рівненщини. — Рівне, 2008. — 79 с.; він же: Герман Жуковський: композитор, піаніст, диригент. — Рівне: О. Зень, 2008. — 192 с.; він же: В'ячеслав Старченко. Спогади, матеріали, документи. — Рівне, 2008. — 132 с.; він же: Валентин Колосов — живописець і скульптор. — Рівне, 2009. — 87 с.; він же: Дорогобужу на Волині — 925. — Рівне, 2009. — 156 с.; він же: Ритми Рівненського джазу / Б. Й. Столярчук, О. Д. Гайдабура. — Рівне, 2009. — 168 с. та ін.
9. Войтович В. Храм: пам'ятки церковної архітектури Рівного та околиць. Альбом / В. М. Войтович. — Рівне, 1995. — 63 с.; Рівне на рубежі тисячоліть: довідник. — Рівне: БВ, 1999. — 53 с.; 1-й міжнародний фотографічний салон «Рівне-2001». — Рівне, 2001. — 105 с.; Рівне-720: від давнини до сучасності. Кн. 1-2. — Рівне: Волинські обереги, 2003; Столярчук Б. Пам'ятні імена. Ілюстрації, статті, дослідження / Б. Й. Столярчук. — Рівне, 2003. — 150 с.; Гляшкевич В. Митці Дерманя: бібліогр. довідник / В. Гляшкевич. — Рівне: Волинські обереги, 2006. — 44 с.; Георгій Косміаді: каталог художніх робіт із фондів РОКМ та Рівненської гімназії. — Рівне, 2006. — 98 с.; Мистецька палітра Рівненщини / упор. Ф.Бобрик, Т.Лукашевич. — Рівне, 2006. — 14 с.; Дубенський замок: фотоальбом. — Дубно, 2007. — 10 с.; Євген Васильович Чорний: образотворче видання. — Рівне: Рівне-Друк, 2008. — 40 с.; Різдвяні дари: міжнар. молодіжна виставка-конкурс «Різдвяні дари». — Рівне: О.Зень, 2008. — 60 с.; Художники Рівненщини: альманах РООНСПУ (образотворчий матеріал). — Рівне: О. Зень, 2008. — 800 с.; Харват О. Рівне. На межі тисячоліть (образотворче мистецтво): [фотоальбом] / О. Харват. — Рівне: О. Харват, 2008. — 136 с.; Харват О. Я люблю своє місто (образотворче видання): [фотоальбом]. — Рівне: О. Харват, 2008. — 142 с.
10. Дем'ячук Г. Степан Бабій: літературний портрет / Г. С. Дем'ячук. — Рівне: Азалія, 2000. — 23 с.; він же: Володимир Грабоус: літературний портрет. — Рівне: Азалія, 2000. — 23 с.; Пшеничний М. Григорій Дем'ячук: літературний портрет / М. Пшеничний. — Рівне: Азалія, 2000. — 44 с.; Каневська Г. Г. Творчий портрет Марії Фарини / Г. Г. Каневська. — Рівне: Волинські обереги, 2002. — 49 с.; Марія Сабат-Свірська: спогади, матеріали. — Рівне: Овід, 2006. — 188 с.; Бялий О. Творчий портрет Б.Столярчука: нарис / О. Бялий, М. Сукач. — Рівне: О. Зень, 2008. — 13 с.; «В.Старченко: спогади, матеріали, документи» / упор. Б. Столярчук. — Рівне: О.Зень, 2008. — 132 с. та ін.
11. Національно-культурні товариства на Рівненщині. — Рівне, 2008. — 57 с.; Рівненщина — наша спільна батьківщина: національні меншини, їх роль у становленні та розвитку краю (до

- 70-річчя утворення Рівненської області). — Рівне, 2009. — 84 с. та ін.
12. Рівненський обласний український музично-драматичний театр. — Рівне, 1995. — 260 с.
  13. Рожко В. Православні монастирі Волині і Полісся: історико-краєзнавчий нарис / В. Рожко. — Луцьк : Media — 2000. — 692 с.; Рожко В. Печерні монастирі Волині і Полісся : історико-краєзн. нарис / В. Рожко. — Луцьк : Волинська книга, 2008. — 256 с.
  14. Заворотній О. Т. Мистецтво живого слова : навч. посіб. для студ. спец. 7.02.02.02 — «Театральна режисура» / О. Т. Заворотній. — Рівне : РДГУ, 2003. — 150 с.; Яремко Б. І. Етноінструментознавство / Б. І. Яремко. — Рівне : РДГУ, 2003. — 112 с.; Черепуха Л. О. Українська та зарубіжна культура : навч.-метод. посіб. / Л. О. Черепуха. — Рівне : Тетіс, 2004. — 152 с.; Денисюк Б. Ю. Споршіві килими : навч. посіб. / Б. Ю. Денисюк. — Рівне : Тетіс, 2004. — 116 с.; Пастушенко А. С. Українська пісенна спадщина Рівненщини і Тернопільщини: навч. посіб. / А. С. Пастушенко. — Рівне, 2004. — 288 с.; Андрухов А. Музика і ти : навч. посіб. / А. Андрухов. — Рівне, 2004. — 100 с.; Корейчук М. П. Вокально-хорові та інструментальні твори : навч. посіб. / М. П. Корейчук. — Рівне : Волинські обереги, 2004. — 182 с.; Крижанівська Т. Духовна музика в ЗОШ: історія, традиції: навч. посіб. / Т. Крижанівська, І. Пелячик. — Рівне : Волинські обереги, 2004. — 124 с.; Дацик М. В. Озвусь я в росах рідної землі : навч. посіб. / М. В. Дацик. — Рівне : РДГУ, 2005. — 165 с.; Степанов О. Ф. Навчально-концертний репертуар ансамблю народної музики: навч. посіб. / О. Ф. Степанов. — Рівне : РДГУ, 2005. — 127 с.; Морозова Т. П. Сценарне мистецтво : навч. посіб. / Т. П. Морозова. — Рівне : РДГУ, 2006. — 280 с.; Пилипчак В. Школа гри на валторні. Т.1. / В. Пилипчак. — Рівне : РДГУ, 2006. — 62 с.; та ін. навчальний репертуар.
  15. Полісся: мова, культура, історія. — К., 1996. — 486 с.; Вернюк Я. С. Волинь у фольклористичних дослідженнях ХІХ — поч. ХХ століття / Я. С. Вернюк. — Рівне : Волинські обереги, 2000. — 146 с.; Шевчук С. І. «Червоними і чорними нитками»... / С. І. Шевчук. — Рівне : Волинські обереги, 2008. — 98 с.; Весільні обряди Рівненщини. Фольклорно-етнографічні записи ХІХ — початку ХХ століття З.Доленги-Ходаковського, П.Чубинського, К.Кравченка, С. Двораковського / упор. С. І. Шевчук. — Рівне : Волинські обереги, 2008. — 75 с.; Волинь у фольклористичних писаннях Миколи Костомарова / упор. С. І. Шевчук. — Рівне : Волинські обереги, 2007. — 252 с. та ін.
  16. Дацков А. Творчих щедрот оберіг: док. нарис до 50-річчя Рівненського МБК / А. І. Дацков. — Рівне : Волинські обереги, 2007. — 219 с.; він же: Рівненський палаці дітей та молоді. — Рівне, 2010 та ін.

17. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. — Львів : Світ, 1993. — 272 с.; Лашук Ю. П. Народне мистецтво Українського Полісся / Ю. П. Лашук. — Л. : Каменярь, 1992. — 134 с.; Кара-Васильєва Т. В. Українська народна вишивка / Т. В. Кара-Васильєва, А. О. Заволокіна. — К. : Либідь, 1996. — 94 с.; Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Т. В. Кара-Васильєва, З. А. Чеусова. — К. : Либідь, 2005. — 280 с.; Ковальчук О. В. Українське народознавство / О. В. Ковальчук. — К. : Освіта, 1992. — 176 с.; Різдвяні свята в Україні: етнографічний нарис із додатком народних українських пісень. — К. : Муз. Україна, 1992. — 158 с.; Істоміна Г. В. Мистецтво народної кераміки Волині другої половини ХІХ — ХХ століть / Г. В. Істоміна. — Київ — Рівне : Волинські обереги, 2009. — 214 с.; Китова С. А. Полотняний літопис України / С. А. Китова. — Черкаси : Брама, 2006. — 218 с.; Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини. — Рівне : Волинські обереги, 2010. — 215 с. та ін.

*Надійшла до редколегії 10.03.2010 р.*

Театралне  
мистецтво  
Кино-,  
телемистецтво



Хореографія

## МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ ВИХОВАННЯ АКТОРА ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ЛЯЛЬКАРІВ

*На основі історичного досвіду Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва наведені програмні установки щодо методів виховання актора харківської школи лялькаря, що мають специфічні особливості і принципові відмінності від методів виховання в інших найбільших театральних ВНЗ, зокрема Москви та Петербурга.*

**Ключові слова:** *точечний аналіз і синтез руху, профільні та факультативні форми навчання, репертуарний театр.*

*На основе исторического опыта Харьковского государственного академического театра кукол им. В.А. Афанасьева даются программные установки о методах воспитания актера харьковской школы кукольника, которые имеют специфические особенности и принципиальные отличия от методов воспитания в других крупнейших театральных ВУЗах, в частности, в Москве и Петербурге.*

**Ключевые слова:** *точечный анализ и синтез движения, профилирующие и факультативные формы обучения, репертуарный театр.*

*Based on the historical experience of the Kharkov State Academic Puppet Theater V.A. Afanasyev given software installation on the rearing practices actor Kharkov school puppeteer who have specific features and basic differences of educational methods in other major theatrical universities, particularly in Moscow and St. Petersburg.*

**Key words:** *point analysis and motion synthesis, main and optional instruction forms, repertory theatre.*

**Мета** статті — виявити основні тенденції розвитку Харківського театру ляльок, що є лідером серед театрів ляльок України. Заклавши основи теорії харківської школи лялькаря, ми забезпечуємо перспективу його зростання. Теорія, збагачена практикою, забезпечує наступність традицій харківської школи для нових поколінь, завдяки чому створюються передумови максимально планомірного і стійкого розвитку одного з чудових театральних явищ у світовому співтоваристві лялькарів.

Розглянемо напрями навчання актора харківської школи, що, на наш погляд, мають бути в системі вищої освіти, з огляду на традиції Харківського театру ляльок.

На першому курсі першого семестру ставиться завдання поетапного розвитку внутрішньої і зовнішньої акторської техніки. Методика тренінгів і вправ спеціальних дисциплін залишається тради-



ційною: подолання м'язових затисків, сприйняття і спостережливості, пам'ять на відчуття тощо — поступово підводять студентів до дії в умовах вимислу. Ставлячи перед студентом найпростіше завдання у виконанні фізичної дії, ускладнювати його різними запропонованими обставинами, підводити до створення етюду.

Тема «живого» плану — психофізика тіла людини. Здійснюється відповідний комплекс тренінгів і вправ з розробки психофізичного апарату. Актор мислить пластичними категоріями, тому цей пласт сценічної підготовки студент повинен вивчати особливо ретельно, досліджуючи психофізику власного тіла, набуваючи вмінь у максимальній його виразності.

Тема лялькового плану — психофізика «тіла» ляльки. Основою навчання є вивчення натури. Подібно до того, як художник тренує своє око, малює куби і трапеції, музикант щодня виконує гами, лялькареві необхідні свої вправи.

Вивчаючи натуру, студент повинен навчитися переносити будь-які рухи «життя людського духу» із площини психофізики тіла людини в площину психофізики «тіла» ляльки. Момент перенесення зовсім не означає просте наслідування людині. Для процесу навчання — це надзвичайно важливий момент пізнання законів статички та динаміки тіла, незалежно від того, «живе» воно або предметне, тому, вивчаючи психофізику тіла, коли фізичні й духовні процеси життя людини взаємозалежні, на першому етапі не має бути розбіжностей між психофізикою тіла людини та ляльки. Момент перенесення умовно назвемо делегуванням властивостей тіла людини «тілу» ляльки. Психофізична дія виявляється через виразний рух «душі і тіла». Студентові потрібно ідентифікувати внутрішній і зовнішній рух, довівши його до відчуття повного й органічного поєднання. Тому необхідно розвивати внутрішню і зовнішню техніку, що відображається в точному русі. Зважаючи на те, наскільки рухи актора (ляльки) точні й яскраві, глядач «читає» дію, першим етапом вивчення натури є ідентифікація руху тіла актора з рухом «тіла» ляльки.

Перший семестр починається з вивчення теми «Рука».

Руку необхідно розглядати як автономне тіло, що має власні особливості «поведінки». Рука має такі ж пластичні можливості та властивості, як і живе тіло людини. Так само, як і людина, рука виразна в передаванні людських почуттів у процесі сценічної дії.

Перевага тіла руки порівняно з тілом людини: якщо тіло людини має конкретні особливості даної людини, то рука позбавлена будь-якої конкретики. Це не конкретний образ людини, а символ людини взагалі. Ця умова відображає багато можливостей для

вирішення сутнісних проблем театру ляльок. Делегування властивостей тіла людини «тілу» руки — важливий етап збагнення основ пластичного мистецтва театру ляльок, що викликає ефект оживлення. Рука, що діє на ширмі, здатна нести психологію поведінки людини, викликаючи в глядача живі асоціації з конкретною людиною, залишаючись при цьому символом. Подібний ефект є дуже важливим, тому що в ньому відбитий один із сутнісних аспектів природи театру ляльок. У цьому разі рука, не наслідуючи людину, показує її в несподіваному ракурсі, досягаючи величезного узагальнення, а в окремих випадках (залежно від здібностей студента) концентрує в собі філософський сенс самого поняття «людина»<sup>1</sup>.

Метод, що здійснює ефект оживлення — делегування властивостей тіла людини «тілу» руки — навчає студента «не лише спостерігати, а й уміти аналізувати органічні процеси, розчленовувати їх на складові» [3, с. 68]. На початковому етапі студентові необхідно навчитися «розчленовувати» фізичний рух, переносити його у власну руку, змусити її зажити «самостійним» життям, тому рух доцільніше починати з вивчення його фаз.

Якщо, наприклад, просто розглядати кадри кінострічки, покадрово побачимо застиглий рух, коли окремо можна простежити переміщення зчленувань тіла, їхні ракурси і положення. Одна фаза руху, що складається з перенесення ноги від точки відштовхування носка від підлоги до опускання його на п'яту в точку приземлення, супроводжується моментами згинання і розгинання ніг, перенесення рук від стегна вперед і назад до стегна, найменшими нахилами і випрямленнями корпусу та ін. Усі рухи відбуваються по точках (кадрах). Усередині кожної фази тіло рухається через точки, що визначають його рівновагу. Рух складається з безлічі фаз, і в кожній з них тіло проробляє рух по «траєкторії» безлічі точок. У свою чергу, точки поділяються на два типи — енергетичні і проміжні. Перші є опорними при здійсненні руху, що визначає рівновагу «тіла» руки, другі визначають траєкторію руху. Так, при ходьбі нога опускається на конкретну точку на землі, а момент перенесення ноги в повітрі визначає траєкторію руху ноги з однієї опорної точки (підняття

---

<sup>1</sup> Необхідно зазначити, що лялькареві, окрім акторського таланту, бажано ще мати хоча б декілька талантів. Ці якості можна перевіряти на вступних іспитах, наприклад, здатність до вигадництва (поезія, проза). Особливо цінною для професії лялькаря є здатність до драматургічної творчості. У подальшому у вигадуванні етюдів особливо важливими є схильність студента до філософії і відчуття трагікомічного. Бажано мати також схильність до музикування та малювання.

ноги) в іншу (опускання ноги). Рух по точках повинен точно відповідати законам рівноваги, інакше він виявиться розмитим і невиразним. Рука має відтворити «життя людського духу» руху, причому в усіх нюансах і подробицях.

Студент, досліджуючи властивості своєї руки, має не стільки вивчати рух по точках, скільки навчитися їх відчувати: де й у якій фазі проходять ті або інші точки, ретельно відтворювати рух, не порушуючи законів пластичної правди. Не можна допускати плаваючих, розмитих рухів, що відразу ж виявляють ходулність, незграбність руки, її «ляльковість». Слід категорично уникати представництва, позначення дії замість її проживання. Студент через «тіло» руки, відчуваючи всі фази руху і точки, через які проходить рух, навчається не порушувати законів рівноваги, оскільки рука, у цьому разі, зображує людину, що проробляє комплекс локомоторних рухів, властивих тілу людини.

Навчальний процес складається з двох етапів.

Перший етап — тренінги і вправи — формування вмінь точно відтворювати фази руху, свідомо вибудовувати траєкторію руху руки по точках — точковий аналіз руху. Кожна енергетична точка має свої опорні пункти в руці, їх необхідно вміти виявляти. Наприклад, рука «ходить» по ширмі, але глядач не бачить ніг. Студент зобов'язаний їх відчуті і передати глядачеві відчуття їхньої наявності через рух — ходьбу. Головні енергетичні точки, що позначають ноги, немовби розміщуються по обох сторонах зап'ястя. Уявлювана нога позначається опорною енергетичною точкою в тому місці зап'ястя, на яке здійснюється упор «ноги». Залежно від ходи може змінюватися і розміщення точок.

Другий етап полягає в набутті вміння об'єднувати точки в єдине ціле, доводячи процес до підсвідомої дії — об'єднання точок в одну плавну траєкторію — точковий синтез руху. Мета всіх етапів — відтворення органічно цілісного руху руки по всіх його фазах.

Отже, мета першого семестру:

1) домогтися підсвідомого органічного руху руки як автономного тіла;

2) розвинути в студента здатність уявляти рух по фазах і відтворювати його відповідно до точкового аналізу і синтезу рухів.

Завдання другого семестру — на елементарних етюдах підводити студента до основ сценічної дії в умовах вимислу, його основних елементів: надзавдання, наскрізна дія, оцінка, пристосування.

Етюд — своєрідна мікродраматургія — перевірка здібностей студента на «ляльковість». Важливий і один з найскладніших

етапів програми. Змістовність етюду свідчить про розумові можливості студентів, коли вони мають самостійно продумати концепцію драматургії етюду, виготовити матеріальну частину, об'єднатися в групи і спробувати самостійно зробити перші кроки в його реалізації. Зрозуміло, не завжди спочатку можна очікувати від студента повноцінної і якісної роботи, проте, для кожного з них така робота є перевіркою на «міцність». Для цього студентові необхідно дати елементарну інформацію про закони побудови драми, що потрібні йому надалі в роботі над п'єсою і роллю, контролювати й спрямовувати його подальші дії до вдосконалення драматургії, сюжету етюду. Як зразок роботи над його створенням, педагог може разом зі студентом узяти участь у створенні етюду. Така спільна робота дуже допомагає студентові в опануванні драматургії на першому етапі пізнання законів сценічної дії.

За програмою лялькового плану здійснюється подальша розробка теми «Рука». Додається елемент — «Рука з кулькою».

Уміння, набуті в першому семестрі, — постановка руки, відчуття підлоги, рівноваги, сума локомоторних навичок — повинні поступово переходити в площину підсвідомості і використовуватися в етюді. У мікродраматургії етюду важливим є відпрацювання елементів сценічної дії — надзавдання, наскрізна дія — в умовах вигадки, запропонованих обставин. Рука з кулькою стає персонажем дії, тобто повинна містити елементи характеру і створювати на сцені його поведінку. Важливо домогтися від студента органіки проживання через руку «життя людського духу».

Етюд має містити елементарний сюжет із зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією, розв'язкою і фіналом. Неважливо, чи вигадує студент якусь складну форму, оригінальний сюжет, композицію, хоча такі речі цікаві для перевірки його професійних даних, важливіше те, як студент зуміє передати через руку нюанси поведінки свого персонажа. Нюанси перевіряються на тому, як він оцінює, бачить, слухає, які використовує для цього пристосування. Саме нюансування — один із критеріїв харківської школи — у виконанні своєї маленької ролі має дотримувати з перших кроків майбутній актор. Роботу над створенням етюду не слід затягувати: чим раніше драматургія етюду сформується, тим швидше настане момент безпосередньої роботи над темою, що потребує від студента великого напруження і кропіткої фізичної й інтелектуальної праці.

Усі навички, набуті під час першого року навчання, виносять на іспит: органіка проживання через руку, сценічна правда існування в умовах вигадки, елементарних запропонованих обставин.

Завдання третього семестру другого курсу — осмислення і перенесення навичок у роботі з рукою з кулькою на тростинну ляльку.

Тростинна лялька розглядається як продовження руки, з тією лише різницею, що енергетичні точки тепер розміщуються на «тілі» ляльки. Студент повинен навчитися ходити, вставати, сидати, тобто виконувати комплекс локомоторних рухів через ляльку, згідно з фізичними і пластичними можливостями людини.

Тренувальні ляльки повинні бути уніфікованими, спрощеними, тобто не мати ознак характеру, але обов'язково мати вагу для того, щоб відчувалася маса «тіла» ляльки. Ці вимоги необхідні для вироблення в студента почуття руху ляльки. Уперше цей термін увів М. М. Корольов: «Почуття руху власного тіла замінюється почуттям руху ляльки» [2, с. 89] або делегується в ляльку. Почуття руху — акт глибоко підсвідомий, тому шлях до нього є дуже тернистим. Тренування м'язових рефлексів у відчуттях ляльки є трудомістким, а для деяких студентів і недосяжним процесом усвідомлення свого зв'язку з лялькою, налагодженням з нею тісних контактів. Дуже точно охарактеризував цей процес викладач кафедри театру ляльок ЛДІТМіЖ С. К. Жуков: «Уявити собі будь-який рух у ляльці — це значить не тільки побачити саму ляльку, уявити її рух; цього мало. Необхідно сформувати рухове уявлення, тобто буквально відчутти своїм тілом рух ляльки при конкретній її конструкції, масці, жесті. Відчутти — означає за допомогою рухового уявлення витягти зі своїх творчих схованок ланцюжок усіх інших уявлень, тобто наповнити позу ляльки, її жест особистими емоціями, відчуттями. З цього розпочинається процес, що часто метафорично називають «злиттям з лялькою» [1, с. 47]. З цих почуттів починається процес перевтілення актора в ляльку, через неї він починає діяти.

Тут необхідно додати ще одне положення: крім особистих відчуттів актора, важливі ті самі «імпульси» (про які ми говорили), закладені в анатомії-конструкції ляльки, вони можуть мати індивідуальні, зовсім не схожі на особисті відчуття актора, особливості, але які він повинен зробити своїми.

Часто лунали докори на адресу «наслідувального» театру ляльок. Можна зрозуміти те нетерпіння, з яким деякі лялькарі з початку 60-х (і наступних) років почали шукати нові форми. Однак невже історія цього мистецтва почалася з такої «випадковості», як натуралізм, від якого потім так завзято відхрещувалися «авангардисти» театру ляльок?! «Усе більше маленькі неживі актори прагнули походити на людей. А щоб глядач не прийняв їх за персо-

нажів, що втекли з музею воскових фігур, за манекенів, театр усе більше і наполегливіше механізував ляльку, намагаючись примусити її робити все те, що здатна робити сама людина. Особлива увага режисерів театру приділяється тепер здатності ляльки до міміки, складних рухів імітаційного характеру» [5, с. 239]. Досить часто критикували саме природний процес розвитку театру, що проходив свої закономірні етапи становлення. Але при цьому не зважали на важливі умови органічного наближення театру ляльок до тих «ізмів», до яких прагнули «авангардисти»: бажаючи якнайшвидшого опанування специфіки образної мови, найчастіше пропускали важливі етапи в збагненні натури, що пов'язані з природною сутністю ляльки. Звідси — невиправдані переходи до «живого» плану, часу, принципова відмова від ляльки або переведення її на інший ступінь функціональності, позбавлення її образного начала в гонитві за умовністю, метафоричністю, символами тощо. Однак не можна забувати, що, особливо для навчального театру, так званий «наслідувальний» етап є дуже важливим, тому що передбачає суто пізнавальні цілі. Натуралістичний театр ляльок мав закономірні для нього етапи розвитку: пізнавав сам себе, вивчав власну природу. Тепер усі ці етапи немовби проєктуються на навчальний театр. Надалі студент, опанувавши натуру, може самостійно моделювати своє проживання через ляльку, зважаючи на її умовність. Але це наступний етап. Минати ж етап вивчення натури, відразу ж виховуючи в студентові «метафоричне» мислення, небезпечно. Повторимо: мислення актора — мислення пластичне. Його розвиток — поетапний. Лише відштовхуючись від натури (звідси натуралістичний період в історії театру ляльок) можливий подальший розвиток ляльки, через її модифікацію — до того, що називається умовністю ляльки. Ось чому в навчальному процесові ми акцентуємо увагу саме на першому етапі вивчення натури, щоб потім успішно перейти до складніших форм театру ляльок.

При цьому слід зазначити, що є певний ризик, коли в процесі навчання деякі студенти до другого етапу можуть так і не перейти. Це залежить від обдарованості студентів, їхніх здібностей, особистих вольових якостей, завзятості в досягненні мети, організованості, суми якостей, що визначають їхню належність до харківської школи, та ін. Такі непрості речі потребують величезних сил і часу. Тому починати необхідно з простого, поступово доводячи вимоги до можливого ступеня складності, що диктуються ступенем образної умовності ляльки. «Ступінь віддаленості від конкретного природного образу потребує і відповідної рухової виразності. Актор з усієї суми можливих форм пластичного

життя ляльки — рисуноків, композицій, поворотів корпусу, рухів рук, ніг, голови — відбирає лише ті, котрі визначаються ступенем умовності зовнішнього вигляду ляльки. Чим сильніше узагальнення, чим вищим є ступінь умовності, тим більше повинні бути узагальнені рухи» [4, с. 54]. Повторимо: усе це — етапи, послідовність у виконанні завдань. Вони однакові як для професійних акторів, так і для студентів. Студент може опанувати їх не ривками, а поступово. «Почуття руху ляльки» виникає на основі почуття руху власного тіла» [1, с. 48]. Звідси така пильна увага до занять за живим планом, де закладається фундамент психотехніки, необхідний для перенесення в площину пластичного мислення актора з лялькою.

Тренувальні ляльки повинні бути також одягнені в спрощений одяг-уніформу, на голівці — ніс, яким вона «дивиться»; можуть бути два круглячки, очі — мінімум виразних ознак «особи».

З тренувальної ляльки починається ознайомлення студента з анатомією ляльки, тому вона повинна бути проста в поводженні і технічно якісно сконструйована.

Процес роботи з лялькою поділяється на два етапи.

1) Відсторонення від ляльки. Це період ознайомлення з її анатомією, погляд на неї зі сторони. Виявлення особливостей пластичної виразності потребує певного часу, однак із набуттям досвіду в актора перший етап ознайомлення скорочується до мінімуму й у певний момент може навіть зникнути зовсім. Досвідчений актор, беручи в руки ляльку, може практично не витратити часу на ознайомлення з нею, він відразу відчуває її анатомію і практично моментально готовий до роботи з нею. Необхідно лише взяти в руки ляльку будь-якої конструкції-анатомії, як він уже «зливається» з нею, відчуваючи найменші нюанси її внутрішніх рухово-енергетичних «імпульсів». Але подібний досвід набувається роками, тому для студента-новачка перший етап відіграє істотну роль і є відносно тривалим.

2) Злиття з лялькою. Цей етап настає, коли є знання пластичних можливостей ляльки, підсвідома готовність до вільного існування на сцені. Настає момент підсвідомого й інтуїтивного співіснування з лялькою, тобто злиття з нею в «одне ціле».

Завдання студента — виробити в собі навички відчуття ляльки для подальшої роботи спочатку з тростинною, а потім з лялькою будь-якої іншої системи.

За програмою лялькового плану розпочинається робота з тренінгу і вправ з тростинною лялькою. Для цього необхідно пригадати перший семестр, як проходила робота з теми рука з кулькою — усе той же метод поділу на фази руху, що складаються

з точок. Намічаються енергонесучі точки і проміжні точки по траєкторії руху. Енергонесучі точки — це «опорно-руховий» апарат ляльки. Вони намічаються в уявлених ногах, плечах, що визначають напрямок руху рук та ін. Тепер уже важливо відчуті точки не в руці, а в ляльці. Наприклад, для того, щоб почати ходьбу, необхідно відчуті, де в ній знаходиться «тазостегновий суглоб». Від нього йде рух уявленими ногами, до них приєднуються рух рук, рух корпусу при ходьбі та ін. — усе в цілому повинне відтворювати рух живої людини.

Перший етап — фізичні закони рівноваги. Рука студента через ляльку відчуває «підлогу», крок ноги здійснюється по довжині, пропорційній масштабові ляльки. Усі рухи, що не порушують законів фізичної рівноваги, повинні бути співмасштабними розмірові ляльки. Перші вправи пов'язані з набуттям навичок ходьби з поступовим переходом до складніших локомоторних рухів.

Другий етап — характер — перші підступи до образу. Починати можна з вправ на характер ходи. Від вправ можна перейти до найпростіших етюдів, де виявлявся б тепер уже широкий спектр характеристик ходьби: бадьора, смутна, що підстрибує, стареча, скрадлива, плавна, важлива, що семенить, боязка, соромлива та ін. Поступово навантажувати фізичні вправи психологічною мотивацією, що виправдовує ту або іншу дію. У всіх варіаціях застосовувати метод поділу на енергонесучі і проміжні точки фазового руху.

У комплексі всі вправи повинні спрямовуватися на здійснення завдання: делегування властивостей психофізики живого тіла в «тіло» ляльки. Для студента — це момент злиття з лялькою.

Завдання четвертого семестру — створення художнього образу. Робота з текстом. Підготовка студента до роботи в традиційній формі театру в ширмовій виставі — лялька-персонаж.

Для цього підбирається класичний репертуар і на його основі робляться фрагменти з переддипломної вистави. Опанування словесної партитури ролі накладається на наявні навички психофізичного існування з тростинною лялькою.

На іспит до кінця семестру виноситься робота студента, у якій він повинен продемонструвати навички створення характеру ролі, органічного існування на сцені ляльки-персонажа.

За програмою «живого» плану, ґрунтуючись на фундаменті набутих навичок і здобутих знань, студенти починають роботу над драматичною виставою.

За програмою лялькового плану відбувається підготовка переддипломної вистави в системі традиційного театру ширмової вистави: лялька — персонаж. Навички, набуті в системі



вивчення програми спеціальних дисциплін, використовуються в роботі з лялькою в традиційному репертуарному театрі.

Завдання п'ятого семестру третього курсу — постановка переддипломної вистави в традиційній формі театру: лялька — персонаж.

Студент має продемонструвати навички створення цілісного художнього образу в сумі всіх елементів системи: чітке усвідомлення надзавдання, від початку і до кінця ролі проведення лінії наскрізної дії, темпоритмічний малюнок ролі, яскравість і виразність виконання (внутрішня і зовнішня техніка), мовна культура, зерно образу — усі ознаки професійного існування актора на сцені.

Крім того, перед студентами постають ще два завдання: 1) одночасно з підготовкою переддипломної вистави в традиційній формі провадити роботу над іншою переддипломною виставою у формі синтетичного театру ляльок; випробувати різні способи існування студента в різних обставинах: актор — лялька-персонаж; актор-персонаж — лялька-персонаж; 2) паралельно здійснювати роботу з підготовки академічного концерту з кращих номерів, підготовлених протягом кількох семестрів з профілюючих і факультативних форм навчання.

За програмою «живого» плану продовжується робота над постановкою переддипломної драматичної вистави. За програмою лялькового плану відбувається підготовка вистави у формі традиційного театру ширмової вистави з тростинною лялькою: лялька — персонаж.

Паралельно з роботою над переддипломною виставою студенти працюють над створенням задумів концертних номерів «лялькової естради».

Завдання шостого семестру — постановка переддипломної вистави в синтетичній формі театру ляльок у відкритому прийомі: актор — лялька-персонаж; актор-персонаж — лялька-персонаж.

Застосовуються різні системи ляльок як профілюючої форми навчання, так і факультативної.

За програмою «живого» плану — це прокат драматичної вистави. Відпрацьовування набутих навичок в умовах, наближених до роботи в професійному репертуарному театрі. На іспит вноситься робота студентів, де вони демонструють набуті навички акторської школи. За програмою лялькового плану відбувається підготовка дипломної вистави в синтетичній формі театру у відкритому прийомі.

Паралельно здійснюється підготовка академічного концерту, що складається з кращих робіт студентів з усіх профільюючих форм роботи спеціальних дисциплін, а також самостійних номерів, створених студентами у факультативній формі<sup>1</sup>. Усі види як профільюючої, так і факультативної форм роботи сприяють набуттю різноманітних навичок, що допомагають вихованню професійних здібностей студента в різних жанрах.

На четвертому курсі сьомого і восьмого семестрів систематизується підготовка дипломних вистав до таких форм роботи:

- 1) одна драматична вистава;
- 2) одна вистава з ляльками традиційної системи (ширмова вистава з тростинною лялькою);
- 3) одна вистава в синтетичній формі (відкритий прийом з ляльками будь-яких систем): актор — лялька-персонаж; актор-персонаж — лялька-персонаж;
- 4) академічний концерт;
- 5) факультативні форми роботи: естрадний номер, оживлення предмета.

За результатами навчання найкращих студентів, котрі закінчили кафедру, виявили здібності і професійну підготовку в опануванні харківської акторської школи, рекомендують до роботи в трупі Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва.

Отже, можна підсумувати: харківська акторська школа лялькаря виділяється серед інших шкіл індивідуальними моментами, що репрезентують її як виняткове явище української культури.

Унікальна традиція видатних майстрів-корифеїв театру склалася інтуїтивно, але об'єктивно створено напрям, основою якого є традиція одухотворення ляльки, виражена в елементах психологічного театру.

Завдання збереження найціннішої спадщини акторської школи постає як перед колективом Харківського державного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва, так і перед кафедрою театру ляльок Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

---

<sup>1</sup> Факультативно працюючи над темами «естрадний номер», або «оживлення предметів», студенти ознайомлюються з технічними і художніми можливостями ляльок різних систем на лекціях, при перегляді відеоматеріалів, безпосередньо з ляльками, що є на кафедрі: різномасштабними тростинними ляльками, паркетними ляльками, ляльками на вертикальних і горизонтальних тростинах, маріонетками, міміруючими, тіньовими.

## Список літератури

1. Жуков С. О природе «чувства движения куклы» / С. Жуков // В профессиональной школе кукольника : сб. ст. / сост. М. Королев, А. Некрылова. — Л., 1985. — С. 43–48.
2. Королев М. Искусство театра кукол / М. Королев. — Л. : ЛГИТ-МиК, 1973. — 97 с.
3. Кристи Г. Воспитание актера школы Станиславского / Г. Кристи. — М. : Искусство, 1968. — 453 с.
4. Михайлова В. Зависимость характера движения куклы от степени ее условности / В. Михайлова // В профессиональной школе кукольника : сб. ст. / сост. М. Королев, А. Некрылова. — Л., 1985. — С. 49–55.
5. Смирнова Н. Театр Сергея Образцова / Н. Смирнова. — М. : Искусство, 1971. — 450 с.

*Надійшла до редколегії 17.03.2010 р.*

УДК 791.229.1 (477)

Р. Д. ПЕРЕСЕЦЬКИЙ

### ДО ПРОБЛЕМИ КІНОЦИТУВАННЯ В ЕКРАННОМУ МИСТЕЦТВІ

*Розглядається проблематика кіноцитуювання в екранному мистецтві. Аналізуються різновиди репрезентації цитат та автоцитуювання як один із засобів інтертекстуального діалогу в культурному просторі.*

**Ключові слова:** кіно і телебачення, кіноцитата, теорія екранних мистецтв, фільмічний аналіз.

*Рассматривается проблематика киноцитирования в экранном искусстве. Анализируются различные виды репрезентации цитат и автоцитирования как одна из форм интертекстуального диалога в культурном пространстве.*

**Ключевые слова:** кино и телевидение, киноцитата, теория экранных искусств, фильмический анализ.

*This article touches the problematic of the film-referentiality in a screen art. This analysis examines the different forms representation of quotations and self-referentiality as one of the kind of intertextual dialog in the cultural space.*

**Key words:** cinema and television, cinema quotation, self-referentiality, film theory, film analysis.

Постмодерністська практика виявила настанову на дискурс і гіперцитатність, породила стійку моду на гру стилями й цита- тами, що призвело до значного поширення й розмаїтості прийомів цитування. У багатьох мистецтвах (кіно — одне з показових

щодо цього) сформувалися окремі напрями, для яких цитування стало формотворчим елементом художнього твору. Виникнення телебачення й посилення його ролі в загальнокультурному впливі чимало сприяли тому, що мультикультурність і поліжанровість ствердилися як характерні ознаки сучасних творів мистецтва.

У культурологічному сенсі новий поштовх вивченню проблеми цитування надали значного поширення вчення М. Бахтіна про «чуже» слово й про діалог як універсальну загальнокультурну категорію, теорія інтертекстуальності, а також структурно-семіотичний підхід до тексту, розроблений тартусько-московською школою. У цьому контексті цитування стало розглядатися науковцями як один із засобів здійснення діалогу між текстами в культурному просторі.

Та, незважаючи на посилену увагу до проблеми, говорити про її вичерпаність не доводиться. Е. Козицька у праці «Цитата, «чуже» слово, інтертекст: Матеріали до бібліографії», де наведено 746 тематичних літературних джерел, відзначила: «Незважаючи на численність публікацій, що свідчить про колосальну важливість і наукову затребуваність проблеми цитування, до неї понині не вироблено єдиного підходу. Ні у вітчизняній, ні в західній науці поки не визначені межі поняття «цитата», немає єдиних критеріїв класифікації цитат і їхніх функцій, довільна термінологія, украй мало теоретичних праць, у яких здійснено спробу підсумувати накопичений досвід і запропонувати концепцію цитати з урахуванням різноманіття наявних літературних фактів» [2, с. 120].

**Метою** дослідження є осмислення й аналіз проблематики кіноцитування в екранному мистецтві в контексті інтертекстуального діалогу в культурному просторі. На нашу думку, актуальність ґрунтовного вивчення конкретних процесів функціонування творчих екранних технологій зумовлена їх відчутно зростаючим впливом на численні аспекти сучасного суспільного життя, соціо-культурні процеси тощо.

Зважаючи на думку К. Леві-Стросса, який вважав, що кіно оперує набагато більшою кількістю вимірів, ніж інші мистецтва (зокрема живопис або література), можна зробити припущення, що варіацій цитування в кіно нітрохи не менше, ніж у літературі й інших мистецтвах. Отже, і проблема класифікації кіноцитат не менш складна і значима.

Скориставшись запропонованим І. Смирновим літературознавчим визначенням цитати як «будь-якого виду переклик, що з'єднує між собою літературні пам'ятки» [2, с. 121], розглянемо як «відправну точку» для розбору аналогічне визначення: кіно-

цитата — будь-якого виду переклик, що з'єднує між собою кіно-тексти. Тим самим ми уточнюємо й звужуємо сферу застосування розглянутого нами явища, розуміючи під кіноцитатою не узагальнено цитату в кіно, а лише ті випадки цитат, джерелом для яких є кінематограф, тобто кінореференціальні цитати в кіно. Відзначимо при цьому, що принципи цитування для різних галузей мистецтв можуть мати як загальні, так і відмінні ознаки, аналогічно як і різні форми кіноцитування, можуть бути комбінованими (синтетичними) і виходити за межі мистецтва кіно.

Далі визначимося з поняттям «кінотексти». Кожна кінофраза вже за визначенням має відношення до кіно як частина кінотексту. Але кінофраза, позначена й впізнана як кіноцитата, характеризується так само через своє ставлення до конкретного джерела цитування. Тобто йдеться не про кінотексти в загальному розумінні, не про ставлення просто до кіно (інших фільмів), якої-небудь кінотематики або «великої» сфери кіно (американське, радянське, німе кіно, гостросюжетне або комедійне), а про ставлення до певного кінотвору чи чітко позначеної групи кінотекстів, що має в кіносприйнятті глядачів (і відповідно в кінознавстві) стійку дефініцію. Це кінотексти з усталеним (і, отже, упізнаним) набором кіноприйомів, метафор та ін., як то «кінематограф Гічкока», «фільми Фелліні», «фільми Тарковського» або не настільки персоніфіковані з поняттям «авторське кіно» — «школа Мака Сеннета», «фільм нуар» та ін. Така конкретика в сприйнятті цитатного зв'язку вкрай важлива для аналітичного розгляду. Досить навести для порівняння на предмет аналізу три висловлення: — «я люблю кіно», «я люблю авторське кіно», «я люблю Бергмана».

Розглядаючи цитатний обіг як певну форму запозичення, відзначимо, що плагіат також є формою запозичення, але при цьому його користувач свідомо намагається приховати джерело цитування, опустити лапки. Це легко зробити, тому що запозичити можна різне — тему, мотив або образ, тип героя. Для нас же важливий не «будь-якого виду переклик, що з'єднує кіно-тексти», а «цитата як цитата», її адресність і значимість лапок, тобто: кіноцитата — як закладене автором кінотвору посилання, що передбачає впізнання кіноджерела. Наведене нами визначення має операціональний характер, оскільки передбачає розгляд прийомів введення цитати в структуру фільму, поведження цитати в тексті, розбір механізмів упізнання (читання) цитати глядачем-інтерпретатором, її функції й мету, визначення характеру зв'язків із джерелом.

Типологізація кіноцитат заслуговує на окреме дослідження, зважаючи на широту розглянутого явища й наявність великої

розмаїтості форм кіноцитуювання. Розглянемо деякі з них. Виділимо стосовно кіно два різновиди репрезентації цитат — відкриті й приховані форми кіноцитуювання. Серед відкритих форм назвемо в першу чергу пряме цитування. Пряма форма кіноцитуювання визначається використанням у фільмі оригінального фрагмента кіноджерела або характерного елемента цитованого фільму, що, зазвичай, дає однозначно трактоване посилання. Таким елементом може бути кадр (фото), афіша (постер), оригінальна мелодія фільму і навіть просто згадана назва. При цьому окремий фрагмент або елемент кіноджерела, що має бути впізнаний, зазвичай вводиться без змін і без внесення авторських правлень. Тим самим, звертаючись до відкритих форм кіноцитуювання, автор подібної практики навмисно спрощує процес упізнання джерела й не потребує будь-яких спеціальних знань глядача.

Подібний тип цитування часто виконує ілюстративні функції, коли використовується поверховий (денотативний) шар показуваного, без занурення в контекст самого твору, з якого наводиться кіноцитата. Наведемо деякі приклади, які свідчать про розтиражованість такого прийому. Телефільм «Сімнадцять миттєвостей весни» (1973) Т. Ліознової: Штірліц (Тихонов) чекає зв'язкового в залі кінотеатру. Голос Копеляна за кадром: «Сьогодні Штірліц шостий раз дивився «Дівчину моєї мрії»...». Логіка режисера проста: «Дівчина моєї мрії» (1944) з Марікою Рьокк — чи не єдиний ігровий фільм фашистської Німеччини, більш-менш відомий радянському глядачеві. Аналогічна ситуація в детективі «Повернення резидента» (1982) В. Дормана: розвідник Тульєв (Жженов) передає інформацію агентові під час сеансу в кінозалі. На екрані демонструють «Зоряні війни» Дж. Лукаса. Ця трилогія (1977-1983), касовий чемпіон і знаковий фільм того часу, не показувалася в Радянському Союзі до початку часів перебудови. Тобто візуально підтверджується, що дія відбувається на Заході, а впізнання назви очевидне навіть для тих, хто не бачив фільм, а лише чув про нього зі слів радянської контрпропаганди. Це зрозуміло із суті показуваного уривка — йде війна в космосі.

У наведених випадках кіноцитата використовується для візуального підтвердження часу й місця дії й не пов'язана із сюжетом основного фільму. Часто для подібних цілей і значного полегшення режисерських завдань із відтворення атмосфери певного часу (тобто як знак часу) або описуваної події залучається хроніка (військова хроніка в ігрових фільмах про війну — давня традиція, як і щодо інших масштабних історичних подій). Звісно, значно легше показати реальну хроніку з Гагаріним, ніж реконструювати перший політ людини в космос. До того ж введення хроніки часто поглиблює значеннєвий шар фільму, надає

дрібним подіям особливу значимість завдяки їхньому зануренню в загальний історичний контекст. Вдалий приклад такого введення хроніки в ігровий фільм демонструє міліцейський серіал «Породжена революцією» (1974) Г. Кохана.

Та відкриті форми цитування застосовуються й для створення складніших асоціативних побудов. Парижанка Нана (Анна Каріна), героїня фільму «Жити своїм життям» (1962) Ж.-Л. Годара, зі сльозами на очах дивиться в кінозалі «Страсті Жанни Д'арк» (1928) К. Т. Дрейера, німий фільм зовсім іншого часового періоду. Найвні паралель трагедії Жанни з сумною долею Нани, сучасної жертви чоловічого шовінізму, а частково й введення мотиву передчуття нею своєї близької загибелі. Як бачимо, багато чого вирішує контекст, до якого введена цитата. За аналогією з «ефектом Кулешова», коли за допомогою монтажу однаковим кадрам надавався різний зміст, поданням цитати в різних контекстах визначається те, як вона буде прочитана, а також певне ставлення до неї, котре хоче заявити автор. У фільмі «Мій американський дядечко» (1980) А. Рене вчинки й поведінкові мотиви героїв паралельно з основними подіями іронічно ілюструються кадрами наукового кінодокументального коментаря на прикладі інстинктів «людино-пацюків». Крім цього паралельним монтажем уводяться й кадри французької кінокласики — кожному із трьох основних героїв дібраний до пари один з його зоряних кінокумирів: для персонажа Жерара Депард'є — це Жан Габен, для Ніколь Гарсія — Жан Марє, для Роже П'єра — Даніель Дар'є.

У прихованих формах кіноцитиування режисер не вказує відкрито на кіноджерело, а надає можливість впізнати його самому глядачеві. Завдяки цьому, до особливого задоволення завзятих глядачів, фільм перетворюється на своєрідне ігрове поле, подобу кінокресворда. Звісно, в такому разі глядач повинен бути ознайомлений із правилами гри. «Паролем для входу» може слугувати вже саме ім'я режисера. Так, «тарантіномани», котрі йдуть на фільм Квентіна Тарантіно, заздалегідь знають схильність режисера до цитування й певне коло його кіносимпатій. Аналогічно можуть використовуватися й інші культові імена, культові фільми й різноманітні види кінозапозичень, іноді в присвяті або в самій назві: «Лист до Фелліні» (2006) Д. Зайцева, «Повернення броненосця» (1996) Г. Полокі. При цьому глядачеві можуть бути запропоновані принципи кодування тексту, підказка для знаходження цитати, ключ до її прочитання, або спеціально зазначена галузь необхідних знань.

Для наочності проілюструємо те, як гра в кіноцитати демонструється в самому кіно. В «Мрійниках» (2003) Б. Бертоллучі серед улюблених занять молодих сінефілів — гра в угадування

кіноцитат, переважно з репертуару паризької Сінематеки. В подальшому гра ускладнюється, герої вдаються до реконструкції (відтворення в реальності) епізоду «пробігу по Лувру» з годарівського фільму «Банда аутсайдерів» (1964). Бертоллучі, демонструючи кухню кіноцитатування, монтажними перебиваннями вводить до свого фільму оригінальний годарівський фрагмент і його парафраз у виконанні героїв. Подібна гра-вгадайка в кіноцитати представлена і в «Леоні-кілери» (1994) Л. Бессона, але вже в дещо ширшому кінокультурному шарі: герої (кілер і дівчисько), розважаючись, по черзі пародіюють Чарлі Чапліна, Мерілін Монро, Клінта Іствуда та інших зірок екрана. Окремі помилкові відгадування при цьому відбуваються через різницю у віці й етногеографічну належність. У фільмі «Ми так кохали один одного» (1974) Е. Скола показана телевікторина по кіно, в яку грають інтелектуали. Подібне позиціонування «кінознань» характерне для 1970-х років, коли й саму практику кіноцитатування («нова хвиля» та ін.) і її сприйняття (відображення, рецепцію) в середовищі глядачів співвідносили з культурним шаром. Постмодерністська парадигма прирівняла царину культури до споживчих сфер. З подачі К. Тарантіно в 1990-ті ініціативу перехопили кілери-сінефіли, у світовому кіно затвердилася мода на кримінальних героїв, що бравують демонструванням своїх «кінознань». Показовий з цього приводу фільм жахів «Крик» (I-III: 1996-2001) В. Крейвена, де маніяк саме так тестував своїх жертв, та інші фільми про злочинців-кінофанів.

Поширена завдяки кіно мода на кіноцитатування швидко перейшла на телебачення й інші мультимедійні технології. До практики кіноцитатування часто звертаються в різних телеіграх і телешоу («Клуб Веселих і Кмітливих», «Танці із зірками»). Герої телесеріалу «Тридцятирічні» (2008) М. Крутикова грають у «корову», мімікою показуючи і тлумачачи фільм для вгадування (наприклад, їсть ікру ложкою — «Біле сонце пустелі»). Створюються численні інтернет-сайти по вгадуванню кіноцитат і кадрів з фільмів, популярні записи кінофраз і кіномузики у формі рінгтонів на мобільних телефонах, поширені конкурси в газетах із вгадування крилатих фраз із кіно. Кіноцитатування все частіше стає темою популярних видань та об'єктом наукового аналізу [5, 6].

У сучасному кіно пародійна комедія з рясним кіноцитатуванням користується підвищеним попитом. Саме на це була зроблена ставка при створенні картини «Найкращий фільм» (2008) К. Кузіна. Але розрекламований кінопародійний аспект не допоміг, «найкращий фільм» перетворився на художню поразку



через надто прямолінійний підхід. Замість цільного твору в популярних телегумористів з «Comedy Club» вийшла збірна солянка кінопародійних скетчів. Те, що було органічне для телевізійної специфіки, виявилось програвшим на великому екрані.

Зазначимо також, що цитата може бути не тільки не пов'язана із сюжетом, але й взагалі позбавлена референції. Наприклад, понині популярна комедія «Три + два» (1962) Г. Оганісяна: Сундуков (Нілов) читає книгу і, себто в його уяві, ми бачимо фрагмент з американського «Франкенштейна» (с Борисом Карлофф). Цитата з американського кіно, та ще й жанрового, вельми рідкісний випадок у практиці радянського кіно тих років, та цей вставний епізод виконує суто ілюстративну функцію, мета якої — викликати комічний ефект. Замість цього тут могло бути будь-що.

Автоцитата (самоциткування). Особливий інтерес представляє розгляд прийомів самоциткування в кіно. У подібній практиці первісно закладене подвійне ставлення — подання себе в третій особі. Таке відсторонення, відчуження «поглядом з боку» породжують неоднозначність сприйняття. Ю. Лотман, вводячи поняття «автокомунікація» для характеристики повідомлень у системі «Я — Я», відзначав, що при передачі інформації самому собі змінюється набір значимих кодів для комунікації, повідомлення набуває нового змісту, одержує додаткову значимість [3, с. 164-165]).

Розглянемо типовий прийом подвоєння змісту на прикладі відкритої автоцитати. Від фільму до фільму мандрує в Арнольда Шварценегера фірмова фраза «I'll be back» (Я повернуся) — незмінна зухвала усмішка-посилання до «Термінатора». Але таку самоіронію «залізного Арні» можна сприймати й у ширшому та глибшому контексті, як кепкування з власних одноманітних ролей суперменів. У фільмі з Шварценегером «Останній герой бойовиків» (1993) Дж. Мактірнена подібне самопародійне обігравання стало вже сюжетотворною лінією.

Багатозначнішою є прихована самоцитата. Звернемося до фільму «Москва сльозам не вірить» (1979) В. Меншова, де надано чимало різних цитатних відсилань до кіно й телерефлексій (епізод московського кінофестивалю, афоризм про «одне суцільне телебачення» та ін.). У одній зі сцен, коли дочка-старшокласниця (Наталя Вавілова) «застукала» свою матір з коханцем, вони для прикриття вмикають телевізор. За кадром чутний обривок вальсу «Когда уйдем со школьного двора». Масовий глядач просто посміється над пікантністю ситуації. Обізнані глядачі пригадають, що це музика з фільму «Розіграш» (1977), і для деяких з них посмішка акторки матиме «додаткову значимість», адже в «Розіграші» вона теж зіграла роль старшокласниці. Та лише знавці

кіно відзначать, що режисер В. Меншов послався на свій власний фільм, який став його дебютом у кінорежисурі. Як бачимо, кожен прошарок сприйняття, що введений до фільму, усе більше звужує ареал глядачів і вимагає додаткових знань для впізнання самоцитати, тобто потребує застосування аналітичного досвіду.

Тож самоцитування має певну мету та спрямованість, упродовжує своєрідне «кіно для своїх». Рясне самоцитування, самореференції до особистого (зокрема художнього) досвіду характерні для авторського кіно (досить пригадати стрічки Ж.-Л. Годара чи Ф. Трюффо). Такі фільми часто вибудовуються як груповий текст, для повноцінного сприйняття якого важливе ознайомлення з попередньою творчістю автора, специфікою його кіномови, авторським почерком та ін. Саме звідси численні автографи та автограми, що приховані в таких кінотекстах.

У кіно, розрахованому на масового глядача, подібна авторська настанова поступається місцем комерційному розрахунку. Як у масштабному будівництві використовують готові блоки, так тут запозичують раніше опрацьований набір героїв, типові сюжетні ходи та ін. Звідси поширена практика ремейків, сиквелів, приквелів і навіть spinoffs (відбрунькування від основного сюжету, коли другорядний герой у новому фільмі стає головним — «Розенкранц і Гільденстерн мертві» (1990) Т. Стоппарда, «Жінка-кішка» (2004) Пітофа. Екранна культура посилено дублює свої «принади», немов клонує сама себе. Розглядаючи еволюцію кадру, М. Изволов зазначив: «Природа цифрового відео надзвичайно нагадує здатність клонування живих організмів — навряд чи це сусідство випадкове» [1].

Мабуть, найрадикальнішою з цього приводу є позиція німецького філософа й соціолога Нікласа Лумана, яку він обстоює в книзі «Реальність мас-медіа», де розглянуті такі явища, як аутопойесис і самореференція. За Луманом, мас-медіа зациклені самі на собі. Спостерігаючи за соціальною реальністю, вони не передають інформацію про неї, а лише розповідають про свої власні рефлексії щодо реальності [4]. Наочною ілюстрацією цієї тези може слугувати те, як у більшості випадків документальний фрагмент в ігровому кіно подається й відповідно сприймається як реальність. Тобто за реальність видається все та ж рефлексія кіно на реальність, але заявлена в інших «кінодокументальних» принципах кодування.

Нині цитата з кіно стає певним знаком якості і своєрідним брендом. У душі часу вона виявляє себе й як впливовий соціокультурний феномен, який потребує всебічного осмислення, що і становить перспективу подальших досліджень.

**Список літератури**

1. Изволов Н. Что такое кадр? / Н. Изволов // Videoton [Электронный ресурс] — Режим доступа : [http://www.videoton.ru/Articles/what\\_about\\_frame.html](http://www.videoton.ru/Articles/what_about_frame.html).
2. Козицкая Е. Цитата, «чужое» слово, интертекст : материалы к библиографии / Е. Козицкая // Литературный текст: проблемы и методы исследования: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: сб. науч. тр. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. — Вып. V. — 220 с.
3. Лотман Ю. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) / Ю. Лотман // Семиосфера. — СПб. : Искусство, 2005. — С. 159-165.
4. Луман Н. Реальность массмедиа / Н. Луман. — М. : Праксис, 2005. — 256 с.
5. Мартыянова И. Киновеки русского текста: парадокс литературной кинематографичности / И. Мартыянова. — СПб. : САГА, 2002. — 224 с.
6. Ханютин А. Паремология кино / А. Ханютин // Киноведческие записки. — 1993. — № 19. — С. 45-55.

*Надійшла до редколегії 16.03.2010 р.*

УДК 791.63–051:378.147

Д. Л. ГОРОДНЯНСЬКИЙ,  
Ю. В. КИРИЛІН

**МЕТОДИКА РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ  
СТУДЕНТІВ-ТЕЛЕВІЗІЙНИКІВ:  
ОПЕРАТОРСЬКИЙ ТРЕНІНГ**

*Запропоновано нову методику розвитку творчих здібностей студентів за спеціальністю «Оператор кіно та телебачення».*

*Ключові слова: оператор, тренінг, асоціація, сприйняття, психоаналіз, телебачення.*

*Предложена новая методика развития творческих способностей студентов специальности «Оператор кино и телевидения».*

*Ключевые слова: оператор, тренинг, ассоциация, восприятие, психоанализ, телевидение.*

*The new technique of development of creative abilities for a trade the operator of film-and TV is offered.*

*Key words: operator, training, association, perception, visual, psychoanalysis, TV.*

Актуальність теми. Складання навчальних методик та спеціальних тренінгів є нині актуальною темою досліджень, оскільки підготовка студентів творчих спеціальностей за своїми методами

відрізняється від загального напряму підготовки вищої школи і питання методології розвитку творчих здібностей вивчене недостатньо. Специфіка професії оператора-постановника полягає в тому, що він постає співавтором режисера у відтворенні візуального ряду. Оскільки оператор-постановник не є простим виконавцем, то вимоги до творчого потенціалу особистості оператора зростають. На цей час методики розвитку творчих здібностей операторів не розроблені, тому їх складання є необхідним.

**Метою** статті є методика підготовки операторів з цілісним світоглядом і певного психотипу, що відповідатиме цій професії. Кількість отриманої професійної інформації рано чи пізно трансформується у творчі якості особистості, продуктивнішим є підхід, де від загальних, фундаментальних закономірностей людського сприйняття переходять до різних видів зйомки, які практично виражають загальні принципи.

Оператор як самостійна творча ланка екранних видів мистецтва робить внесок до режисерського завдання у втілення ідей своїм баченням і світоглядом, які основані на мові пластичних образів. Тому асоціативно-образне мислення в процесі виконання роботи стає для оператора провідним.

Таким чином, основною особливістю оператора як фахівця стає вільний перехід від словесно-логічного до асоціативно-образного мислення і навпаки.

Тому ми стверджуємо, що в професії оператора, поряд з технічними вміннями, провідну роль відіграє творчий аспект особистості. Для розкриття творчого потенціалу студентів передбачені специфічні завдання-тренінги, які розвивають асоціативно-образне мислення і дозволяють навчитися виражати свої думки, ідеї і відчуття у вигляді візуальних образів. Запропонована нами методика основана на специфіці операторської професії і сприяє досягненню бажаного результату.

Ми переконалися, що в кадрі можуть бути наявні дві символічні системи: іконічна, пов'язана із символікою впізнаних образів зовнішнього світу. Вона задається через свідомість людини. І друга система, — конвенційна, задана генетично (точніше архетипічно), яка впливає на несвідоме людини.

Гюстав Ле Бон писав: «Маси ніколи не вражає логіка мови, але їх вражають плотські образи, які народжують певні слова й асоціації слів. Їх зосереджено виголошують перед натовпами, і негайно на їх обличчях з'являється пошана, голови схилиються. Багато хто розглядає їх як сили природи, потужність стихії.»

У міру виконання завдань запропонованого тренінгу учні мають навчитися виявляти приховане архетипічне значення кадру,

що знімається, або монтажною фрази. При цьому вони вчать розвивати глибину власної уяви і зважати на інваріантність фонетичного малюнка мови.

Так само важливого значення в оцінці студентської роботи набуває її усне пояснення. Чим більшу лінгвістичну чутливість, спрямовану на інваріантну архетипічну структуру звука й образу, виявляє учень у процесі виконання завдань, тим краще.

Зважаючи на аналіз навчальних завдань, викладач так само повинен вивести мотиваційну складову учня, що допоможе у визначенні індивідуального підходу в подальшій роботі з ним. Мотиваційна складова визначається за загальноприйнятою методикою, де:

потреба — внутрішня сила, що спонукає до здійснення якісно певних форм діяльності;

мотив — мета («матеріальний» або «ідеальний» предмет), яка спонукає і спрямовує діяльність студента, заради якої здійснюється діяльність;

інструментальна діяльність — конкретні дії (фізичні або ментальні), що приводять до задоволення потреб;

емоції — безпосереднє переживання явищ і ситуацій для здійснення діяльності («стан») студента, прогноз результатів діяльності («очікування») й оцінка особистості, діяльності або результатів діяльності іншими людьми («оцінка»).

## РОЗВИВАЮЧА МЕТОДИКА

### Тренінг № 1

#### *Слово — образ*

Основана на психоаналітичному уявленні про слово, як про лінгвістичний знак. За переконанням психоаналітиків, слово може бути виражене як дріб:

### ЗВУК – ОБРАЗ (СИГНІФІКАТОР)

#### ЗНАЧЕННЯ — ПОНЯТТЯ (ТЕ, ЩО СИГНІФІКУЄТЬСЯ)

Стверджується, що психічний рух від свідомості до несвідомого супроводжується лінгвістичним зрушенням від уваги до того, що сигніфікується (значенню) в несвідомому до сигніфікатора (звуковий образ).

Подібні переконання на структуру слова існують у класичній лінгвістиці вед. Вважається, що слова мають дві функції: абхіда, яка сприяє розумінню мовлення, позначеного цим словом, і лакшья, яка позначає знак, тобто образ. Таким чином, індійська лінгвістика так само, як і психоаналіз, вважає, що слово несе в собі прихований образ.

Студентам пропонують довільно обрати слово — іменник.

Таким чином, студентам пропонується на початку попрацювати чисельник наведеного дробу.

1. Підібрати характер ліній, що визначають структуру зображення.

2. Підібрати геометричні фігури, які створюватимуть основи композиції кадрів.

3. Підібрати кольорову гаму, яка виражає емоційну дію цього слова. Про кольорову гаму слід сказати особливо: вважається, що в нашому несвідомому звук трансформується в колір. Існують спеціальні таблиці відповідностей між звуком і кольором. Носіями кольорової енергії є голосні звуки, приголосні лише їх обмежують. Проте, щоб не обмежувати творчий потенціал студентів, кольорову гамму пропонують їм підібрати самостійно. Тепер залишається розкрити знаменник даного вислову. Для цього пропонують придумати ситуацію, яка б розкрила значення (що сигніфікується) даного слова. Ситуація має бути вирішена відповідно до принципів режисури, монтажу і кінематографічної композиції.

Це завдання має ще один варіант. Пропонується взяти вірш, виділити його основну ідею, або ж основний емоційний стан, які можуть бути виражені одним словом, і застосувати до цього слова вказану схему. Надалі завдання можна ускладнити, виділивши декілька ключових слів (не більше трьох). А відеоряд створити за допомогою їх комбінації. При цьому одне з понять є головним, а останні — допоміжними.

## Тренінг № 2

### *Ритм*

Одним з найважливіших засобів, які узгоджують різні елементи, є ритм. Ритм діє на наші відчуття і виявляється практично в усьому. Це, наприклад, цокіт копит — у звукоряді, в хореографії — малюнок танцю. Ритм існує в поезії. Крім того існують візуальні ритми, які властиві зокрема й статичним предметам. Ці види ритмів застосовуються в живопису, дизайні, архітектурі і так званих орнаментальних композиціях. Таким чином, можна виділити два типи ритмів, які мають відношення до нашого завдання: звукові та візуальні.

Під звуковими ритмами в цьому разі слід розуміти гармонійне чергування будь-яких елементів звука, що відбуваються з певною послідовністю. А під візуальними (на відміну від мовних і звукових) — ритмічне чергування ліній і плоскості. Суть завдання зводиться до їх координації. Студентам пропонують вибрати вірш і підібрати до нього асоціативний відеоряд, що відповідає певним вимогам. Аналіз роботи зі студентами свідчить,

що образи виникають при декламації, асоціативні і не пов'язані із змістом твору. Тому студентам пропонується підібрати до вірша відеоряд, ґрунтуючись на таких вимогах: у відеорядові не повинно бути нічого з того, про що йдеться у вірші, цей відеоряд має бути вирішений у формі символу. Емоційний ефект його має бути таким же, як у вихідного поетичного твору, і, найголовніше, внутрішній ритм відеоряду повинен збігатися з внутрішнім ритмом вірша. Під внутрішнім ритмом вірша розуміється не віршований розмір, а частота виникнення образів у свідомості людини при декламації. Цей параметр визначається інтуїтивно. Таким чином, студенти вчаться використовувати метафору, як художній прийом.

У цьому тренінгові доречно провести аналогію з лінгвістичними дослідженнями. Існує термін «інтенціональна мова», тобто мова таємна, темна, двозначна. У 1916 році Хара Прасад Шастрі запропонував термін «смеркова мова» — мова «світла і тьми» (ало-а-дхари), в якому певні стани свідомості виражаються іншими термінами. До того ж поступово семантична багатозначність слів (характерних для символу), врешті-решт, змінюється двозначністю системи натяків, які внутрішньо властиві будь-якій звичайній мові. Ця деструкція мови теж по-своєму «руйнує» профанний універсум і заміщує його світом взаємозворотних цілісних рівнів. Досягненню подібного результату сприяє й цей тренінг.

### Тренінг № 3

#### *Приховані образи тексту*

Значним еволюційним стрибком для людини стало виникнення символічного уявлення (через *sentation*) і мови. Мова людини дозволяє створювати та відтворювати інформацію нового типу, інформацію психічну і культурну, здатну до створення символів. Навіть вважається, що найдрібніша одиниця культурної інформації «мем» здатна передаватися наступним поколінням відповідно до закономірностей природного відбору. Цей процес залежить від особистості людини, основою якої є певні закономірності. Закономірності (впорядковані регулярності) особистості називаються архетипами. Юнг і Ріклін дійшли висновку, що особистість людини (архетип) складається з груп плотьски відбитих асоціацій-комплексів, осередням яких є психічний образ. Крім того, підсвідомий асоціативний процес відбувається на основі подібності образу і звуку. Таким чином, те, що ми називаємо свідомістю й інтелектом, зовсім не головне в людській психіці. Сили, що визначають наше сприйняття, належать світу несвідомого. Воно виявляється як сфера наших снів, фантазій,

імпульсів і спонук та може бути виражене формулою: «Свідомість роздумує, несвідоме управляє».

Особливо необхідно пригадати закони сновидінь. Багато режисерів намагалися створити свої фільми на феноменах функціонування свідомості в стані сновидіння. Достатньо пригадати Девіда Лінча, «Малхолланд драйв», Федеріко Фелліні «8 з половиною» і Андрія Тарковського «Дзеркало». В інших це зводилося до певної символіки кольору, яка започаткована в «Синій птиці» Метерлінка. Проте факт сновидіння полягає в тому, що вся інформація сприймається відразу, єдиним блоком. Характерна повна відсутність причинно-наслідкових зв'язків і суб'єктивного (як послідовність подій) та об'єктивного часу. Лише потім, у процесі пригадування, людина вибудовує причинно-наслідкові зв'язки і виробляє розбиття за часом. Саме за таким принципом діє несвідоме. Подібні переконання наголошуються і в брахманістській культурі, де стверджується, що в ідеї минуле, сьогодення, майбутнє (начало, процес і завершення) наявні одночасно. Цей підхід характерний для певних видів мистецтва в народів, які не були пов'язані з середземноморсько-єгипетською колискою західної цивілізації. Як приклад, наведемо систему передачі інформації у формі орнаменту в одного з кочових народів Азії.



## ПОВЕСТВОВАНИЕ

Весной на джайлоо, на котором нужно подняться, идя по извилистой тропе, поднимаясь на крутую гору, лежит забытый сошник при свете нового месяца, в то время, когда его хозяин с другом отдыхает в киргизской островерхой юрте на узорных пополах. (Чернение на серебряной сережке).

### ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ

- |                 |                                  |                              |
|-----------------|----------------------------------|------------------------------|
| ↑               | ●                                |                              |
| 1. Сошник.      | 3. Слегка распустившийся цветок. | J                            |
|                 | ▲                                | 6. Нога человека.            |
| ☾               | 4. Островерхая киргизская юрта.  |                              |
| 2. Новый месяц. | ◻                                | 7. Идти по извилистой линии, |
|                 | 5. Узорная попола.               | ~~~~~                        |
|                 |                                  | поднимаясь на крутую гору.   |



Суть тренінгу.

Аналізують частину прозаїчного тексту (заздалегідь вибирається текст, насичений образною інформацією), через нескладні лінгвістичні маніпуляції, змінюючи частини мови і їх порядок, з тексту витягуються додаткові образи, які формально з ним не пов'язані, проте наявні в ньому потенційно. Надалі вони є ілюстрацією до цього уривка, підсилюючи його емоційну виразність і можуть бути збережені як кіноверсія твору.

Як приклад.

Удалину — в синяву (піднебесся) — випускається стріла. Це дозволяє нам говорити про те, що наша стріла приносить нам синяву, здається істинно синьою і так далі. Навпаки, синява та форму стріли, прямої, як стріла, що летить у напрямі мети і так далі. Ця імагістична (образна) гра слів опрацьовує два фонетичні словесні комплекси: 1 — синява, синяву і т.д.; 2 — стріла, стріли і так далі.

Перебуваючи в межах указаних словесних комплексів і множинності їх значень, ми залишаємося всередині колективних можливостей мови. Цей метод оснований на полісемії слів і ампліфікації (розширенні) кожного фонетичного комплексу, завдяки якій одиничний образ збагачується через колективні паралелі.

В обговоренні результатів тренінгу важливо домогтися від студента осмисленої моделі обґрунтувань його роботи. При цьому звертається увага не на логічний, а на психологічний аспект дії. Про труднощі подібного аналізу писала Сьюзен Лангер у своїй праці «Логіка знаків і символів»:

«... У психологічному сенсі будь-який предмет, що має значення, може використовуватися як знак або символ; тобто для когось він має бути знаком або символом. У логічному сенсі він має бути здатний передавати значення, бути такого роду предметом, який можна так само використовувати. У деяких зв'язках значень така логічна вимога є тривіальною і мовчазно приймається; в інших же вона є гранично важливою і може навіть якимось забавним чином водити нас по лабіринтах нісенітниць».

#### Тренінг № 4

##### *Асоціативні ряди*

Означена методика завершує цей тренінг. У ній акумульовані досвід і підходи попередніх, основана на створенні асоціативних рядів. Асоціація — це віддзеркалення у свідомості зв'язків феноменів, що пізнаються, коли приклад однієї викликає виникнення думки про інше. Наше несвідоме не функціонує на

закономірностях асоціацій, котрі є певним містком між нашою свідомістю і несвідомим. Їх можна віднести до думок, які є віддзеркаленням зв'язків між предметами, вони бувають загальними, приватними й одиничними. Ця методика також впливає на розкриття творчого потенціалу особистості й основана на дослідженнях Юнга, про існування в кожній особі різних плотьски забарвлених комплексів, кожен з яких складається з несвідомих груп асоціацій, об'єднаних загальним афектом, у центрі якого розміщується психічний образ.

Існують п'ять видів асоціацій: за подібністю, контрастом, причинністю, суміжністю, інверсією. Студентам пропонують самим для себе розкрити зміст кожного виду асоціацій, після чого до запропонованого уривку тексту (поетичного або прозаїчного) підібрати п'ять візуальних асоціативних рядів (кожен ряд за одним виглядом асоціацій).

Отже, для підготовки творчих працівників за спеціальностями «живопис і дизайн» широко використовують розвиваючі творчі завдання. Вони створені за принципом об'єднання двох методів — логічного і чуттєвого. Професія оператора має свою специфіку, тому розвиваючі завдання мають бути побудовані за іншим принципом. На нашу думку, основою є перехід від думок, виражених у формі слів, до мови пластичних образів. Обґрунтуванню можливості цього процесу і присвячена тема дослідження. Крім того, об'єднавши роботи психоаналітиків, лінгвістів, операторів і мистецтвознавців ми дійшли висновку, що для формування високого рівня професіонала, який має власний «почерк» зйомки, дуже важливим є розвиток асоціативно-образного мислення. Комплекс розвиваючих завдань-тренінгів у рамках курсу «світло і композиція», як основи подальшого опанування операторських прийомів, ми пропонуємо вашій увазі. Упродовж трьох років ці завдання в певному обсязі впроваджувалися до навчального процесу та довели свою високу ефективність.

### Список літератури

1. Ветрова И. Б. Неформальная композиция / И. Б. Ветрова. — М. : «Ижица», 2004. — 172 с.
2. Голан А. Миф и символ / Ариэль Голан. — М., 1992. — 325 с.
3. Дегтярев А. Р. Фотокомпозиция: Средства. Формы. Приемы. / А. Р. Дегтярев. — М. : «ФАИР», 2008. — 272 с.
4. Костенко Т. В. Основи композиції та тривимірного формоутворення / Т. В. Костенко. — Х. : ДАДН, 2003. — 255 с.
5. Кузин В. С. Психология живописи / В. С. Кузин. — М. : «Оникс», 2005. — 304 с.

6. Кюглер П. Алхимия дискурса. Образ, звук и психическое / П. Кюглер. — М. : «ПЕРСЭ», 2005. — 223 с.
7. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики ритуала, ритуала и искусства / Сьюзен Лангер. — М. : «Республика», 2000. — 220 с.
8. Мжельская Е. Л. Редакторская подготовка фотоизданий / Е. Л. Мжельская. — М. : «Аспект-Пресс», 2005. — 112 с.
9. Михалкович В. И. Поэтика фотографии / В. И. Михалкович, В. Т. Стигнеев. — М., 1989. — 277 с.
10. Орбели И. А. Киргизский национальный узор / И. А. Орбели. — Ленинград, 1948. — 121 с.
11. Паранюшкин Р. В. Композиция / Р. В. Паранюшкин. — М. : «Феникс», 2005. — 79 с.
12. Попова Н. Античные и христианские символы «Аврора» / Н. Попова. — СПб, 2003. — 63 с.
13. Утилова Н. А. Монтаж / Н. А. Утилова. — М. : «Аспект Пресс», 2004. — 169 с.
14. Цветков Э. Тайные пружины человеческой психики / Э. Цветков. — М., 1993. — 80 с.
15. Яковлев М. И. Композиция + геометрия / М. И. Яковлев. — К. : «Каравела», 2007. — 239 с.

*Надійшла до редколегії 19.03.2010 р.*

УДК 791.64

Н. О. ЧЕРКАСОВА

### **КІНОПРОКАТНА ДІЯЛЬНІСТЬ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КІНЕМАТОГРАФА**

*Розглядаються традиційні та нові форми прокату кінофільмів — додаткові джерела прибутків кіноіндустрії, що забезпечують її подальший розвиток.*

**Ключові слова:** кінопрокат, дистрибуція, фільм, просування, посередник.

*Рассматриваются традиционные и новые формы кинопроката — дополнительные источники прибыли киноиндустрии, которые обеспечивают ее дальнейшее развитие.*

**Ключевые слова:** кинопрокат, дистрибуция, фильм, продвижение, посредник.

*Considered the traditional and new forms of film distribution — additional sources of profit film, which ensure its further development.*

**Key words:** distribution, film, promotion, mediator.

Актуальність проблеми зумовлена нагальними протиріччями культурних процесів, що відбувалися наприкінці ХХ ст. У цьому

контексті точка зору на кінематографію, що створює продукт культури — фільм, є засобом переусвідомлення вітчизняного кінематографічного процесу, коли кінематографія і суспільство перебували в кризі та пошуках нових орієнтирів соціокультурного розвитку.

Пошуки сучасних стратегій розвитку національного кінематографа зосереджуються навколо творчих і організаційних питань, пов'язаних із кількістю та якістю кіновиробництва. На наш погляд, розвиток вітчизняної кіногалузі всупереч поширеній думці починається не стільки з кіновиробництва, скільки з кінотеатральної мережі і системи прокату. Логіка тут проста: якщо фільми ніде і нікому демонструвати, вони не існують спочатку для масової аудиторії, а потім і як культурне явище.

В останнє десятиліття вийшли друком окремі публікації Л. Брюховецької, Н. Капельгородської, С. Тримбача, Ю. Ріпенко, А. Кокотюхи присвячені проблемам розвитку вітчизняного кіно-мистецтва. Дослідження пострадянської кінематографії 90-х рр. ХХ-початку ХХІ ст. представлені в працях провідних теоретиків і практиків радянського, а потім російського кіно — Д. Дондурєя, І. Кокорева, К. Разлогова, М. Шатернікової, Б. Криштула, В. Михайлова. Але до цього часу немає комплексного вивчення проблем сучасного кінопрокату і дистрибуції, перспективних напрямів організації кінодіяльності.

Таким чином, актуальність проблеми, винесеної в назву дослідження, визначається, з одного боку, станом самої мистецтвознавчої думки, характером осмислення кіно-, телепроцесів, з іншого — потребами кінопрактики, станом справ у вітчизняній кіногалузі.

Мета статті полягає в обґрунтуванні ключової ролі кінопрокату для всіх учасників ринку, усвідомленні його комерційного потенціалу для розвитку вітчизняної кіноіндустрії.

Ми вважаємо, що створення фільму і його прокат — дві складові повного циклу. Фільм, який не доходить до своєї аудиторії, мало чим відрізняється від фільму, який не був знятий. Тільки перший коштує набагато дорожче.

Індустрія кіно складається з трьох елементів: кіномережа, кінопрокат, кіновиробництво — саме в такій послідовності. Мережа і кінопрокат в окремо взятій країні можуть існувати без місцевого кіновиробництва, обходячись зарубіжною продукцією, але не навпаки. Як це не парадоксально звучить, кіно починається не зі сценарію і навіть не з ідеї фільму, а з проданого квитка в кінотеатр. «Виробництво фільмів має сенс у тому разі,

якщо створені умови для максимально широкого їх прокату», — відзначив кінознавець Єжи Тепліц майже півстоліття тому [1, с. 188]. Отже, у формуванні ефективних відносин між ланками кіноіндустрії вирішальної ролі набуває система розповсюдження кінопродукції.

Основне завдання кінопрокату полягає в тому, щоб реалізувати кінцевий продукт. Цим продуктом є фільм, знятий кіностудією або незалежним виробником.

Після того, як фільм готовий, розпочинається фаза розповсюдження (просування), у якій функціонує кінопрокат. У цьому сегменті кінопроцесу відбувається розподіл фільмокопії по регіонах і кіноустановках. Кінопрокатні мережі є посередниками між кіновиробниками і кіноспоживачами. Окрім основних функцій розповсюдження кінокопій, ця ланка формує кінорепертуар, стратегії рекламування фільмів, вирішує питання їх класифікації і транспортування. Кінопрокат акумулює частину прибутків від реалізації кінопродукції.

Кінопрокат — одна з масштабних складових кінематографії. Її основна функція — бути сполучною ланкою між кіновиробником і глядачем. При цьому зв'язок між ними двосторонній. Кіновиробництво залежить від просування фільмів, від кращої або гіршої його організації, тому що без повернення витрат на створення фільмів процес виробництва не може бути безперервним. Тобто єдиним способом повернути гроші, витрачені на кіновиробництво, є прокат. Саме на цьому етапі реалізується естетичний і соціальний потенціал фільму через його ринкову вартість, він повинен виправдовувати себе економічно. Для цього необхідно знайти ефективні шляхи для максимального розкриття глядацького потенціалу кінопродукції. Діяльність прокатників має ґрунтуватися на найраціональнішому використанні всіх ресурсів, спрямованому на забезпечення внутрішньогалузевої рентабельності, збільшення економічної ефективності прокату окремих фільмів і підвищення прибутків кіно взагалі. «Нормальний» розвиток кіногалузі потребує першочергового вивчення та підготовки ринку збуту, а тільки потім — організації виробництва продукції. Іноді цей процес може відбуватися паралельно, але ніяк не навпаки.

Нині ця проблема набуває великого значення у зв'язку зі збільшенням ресурсів кінодіяльності (бюджетів фільмів, подорожчання їх просування, необхідністю повернення вкладених коштів, отримання прибутку або засобів на подальший розвиток), так і з необхідністю задовольнити глядацькі потреби у високоякісній вітчизняній кінопродукції.

Структуризація і систематизація комплексу організаційних та економіко-правових передумов вітчизняного кінопрокату дозволять намітити основні теоретичні і практичні підходи до формування стратегії розвитку вітчизняної кіногалузі.

Історія світового кінематографа безпосередньо пов'язана з кінопрокатом і без нього такою не є. 28 грудня 1895 р. відбувся не просто перший кіносеанс братів Люм'єр, це був початок регулярних платних кінопоказів. Уже в перші роки свого існування кіно стрімкими темпами поширилося по всьому світу, випереджаючи в багатьох країнах виникнення кіновиробництва і виконуючи на-самперед прокатну функцію, тобто демонстрування картин, створених в інших країнах. Досить швидко для власників кінотеатрів стає очевидним, що покупка картин для тимчасової демонстрації нераціональна, необхідно постійно оновлювати репертуар. Чим частіше це відбувалося, тим більше було шансів максимально наповнити глядацький зал. Тому власники кінотеатрів були зацікавлені в отриманні фільмів у тимчасове використання, а не їх купівлю. Поступово в кінопідприємстві накопичувалась велика кількість фільмів, що вже були показані глядачеві і якість яких дозволяла використовувати їх для подальшого демонстрування в інших містах. Так виник новий вид кінодіяльності — прокат фільмів.

В умовах жорсткої конкуренції взаємини прокатника з кіновиробником стають визначальними для кар'єри останнього. Тільки ті підприємці, хто був власником мережі кінопрокату, мали перспективи розвитку кіносправи. «Господарями кінематографії в дореволюційній Росії були не фабриканти стрічок, а прокатники. Якщо прокатник сам поширював картини, які виготовляв на його фабриці, то ці картини забезпечували чималий прибуток. Якщо ж картину доводилося після її випуску продавати прокатникові, то лівова частка прибутку потрапляла до кишені останнього» [2, с. 49]. У середині 10-х років минулого століття прокат стає самостійним видом кінопідприємництва.

У цілому, виникнення системи кінопрокату мало позитивні наслідки. Прокат стимулював зйомки вітчизняних картин, тобто активний розвиток вітчизняного кіновиробництва. У свою чергу, вітчизняні кіновиробники завдяки оптовим прокатникам мали численну глядацьку аудиторію. Від пожвавлення кіновиробництва і збільшення кінопопиту прокатники мали значну частку кіноприбутків. Але прокат фільмів не загрожував достаткам ні виробників, ні власників кінотеатрів, тому що перші отримали можливість підвищити ціни на створену кінопродукцію, а другі — права показу кращих стрічок монопольно, «першим

екраном». Крім того, система прокату збільшила конкуренцію між власниками кінотеатрів, чим змусила зосередити увагу на змісті і якості стрічок.

Кінопрокат є невід'ємною частиною сучасного кінобізнесу. Нині розповсюдження аудіовізуального твору можливе в будь-якій формі і будь-якими способами (продаж оптом або вроздріб, здавання в прокат копій фільмів, відтворених на будь-якому носії та ін.). Посередником на кіноринку є прокатник фільму, фізична або юридична особа, яка має право прокату фільму і організує його прокат. Прокатник залежно від форми прав (театральний прокат, відеоправа та ін.) відповідно вибирає і спосіб їх реалізації. Так, театральний прокат передбачає використання кінофільму тільки для показу в кінотеатрах, що мають ліцензію на цей вид діяльності, які відкриті для широкої публіки постійно і які беруть вхідну плату за перегляд кінофільму.

Спочатку фільм створювався для демонстрування в кінотеатрах, і тому було досить легко підрахувати прибутки від його прокату і повернути їх знову у виробництво. До формування кожного нового сегмента медіаринку — телебачення, відео, кабельних телемереж, що використовували фільм як привабливий компонент своєї діяльності, власники кінопродукції спочатку ставилися як до небезпечних конкурентів. Децю пізніше стало зрозуміло, що всі представники медіа — частини одного ланцюга. Усі види телебачення, відео, диски стали новою формою прокату кінофільмів — так званий вторинний кінопрокат — і додатковим джерелом прибутків для кіноіндустрії, що забезпечують її розвиток.

Технологічні інновації кидають виклик сталим методам ведення кінобізнесу. Нові носії інформації, технологічні пристрої, різноманітні формати надають споживачеві великі можливості доступу до контенту тоді, коли вони цього захочуть. Також нові технології значно здешевлюють і оптимізують процес кінофікації у віддалених куточках — сільські клуби, будинки культури тощо. Ринок стає мобільнішим і намагається максимально задовольнити глядацький попит. Крім того, фільми демонструються в поїздах, автобусах, літаках, залах очікування і це велика ніша для ліцензійної реалізації кінопродукції. Комп'ютерні ігри, супутні товари, мелодії для мобільних телефонів — також види вторинних ринків, які поки що майже не забезпечують прибутків, але успішно використовуються для ефективного просування фільмів.

У світі розроблено різноманітні методи маркетингу фільмів — від видовищних способів реклами до складних прокатних стра-

тегій, що орієнтовані на максимальне отримання прибутку від кожного фільму.

Основними галузевими показниками кінобізнесу є виробничий бюджет і прокатний збір кінопроєкту, так званий «box-office». Світова практика визначає проєкт успішним, якщо box-office дорівнює або перевищує бюджет у 3-3,5 рази. Без можливості продажу кінопродукції на вторинних кіноринках керівництву кіностудій було б досить складно погодитись на вартість фільмів у \$150 млн і більше. І хоча всі згодні, що занадто багато знімається дорогих фільмів, напевно, їх кількість зростатиме.

Порядок розповсюдження, послідовність видів демонстрування (кінотеатральний, телевізійний, відеопоказ) фільмів визначає угода, яку укладають розповсюджувач фільму з авторами фільму або особа, котра має виняткове право на фільм. Характерно, що всі угоди здійснюються заздалегідь, до того, як фільм потрапляє на ринок. Усі переговори відбуваються завчасно, маркетинг розглядає ринкові можливості майбутнього фільму. Взагалі прокатники мають справу не з готовим фільмом, а з проєктами. Така практика переводить відносини продюсера та прокатника у сферу прогнозування, формує особливі навички попередніх розрахунків і дій представників різних сторін, що дозволяє залучати додаткові, необхідні для виробництва кошти, а також не гаяти часу, коли фільм готовий до демонстрації.

Одна з найпопулярніших і найефективніших схем вторинного прокату — модель «пресейл», попередній продаж на телебачення — впроваджується ще на етапі ідеї або виробництва. Такий проєкт поширений в «індустрії зірок», коли будується на популярності одного або кількох акторів. Увесь комплекс маркетингових комунікацій (пряма реклама, public relations, product placement) зосереджений навколо героя або героїв. На телебаченні економічна ефективність вимірюється на основі таких показників, як доля (відсоток глядачів, які дивились фільм від загальної кількості населення) і рейтинг (відсоток глядачів, які дивились фільм від загальної кількості людей, які дивились у цей момент телевізор), що створюють загалом саме ці персонажі, оскільки формат телевізійного простору обмежує гостроту сприйняття творчості інших учасників процесу кіно-виробництва.

Телебачення залишається найпривабливішим ринком реалізації аудіовізуальної продукції. Якщо порівняти ставки з розподілу прибутків, то кінотеатральний прокат забезпечує продюсеру



30-35% прибутків від реалізації фільму (50% залишається в кінотеатрів, 20% — у прокатника), телевізійний продаж забезпечує продюсеру 65-70% прибутків, а іноді всі 100%, якщо просування картини здійснювала продюсерська компанія [3, 8].

Вторинні ринки — телебачення, відео-, DVD — є продовженням кінотеатрального прокату. Нині до нього приєднуються супутникові та цифрові формати, їх роль з кожним днем значно зростає. Різні права реалізації кінопродукції дозволяють отримати максимально можливий прибуток з подальшим відрахуванням відсотків у кіновиробництві.

Також існують два типи випуску фільмів у прокат: швидкий і повільний. Перший призначений для касових і широко розрекламованих фільмів. Другий — для складніших картин, що потребують поступового ознайомлення глядачів через засоби масової інформації тощо.

Стислий огляд системи комерційного прокату фільмів у США доводить, з якою увагою необхідно діяти прокатникам з урахуванням складних взаємозв'язків, що існують між різними каналами комерційного прокату, дотримуючи системи прокатних «вікон» (інтервалів). Хаотичне використання аудіовізуальних засобів може призвести до зниження прибутків від усього прокату в цілому.

Світова практика підтверджує одну й ту ж закономірність: грамотно розрахована прокатна стратегія додає до касових зборів у середньому 30% прибутку. Звичайно, уникнути невдач і гарантувати успіх у кожному конкретному випадку неможливо, оскільки кожний фільм унікальний, а глядацький попит через його мінливість невизначений. Але цілеспрямованими і раціональними діями ступінь ризику в непередбаченому кінобізнесі можна зменшити.

Акценти, таким чином, неухильно зміщуються в напрямі дослідження ринку і наукового обґрунтування організації прокату.

Впливові західні фахівці в галузі кінопрокату навіть стверджують, що нині неможливо зробити картину, яка не в змозі себе окупити, якщо це не супердорога продукція. Кінотеатральний прокат, продаж дисків, поступка прав ефірному і незалежному телебаченню на внутрішньому ринку та в інших країнах гарантують повернення початкових витрат.

Напевно, ідеальної моделі розвитку кіноіндустрії у світі не існує. Однак є приклади високої рентабельності й чудової організації кіноіндустрії. У першу чергу це студії Голлівуда. Вони будуються на двох фундаментальних принципах. Принцип

перший — об'єднання в одній компанії виробництва, прокату та показу фільмів (нехай обмеженого після антимонопольних законів 50-х). Принцип другий — компанія є частиною тієї чи іншої суперкорпорацій. Об'єднання виробництва, прокату та демонстрації дозволяє проводити єдину політику по роботі з фільмами і отримувати від їх експлуатації максимальний прибуток. Суперкорпорація ж з легкістю поглинає всі поквартальні коливання обороту своєї примхливої дочірньої компанії.

Вітчизняна галузь кіно була прибутковою до 1990 р. Кінопрокат забезпечував прибуток до 200 мільйонів карбованців, 55 % з яких забирали до місцевих бюджетів, 25% відраховувались на експлуатаційні потреби кіномережі, 12% — на утримання самого інституту кінопрокату і 8% — на фінансування виробництва фільмів [4, с. 68].

Кінематограф не мав ніяких об'єктивних критеріїв економічної оцінки своєї діяльності. Зв'язок між кіновиробництвом і ринком був розірваний адміністративною системою цілком свідомо тому, що виробництвом фільмів керував не глядач, а система. Студії, прокат не впливали на перспективи власного розвитку і взагалі залишались далеко від кон'юнктури та динаміки ринку. Економіка й устрій кінопромисловості того періоду, взаємодії її частин, принципи фінансування залишалися в тіні творчості. При цьому фільми, апаратура, репертуар підпорядковувалися галузевим структурам і керувалися Держкіно СРСР через Держкіно республік, обласні, міські та районні прокатні організації. Таким чином вивірений щорічний баланс галузевого і територіального принципу робив економічну модель кіно високорентабельною та самодостатньою.

У період перебудови державна структура прокату була знищена, а епоха ринкових відносин альтернативного прокату не створила. У результаті всіх перетворень економічний взаємозв'язок між підприємствами сфери кіновиробництва і збуту не тільки не відновився, як передбачалося, але ще більше зруйнувався. Всі ланки галузевого ланцюга «кіно студія-прокат-кінотеатр» перестали мати потребу один в одному для здійснення своєї діяльності. Галузь, як об'єднання взаємозалежних господарських суб'єктів, практично припинила своє існування. Звичайно, це був найнесприятливіший період для розвитку екранної культури в її традиційних формах.

Кінопрокат перетворився на збитковий вид діяльності. Сучасний стан вітчизняного прокату не надає можливості реально повернути кошти, витрачені на виробництво фільмів. Також за-

лишається дуже складною ситуація з кінопрокатом у регіонах України. Можна мати прекрасні кінофільми, але не мати конкретної та дієвої системи кінопоказу та кінопрокату.

З урахуванням того, що нині відсутня злагоджена робота витратних і зворотних механізмів, можна дійти висновку, що базова причина кризи національної кіногалузі виявляється у відсутності функціональної взаємозалежності між виробництвом, прокатом і показом.

Кінопрокат — найважливіша ланка між виробниками фільмів і глядачем. Це воістину кровоносна система всієї галузі. Саме тому виникає реальна загроза існування українського кіно як явища національної культури. Щоб цього не трапилося, держава змушена була субсидувати кінематографію. Парадокс полягає в тому, що національний кінематограф міг би обійтися і без державних дотацій, не чекати, поки податки заповнять держбюджет і на українське кіно наприкінці року відщипнуть залишковий мізер.

Вирішення цього питання локальними методами — фінансуванням тільки виробництва, передаванням майнових прав тому або іншому суб'єкту кінематографії тощо, — позитивних наслідків не має, тому що фундаментальною умовою функціонування кінематографа є злагоджена робота всіх складових кінематографічного циклу, тобто взаємозалежність процесів виробництва і відтворення з метою створення фільмів як товару життєвого циклу.

В Україні розвиток національного кінематографа задекларовано як пріоритетний напрям державної політики в гуманітарній сфері, що закріплено Законами України «Основи законодавства України про культуру», «Про кінематографію» тощо. За останні двадцять років прокат і мережа фактично залишилися поза увагою Держкіно і Союзу Кінематографістів. При цьому Держкіно не було готове запропонувати готову систему організації прокату і мережі, орієнтовану на ринкові умови. Доводиться констатувати, що понині наші професіонали практично не робили серйозних спроб узагальнити передові світові досягнення в комерційному управлінні кінодіяльності для того, щоб ефективно трансформувати й адаптувати їх до національних особливостей кіноіндустрії.

Незважаючи на невирішеність нагальних професійних проблем, проміжні підсумки розвитку національної кіноіндустрії першого десятиріччя (або так званих «нульових років») мають позитивну динаміку. Ринок кінопрокату в Україні стабільно зростає. Прихід в український кінобізнес потужних комерційних

гравців зумовив будівництво сучасних кінотеатрів та мультиплексів у великих містах України. Тенденцією вже стали високі темпи зростання розміщення кінотеатрів у торговельно-розважальних комплексах. За даними компанії «Кіносвіт», станом на квітень 2008 р. частка таких кінотеатрів становила 14,29 %, тоді як у 2004 р. — лише 3,5 %. Зростає кількість мережових кінотеатрів. У 2007 р. їх частка становила 58 % усієї інфраструктури. Відповідно до сучасних технологій кінопоказу, переоснащено близько 300 кінозалів. Водночас вітчизняний ринок кінопрокату ще далекий від насичення сучасними кінотеатрами. Так, на 100 тис. українців діє 0,5 кінотеатрів (у Європі цей показник більший у 10-11 разів) [5].

Стабільна тенденція зростання відвідуваності кінотеатрів в Україні та ненасиченість кінопрокатної інфраструктури на вітчизняному ринку зумовлюють інвестиційну зацікавленість західного кінопрокатного бізнесу. Зокрема експансію на вітчизняний ринок задекларували Cinema City (Ізраїль), ITI (Польща) та ін.

Загальна сума надходжень від кінопрокату в Україні за січень-лютий 2010 року склала 102 млн грн, що на 50% більше, ніж за цей же період минулого року. Про це свідчать дані Міжнародної асоціації виробників і дистриб'юторів фільмів Motion Picture Association [6].

На думку представників кінопрокатних компаній, оприлюднені дані свідчать про те, що ринок кінопрокату в Україні нині продовжує стабільно зростати.

Проблеми вітчизняного кінопрокату в науковому сенсі перебуває на стадії первісного осмислення. Сучасна вітчизняна наука про кіно ґрунтується здебільшого на розумінні кінематографічного процесу як естетичної практики. Виробництво і прокат фільмів відштовхуються від іншої її грані. Кінопроцес розглядається перш за все як комерційна практика. Стратегія розвитку кінопрокату має спрямовуватися на відновлення української кінематографії як самоокупної конкурентоспроможної галузі культури завдяки запровадженню стимулюючих форм і методів господарювання та вдосконаленню механізмів позабюджетного фінансування.

Путівку в життя фільму дає не тільки режисер, а й прокатник. Тобто той, хто купує копії фільму, права на його показ, запускає стрічку в кінотеатри, до глядачів, заради яких, власне, і знімався фільм. Кошти від прокату йдуть на виробництво нових картин. Тобто немає прокату — немає і кіно.

Через кіно-, телемережу кінопрокат виконує роль фінансового інструменту всього кінематографа, що повертає витрати ви-

робникові і створює умови для функціонування капіталу. Цей аспект реалізується через продаж квитків, відеокасет, дисків і отримання прокатником прибутку, частина якого спрямовується у виробництво. Таким чином різні види прокату не тільки фінансують кіновиробництво, а й примушують працювати механізми відтворення. Саме успішний, прибутковий кінопрокат має підготувати фінансову базу для розвитку кіновиробництва, подолати економічні проблеми українського кіно. Перспективами подальших досліджень може бути відпрацювання науково обґрунтованої моделі реалізації кінопродукції в умовах ринку, створення потужної багатоваріантної системи кінопрокату.

### Список літератури

1. Теплиц Е. История киноискусства 1895-1927 / Ежи Теплиц ; [пер. с польского В. Головского]. — М. : Прогресс, 1968. — 336 с.
2. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России / Семен Сергеевич Гинзбург. — М. : Искусство, 1963. — 456 с.
3. Бордачева Е. Модели и практика реализации детских и юношеских фильмов / Елена Бордачева // Киномеханик. — 2006. — № 9. — С. 8-12.
4. Мазяр М. Українське кіно на вітчизняному телебаченні / Микола Мазяр // Телерадіокур'єр. — 2003. — №2. — С. 68-69.
5. Овинникова Т., Портная К. Эффект отсутствия [Электронный ресурс] : за данными Контракты Украинский деловой женедельник № 27 от 07.07.2008.
6. В 2010 году прибыль от украинского кинопроката удвоилась [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.unian.net/ukr/news/news-366609.html>.

*Надійшла до редколегії 23.03.2010 р.*

УДК 792.8+396

О. М. ШАБАЛІНА

## ДІАЛОГ ЧЕРЕЗ ОКЕАН: ТРАНСАКЦІЇ В АМЕРИКАНСЬКОМУ І ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ВАРІАНТАХ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ПОШУКУ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ-ЖІНОК

*Розглядаються культурологічні джерела впливу хореографічного мистецтва США на формування стилю жінок-балетмейстерів Західної Європи кінця ХХ ст.*

**Ключові слова:** *постмодерний танець, експеримент, креативність, рефлексія, еkleктика, ірраціональність, візуалізація, алегоричність, символізм, провокаційність, персоніфікація, нові хореографічні форми, нетрадиційні сценічні площадки, суб'єктивний досвід.*

*Рассматриваются культурологические источники влияния хореографического искусства США на формирование стиля женщин-балетмейстеров Западной Европы конца XX ст.*

**Ключевые слова:** *постмодерный танец, эксперимент, креативность, рефлексия, эклектика, иррациональность, визуализация, аллегория, символизм, провокационность, персонификация, новые хореографические формы, нетрадиционные сценические площадки, субъективный опыт.*

*Culturelogical sources of influence of a choreographic art of the USA on formation of style of women — of ballet masters of the Western Europe of end XX the item are considered.*

**Key words:** *a postmodern dance, experiment, a creative, a reflexion, eclecticism, irrationality, visualisation, allegory, symbolism, provocation, the personification, new choreographic forms, nonconventional scenic platforms, subjective experience.*

У другій половині ХХ ст. стилістичні прийоми модерного танцю певною мірою себе вичерпали в усьому світі. Це було пов'язано насамперед із виникненням нової танцювальної лексики, яка відбивала тенденції молодіжної субкультури. При спорідненості певних тенденцій танцювальне мистецтво Західної Європи та США розвивалося різними шляхами. Кожне мало чітко окреслені стильові ознаки, про що свідчать практичні зразки та що відображено в працях сучасних дослідників О. Чепалова (Україна), О. Гердт (Росія), Б. Персон (Швеція), Ф. Спаршотт (США). Форми своєрідних робіт та їх існування на фундаментальному рівні зобов'язані передусім артистичним попередникам з американського Театру Танцю Judson.

Метою статті є розгляд шляхів, якими жіноцтво оновлювало мистецькі форми та використовувало соціальні імпульси танцю нової хвилі в умовах, коли першою ділянкою радикальних змін постмодерністів було середовище танцю, тобто людське тіло.

Протягом багатьох десятиліть зразки як класичного балету, так і модерного танцю обмежували участь тіла в рухах, які не відповідали усталеним моделям танцю. Першість тілесної орієнтації піддавалася сумніву, тоді як виконавці експериментували з новими видами нетанцювальних рухів. Сумнівним було і підпорядкування тіла бажаним хореографічним формам. Для багатьох жінок театральний танець будь-якого виду став підозрілим, оскільки танець — мистецтво чистої фізичної присутності, в якому жінки найбільше ототожнюються з власними тілами. Жінки, котрі були провідними в постмодерному танці, прагнули продемонструвати, що вони мають не лише тіло, але й розум. Це частково пояснює провідну роль розмовної мови

в постмодерному танці та нова його концепція як засобу вирішення проблем.

З початку 70-х рр. XX ст. у США, Британії, Німеччині, Австралії, Данії, Швеції, Франції активізувалася діяльність художниць, які обрали для себе суто феміністські вподобання та посилювали феміністський бум у сфері візуальних мистецтв. В експериментах європейських хореографів-жінок дуже відчутний вплив американського досвіду.

Серед видатних осіб у сфері танцю виокремлюються: Кароль Армітаж, котра працювала з М. Каннінгхемом, але пішла від нього, щоб реалізувати власні амбітні плани й експансивні стратегії танцю, Ева Лілля, зовні (як і стилістикою деяких своїх композицій) дуже схожа на Піну Бауш. Але, по суті, вона повторює досвіди американських постмодерністів кінця XX ст., зокрема Триші Браун. Багато балетмейстерів — виконавців країн Західної Європи нині обирають у своїх композиціях тіло як предмет дослідження, використовуючи рухи, танець і слово (зокрема власні вірші).

Спорідненість пошуку жінок-балетмейстерів США та Західної Європи підтверджує творчість Кароль Армітаж (1954), котра народилася в Медисоні, штат Вісконсін (США). Вона навчалася в Школі мистецтв штату Північна Кароліна, Університеті штату Юта (1971-1972), школі Американського балету.

На початку професійної кар'єри Кароль Армітаж танцювала в кордебалеті Великого театру в Женеві (1972-1975), проте жодних креативних зрушень у її творчій свідомості тоді, вочевидь, не відбувалося. К. Армітаж заявила про себе після року роботи в групі Мерса Каннінгхема, в 1977 р. Тоді вона з великим успіхом виступила в дуєті з М. Каннінгхемом у композиції «Squaregame (Ігри на площі)».

Хореографічним дебютом К. Армітаж стала в 1978 р. постановка «Не» за участю групи «The The» в стилі панк року. У 1981 р. К. Армітаж пішла з групи М. Каннінгхема, щоб створити панк-шоу для шести танцівників і п'ятьох музикантів на чолі з композитором Рісом Четхемом. Ця двочастинна композиція дістала назву «Радикальний класицизм», що позначилося й на дизайні костюмів Чарльза Атласа (наприклад, чорні шкіряні штани та жорсткі пачки). Високий рівень гучності примусив адміністрацію маленького театру, де відбувався показ, пропонувати глядачам тампони для вух. Проте «суто танцювальні новації К. Армітаж мало чим вирізнялися від експериментів М. Каннінгхема» [2, с. 456].

У період, кульмінацією якого був 1985 р., виникла серія дуетів під назвою « $-p = dH/dg$ », пізніше перейменованих у «Дуети Ватто». К. Армітаж виступала тут разом із колишнім танцівником М. Каннінгхемом Дж. Ленноном, використовуючи пуантову техніку. У той час комісія з Гранд Опера на чолі з керівником балетної трупи Р. Нуреевим вирішила створити в академічній трупі театру експериментальну секцію. Таким чином, з К. Армітаж працювала в майбутньому славнозвісна французька балерина Сільвія Пілем, котра тоді завершувала навчання хореографії.

Друга половина 1980-х рр. характерна співробітництвом К. Армітаж з американським постмодерністським і неоекспресіоністським художником Девідом Селлі. Разом вони створили легендарну виставу «Mollino Room (Кімнаті Молліні)» за участю М. Барішнікова, прем'єра якої відбулася на сцені оперного театру Вашингтона, а потім була показана в Кеннеді — Центрі (Коламбія) та Метрополітен опера в Нью-Йорку. Композиція, де, крім основного танцівника, виступали соло-дуети і додатковий ансамбль, викликала протилежні відгуки аж до звинувачень у прегензійності й культурному шахрайстві (критик Клів Барнс у газеті Нью-Йорк Пост [2, с. 457]).

Вочевидь, незадоволення критиків було викликане такими еkleктичними зіставленнями, як серйозна музика П. Гіндеміта та рутинні прийоми комедійних акторів Ніколс і Мей. Костюми й оформлення Д. Селлі були навмисно недоладними, що підкреслювало дотепність хореографічного малюнка К. Армітаж. Досвід створення таких відверто провокативних вистав К. Армітаж продовжила після організації власної трупи в 1986 р. Її наступна композиція на 3 дії «Elizabethan Phrasing of the Late Albert Ayler (Єлізаветинський стиль пізнього Альберта Ейлера)» була побудована аналогічно еkleктиці «Кімнаті Молліні».

У наступний період К. Армітаж запрошувала до співпраці талановитих виконавців, серед яких особливо вирізняється Джеф Кунс. І хоча дизайн Д. Селлі іноді домінував у виставі, безперечно, що К. Армітаж опанувала режисерське мистецтво настільки, що це виявилось індивідуальною ознакою її постановок. Це стало особливо помітним на початку 1990-х рр., коли творча співдружність з Д. Селлі призупинилася. Водночас інтереси К. Армітаж схиляються до кінематографа. Вона починає також ставити танці для шоу таких видатних представників шоу-бізнесу, як Дівіналс (Тіна та Бренді), Міллі Ваніллі (Ф. Морван і Р. Пілатус), Мадонна та Майкл Джексон. Це певним чином вплинуло на подальший стиль К. Армітаж як хореографа та її нові європейські поста-



новки, які поєднували елементи «шкільної», традиційної хореографії із зухвалістю постановочних прийомів та оформлення.

Після створення в 1992 р. власного кінофільму «Hall of Mirrors (Дзеркальний хол)» К. Армітаж узяла участь у першому кінематографічному проєкті Д. Селлі «Search and destroy (Знайти та знищити)», 1994. Назву було запозичено зі словника військової термінології, що, у свою чергу, відповідає філософським настановам самої К. Армітаж: артистична справа полягає в невпинному русі вперед. Вона зводить до нуля танцювальну культуру і ставиться до неї, як до підсадженої качки.

Після тривалої праці з німецькими, швейцарськими та французькими трупами в 1996 р. К. Армітаж призначено арт-директором *Maggio Danza* у Флоренції. Тут вона продовжила свою театральну діяльність, підкріплену співпрацею з такими відомими дизайнерами, як Дж. Іворі. У 1977 р. вона поставила танці в «Аполоні та Дафні» Г. Ф. Генделя, «трансформуючи алегоричні символи оригіналу в сучасні образи» [2, с. 458].

Трансакції між американськими і європейськими пошуками балетмейстерів-постмодерністів добре простежуються на прикладі шведської хореографічної школи, до якої належить професор Вищої балетної школи Стокгольма й художній керівник компанії *E. L. D. Ева Ліля (Efva Lilja Dance Company)*. Для неї не є актуальною формула «тут і зараз», оскільки її світ сконструйований зі шматочків свідомого й несвідомого, реального та вигаданого, минулого й майбутнього. *E. L. D.* складається із шести танцівників, але коли в трупі була вакансія, на вільне місце буває конкурс 80–90 осіб, «додаткові» артисти залучаються до роботи над певним проєктом, що потребує великої кількості людей, після реалізації якого вони знову повертаються у свої трупи.

Так, в акції *E. Ліля* для музею Гуггенхайма в Більбао брали участь 50 осіб. У всіх танцівників *E. L. D.* — класична хореографічна освіта, однак вони обрали нові форми танцю. На думку *Еви*, мистецтво не може бути тільки розвагою, воно повинне відкривати інший вимір, змушувати думати. Танець *E. Ліля* живе в інших відносинах з музикою, «він більше говорить, ніж співає» [4, с. 6].

Трупа *E. Лілі* двічі гастролювала в Москві й мала сприятливу пресу, хоча до подібних акцій наші критики часто ставляться з упередженням. У 1999 р. на старій сцені театру артисти виступали зі спектаклем «*Вуен Вісо*». Згодом *E. Ліля* показала в Москві дві свої нові вистави — «*Місто Єви*» і «*Найбільше*» (музика *Томмі Цведберга*, світло *Матса Андреасона*, *Ульфа Енглунда*,

костюми Малін Арнелль). Нещодавно вона написала й опублікувала свою другу книгу «Танець до кращого й гіршого», таку ж рефлексивну і сумну, як перша — «Слова танцю», але таку, що більше відкриває завісу її болісних пошуків самовираження.

Е. Ліля, як представниця постмодерного танцю в Америці і Європі, не приймає традиційних сценічних площадок, надаючи перевагу то невеликим замкнутим просторам (прозорі пенали, по стінках яких стікає підфарбована вода), то флотилії плотів, що тягне по каналу буксир. Вона не тільки позбавляє ступні своїх танцівників звичної земної тверді, примушуючи їх «буксувати» в чорноземі або шльопати по воді, але часто їм доводиться пересуватися вертикальними площинами руху. В одному з найпопулярніших і найоригінальніших стокгольмських музеїв «Vasamuseet», де височіє гігантське, підняте з дна морське судно, виконавці, як альпіністи, циркові артисти або, якщо завгодно, павуки, спускаються на ливах уздовж борту корабля. Перформанс заворожує незвичайною свободою руху й незвичною ритмікою, не говорячи вже про масштаби видовища. Але головне, виявляється, не в зовнішніх його атрибутах.

У композиціях Е. Лілі, знятих на відео в різних місцях — від сучасного супермаркету до арктичних льодів, — є ностальгія за минулим, особливо коли виконують їх люди похилого віку (нині подібне можна побачити в П. Бауш, І. Кіліана, М. Ека). Е. Ліля також часто використовує кінематографічний досвід іншого великого шведа Інгмара Бергмана.

Як професор хореографії, Е. Ліля працює над цікавим проектом, метою якого є вивчення впливу танцю на процес старіння. У «Місті Єви» — першому спектаклі, показаному під час нинішніх гастролей, — поряд з молодими артистами беруть участь танцівники, що вже відзначили своє шістдесятиріччя, серед яких і ректор балетного училища Швеції Карі Сильван, у минулому відома балерина, що працювала також з Інгмаром Бергманом як актриса. «Місто Єви», завданням якого хореограф назвав «створення передумов для того, щоб поставити танець у позасценічний контекст» [4, с. 6], артисти виконували на трьох різних площадках, розташованих в атріумі театру. Глядачі мали можливість вільно пересуватися між ними й самостійно обирати ракурс, щоб спостерігати за тим, що відбувається. Сценограф Бенгт Ларсон побудував в атріумі три споруди, що є повноцінними сценічними просторами й відбивають три етапи взаємин між чоловіком та жінкою. У жовтому будиночку дме вітер і танцює молода пара (Стіна Альберг, Хенрик Нурберг), у вальсуючих, неспритних і ніжних рухах

якої вгадується стан першої закоханості, найдорожчої й найнедовговічнішої. У червоному будиночку йде дим, і в замкнутому просторі, що нагадує клітку, борсається пара середнього віку (Хелен Карабуда, Еран Блумквист), яка персоніфікує собою любов-пристрасть, вічну боротьбу протилежностей. Взаємне тяжіння й відштовхування переходить у болісний, повний розпачу діалог людей, приречених на самотність. У білому будиночку зі скла стікає дощ і танцюють старі (Карі Сильван, Ян Абрамсон), із граничною відвертістю зображуючи те, що найчастіше залишається від кохання: прихильність, що перейшла у звичку й викликає роздратування, і водночас усвідомлення неможливості існування нарізно. «Місто Єви» — «реалістична, гарна й трохи лякаюча казка про любов — від її народження до смерті, вирішена інколи скупими, але дуже виразними хореографічними засобами» [4, с. 6].

Другий балет «Найбіліше» був виконаний Хелен Карабудою — однією із провідних балерин Швеції. Ідея балету народилася в Е. Лільї під час її перебування на Північному полюсі, коли вона в складі експедиції, організованої Королівською академією наук Швеції, відбула в Арктику вивчати вплив холоду на організм людини. У смужці білого «полярного» світла з'являється дивна мішкувата істота, судорожними й різкими рухами вона немов звільняється від крижаної оболонки й перетворюється на жінку. Вона то тремтить від холоду й збирається в грудку, то розриває простір гострими стрибками й бігає по колу. У танці Х. Карабуди — розпач людини, що потрапила на край землі, де не існує ніяких земних законів і неможливе людське спілкування. Фігурка, що рухається в променях прожекторів, немов грає з постійно мінливим світлом, забарвлюючи кожну з ділянок простору новою пластичною інтонацією. Спектаклі Е. Лільї — ефектні й незвичайні оригінальні хореографічні експерименти [4, с. 2].

Хореограф Е. Лілья — витончений і чутливий теоретик танцю, особливо власного. Вона створила оригінальну систему внутрішньої будови хореографічних композицій, основою якої є пошук у сфері підсвідомого: «Рухів, яких ще не відкрили, — не існує. Людське тіло ретельно вивчили з кінетичної, медичної, соціальної, антропологічної перспектив, тобто з різних точок зору. Недослідженою залишається невичерпна лінгвістична перспектива й те, як вона співвідноситься з танцем, як із видом мистецтва.

«Якщо я прагну зробити відкриття, мені необхідно моє внутрішнє життя (мою волю, розум і пам'ять) вкласти в рух, вважає Е. Лілья — так створюються нові смисли. Коли я створюю свій

власний зміст, культурні й соціальні норми є очевидною частиною контексту. Тонка оболонка тіла зберігає в собі невичерпну енергію й безліч можливостей. Усе, що можна відчутти, може поринути в забуття або стимулює зробити відкриття — ТАНЕЦЬ. Саме людина надає танцю його значення. У зустрічі з тобою танець приходить у життя, він є шляхом бачити реальність.

Ми формуємо ідентичність, усвідомлюючи свою культурну належність. У цьому сенсі ми всі перебуваємо в русі. Суб'єктивному досвіду виділене своє місце. Наші особисті спогади й досвід — єдиний інструмент розуміння того, що відбувається навколо нас — це стосується й життя, й мистецтва. Зустрічаючись із танцем, ми знаходимо простір для всіх наших відмінностей. Танець, як тінь, відкинута нашими несвідомими й інстинктивними діями.

Я не вигадую тему танцю. Це відображення того, що відбувається в даний момент. Це спосіб ставитися до роботи, як до заново відкритого контексту. Це допомагає нам витримувати самотність. Таким чином, у нас виникає простір для того, що не можна описати словами. Це те, що робить видимими пульсацію й ритм життя. Танець наповнений можливостями, про які ми навіть не мріяли. Нам необхідно дати простір для ірраціонального, щоб зустрітися із запитаними, які живуть у нас. Для мене такий простір надає мистецтво. Тут у нас є місце для того, щоб мріяти й прагнути, для того, щоб робити відкриття про себе й ставити запитання, для того, щоб довідуватися про себе й формувати ідентичність» [3].

«Мистецтво, на думку Е. Лільї — це місце, де ірраціональне може виявитися, і тільки ми можемо створити для нього простір. На відміну від слів, рух не можна проконтролювати й відрегулювати. Алфавіту рухів не існує через їхню нескінченну безліч. Деяким речам неможливо дати визначення, зробити їх зрозумілими, пояснити. У танці тілу необхідний простір, небесний звід. Якщо ми прислухаємося, ми почуємо ритм, музикальність рухів. І все-таки я вважаю, що мій танець більше говорить, ніж співає.

Іноді мені здається, що тіло — це таке дивне місце для того, щоб приховувати різні спогади й досвіди. У процесі творчості ми робимо своє Его загальнодоступним. Показуємо свою уразливість і, скинувши стару шкіру, виявляємось «оголеними». Це особливо хворобливий процес, у якому є великий ризик падіння. Я баланую на межі, де, з одного боку, маса безпечних факторів (загальноприйнята «правда», норми поведінки), водночас як на іншому — бездонна темрява. Я однаково боюся того й іншого. Я шукаю лінгвістичний вимір руху, відкидаю й приміряю свої вибори до контексту» [3].

Людську здатність творити Е. Ліля розглядає як основу будь-якого виду розвитку. «Ось чому ми повинні створити простір для креативності. Якщо культура є формою, яка визначає наше соціальне життя, то мистецтво живе для взаємного розуміння. Ми можемо розкодувати стан культури, якщо виражатимемо себе творчо. Що відбувається, коли моє тіло зустрічається з тим, що його оточує? Мені здається, я знаю, і я намагаюся знайти форму не тільки для внутрішнього простору, але й для зовнішнього. Тіло минує. У такому разі правильніше підготувати його для чогось іншого... Танець стає інструментом, який робить щось видимим, або дорогою до розуміння того, що відбувається. У роботі, можливо, я можу збагнути якусь частину того, чого не розумію. Я прагну побачити те, що там можна побачити. Разом з тими, хто заразився моїм бажанням або просто прийняв його за своє, я продовжуватиму шукати танець» [3].

Шведська дослідниця сучасного танцю Б. Персон вважає, що коли Е. Ліля, як і інші постмодерністи, «залучає до виконання власних композицій танцівників з певними індивідуальностями, це має значення при спілкуванні з глядачами (певний вік, особливості досвіду та долі)» [4, с. 17].

Це стосується й інших експериментаторів у галузі пластики танцю, таких як шведський балетмейстер фінського походження Вірпі Пахкінен, котру іноді називають «скульптором танцю», «каліграфом руху» [4, с. 19]. Вона вивчала музику в Гельсінській консерваторії, а з 1990 р. закінчила Вищий коледж танцю в Стокгольмі. З часів свого першого сольного виступу (1993) В. Пахкінен вважає досвід створення танцю чуттєвим та безпосереднім стосовно «матеріалу», з якого «виліплюються» хореографічні образи, тобто людського тіла. Тому вона ставить поряд пластику тіла та боді-арт (bodyart), мистецтво тіла, яке передбачає «акції» з демонструванням оголеної або напівоголеної натури як об'єкта візажу, татуажу тощо.

Проте, на відміну від боді-арту, В. Пахкінен у своїх сольних танцях використовує динаміку тіла в її візуальному аспекті, підкріплюючи рух збудливою музикою, вигадливими костюмами (Х. Торсел) та яскравим світловим оформленням (Дж. Зетсман, Е. Відерсхайм-Паул). Це дається взнаки в сольному танці, який дістав назву «Молитва за того, чиї тремтячі руки стають спокійними» (2001). У яскраво-червоному костюмі, що нагадує одяг каратистів, В. Пахкінен з навалною агресивністю здійснює еволюції, подібні до рухів бойових мистецтв та циркової акробатики. Її танець водночас нагадує шаманський ритуал і свідчить про

обізнаність з мистецтвом танцю Буто, японським та індійським традиційними ритуалами.

Наприкінці ХХ ст. зникнення розбіжностей між чоловічим та жіночим виконанням виявилось в хореографії обох статей. М. Каннінгхем і деякі пізні хореографи-постмодерністи часто створювали роботи, в яких чоловіки й жінки рухалися однаково, водночас як контактна імпровізація, впроваджена С. Пекстоном у 1970 р., дозволила жінкам відкрити активні (і традиційно чоловічі) функції в підтримках. Деякі недавні роботи досліджують проблеми статевої політики, наприклад «Жізель» Дж. Ленслі, створена в Лондоні в 1981 р., а також репертуар груп «DV8», «Urban Bush Women (Жінки Урбана Буша)».

Як зауважує О.Чепалов, «... останні роки стало звичайним для сучасного танцю та деякої частини класичного балету вільніше відображати соціальні відносини, розбіжності статевих і гендерних характеристик, їх знакових особливостей за допомогою рухів та ін.» [1, с.356]. Наприклад, творчість Гунілли Віт (Швеція) є одним з прикладів порушення жанрових меж танцю та театру, що жваво обговорюється в мистецтвознавстві Швеції й усюди Європи і водночас є елементом феміністських зацікавлень — в одній з її композицій чоловік, що лежить на підлозі, утілює пасивність й очікування, а жінка, навпаки, енергію й ініціативу. Протилежна знаковість поведінки створювала абсурдність ситуації та гумористичні фарби в їх відтворенні.

Італійка за походженням Крістіна Капріолі, котра плідно працює у Швеції, також демонструє мінливість і різноманітність мистецьких поглядів на тіло, у якому містяться невичерпні пластичні можливості. Маргарет Осберг навчалася в Нью-Йорку в бурхливий період початку 1960-х рр., коли саме зароджувався постмодерністський балет, а Лена Джозефсон — у Франції, де новий танець зумовлювався бурхливим і плідним розвитком (К. Сапорта, М. Марін, К. Карлсон, Р. Шопіно) паралельних течій у провідних «танцювальних» країнах Європи. Танцювальним «матріархатом» називають у Швеції плідний період творчості Б. Кульберг під час заснування очолюваного нею «Кульберг-балету» — колективу, що надав живлення креативній творчості видатного балетмейстера М. Ека.

У цій, переважно жіночій, матеріальній і художній, формі необхідно озирнутися назад на історію жіночого тіла та різних способів його використання в художніх формах. У постмодер-

ному змісті це означає створення робіт, де саме тіло відтворює психологічні травми, зловживання, рабські приниження. Ознаки постмодерну є часто заплутаними й недостатніми, щоб точно описати складність сучасного хореографічного процесу, тому що це пов'язує зазначену практику з генеалогічним рододомом.

Отже, постмодерні балетмейстери-феміністки нині продовжують наступ на межу артистичних можливостей, використовуючи можливості танцю як політично потужного мистецького інструменту. Танець розглядається як складний і багатогранний феномен, що має соціокультурний, соціально-психологічний і психологічний статуси в суспільстві, які визначають можливості його використання в межах соціальної психології, лікувальної терапії й психотерапії.

Важливо, що в танці, на відміну від царини візуальних мистецтв, фемінізм та постмодернізм розвивалися поряд і в тандемі, використовуючи в процесі розвитку подібні інструменти й засоби. Художні трансакції модерного танцю (США — Західна Європа) виявляють як суттєві розбіжності цього виду мистецтва на обох континентах, так і подібні ознаки, викликані спорідненістю розвитку шкіл модерного танцю.

Вочевидь, жоден з означених зразків хореографії не можна зменшувати просто до феміністських вимірів. Фемінізм — один з багатьох факторів впливу, виявлених і відображених у цій роботі. Але фактом залишається те, що модерний і постмодерний танець, імовірно, єдині художні форми, в яких буквально втілені різні стадії феміністської свідомості.

У подальшому спостереженні розвитку сучасного хореографічного процесу є необхідним розуміння, яким чином він відбиває потреби суспільства, як танець відповідає вимогам того, щоб бути середовищем змін.

### **Список літератури**

1. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / О. І. Чепалов ; Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2007. — 344 с., іл.
2. International Dictionary of Modern Dance. — Detroit ; New York ; London : St. James Press : Taryn Benlow-Pfalzgraf, 1998. — 891 p.
3. Lilja Efva. Elene [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [www.eld-p.se](http://www.eld-p.se). — Загол. з екрану.
4. Persson B. Contemporary dance in Sweden / Bodil Persson ; The Swedish Institute. — Swedish, 2003. — 48 p. : il.

*Надійшла до редколегії 25.03.2010 р.*

## УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ У СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ

*Висвітлюється важливість викладання українського народно-сценічного танцю в хореографічних навчальних закладах.*

**Ключові слова:** український народно-сценічний танець, манера виконання, танцювальна комбінація, екзерсис, хореографічна лексика.

*Освещается важность преподавания украинского народно-сценического танца в хореографических учебных заведениях.*

**Ключевые слова:** украинский народно-сценический танец, манера исполнения, танцевальная комбинация, экзерсис, хореографическая лексика.

*Importance and literacy of teaching of subject «Ukrainian folk-stage dance and method of his teaching in choreographic educational establishments» are lights up.*

**Key words:** Ukrainian folk-stage dance, manner of performance, ekzersis, dancing combination, choreographic vocabulary.

Необхідність соціального оновлення і реального перетворення молоді української держави зумовила формування протягом останніх років стійкої тенденції до гуманізації освіти і суспільного життя в цілому. В освітніх закладах різних рівнів акредитації розширюється коло дисциплін, спрямованих на формування в молоді естетичної культури. За останніми дослідженнями фахівців, все більшої популярності серед мистецьких дисциплін набуває хореографія. Саме цим зумовлена актуальність підготовки спеціалістів-хореографів з вищою освітою.

Процес формування висококваліфікованих фахівців народного хореографічного мистецтва передбачає вивчення фахових дисциплін, серед яких одне з найважливіших місць посідає дисципліна «Український народно-сценічний танець та методика його викладання». Вона є однією з профілюючих дисциплін у системі вищої хореографічної освіти.

Професійний розвиток та хореографічну підготовку студентів на основі українського народного мистецтва розглядають як багаторівневий процес, який може активно впливати на формування духовних якостей людини через цілеспрямовану передачу молоді соціально-історичного досвіду засобами мистецтва; естетичних аспектів функціонування хореографічного мистецтва; особливостей виконавської майстерності тощо.

До вищевикладеної проблеми зверталися в різних за спрямованістю працях К. Василенко, Є. Зайцев, А. Гуменюк, а також



педагоги та керівники видатних колективів України в матеріалах науково-практичних конференцій («Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку», Київ, 2002 р.; Хореографічне мистецтво у контексті культурно — освітніх процесів, Полтава, 2006 р.).

**Мета статті** — запропонувати методично грамотний підхід до викладання предмета «Український народно-сценічний танець» у хореографічних навчальних закладах.

Курс «Український народно-сценічний танець та методика його викладання» в системі підготовки балетмейстера ансамблю народного танцю і викладача фахових дисциплін має велике значення. Він ознайомлює студентів із танцювальною культурою історичних епох нашого народу, різноманітністю жанрів та форм української народної хореографії, танцювальним стилем, лексикою та манерою виконання танців різних регіонів України. Мета курсу — усебічне вивчення українського танцю від його фольклорних джерел до сучасних сценічних інтерпретацій, зокрема хореографічні композиції і хореографічні картини з життя і побуту українського народу.

Опанування студентами українського народного хореографічного мистецтва здійснюється на теоретичному та практичному рівнях. У лекційному курсі студенти ознайомлюються з культурою життя українського народу, побутом, звичаями; з дослідниками танцювального фольклору та народно-сценічної хореографії, а також з історією й теорією українського народно-сценічного танцю. Значне місце в навчанні відводиться методиці побудови уроку, методиці створення комбінацій, специфіці викладання українського народно-сценічного танцю в навчальних закладах та хореографічних колективах.

На практичних заняттях студенти вивчають основні елементи українського народного танцю, лексику та манеру виконання танців різних регіонів України, ознайомлюються з українськими танцями в сценічній обробці та постановці провідних балетмейстерів. Студенти створюють танцювальні комбінації, проводять уроки з однокурсниками, опановують методику викладання українського народно-сценічного танцю.

Індивідуальні заняття передбачають поглиблене засвоєння танцювальної техніки, відпрацювання теоретичних та методичних питань, формують у студентів професійні якості.

Знання, які здобувають на уроках студенти, підсилюються їх самостійною роботою, яка спрямована на поглиблення та розширення спеціальних знань, набуття професійно-виконавського та балетмейстерського досвіду. Завдання студентів у самостійній

роботі полягає в осмисленні запропонованої педагогом хореографічної лексики, створенні комбінацій, етюдів та композицій за тематикою, пов'язаною з окремими напрямками, видами, жанрами українського народного хореографічного мистецтва.

У період здобуття нових знань, формування вмінь та навичок адекватно будуватиметься система професійної орієнтації студентської молоді, триває пошук нових, ще не реалізованих художньо-творчих здібностей. Чим ширший спектр вибору й участі студентів у творчій роботі, тим осмисленішою є потреба в них, інтерес, що втілюється в конкретній формі діяльності. Тому в процесі залучення студентів до різних форм роботи — групової, індивідуальної, дрібногрупової — необхідно зважати на їх орієнтацію на професійне, пізнавальне, моральне самоствердження, щоб збагатити і доповнити ці види діяльності і піднести їх до рівня активно-пошукового.

Урок з українського народно-сценічного танцю має бути завжди цілеспрямованим і методично вибудованим. Важливим етапом організації роботи викладача є складання програми з предмета, що визначає зміст, систему і обсяг знань, які повинні засвоїти студенти. Правильне планування проходження навчальної програми значною мірою сприяє успішності студентів.

На початку навчання закладається елементарна основа хореографічних навичок, без яких у майбутньому виконавець, балетмейстер-педагог не може повністю розвинути тіло, витримку, техніку, опанувати особливості хореографічної лексики і манери виконання танців різних областей України. Далі студенти засвоюють і розвивають складніші рухи та педагогічні прийоми. Успішне виконання навчальної програми залежить від правильного і своєчасного засвоєння нового матеріалу. Якість успішності студентів також залежить від ступеня його підготовленості до уроку.

Доцільно розподілити матеріал по семестрах таким чином, щоб у кожному семестрі вивчати окремі рухи та фрагменти композицій побутових танців різних регіонів України.

Практичні заняття багато в чому плануються за принципом побудови уроків з народно-сценічного танцю. На початку використовується система тренувальних вправ біля станка, необхідних для виховання культури тіла, техніки виконання рухів українських народно-сценічних танців. Екзерсис біля станка є важливою частиною уроку, тому методиці його побудови необхідно приділяти велику увагу. Всі вправи, відповідно до їхнього цільового призначення, використовуються в певній послідовності, яка здебільшого встановлюється за принципом чергування рухів, що

тренують певні групи м'язів. Працюючи над екзерсисом, педагог повинен знати, які рухи розвивають певні м'язи і суглоби, як правильно чергувати рухи, щоб навантаження на м'язи і суглоби переключалося з одних груп на інші. У зв'язку з цим чергування відбувається за таким принципом: рухи з напруженою стопою та вільною; плавні та різкі; обертальні та вистукуючі.

Розпочинати урок необхідно з легких рухів стопою та маленьких присідань, оскільки вони поступово вводять у роботу м'язи та суглоби. Далі пропонуються вправи на розвиток рухливості стопи, каблучна вправа, маленькі кидки, кругообертальна вправа, підготовка до мотузочка, м'які розгинання ноги, вистукування, розкриття ноги на 90°, великі кидки. Засвоївши виконання окремих рухів ногами, необхідно додати до них переходи рук з одного положення в інше, повороти і нахили голови і корпусу. Екзерсис біля станка доцільно будувати на основі характерних рухів одного або двох регіонів, які вивчаються в цьому семестрі.

Музичний супровід має бути органічно пов'язаний з вправою, яка виконується, спільними регіональними особливостями, відповідати вправі за характером та стилем. Під час вивчення більшості елементів темп не має бути швидким. У подальшому темп можна прискорювати.

Необхідно розвивати у виконавців здатність імпровізувати та уяву, пропонуючи в міру засвоєння елементів завдання на самостійне складання комбінацій. Необхідно навчити студентів самостійно творчо мислити, знаходити шляхи до найкращого вирішення художньо-творчих завдань, контролювати свої дії, стежити за виконанням своїх творчих намірів, планів, формувати спеціальні теоретичні й практичні знання та вміння у сфері українського народного хореографічного мистецтва, спираючись на які спеціаліст формує свій стиль самостійно.

Серед засобів активізації пізнавальної активності майбутніх педагогів слід назвати пробудження в них вищих форм допитливості, здобуття нових знань, використання сформованих професійних умінь на практиці; вияв самостійності у створенні комбінацій як біля станка, так і на середині залу, етюдів, танців, хореографічних композицій для того, щоб на новій основі вийти на нові форми національного хореографічного мистецтва.

Роботі на середині залу необхідно приділяти особливу увагу, щоб у студентів розвивалася танцювальність, рухи їх ставали технічнішими, набувалася добра манера виконання.

Розпочинати слід заняття на середині залу з вивчення основних положень рук, ніг, корпусу, голови, найхарактерніших

ходів і рухів, які трапляються в хореографії певного регіону України. Окремо слід вивчити жіночі та чоловічі положення рук, потім розміщення виконавців у парах. Зміна положень рук під час виконання танців є дуже важливою, тому слід точно визначити, в якому положенні мають бути кисть руки і лікоть, як покласти руку на талію та ін. Рухи рук тісно пов'язані з рухами голови і корпусу і взаємодоповнюють один одного.

Вивчаючи окремі танцювальні елементи, необхідно приділяти увагу сполученню рухів, стилю, характеру та манері виконання. Цей етап роботи має велике значення, оскільки застосування танцювальних навичок у послідовності і зв'язку полегшує перехід до складнішої форми роботи — вивчення танцювальних етюдів. Починаючи роботу над етюдами, викладач повинен уміти відбирати окремі рухи та комбінувати їх. Створюючи етюди, педагог має розповісти студентам про характерні риси народу, його побут, звички, вірування, які втілюються в танці. І це є дуже важливим, оскільки без цих знань під час виконання танцювального етюду або фрагмента танцю студент не зможе правильно передати характерні особливості танцювальної пластики.

Бесіди педагога можуть доповнюватися демонструванням малюнків, фотографій костюмів та відповідних відеоматеріалів. Надзвичайно важливою є інформація стосовно національного костюма, в якому виконується танець, оскільки особливості костюма впливають на характер танцю, визначають різницю рухів чоловічого та жіночого танців.

Спочатку починається робота над кожним окремим танцювальним рухом. Найкраще вивчати рухи за ступенем складності. Якщо рух дуже складний, спочатку вивчаються рухи ніг у повільному темпі, а потім поступово опановують його в сполученні з рухами рук, корпусу і голови.

Необхідно опанувати техніку рухів, щоб студенти почували себе впевнено. Після того, як виконавці засвоять всі рухи та комбінації з них, запам'ятають їх послідовність, вивчать танцювальний етюд повністю, можна переходити до роботи над чіткістю виконання. Досягаючи точності у виконанні кожного руху і прагнучи підвищити виконавську техніку, викладач повинен вимагати від студентів розуміння стилю, характеру та манери виконання кожного етюду, стежити, щоб рухи виконувалися не лише технічно, а емоційно і виразно.

Працюючи над хореографією центральних областей України, слід звернути увагу на те, що в цьому регіоні побутують майже всі види і форми українських народних танців. Вони відбивають багато характерних національних ознак українського народного

мистецтва і є важливою частиною української народної хореографії. Неабияку роль у формуванні танців цього регіону відігравали одяг, взуття, головні убори і прикраси, а також окремі предмети з побуту, які дуже часто обігруються і в танцях сценічних. Серед музичного матеріалу народних танців центральних областей України слід назвати численні мелодії метелиць, гопаків, козачків, плескачів тощо. Вони відзначаються своєрідною мовою, мелодичною і ритмічною структурою, мають свої характерні стилістичні особливості.

У формуванні стилістичних особливостей танців інших регіонів України, крім особливостей життя — в першу чергу вірувань, обрядів, хореографічних ознак праці — відчутну роль відіграє танцювальне мистецтво сусідніх народів — росіян, білорусів, молдаван, румунів, словаків, чехів, поляків та інших. Наприклад, помітний вплив на хореографічну лексику Слобідського краю мали танці російські, на лексику Буковини — молдавські, на лексику Закарпаття — словацькі, угорські та ін.

Західний регіон України є дуже цікавим і своєрідним. Рельєф території західних областей здебільшого гористий, у зв'язку з чим побут людей, умови і характер їх праці відрізняються від життя в центральній частині України. Все це відповідним чином відбилося на танцювальному мистецтві. Слід звернути увагу на те, що в танцях гірських районів рухи відзначаються різкою зміною положення рук, ніг, корпусу і голови, що надає їм характерної своєрідності. В композиційній будові танців усіх українських горян виявляється обмеженість танцювального поля, тому найпоширенішим малюнком є коло. При створенні етюдів викладач має зважати на те, що багато рухів у горян виконуються на одному місці і в обертах, усі рухи здебільшого дрібні, з невисоким підняттям ніг, при невисоких підскоках тощо.

Працюючи над хореографічною лексикою Полісся і Волині, викладач має зважати на те, що лексика цього регіону зазнала відповідного впливу польського і білоруського фольклорних танців. Дуже поширені в цьому регіоні польки, в яких використовуються оригінальні крутки, багато різних підстрибів та підскоків. Крім українських танців, на Поліссі і Волині побутують польські краков'як і мазурка, білоруські лявониха, крижачок та ін.

Успіх у засвоєнні виконавцями матеріалу тісно пов'язаний з умінням викладача виявляти помилки і своєчасно виправляти їх. Кожне заняття має проходити у творчому контакті, взаємодії педагога зі студентами. Досвід засвідчує, що безпосереднє спілкування викладача зі студентами створює широкі можливості для визначення захоплень його вихованців, у такому разі яскравіше

виявляються їхні потреби й інтереси. Постійне творче спілкування студента з викладачем надасть йому можливість виявити себе на найвищому раціональному, вольовому, інтелектуальному рівнях.

У системі фахового навчання надзвичайно важлива роль належить особистості викладача. Особливо нині його постать посідає центральне місце в навчальному процесі. Це відбувається у зв'язку з тим, що саме емоційно-вольові якості викладача, його здатність яскраво і переконливо, майстерно поєднувати у своєму мисленні і поведінці образне, ідеологічне, абстрактне і конкретне, набувають вирішального значення в процесі залучення студентів до багатств української хореографічної культури.

Якісна підготовка студентів-хореографів до подальшої професійної діяльності можлива лише в тому разі, коли враховуються індивідуальні особливості, потреби, інтереси особистості; використовуються різноманітні педагогічні засоби у співвідношенні з конкретними умовами виконання навчальних завдань. Нерівномірність засвоєння знань, умінь, навичок студентами-хореографами пов'язана з наявністю у них різних знань, індивідуальних особливостей, фізичних можливостей, рівня підготовки тощо.

Реалізація індивідуального підходу до студентів не зводиться лише до того, щоб пристосувати навчання до їх індивідуальних можливостей. Не менш важливо активно впливати на формування індивідуальних особливостей студентів, відповідно сформувати їх, забезпечувати здобуття професійних знань, формування вмінь, навичок, максимально розвивати здібності кожного, усувати негативні риси. Необхідно виявляти особливості навчальної роботи кожного студента, зокрема ті труднощі, які постають перед ними в художньо-творчій роботі, та причини цих труднощів. Останнє є передумовою успішної реалізації індивідуального підходу до студентів, сприяє індивідуалізації процесу навчання.

За умови грамотної побудови уроку, використання в роботі дійсного народного танцювального матеріалу в цікавій авторській редакції педагога та за умови поєднання практичного засвоєння лексичного матеріалу з особливостями української національної культури та характерними особливостями українського народу, ми зможемо не тільки виховати професійного хореографа або артиста, а й досвідчену людину та справжнього громадянина нашої держави.

Перспективами подальших досліджень може бути детальний розгляд особливостей лексики різних регіонів України.

## Список літератури

1. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко. — К. : Мистецтво, 1996. — С. 25-35, 58-62, 71-76.
2. Василенко К. Ю. Український танець : підруч. / К. Ю. Василенко. — К. : ППК ППК, 1997. — С. 193-197, 203-210.
3. Голдрич О.С. Хореографія / О. С. Голдрич. — Л. : Край, 2003. — С. 33-42.
4. Гуменюк А. Українські народні танці / А. Гуменюк. — К., 1969. — С. 6-24
5. Зайцев Є. Народно-сценічний танець. Ч. II / Є. Зайцев. — К. : Мистецтво, 1975. — С. 8-55.

*Надійшла до редколегії 26.03.2010 р.*

УДК 793.33(091)(450)»14»

Є. Ю. СЛАСТИНА

**ПРОБЛЕМИ СТРУКТУРНОГО АНАЛІЗУ БАЛЬНИХ  
ТАНЦІВ ЕПОХИ ІТАЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ (XV СТ.)**

*Розглядаються основні принципи, які сформували хореографію XV ст., а також її музична та хореографічна структури. Проаналізовано композиційну будову й техніку виконання італійських басдансів і балі.*

**Ключові слова:** танці епохи Ренесансу, італійські придворні танці XV ст., басданс, балі, мізура, квадернарія, сальтарело, піва.

*Рассмотрены основные принципы, сформировавшие хореографию XV в., а также ее музыкальная и хореографическая структуры. Проанализировано композиционное построение и техника исполнения итальянских бассдансов и балли.*

**Ключевые слова:** танцы эпохи Ренессанса, итальянские придворные танцы XV в., бассданс, балли, мизура, квадернария, сальтарелло, пива.

*The basic principles that form the choreography of the fifteenth century, as well as, the musical and choreographic structure of the Italian court of ballroom dancing are taken under consideration. Herein is analyzed the compositional structure and technique used in Italian basse dance and balli.*

**Key words:** Renaissance dances, fifteenth-century Italian court dances, basse dances, balli, misura, quadernaria, saltarello, piva.

Історичний придворний бальний танець, на основі якого певний час розвивалося танцювальне мистецтво, традиційно не був предметом значних досліджень через відсутність візуальних

зразків попередніх епох, а також єдиної системи нотації танців. Інформаційне поле спеціальної літератури містить фрагментарні відомості про основні принципи, що формують хореографічне мистецтво різних історичних періодів, та про тенденції його розвитку. Актуальність роботи зумовлена проблемою відсутності детальних досліджень у галузі теорії та історії танцю зазначеного періоду, що унеможлиблює проведення наукового аналізу хореографічних творів.

Серед сучасних дослідників, які вивчають хореографічні першоджерела епохи Ренесансу, можна відзначити американського педагога, вченого та видавця в галузі історії танцю Керол Тетен, історика танців і фахівця з італійських танців XV—XVII ст. Барбару Спарті, автора сучасного видання дванадцяти основних танцювальних трактатів XV ст. Вільяма Сміта, а також Томаса Мароко — історика музики, який присвятив кілька своїх публікацій італійській світській музиці XIV ст. У своїх працях автори розглядають питання щодо стилю й естетики хореографії, імпровізації, танцювальної музики, танцю в іконографії. Зазначені дослідження підтверджують, що на цьому етапі існують певні труднощі та розбіжності в інтерпретації хореографічних понять і текстів минулого.

**Мета** статті — дослідити основні письмові джерела з хореографічного мистецтва XV ст., їх сучасні видання, а також книги і статті різних авторів, що містять відомості про танцювальну культуру означеного періоду. Автор намагається також визначити основні види бальних танців XV ст., їх структуру, особливості виконавської техніки, композиційної та музичної будови; історичну спадкоємність сучасних хореографічних понять і практичне та теоретичне значення італійських бальних танців для хореографічного мистецтва в цілому.

Перші теоретичні відомості з хореографії виникли в XV ст. в трактатах італійських майстрів танцю Доменіко, Корназано і Гульєльмо. Усі вони містять частину теоретичну, в якій визначаються основи хореографічного мистецтва, а також практичну, з описами танців. Ці посібники є у своєму роді єдиними, що містять запис музики для всіх описаних танців. Проте вони не надають конкретних відомостей або методологічних пояснень про спосіб виконання кроків, імовірно, тому, що створювалися вони для людей, які вже, принаймні частково, ознайомлені з танцювальними формами. Крім того, існували значні регіональні відмінності. Тобто навіть у той час не було єдиного і незмінного способу виконання цих танців. Тому сучасні ре-



конструкції танців XV ст. значно відрізняються та базуються в основному на інтерпретації па, зроблених сучасними вченими, а також на знаннях з джерел XVI ст., таких авторів як Арбо, Карозо і Негрі.

Доменіко да П'яченца (1390-1464) був першим з відомих хореографів, які заснували італійську школу. Учнями і послідовниками Доменіко були Корназано та Гульєльмо. Багато з описаних ними танців були спочатку створені Доменіко. Так званий манускрипт Доменіко *De arte saltandi et choreas ducendi*, написаний анонімним писарем — найперший з трактатів про мистецтво танцю, що зберігся в історії. Він містить теоретичні пояснення з мистецтва танцю, а також 23 зразки хореографії і музику до них. Цей рукопис зберігається в Національній бібліотеці Парижа і датується приблизно 1450 р.

Антоніо Корназано (1430-1484) — італійський поет і царедворець, написав *Libro dell'arte del danzare* 1455 р. Трактат містить теоретичний вступ, у якому характеризуються якості, необхідні для танців, такі як: пам'ять, темп, манера, настрої, різноманіття (варіативність) і використання простору. Він також містить резюме 11 танців Доменіко, з деякими доповненнями та приблизним описом кроків. У бібліотеці Ватикану збереглася копія цього тексту 1465 р.

Ебрео Гульєльмо да Пезаро (1410-1481), пізніше відомий як Джованні Амброзіо, був учнем Доменіко і одним з головних хореографів цього періоду, майстром танцю, композитором і теоретиком. Його книга *Practica Seu De Arte tripudii* є одним з первинних джерел італійських танців XV ст., що найкраще збереглися. У ній описані придворні танці та правила етикету. Ця праця містить теоретичний вступ, що доводить моральні й етичні цінності танцю, а також розділ про основні концепції, на яких ґрунтується хореографічне мистецтво. У практичній частині наводиться хореографія 31 танцю: 14 басдансів і 17 балі. Існує 7 копій рукопису і три оригінальні фрагменти. Переклад Барбари Спарті [3] зроблено з версії 1463 р. (її вважають першоджерелом для різних копій). Існують відмінності між копіями роботи Гульєльмо з різним ступенем повноти і чіткості, з доповненнями та упуцненнями інформації, а також з додатковими нововведеннями в хореографії танців. Усі посібники приблизно аналогічні за структурою.

У своїх трактатах Доменіко, Корназано і Гульєльмо намагалися окреслити основні принципи, що формують хореографію. Доменіко, наприклад, виділяє такі поняття, як грація, манера,

спритність. Корназано характеризує стиль. Гульєльмо визначає шість основних елементів танцю, які «повинні бути детально засвоєні, оскільки якщо один з них з будь-якої причини відсутній або не дотримано, мистецтво танцю не буде справді досконалим» [3, с. 93]. Це такі поняття, як *Misura*, *Memoria*, *Partire di Terreno*, *Aiere*, *Mauniera*, *Movimento corporeo*. Аналогічні принципи трапляються в Доменіко і Корназано. Таким чином, основні принципи хореографії, визначені майстрами XV ст., можна розділити на дві категорії — це загальні, тобто такі, які застосовуються в хореографії загалом, і стильові, що формують хореографію цього періоду.

До загальних належать такі.

*Memoria* (пам'ять). У трактатах про мистецтво танцю наголошується, що пам'ять — це необхідний елемент хореографії, і являє собою здатність запам'ятовувати рухи, які виконуються на кожен музичний такт, а також зміни в мелодії.

*Misura* (міра) має кілька значень. По-перше, це вміння танцівника узгоджувати свої рухи з музикою. В одній із запропонованих Корназано вправ музикант грає музичний фрагмент, змінюючи темп, прискорюючи або уповільнюючи його, при цьому танцівники повинні постійно стежити за музикою, потрапляючи точно в такт. По-друге, мізурою вважають позначення чотирьох типів музичних розмірів, характерних для танців XV ст.

*Compartimento di terreno* (поділ танцювального простору). Згідно з Гульєльмо, «*partire di terreno*» — це здатність «використання розуму для розмірювання та поділу на частини поверхні або танцювальної зони, на якій відбувається танець, таким чином, щоб при будь-якому темпі та ритмі можна було б зберігати близькість до партнера, не збільшуючи і не зменшуючи площі, яка використовується в танці» [3, с. 97]. Доменіко вказує на те, що зміна розміру виконуваних кроків відбувається відповідно до розміру танцювального простору. Це свідчить про те, що кроки не мали стандартного розміру і змінювалися залежно від того, наскільки необхідно було переміститися.

*Movimento corporeo* (рух тіла) — це принцип, згідно з яким досконалість і віртуозність танцю виявляються в манері рухатися і вигляді танцівника, що, у свою чергу, залежить від його фізичної підготовки. Рухи тіла повинні бути чітко розмірені, продумані, витончені, пропорційні та граціозні.

*Fantasmata* (спритність) — фізична швидкість, контрольована розумінням мізури.

До стильової категорії належать такі поняття.

Mauniera (вміння тримати себе, образ), тобто прикраса або нюанс руху тіла, метою якого є збереження руху в корпусі під час рухів ногами. Згідно з Корназано, крім уміння запам'ятовувати рухи і виконувати їх відповідно до музики, важливим моментом є й те, як ці рухи виконуються. А саме: він виділяє поняття, що належать до манери виконання, зокрема *campeggiare* і *ondeggiare*. Поворот плечей (корпусу) в Корназано називається *campeggiare* (затіннення) і *maniera* — у Гульєльмо. *Ondeggiato* (пурхати, гойдатися) — підіймання та опускання корпусу з погойдуванням уперед. Рух з підійманням у Корназано називається *ondeggiare*, у Гульєльмо — *aire*. У Доменіко трапляється поняття *agilitade* — повільне підіймання і швидкий спуск, який згадується разом з *maniera*, що, імовірно, свідчить про їх еквівалентність. Так, при виконанні *doppio* вперед, на другому кроці, необхідно піднятися вгору (*ondeggiare*), повертаючи при цьому корпус (*campeggiare*) в напрямку руху. Виконуючи третій крок, опуститися, повертаючи плечі прямо. У цьому полягає відмінність манери виконання італійських танців від французьких і бургундських, а також від італійських танців XVI ст., в яких плечі та корпус рухаються інакше.

*Aiere* (легкість) визначається, як наявність грації, «руху з підійманням», що виявляється у витонченості самого танцю, та як приємне для очей, м'яке підіймання вгору. Як зазначалося, Корназано описує це як *ondeggiare*, тобто рух, подібний до коливань морських хвиль. Доменіко використовує метафору гондоли, що пливе по спокійних хвилях: «...малі хвилі повільно підіймаються і швидко опускаються» [3, с. 97].

*Diversita di cose* (різноманітність) — уміння виконувати рухи і танці в різному стилі, а також не повторюватися, зберігаючи різноманітність. Можна виділити такі елементи, які формують це поняття: варіативність рухів (кроків) і декоративні рухи, що виконуються в кінці кроків.

Елемент варіативності рухів (кроків), радше, стосується імпровізації в танці й означає те, що виконавець повинен знати різні варіанти кроків і вміти виконувати їх по-різному. Наприклад, замінювати, за бажанням, основний крок на інші, про що згадує Корназано стосовно піва і сальтарело [2]. Він також зазначає, що кроки не повинні бути однаковими, їх необхідно виконувати різними способами, відповідно до змін мізури. Наприклад, *doppio* і *voltatonda* виконуються по-різному в різних мізурах.

Декоративні рухи виконували в кінці кроків, на 1/4 або 1/8 такту. Доменіко зараховує до них *frapamento*, *scorsa* та

cambiantemente [1, с. 109-149], але цілком можливо, що декоративним міг бути будь-який рух, який вписувався у відведений час і не залишав танцівника в позиції, з якої йому було б незручно робити наступний крок. Корназано також зазначає, що такі рухи більш притаманні чоловічому танцю, ніж жіночому [2, с. 18].

Таким чином, можна виділити чотири основні елементи, які формують стиль хореографії XV ст., а саме: рухи з підйманням, «затінення», варіативність рухів, декоративні або додаткові. Характерними особливостями хореографічного стилю цього періоду були помірність і стриманість.

Ставлення до написання музики в Італії XV ст. відрізнялося від сучасного. Музиканти були в певному сенсі композиторами. Вони брали за основу певну ритмометричну структуру, до якої додавали прикраси (аранжування) й імпровізаційні лінії контрапункту. У нотних записах відсутні лінії, які розділяють такти, позначення тривалості нот, а також позначення взаємодії попередніх і наступних нот.

Tempo та Misura (час і міра) є важливими складовими італійських танців XV ст. Існують певні розбіжності з приводу того, чому в наш час ці поняття адекватні. За однією з версій, їх можна ототожнювати з музичним тактом і музичним розміром. У всіх італійських танцях існувало чотири часові тривалості (мізури): bassadanza (басданс), quadernaria (квадернарія), saltarello (сальтарело) і piva (піва). Темп кожної з них швидший за наступну на 1/6. Мізурі басдансу відповідає музичний розмір 6/4 або 3/2 для більш ранніх, квадернарії 4/4, сальтарело 6/8 або 3/4, 2/4 або 6/8 для піва.

Дводольний розмір вважали недосконалим і зображали в музиці півколом, а коло зображувало досконалий тридольний розмір. Мізура басдансу була тридольною і вважалася найважливішою. Свою назву набула від повільного, величного й елегантного танцю з тією ж назвою. Серед письмових джерел тільки трактат Корназано містить музичні мотиви для басдансів.

Кожній з мізур відповідав танець, що мав свій характерний крок, який, проте, з певними змінами міг виконуватися і не у своїй мізурі. Такі звичайні (громадські) танці часто не мали поставленої хореографії і були імпровізаційними в рамках заданого темпоритму. Ці танці містили проходження по колу, пропуски партнера, зміни рук [3, с. 49]. У них могла брати участь будь-яка кількість виконавців. Танцювали парами або групами одночасно.

Записів цих танців, на жаль, не збереглося. У балі, популярних танцях цього періоду, вони трапляються як мізури.

У музиці XV ст. є такі поняття як *vuodo* та *rieno* (порожній, вільний і повний), яким майстри танцю приділяють особливу увагу. Доменіко називає *vuodo* мовчанням, а *rieno* — звучанням. Відповідно до наших уявлень, *il rieno* означає сильна доля, а *il vuodo* — слабка. Згідно з Доменіко та Корназано, басданс і сальтарело мали починатися з *vuodo*, тоді як квадернарія та піва з *rieno*.

Доменіко, Корназано і Гульєльмо розділили танці на дві загальні категорії: басданси та балі. Це були постановочні придворні танці. Різниця між басдансами і балі дуже умовна й полягає у відмінностях темпу та музичного розміру, який залишався незмінним у басдансі, тоді як у середині балі міг змінюватися кілька разів. Виконання басдансу і балі передбачало наявність імпровізації та акторської гри. Насамперед, це стосувалося чоловіків, при виконанні швидких частин балі, таких як сальтарело і піва [2, с. 18], у яких вони мали виконувати додаткові декоративні рухи (стрибки, оберти) і, за бажанням, змінювати основні рухи на їхні різноманітні варіанти.

Терміном *bassadanza* (басданс) можна назвати всі ренесансні танці, що виконувалися на мізуру басдансу (6/4). Басданс був повільним урочистим величним танцем-процесією, який Корназано назвав «королем танців» [4, с. 17]. Характерною особливістю було те, що в цьому танці не було стрибків, він виконувався без підіймань, без надмірного підняття стоп або колін, що відображено в назві «*bassa*» — низький. Вони були менш складні, ніж стрімкі балі.

Італійські басданси містили багато кроків французьких і бургундських, однак виконувалися вони інакше. Французькі басданси, які дійшли до нас, завдяки книзі танців Марії Бургундської, мали повільніший темп і строгу структуру, основу на одній мізурі.

Ранні басданси найчастіше виконувала одна пара, а пізніші — трое: дві дами і кавалер, або два кавалери та дама. Ранні басданси відрізнялися простотою в музичній будові і техніці виконання. Їхньою основною функцією був променадний виступ перед аудиторією. Віртуозності не приділяли особливого значення. Найранішими з відомих басдансів є *La Spagna* і *Reale*. У пізніших трактатах Гульєльмо можна простежити зміни, що відбулися в техніці танців у другій половині XV ст. Басданси поступово стали замінювати балі (в Італії) і павани (на решті

території Європи). Пізні басданси, такі як Corona, Pietoso, Horde, Patienza, були досить складними, іноді вони мало чим відрізнялися від ранніх балі. Дуже часто басданси передбачали наявність проміжних елементів, таких як сальтарело й інших динамічніших композицій. Віртуозність стає основною вимогою у виконанні танців. До початку XVI ст. басданси практично зникли.

Ballo або balli (балі) має кілька значень. З одного боку, це загальний термін, що означає в XV ст. поняття танець, з іншого — особливий стиль танців, популярних у XV — на початку XVI ст. в північній Італії. Найперша композиція балі датується приблизно 1450 р., однак коріння цієї танцювальної форми сягає більш раннього періоду. Так, сальтарело та піва, які є розділами балі, відомі з кінця XIV ст. Найімовірніше, спочатку вони були поширені серед нижчих класів [3], були імпровізаційними і містили стрибки й обертання.

Балі вважаються експресивними бальними танцями зі складнішою, ніж у басдансів, композиційною будовою. Вони містили кроки басдансів, квадернарії, сальтарело, піва, а також темпові варіації кроків. Часто кроки однієї мізури виконувалися під іншу [6, с. 14-27]. У танцювальних трактатах Доменіко вказано, як змінювати кроки при зміні мізури [1]. У балі використовувалися всі мізури, інколи всі в одному й тому ж танці. Це були постановочні театралізовані вистави, структура яких не дозволяла виконавцям залишати танцювальну частину залу та знову повертатися до неї в будь-який час.

Тематика їх часто пов'язувалася з «вічною погонею чоловіка за жінкою, яка представлена в ситуаціях, близьких до комічних. У них траплялися переможний хід і відступ, прихильне ставлення, спокуса та капітуляція, де кокетство іноді не давало бажаних плодів» [5, с. 34].

Для балі характерні численні повтори, іноді певну послідовність кроків повторювали спочатку чоловіки, потім жінки, або спочатку одна пара, а потім — решта. Кількість виконавців балі варіювалася від однієї пари до дванадцяти. Танцювали парами, трійками і групами. Кількість чоловіків і жінок не завжди була однаковою. Найяскравіший приклад — танець *Sobria*, у якому брали участь п'ять кавалерів і одна дама. Балі надавали можливість танцюючим продемонструвати глядачам віртуозність і розмаїтість свого мистецтва.

Танцювальна лексика італійських танців XV ст. містила близько десяти кроків. Необхідно зазначити, що, через відсут-

ність суворих правил, техніка виконання всіх кроків варіюється в широких межах. Виконання одних і тих же кроків має певні відмінності при музичному супроводі на шість рахунків (музичний розмір 6/8 або 6/4), на чотири (4/4 або 2/4) або на три для 3/4 музики.

Доменіко поділяє рухи на природні та штучні або додаткові. Він виділяє 9 природних рухів: *sempio* (одинарний відкритий крок з *cameggiare*), *doppio* (подвійний крок з *ondeggiare* та *cameggiare*), *ripresa* (подвійний *sempio*), *continenza* (італійська модифікація бранлевого кроку), *riverenza* (уклін), *meza volta* (півповорот), *volta tonda* (повний поворот), *movimento* (підйом), *salto* (стрибок), три додаткові рухи: *frammento* (згідно з Доменіко, — це прикраса, яку можна додати, за бажанням, до *doppio*, що займає чверть такту; можливо, це два маленькі кроки (крок, підрізати) або два невеликі удари; *scorsa* (швидкі, ковзаючі кроки) та *cambiamente* (різні варіанти піруету). Додаткові рухи є модифікаціями природних: *frammento*, *scorsa* та *cambiamente* — *sempio*, *doppio*, *ripresa* і *volta tonda*. Ці рухи не властиві природі людини, тому потребували певної підготовки. Природні — виконуються на сильну частку (*il pieno*), а додаткові — на слабку (*il vuoto*).

Руки в танцях епохи Ренесансу використовують обмежено: їх, зазвичай, або вільно тримали нижче пояса, або подавали партнерові. Трималися за руки зовсім легко, торкаючись тільки кінчиками пальців або мізинцями.

Висновки. Проаналізувавши хореографічні трактати Доменіко, Корназано і Гульєльмо, які є найбільш ранніми з відомих письмових джерел, а також, зважаючи на думки сучасних дослідників, можна дійти висновку, що в цей період вперше були описані теоретичні засади хореографічного мистецтва: музичність, композиційна будова танцю, техніка виконання, стиль, характер, образність, манера виконання, імпровізація. Також відбувається формування хореографічної школи та систематизація танцювальної лексики відповідно до музичних розмірів. Починається перехід від імпровізаційної форми танцю до постановочної. Простежуються тенденції, спрямовані на ускладнення техніки виконання та композиційної будови, а також прискорення музичних темпів і театралізацію танцю. Таким чином, в Італії, яка є спадкоємницею багатих традицій античності, узагальнено та систематизовано танцювальний досвід попередніх епох, закладені теоретичні і практичні основи хореографічного мистецтва.

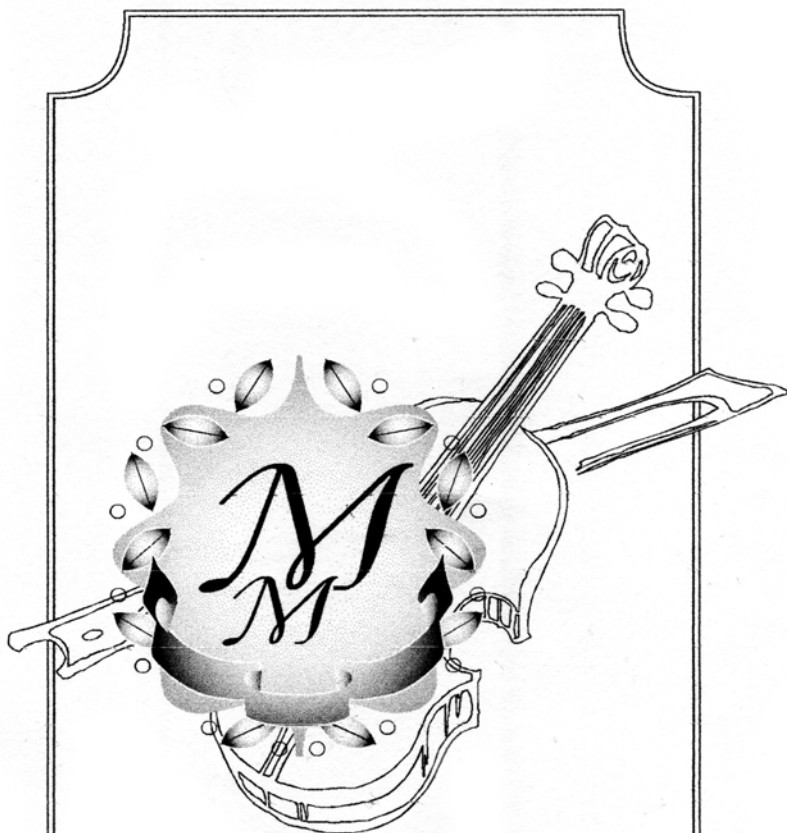
Перспективами подальших досліджень може бути детальне вивчення першоджерел інших країн XV — XVI ст. та реконструкція танців, що надасть повніше уявлення про еволюцію хореографії і допоможе визначити критерії її аналізу.

### Список літератури

1. Bianchi D. Un trattato inedito di Domenico da Piacenza / Dante Bianchi // La Bibliofilia. Florence. — 1963. — № 65. — С. 109–149.
2. Inglehearn M. The Book on the Art of Dancing / Madeline Inglehearn, Peggy Forsyth. — London : Dance Books Ltd, 1981. — P. 52 с.
3. Sparti B. De Pratica Seu Arte Tripudii : «On the Practice or Art of Dancing» / Barbara Sparti. — Oxford : Oxford University Press, 1995. — P. 288.
4. Kinkeldey O. A Jewish Dancing Master of the Renaissance: Guglielmo Ebreo / Otto Kinkeldey. — Brooklyn : Dance Horizons, 1966. — 44 с.
5. Marrocco W. T. Inventory of 15th Century Bassedanze, Balli & Balletti in Italian Dance Manuals / William Thomas Marrocco. — New York : Cord, 1981. — 109 с.
6. Smith A. W. Fifteenth-century dance and music : у 2 т. / A. William Smith. — Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995. — 1 т. — (Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Domenico Piacenza Tradition, Treatises, Theory, and Music — 330 с.

*Надійшла до редколегії 09.03.2010 р.*





*Музичне  
мистецтво*

## ПОШУКИ НОВИХ ВИРАЗНИХ ЗАСОБІВ ГАРМОНІЗАЦІЇ СТАРОВИННИХ РОЗСПІВІВ (КІНЕЦЬ ХІХ — ПОЧАТОК ХХ СТ.)

*Аналізуються музичні та теоретичні аспекти гармонізації старовинних православних розспівів Православної церкви кінця ХІХ — початку ХХ ст.*

*Ключові слова: музична культура, православна церковна культура, гармонізація старовинного співу, народнопісенна основа.*

*Анализируются музыкальные и теоретические аспекты гармонизации древних православных распевов Православной церкви конца ХІХ — начала ХХ ст.*

*Ключевые слова: музыкальная культура, православная церковная культура, гармонизация старинных распевов, народнопесенная основа.*

*The autor analyses musical and theoretical aspects harmonization of ancient orthodox tune of the Orthodox church in end of ХІХ–ХХ cc.*

*Key words: musical culture, orthodox church culture, harmonization of ancient singing, folk-song basis.*

Актуальним аспектом запропонованої статті є висвітлення нових видів гармонізації православних старовинних розспівів кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Практичне значення полягає в тому, що матеріали статті можуть використовуватися для подальшої наукової розробки цього питання, як теоретичний матеріал до курсу лекцій «Духовна хорова музика», «Духовна музика: традиції та сучасність», до лекцій з історії української та російської музики за програмою вищих навчальних закладів, а також є необхідним матеріалом для виконавців духовної хорової музики.

**Мета** статті — спроба проаналізувати стильові напрями, засоби та методи гармонізації старовинних православних розспівів, що вплинули на подальшу еволюцію духовної хорової музики.

Наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. у розвитку православної духовної музики розпочався період, названий істориками «московським».

Зростає значення Московського Синодального училища церковного співу (завдяки ініціативі якого розвився та поширився новий напрям духовно-музичної творчості — «московська» композиторська школа), яке дає своїм учням не лише ґрунтовну та висококваліфіковану музичну освіту, а й виховує своїх учнів грамотними в церковно-стилістичному значенні. «Наблюдательный комитет» при Синодальному училищі набув ті ж права і функ-

ції, що мав директор Придворної Співочої Капели ще за часів Д. С. Бортнянського — цензурні повноваження для розгляду духовно-музичних творів, які призначалися для виконання під час богослужіння. Про велике значення цього комітету писав С. В. Смоленський<sup>1</sup> (директор Синодального училища): «Синодальне училище церковного співу, єдине в Росії, що знаходиться в такому центрі, як м. Москва, має на меті як усебічне вивчення древнього російського церковного співу, так і підготовку таких регентів і вчителів співу в духовно-навчальних закладах, котрі, проходячи 8-річний курс училища, беручи участь у такому першокласному хорі, як хор Синодальних, колишніх патріарших півчих, вивчаючи докладний музично-теоретичний курс, стали б найкращими в майбутньому вчителями і представниками російського церковно-співочого мистецтва... Ці ж працівники повинні в майбутньому збагатити нашу співочу науку підготовкою до друку багатьох важливих видань древніх наспівів... і багатьох інших наукових і археологічно-музичних видань» [17, с. 37].

На початку ХХ ст. праці Д. В. Разумовського, С. В. Смоленського та В. М. Металова розкрили дійсно історичне, церковно-культурне і художнє значення давнього слов'янського богослужбового співу. У цих працях уперше порушується проблема відходу від богослужбовості та поступова секуляризація<sup>2</sup> того виду духовного хорового співу, що усталився наприкінці ХІХ ст. Секуляризація церковного співу та відкриття дійсно слов'янського богослужбового співу мають паралель і в храмовій архітектурі, і в іконописі. Інакше стали розуміти та сприймати естетичні основи і церковно-культурні цінності слов'янського уставного богослужбового співу.

Починаються пошуки істинного «слов'янського церковного стилю» (після українсько-польського партесного стилю, захо-

---

<sup>1</sup> Степан Васильович Смоленський (1848–1909). Учений — медієвіст, музикант. Сформулював тези «Нової московської» композиторської школи. Найплідніші роки життя Смоленський присвятив Московському Синодальному училищу церковного співу, очолюючи яке виконав титанічну роботу з реконструкції інфраструктури училища, оновлення складу викладачів, розробки нового навчального плану та ін.

<sup>2</sup> Секуляризація — зрушення богослужбово-сакрального мистецтва в напрямі світської музики майже з повною заміною літургійних співочих форм світськими музичними формами. Вільно створена музика на богослужбові тексти, яка дуже віддалилася від богослужбового стилю. Такі твори позбавляли церковний спів його сутності — літургійності — та перетворювали його просто на хорову вокальну музику, де лише текст відрізняв композицію від світської хорової музики.

плення італійською музикою, впливу німецького протестантського хоралу). Відбувається повернення до сакральної співочої традиції православного хорового мистецтва.

До найяскравіших духовних композиторів «московської» школи належать: священик Д. В. Алеманов (1867–1918), О. Т. Гречанінов (1864–1956), котрий написав 4 літургії та деякі інші духовні твори, Вік. С. Калінніков (1870–1927), О. Д. Кастальський (1856–1926), О. В. Нікольський (1874–1943), який у 1897 р. закінчив Синодальне училище, а потім Московську консерваторію зі званням — «вільний художник», С. В. Рахманінов (1873–1943), П. Г. Чесноков (1877–1944).

Доцільно визначити найхарактерніші особливості «московської» школи:

- 1) строге чотириголосся протягом усього твору не витримується;
- 2) вільне голосоведення;
- 3) уставна (осмогласна) мелодія відтворюється без змін;
- 4) вільний, несиметричний ритм, який ґрунтується на словесному ритмі, на текстових акцентах;
- 5) у гармонізаціях застосовуються подвоєння (терції в тризвуку та сектакордах), пропуски терції в тризвуку («пуста квінта»);
- 6) застосування побічних тризвуків і септакордів, квартсектакордів, септим у всіх голосах;
- 7) у низьких голосах трапляються паралельні квінти;
- 8) у голосах, що супроводжують мелодію, — наявність елементів підголоскового характеру;
- 9) часто у верхніх голосах застосовуються витримані тони, на фоні яких рухаються основна мелодія та її контрапункт.

На відміну від композиторів «петербурзької» школи (гармонія мала опору на мажор і мінор (гармонійний, мелодійний), гармонія «московської» школи орієнтується на «церковний лад», який є звукорядом паралельно-змінного ладу, тобто містить звуки мажору й паралельного йому гармонійного мінору. Завдяки цьому і досягається подібність гармонічних форм обробок із фольклором — рівноправність паралельних ладів, помірне використання хроматизмів.

Відмінності засобів, які використовували московські композитори для своїх обробок, від гармонії попереднього періоду сформулював один з представників «московської» школи О. В. Нікольський: «У творах цього напрямку ми не знаходимо вже колишнього панування гармонії і її законів; не трапляються й стереотипні імітаційні форми — спадщина західного контра-

пункту. Замість цього ми можемо спостерігати такі особливості письма і викладення, які характеризуються російською народною піснею і давньоцерковними наспівами. Розбираючи твори нової школи в технічному аспекті, ми дійсно можемо простежити таке змішання елементів, а також і наявність ознак народної музики. Насправді, часто у творах застосовують заборонені західною гармонією паралельні ходи октавами і навіть квінтами. Це «новшество», проте, вважається музичним вираженням, цілком законним у російському творі, і «слуху анітрохи не ображає» [21, с. 159]. Навіть у фрагментах, де використовується строга чотириголосна акордова фактура, переважає опора на плагальні обороти типу II 5/6 — I, II 3/4 — I. До речі, у своїх духовно-музичних композиціях О. В. Нікольський не уникає сильних дисонансів, які, однак, хор виконує легко та благозвучно.

Значного поширення набувають біфункціональні акорди, які траплялися і у творах Г. Львовського і П. Чайковського, проте це були акорди домінантової групи на тонічному басу, а у творчості представників синодальної школи — це набагато об'ємніші акорди субдомінантової групи на домінантному басу. В обробках пізніших авторів, особливо О. Нікольського, К. Шведова, виникають дисонуючі акорди досить складної структури — розгорнуті трізвучки з додатковими тонами — секундою, квартою, (О. Нікольський, «Літургія» ор.31, «Достойно есть» греч. розспіву).

У композиторській творчості для церковних хорів (обробки церковних розспівів і духовно-музичні твори) яскравим представником «московської» школи був О. Д. Кастальський, котрий чітко відчував музичні особливості старовинних церковних наспівів. Основною заслугою Кастальського є те, що завдяки переконливій, успішній багатоголосій обробці він повернув знаменний розспів до богослужбового репертуару православної церкви. Знайшовши ключ до розспіву, О. Кастальський намітив шляхи його розвитку. В обробках знаменного розспіву вражають внутрішня свобода і прагнення виявити справжню красу стародавніх мелодій, які втілилися в його гармонізаціях. О. Кастальський зберігає традиційний церковний звукоряд, якому підкоряється голосоведення, а також витримує діатонічне звучання, що є типовим для стародавніх розспівів. У гармонізаціях духовної музики широко застосовував народнопісенні звороти, нові прийоми хорової обробки (наприклад, передачу основної мелодії від однієї до іншої голосової партії), при цьому широко використовував природні голосові тембри.

Сутність знахідок і відкриттів О. Кастальського у сфері церковної музики, його стиль і характерні особливості прекрасно

сформулював Б. Асаф'єв: «У своїх обробках культових мелодій Кастальський, спершу інстинктивно, а потім, глибоко усвідомивши сутність народного пісенного і культового «розспівного» мистецтва, прагнув, щоб поліфонічна тканина утворювалася з мелодійного (горизонтального) поступального і подихом зумовленого руху. Живе звучання, а не механічна підстанівка середніх голосів у просторі між верхнім і нижнім голосом організують його музику. Голосоведення виконують функції мелодійні, а не гармонійні. Вокальна динаміка керує звучністю і прийомами формування» [9, с. 62].

У багатьох обробках, що належать до раннього періоду творчості композитора, багато спільних особливостей: переважно акордовий склад («С нами Бог», «Дева днесь»), частий рух паралельними терціями і секстами, нечасте використання хроматизмів, витримка тривалих проведень розспіву в одній партії («Кондак на Богоявление Господне» — мелодія проходить у басу). Імовірно, композитор не вважав цей експеримент удалим; оскільки ж проведення розспіву в басу зумовлює часті зміни гармонії, що в деяких випадках звучить неприродно і викликає в слухача дискомфорт.

У 1915 р. в Москві під редакцією О. Д. Кастальського вийшов друком «Обиход Синодального хору», «Всенощное бдение» (партитура для чотириголосного змішаного хору). Це видання вміщувало наспіви всенічної служби в тому вигляді, як їх використовував Синодальний хор. «Обиход» О. Д. Кастальського значно відрізнявся від «Придворного Обихода» і своїм мелодичним складом, де панує знаменний розспів, і прийомами гармонізації.

Майже одночасно з О. Д. Кастальським відзначився своєю творчістю О. Т. Гречанінов. І. Гарднер так характеризує особливості музичного стилю автора: «Власне кажучи, А. Т. Гречанінов — світський композитор. Але він написав також чимало гарних творів і для церковних хорів. Особливо характерні його окремі піснеспіви, з яких деякі являють собою перекладання — обробки статутних наспівів російської церкви для хору, але значна частина його духовно-музичних творів є вільними творами. Як у своїх обробках протяжних мелодій, так і у своїх вільних духовно-музичних творах Гречанінов часто застосовує обороти і прийоми, підказані народними піснями. Але іноді він не цурається наблизитися до умовних форм хорової фактури в стилі духовно-музичних творів П. І. Чайковського» [6, с. 542].

О. Гречанінов вчився в П. Чайковського в Московській консерваторії, а потім у М. Римського-Корсакова — у Петербурзькій. Цей історичний чинник пояснює наявність у церковній творчості

О. Гречанінова синтезу характерних ознак «московської» та «петербурзької» шкіл.

Музична мова О. Гречанінова значно відрізняється від стилю О. Кастальського. Окрім традиційних прийомів — опори на мелодичну вільну структуру, що зумовлені розспівом або текстом, прийомами, де використовується поліфонія підголоска, — виникає чимало біфункціональних акордів (які О. Кастальський використовував лише іноді), хроматизмів, що породжує напруженіше звучання його обробок, уперше в церковній музиці застосовується принцип поліфонії пластів, відчувається тяжіння до оркестрових ефектів. До оркестрового типу мислення автора належать і такі чинники, як різкі тональні зміщення всередині одного співу, теситурні й ансамблеві особливості.

У ті часи вплив на творчість московських церковних композиторів західної музики був достатньо сильним. Показовою в цьому сенсі є фігура О. Гречанінова, який випробував сильний вплив Р. Вагнера, а також К. Дебюссі. Не менше на творчості композитора позначилися й екуменістичні ідеї («Демественная литургия» (1917)), що також полонили навіть О. Кастальського («Братское поминовение» (1916)) — найяскравіші приклади вияву екуменізму.

Окрім О. Т. Гречанінова, своєю яскравою творчою індивідуальністю та талантом відзначився композитор, музичний аналітик, керівник багатьох хорових колективів П. Г. Чесноков. Проте він звертався до розспіву не так часто, як О. Кастальський, але значно більше, ніж О. Гречанінов. Для його обробок характерні велике знання ефектів голосових тембрів, самостійність голосоведення, що була невластивою «петербурзькій» школі. Великий майстер хорових і звукових ефектів намагався віднайти нові виразні прийоми роботи зі статутною мелодією, поєднував контрастні образні центри. Новизна музичної мови П. Чеснокова зростала, безумовно, на загальних композиційних принципах «московської» школи.

Поєднанням двох «образних центрів» характеризується майже вся зріла творчість П. Чеснокова. Принцип їхнього поєднання стає головним композиційним прийомом обробки розспівів, розвитку як мелодичних, так і гармонічних ліній та функцій музичної тканини.

Для першого «образного центру» характерні переважання середнього і низького хорових регістрів, неспішний рух усіх голосів, що часто акомпанують розспіву. Бас, зазвичай, виконує роль витриманого органного пункту. Плавне голосоведення, дисонуючі, проходячі та біфункціональні акорди, використання низь-

кого реєстру басової партії додають звучанню обробок широти звука, об'єму.

Для другого «образного центру» характерні: використання динамічної ритміки, *divisi* та дублювання пар голосів: сопрано–тенор, альт–бас; тризвуків без терції, октавного руху, переважання діатоніки.

В обробках для невеликих хорів П. Чесноков підкреслює плагальні «російські» обороти, досить часто використовує звертання септакордів; надає перевагу плавній мелодиці, з опорою на пісенні, поліфонічні підголоски, перенесення розспіву з голосу в голос трапляється нечасто.

У період становлення нового стилю не можна не згадати педагога Московського Синодального хору, музичного критика та композитора О. В. Нікольського.

У своїх обробках старовинних розспівів він більше орієнтувався на стиль, запропонований О. Кастальським, ніж О. Гречаніновим і П. Чесноковим. О. Нікольський вирішив проблему полегшення хорової фактури через уведення в обробки оборотів, близьких до народної пісні. Завдяки активності вільних голосів і розспіву в обробках композитора набувають поширення складні дисонуючі акорди.

У творчості композиторів цього періоду відбувається «нестійкість» у конкретних поняттях «гармонізація» й «обробка» (П.І. Чайковський, О.Д. Кастальський та ін.). У своїх пізніх музичних творах П. Чайковський виходить за рамки поняття «гармонізація» і мислить композицію як художню обробку, залишаючись вірним строгому стилю. О. Кастальський, навпаки, в ранніх своїх працях ще досить щільно залишається в рамках «гармонізації».

Принципова відмінність «гармонізації» від «обробки» полягає в трьох основних напрямках: розспів у контексті співу, гармонія, фактура.

Основною відмінністю у фактурі співів необхідно назвати симфонічний принцип розвитку музичної тканини в О. Кастальського і його послідовників, — принцип чергування чоловічих і жіночих груп хору, контрасти звучання дво- та триголосся. Широти звучання обробці додають використання *divisi*, широкої аккордики й октавних унісонів, вирішення проблеми об'єму звучання досягається за допомогою особливих фактурних прийомів.

Найголовнішою відмінністю всіх гармонізацій з кінця XVII — до кінця XIX ст. є повний і цілісний виклад розспіву в одній із хорових партій (за винятком деяких творів протоієрея П. Турча-



нінова). Проте розспів міг частково коректуватися, а отже, змінювати свою первинну структуру.

В обробці ж усі вільні голоси тотожні розспівові та фактично виводяться з його інтонацій, розспів може поділятися на сегменти, які, у свою чергу, проводяться в різних голосах. При цьому можлива навіть транспозиція окремих сегментів (при збереженні строгої інтервальної структури). Розспів не супроводжується, як мелодія в гомофонному складі („петербурзька» композиторська школа), а вводиться в тканину мелодизованих вільних голосів, що наповнені інтонаціями народної музики.

Найпомітніші фігури «московської» композиторської школи початку ХХ ст. — Костянтин Миколайович Шведов (1886–1954) і Микола Семенович Голованов (1891–1953).

К. Шведов у своїх обробках продовжував і розвивав традиції стилю О. Кастальського. Досконало володіючи прийомами поліфонії підголоска, композитор більше уваги приділяє її імітаційній формі, яка стає одним із головних формотворних елементів методу роботи з розспівом. Істотною відмінністю стилю К. Шведова від методу роботи з розспівом О. Кастальського є досить рідке перенесення розспіву з голосу в голос. У пошуках нових виразних засобів, як в обробках, так і у вільних композиціях у творчості К. Шведова можна спостерігати вплив сучасних досягнень музичної культури (музична мова імпресіоністів — К. Дебюссі, М. Равеля). Рівень культурного діалогу між європейськими країнами на початку ХХ ст. був достатньо високим, тому ідеї загального єднання, взаємопроникнення і взаємозбагачення різними стилями породили негативні явища, що позначилося на подальшій секуляризації православної церковної музики.

Проникнення елементів світської музики особливо помітне в обробках, що належать до пізнього «московського» періоду (С. Рахманінов, О. Кастальський, О. Гречанінов): різні за характером, темпом і динамікою музичні розділи твору, спів із закритим ротом або на склад (темброва фарба), поєднання декількох контрастних текстових ліній (основна лінія може нівелюватися побічними) тощо.

М. Голованов писав церковну музику все своє життя, навіть після різкої зміни курсу влади до церкви. Його творчість до 1917 р. представлена порівняно невеликою кількістю творів.

Техніка обробок статутних мелодій М. Голованова ґрунтується на багатстві гармонії, звертанні септакордів, органних пунктах, значно збільшується роль хроматизмів, часто застосовуються затримки в тризвуках і септакордах, елементи поліфонії підголоска (фрагменти вводяться безпосередньо з розспіву).

Блискучий розвиток принципів обробки древніх уставних наспівів простежується у творі С. В. Рахманінова «Всенощное бдение», опус 37. Якщо не настав би час насильницького припинення подальшого розвитку богослужбового хорового мистецтва, то С. В. Рахманінов став би, можливо, засновником нової школи духовних композиторів, які продовжили основи, закладені О. Кастальським. Узагалі цей твір досліджений так досконально, що додати щось кардинально нове до сказаного практично неможливо.

Композиторська техніка авторів церковної музики до 1910-1918 рр. сягнула високого рівня. Стиль, сформований О. Кастальським, генетично став близьким композиторам церковної музики та використовувався ними як в обробках, так і у вільних творах.

Революція 1917 р. спричинила закінчення духовної композиторської діяльності О. Д. Кастальського, Московський Синодальний хор та училище церковного співу припинили своє існування.

«Московський» період в історії церковного співу — найнеоднозначніший. Значно розвинулася та систематизувалася композиторська діяльність для церковних хорів, звільняючись від наслідування західних, неправославних зразків. Починає вирівнюватися стилістична розбіжність, що була характерною для попередніх періодів. Поширюється систематичне навчання регентів хорів, але через акцент лише на загальних музичних дисциплінах майже усувається різниця між церковним і світським хоровим співом (особливо у вільних творах світських композиторів). Характерна особливість «московського» періоду — повернення до канонічних древніх розспівів (особливо до знаменного розспіву) і пошук нових шляхів для багатоголосної хорової обробки цих розспівів.

У творчості як основних представників «московської» школи, так і їх сучасників, особливо тих, що вийшли з «петербурзької» школи (П. Гребенщикова, О. Турєнкова, І. Тульчієва, О. Максимова та ін.), а також композиторів пізнішого покоління, можна виявити те, що естетика «московської» школи містить деякі елементи естетики «петербурзької» школи (тобто будь-який композиторський творчий процес неминуче підлягає тому або іншому ступеню асиміляції, еволюції, постійному перегляду свого музично-естетичного «кредо» в перебігові всього свого життя).

### Список літератури

1. Аллеманов Д. В. Курс истории русского церковного пения I-II / Д. В. Аллеманов. — М. : Изд. П. Юргенсона, 1911–1912. — 103 с.

2. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX в. / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1979. — 341 с.
3. Бойко В. Г. Секуляризація духовного хорового мистецтва від перших десятиліть XX ст. до початку ХХІ ст. / В. Г. Бойко // Традиції та новаті у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. № 3-4/2004 / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Х. : ХДАДМ, 2003–2004. — Вип. № 5-6/2003. — № 3–4/2004. — С. 17–21.
4. Бойко В. Г. Православна духовна музика у творчості послідовників «московської» (синодальної) композиторської школи / В. Г. Бойко // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2006. — Вип. 17. — С. 209–215.
5. Бойко В. Г. Богослужбово-співоча культура Православної церкви (традиції та сучасність) / В. Г. Бойко // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр. / Київськ. нац. лінгвістичн. ун-т Київськ. муз. акад. України. — К. : Вид. центр КНЛУ, 2006. — Вип. 30. — С. 229–233.
6. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. II. / И. А. Гарднер. — М. : Моск. дух. акад., 1998. — 640 с.
7. Гречанинов А. Т. Где и как пробить брешь / А. Т. Гречанинов // Хоровое и регентское дело. — СПб., 1910. — № 6. — С. 5.
8. Дмитриевская К. Александр Дмитриевич Кастальский / К. Дмитриевская. // Русская советская хоровая музыка. — М. : Музыка, 1974. — С. 7–42.
9. Зверева С. А. Кастальский. Идеи. Творчество. Судьба / С. Зверева. — М. : Вузовская книга, 1999. — 342 с.
10. Иванов М. М. История музыкального развития России. Т. 2 / М. М. Иванов. — СПб. : Тип. А.С. Суворина, 1912. — 448 с.
11. Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы / А. Д. Кастальский. — М. : Музгиз, 1961. — 92 с.
12. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. II / Л. П. Корній. — К.–Х.–Нью-Йорк : М. П. Коць, 1998. — 388 с.
13. Локшин Д. Л. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры / Д. Л. Локшин. — М. : Музгиз, 1953. — 134 с.
14. Мартынов В. И. История богослужбного пения : учеб. пособ. / В. И. Мартынов. — М. : РИО Федеральн. Архивов ; Русские огни, 1994. — 240 с.
15. Металлов В. М. Богослужбное пение русской церкви. Записки Моск. археолог. ин-та. Т. XXVI. / В. М. Металлов. — М. : Синодальная типография, 1906. — 232 с.
16. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. — Изд. 4-е. — М. : Печатня А. И. Смигиревой, — 1915. — 186 с. + XIX табл.
17. Металлов В. М. Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем / В. М. Металлов. — М. : Синодальная типография. — 1911. — 113 с.
18. Никольский А. В. Русское церковное хоровое пение во второй половине прошлого (XIX) и начале текущего столетия (от Чайков-

- ского до Кастальского) / А. В. Никольский // ГЦММК, ф.294, ед.хр. 263.
19. Преображенский А. В. Культовая музыка в России / А. В. Преображенский. — Л. : АСАДЕМІА, 1924. — 123 с.
  20. Разумовский Д. В. Церковное пение в России. Т. II / Д. В. Разумовский. — М. : Синодальная тип., 1868. — 123 с.
  21. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. I. Синодальный хор и училище церковного пения. — М. : Языки русской культуры, 1998. — 246 с.
  22. Стражев А. К вопросу о церковности музыки / А. Стражев // Хоровое и регентское дело. — М., 1911. — № 3. — С. 1.
  23. Финдейзен Н. Синодальное училище церковного пения в Москве / Н. Финдейзен // Русская музыкальная газета. — 1898. — № 4. — Стлб. 348.
  24. Чайковский П. И. Полн. собр. Соч. Т.63 / П. И. Чайковский. — М. : Музыка, 1882.

*Надійшла до редколегії 16.02.2010 р.*

УДК 378.147:788

А. В. ГЛАДКИХ

### СПЕЦИФІЧНІ ОСНОВИ ТЕХНІКИ ЗВУКОДОБУВАННЯ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

*Розглядаються основні функції виконавського апарату в процесі звукодобування на різноманітних духових інструментах.*

**Ключові слова:** *духові інструменти, звук, мундштук, слух, інтонація.*

*Рассматриваются основные функции исполнительского аппарата в процессе звукоизвлечения на различных духовых инструментах.*

**Ключевые слова:** *духовые инструменты, звук, мундштук, слух, интонация.*

*This article deals with the main junctions of performing apparatus in the process of sound producing with different wind instruments.*

**Key words:** *wind instruments, sound, mouthpiece, hearing, intonation.*

Актуальність статті полягає в тому, що без правильної постановки виконавського апарату музиканта в процесі звукодобування неможливе формування професійної майстерності гри на духових інструментах.

Головною умовою, що забезпечує якісне виконання при грі на духових інструментах, є вміння музиканта правильно узгодити дихання, роботу язика, губ, пальців і слуху. Усі ці компоненти,

перебуваючи в постійній ігровій взаємодії, утворюють виконавський апарат музиканта-духовика, основу його фахової діяльності [1, с. 430].

Розглянемо функції виконавського апарату в процесі звукодобування на різних духових інструментах.

При грі на флейті звук виникає завдяки тертю видихуваного струменя повітря об край отвору губок інструмента. У результаті цього виникають завихрення всередині голівки, які приводять у коливання повітряний стовп, що міститься в каналі інструмента [2, с. 430].

При грі на язичкових інструментах видихуваний струмінь повітря приводить у коливальний стан тростину, за допомогою якої здійснюються відповідні коливання обсягу повітря, у каналі інструмента. Ці відповідні коливання і є джерелом звука [5, с. 73].

Щоб добути звук на мідному духовому інструменті, виконавець прикладає мундштук до губ і робить вдих. Водночас, щоб уникнути відтоку повітря, він щільно стуляє куточки губ. Язик своїм кінчиком торкається внутрішнього краю губ і відчуває верхні зуби. У момент атаки язик відривається від нижньої частини верхніх зубів і швидко опускається вниз. Одночасно зосереджений у порожнині рота в губній щілині повітряний струмінь рухає губні епітелії. Цей коливальний стан губ передається повітряному стовпу інструмента. У результаті цього виникає звук [10, с. 78].

Як для дерев'яних, так і для мідних духових інструментів спільним є те, що звучним тілом при різноманітних збудниках (на дерев'яних — тростина, на мідних — губи) слугує повітряний стовп інструмента.

Таким чином, в утворенні звука при грі на духових музичних інструментах беруть участь подих, губи і язик. Дії цих компонентів виконавського апарату повинні здійснюватися узгоджено, в строго визначений момент, що забезпечить чіткий початок звука.

Не менш важливе значення має координація рухів пальців із цим компонентом виконавського апарату. Потрібен взаємозв'язок між окремими елементами виконавського апарату (подих, язик, губи, пальці).

Робота виконавського апарату в цілому контролюється музичним слухом, що визначає якість відтворених звуків — чистоту інтонації, точність темпоритму, фразування, динаміку і тембр звучання. І якщо, наприклад, звук слабкий, різкий або нестрункий, то виконавець змінює напруження губних м'язів, посилює або зменшує інтенсивність видиху, таким чином впливаючи як на вирівнювання інтонації, так і на тембр та динаміку звука.

Необхідно також підкреслити, що вплив нашого слуху на роботу органів, які беруть участь у звукоутворенні, починається ще до початку реального звучання інструмента. Тому дуже важливо, щоб кожний музикант систематично тренував чітке уявлення висоти, сили і характеру звука до його добування на інструменті, тобто міг би «передслухати» той або інший звук. Набуття навичок «передслухання» початкового звука сприяє тому, що виконавець точніше управляє м'язами губ і обличчя та регулює силу видиху. Це зумовлює чіткий початок звука і якість звучання взагалі.

Важливою складовою виконавського апарату музиканта-духовика є амбушур. Амбушур — це положення, ступінь пружності губних і лицьових м'язів виконавця, їх натренованості, витривалості, сили, гнучкості і рухливості при грі на духових інструментах.

Функції губ при грі на різних духових інструментах мають істотні відмінності, зумовлені будовою певного інструмента і засобами порушення коливань повітряного стовпа, що міститься в інструменті.

Дуже важливим елементом при навчанні гри на духових інструментах є правильне розміщення мундштука на губах і з'ясування учнями різноманітних засобів формування м'язів губ і обличчя, характеру їх функціонування при звукодобуванні. У практиці музиканта-духовика все це складає зміст поняття постановки амбушура. Основою для його розвитку є правильна постановка [3, с. 171].

Постановка в широкому розумінні слова — це взаємоположення і взаємодія компонентів виконавського апарату й інструмента, що беруть участь у процесі добування звука. Вона припускає найдоцільніше розміщення мундштука на губах, раціонально сформований амбушур, поставлений на опору виконавський подих, точні й скоординовані рухи язика і пальців, найзручніше положення корпусу, голови, рук і ніг. Увага до цих питань характерна для початку фахового навчання. Саме в цей період учень легко набуває шкідливі навички і педагог насамперед має домагатися виконання правил загальної раціональної постановки.

Спосіб установки мундштука на губах залежить від двох основних моментів: роду інструмента; анатомо-фізіологічних особливостей будови губ і зубів учня [8, с. 78].

Відмінності в способах установки мундштука на губах визначається конструктивними особливостями духових інструментів.

Головним методом при постановці губного апарату в студентів, які навчаються гри на флейті, є формування навичок правильного положення губ стосовно отвору в голівці інструмента.

Флейту прийнято тримати горизонтально або з незначним нахилом управо вниз, але при цьому лінії губ виконавця і лінії губок флейти мають бути рівнобіжними.

Губна щілина повинна знаходитися проти центру отвору губок інструмента, але не обов'язково, щоб губна щілина того, хто грає, утворилася в центрі губ.

Слід пам'ятати, що чим більше закритий отвір губок флейти, тим звук нижчий, чим більше відкритий, тим звук вищий. Тому виконавець має вибрати таку позицію, при якій міг би вільно підвищувати або понижувати окремі звуки інструмента.

Важливе значення для формування губного апарату гобоїста має правильне положення інструмента при грі. Звичайно гобой тримають під кутом 45° до корпусу тіла. При постановці губного апарату гобоїста губи повинні тримати тростину так, щоб вона вібрала під тиском видихуваного струму повітря і щоб повітря не просочувалося назовні повз тростину. Губи приймають O-подібне положення, злегка розтягнуте для того, щоб ізолювати тростину від зіткнення її з зубами. Вони щільно облягають тростину, перешкоджаючи проникненню повітря в порожнину між щоками і губами, з одного боку, і зубами — з іншого [7, с. 97].

Губи ледве прикривають зуби, що не повинні стулятися, й утворюють усередині пружну мускулисту подушечку, котра тримає тростину й управляє нею.

При постановці губного апарату кларнетиста слід звернути увагу на природне положення мундштука і тростини на губах, що розтягуються в сторони куточків рота.

Злегка підвернута нижня губа утворює пружинисту мускульну подушку, на якій зручно розташовується тростина, а верхня щільно охоплює мундштук.

Верхні зуби виконавця лише спираються на зріз мундштука, приблизно в 13-15 мм від верхнього краю, тому при ігровому контакті центральних ділянок нижньої губи з тростиною остання не відчуває напруженої хватки губ.

Набуваючи форми еластичної м'язової «подушки», нижня губа підтримує і підгортає тростину знизу, виключає її зіткнення з нижніми зубами і за допомогою мінливого натискування на кінець очеретяної платівки регулює процес її коливання.

Верхня губа охоплює дзьобоподібний зріз мундштука для запобігання можливому відтоку видихуваного повітря. Разом з лицьовими м'язами вона активно бере участь у зміні конфігурації ротової щілини, а разом із нижньою губою і зубами є необхідною опорою інструмента.

У-подібна форма постановки губного апарату фаготиста дозволяє рівномірно спрямовувати зусилля губних м'язів до центру. При такому обхваті тростини губами пелюстки її майже не притискаються й мають можливість вільно коливатися.

При У-подібній постановці перевагу в активності має нижня губа. Тут наявний внутрішній натяг м'язів, зовнішньою ознакою якого є відтягнуте донизу підборіддя. Куточки рота не розтягуються в сторони, а направлені до осьової лінії особистості [9, с. 78].

Використовуючи У-подібну постановку губ, за основу слід брати глибше захоплення тростини, при цьому має зберегтися відчуття того, що тростина «влита» в неперенапружені, сконцентровані навколо неї губи. Поеднання внутрішнього напруження з великою концентрацією губ навколо тростини створює найсприятливіші умови для добування звуків верхнього регістру.

Найбільшою складністю відрізняється робота губ при гри на мідних духових інструментах. Особливого значення в цьому разі приділяється взаємоположенню губ і мундштука.

Вибір і установка мундштука на губах мають здійснюватися з урахуванням індивідуальності учня: будова губ (їх повнота й особливість розвитку мускулів), будова і форма зубів, положення нижньої щелепи (висунута вона вперед або усунута вниз), а також положення, в якому утримується мундштук.

Верхня губа менше рухлива, ніж нижня, тому важливо, щоб на неї припадала велика частина мундштука — 3/5. Нижня губа є рухливішою і тому вона має головне і функціонально активне положення: розміщується на полях мундштука лише на 2/5 його площі. Спираючись на нижню губу, мундштук звільняє верхню для настроювання, створюючи таким чином сприятливі умови для необхідного режиму коливання губ. При постановці мундштука на губах важливим є питання про положення губ. Перш ніж добути звук, необхідно підготувати губи музиканта в положення для гри, тобто спочатку зблизити їх своїми краями, немовби вимовляючи згодну «П». Потім за допомогою сильного кругового м'яза рота спрямувати губи до центру, надавши губній щілині округлої форми. Куточки рота необхідно підтягти до мундштука, при цьому утворюється своєрідна подушка, що закриває вихід повітря.

Практика підтверджує ефективність такого способу підготування амбушура до гри при навчанні виконавців-початківців. У такому разі цілком виключається відтік повітря через щільно зімкнуті губи і, особливо, через бокові ділянки рота.

У початковий період навчання можна рекомендувати учням добувати звук губами без мундштука (губний базинг). Для добу-



вання звука цим способом необхідно зібрати губи, як при свисті, так і при грі на інструменті з воронкоподібним мундштуком, послати кінчиком язика струмінь повітря, що змусить коливатися середні частини губ, добуваючи звук. Губний базинг допомагає початківцю виробити навички формування губ для добування звука, розвиває свободу їх вібрації, допомагає регулювати рівність видиху, стежити за напрямом повітряного струменя.

Коли учень строго дотримуватиметься одночасності рухів язика і видихуваного струменя повітря, досягне чіткої атаки, можна тренувати роботу елементів виконавського апарату — губ, подиху і язика з одним мундштуком, а потім і з інструментом.

Звукодобування на мідних духових інструментах із воронкоподібними мундштуками є особливо складним.

Основним принципом і найзагальнішою закономірністю при навчанні гри на мідних духових інструментах є вибір вихідного звука, що давав би із самого початку правильну орієнтацію губних і слухових відчуттів. Таким початковим звуком, який визначає постановку губного апарату при грі на трубі (корнеті), валторні, альті, тенорі і баритоні, може бути «Соль» першої октави, а на тромбоні і тубі — «Сі-бемоль», відповідно малої і великої октави.

При правильно поставленому губному апараті тому, якого навчають, не варто поспішати опанувати звуки верхнього регістру інструмента, це може призвести до перевтоми губних м'язів, втрати їх витривалості й чутливості.

Таким чином, необхідною умовою звукодобування на мідних духових інструментах, що забезпечує успіх навчання гри на них, є правильна, раціональна постановка мундштука на губах виконавця і добре сформовані губи, коливання яких є джерелом вібрації повітряного стовпа, що міститься в інструменті.

Слід зазначити недоліки, що часто трапляються керуванні губами, коли при переході від нижнього регістру до верхнього виконавець змінює положення губного апарату і мимоволі збільшує силу тиску мундштука на губи. Ступінь притискання необхідно старанно контролювати.

Серед виконавців існує думка, що якість звуків верхнього регістру залежить від ступеня тиску мундштука на губи. Такий метод звукоутворення вони називають «важким амбушуром». Що це означає?

Тиск мундштука на губи не може замінити скорочення губних м'язів, він лише допомагає духовикам певною мірою протистояти напорів форсованого видиху, що може розширити губну щілину, тобто зменшити частоту коливань і понизити звук.

На наш погляд, ні «важкого», ні «легкого» амбушура не існує, є тільки погано або добре розвинена губна техніка. Тому виконавці, в яких недостатньо розвинений губний апарат, при витягу звуків верхнього регістру вдаються до посилення тиску мундштука на губи з одночасним збільшенням інтенсивності видиху.

Робота губного апарату основана на точних установах губ на кожний витягнутий звук. Ті самі тони, що витягаються максимально голосно і зовсім тихо, потребують спеціального положення губ і різноманітного їхнього стану (ступінь стиску, напруженість, пружність) через неоднаковий тиск повітря, видихуваного в мундштук інструмента.

Важливе значення для музиканта має правильне використання губної техніки під час гри. При грі на форте або крещендо губи не можна розслаблювати. Ступінь їхнього напруження має строго відповідати силі видихуваного струменя повітря. Не рекомендується наповнювати повітрям легені більше норми — це викликає підвищення його тиску на губи. При виконанні цих умов звук не буде різким і фальшивим (заниженим).

При грі піано або димінуючо напруження губ має відповідати зменшеній силі видиху. Її не рекомендується послабляти через обережність зіграти голосніше. Цим унеможливлений зрив звука. Він не буде шиплячим і фальшивим (завищеним).

Ступінь напруженості губ залежить від висотного положення звука, його тембру і характеру. Музикант-виконавець може істотно впливати на якість звука, правильно забезпечувати і підтримувати коливальний процес губ, тобто вміло пристосувати коливання їх при даній частоті до коливань звучного тіла.

У процесі формування виконавської техніки музиканта-духовика велике значення має узгоджена робота губ, подиху і язика. Язик виконує роль клапана і регулює рух видихуваного струму повітря при грі на мідних духових інструментах.

Важливою функцією язика є атака — початковий момент добування звука. Правильно здійснена атака звука при грі на духових інструментах позитивно впливає на тембр, інтонацію і культуру звука виконавця.

Однією з численних проблем, що постають перед виконавцями на духових інструментах, є проблема застосування артикуляції [5, с. 73].

Слово артикуляція латинського походження (*articulation*), що в перекладі означає «розчленовую», «членороздільно». У фонетиці артикуляція визначає дію мовного апарату, в результаті якого виникають членороздільні звуки. У музиці — спосіб виконання на інструменті.

Види артикуляції у виконавців на різних духових інструментах неоднакові і відрізняються специфічністю залежно від конструкції інструмента і характеру добування музичного звуку.

Порожнина рота є найістотнішою для звукоутворення. Язик, що являє собою сукупність м'язів, може набувати різних форм і робити різноманітні рухи: вгору, вниз і вперед не тільки всім язиком, а й окремими його частинами. Велика гнучкість язика зумовлює розмаїтість артикуляції, різні акустичні ефекти, що сприймаються як різноманітні звуки мови.

Порожнина рота разом з усіма органами, що беруть участь у звукоутворенні, може змінювати свої форми й обсяг і слугувати резонатором при утворенні тембру різноманітних головних. Коли промовляються голосні, спостерігається напруження всього апарату; для приголосних характерна відсутність цього напруження.

До найвикористовуваніших стилів, що сприяють звукоутворенню при грі на мідних духових інструментах, належать: ТУ, ТА, ДУ, ДА, а також допоміжні стилі КУ, КА, ГУ, ГА.

Існують три види атаки звука — тверда, м'яка і допоміжна. Для кожного виду атаки характерна вимова свого стилю:

- для твердої атаки — ТУ, ТА;
- для м'якої атаки — ДУ, ДА;
- для допоміжної атаки — КУ, КА, ГУ, ГА.

Проте вид атаки завжди визначають приголосні — Т, Д, К, Г.

ТУ — основний стиль, що сприяє створенню чіткої, твердої атаки звука. Застосування цього стилю забезпечує звуку тембр, точну і правильну фіксацію його місця серед інших звуків у музичній фразі. Якого ж положення набуває язик при підготовці до атаки? Для вимови стилю ТУ кінчик язика має знаходитися в нижній частині верхніх зубів, а не відходити в глибину рота. Така робота кінчика язика необхідна при грі в усіх регістрах інструмента, змінюватися може тільки положення тіла язика: нижньому регістрі воно знаходитиметься насподі ротової порожнини, а у верхньому — піднімається до піднебіння. Під час атаки звука губи необхідно злегка витягнути вперед і активним скороченням м'язів відсмикнути кінчик язика від верхніх зубів, одночасно зробивши короткий і енергійний видих.

ДУ — основний стиль, що сприяє м'якій, спокійній атаці звука. Атака здійснюється за допомогою пом'якшеного, спокійного відсунення кінчика язика від верхніх зубів, при цьому ледве торкаючись верхньої губи. У момент вимови стилю ДУ кінчик язика має перебувати в дещо вищому положенні, ніж при вимові стилю ТУ.

Твердість або м'якість атаки звука залежить від ступеня напруження кінчика язика і швидкості його відштовхування. При твердій атаці кінчик язика напружений, щільніше притискається до зубів і різкіше відштовхується від них, а при м'якій атаці розслаблений, час зіткнення його із зубами значно більший, тому він не так енергійно відходить від них [11, с. 47].

Таким чином, при вмілій зміні положення органів артикуляції (язик, порожнина рота, м'яке піднебіння) можна значно розширити можливість атаки — від акцентів до граничної м'якості з широким діапазоном градацій.

Язик створює в порожнині рота певні акустичні умови для звукоутворення. Він рухається як завдяки кінчику, так і кореню на звуках верхнього регістру порожнина рота і губна щілина звужуються одночасно, а корінь язика відходить, у нижньому регістрі порожнина і губна щілина розширюються, а корінь язика перемищається вниз. При виконанні легато язик також бере участь, рухаючись у передньому і задньому напрямках.

Практика підтверджує, що при уявній вимові стилів ТУ і ДУ виникає можливість ширшого звучання середнього регістру інструмента; при вимові стилів ТА й ДА завдання виконавця полягає в слухності уявного з'єднання в момент атаки, узгодженої з голосною, тому що голосна сприяє формуванню позиції губної щілини і порожнини рота. Таким чином виникає можливість відкритішого звучання в нижньому регістрі інструмента. Змінюючи голосну, виконавець забезпечить широке звучання верхнього регістру. Таким чином, приголосні Т і Д забезпечують членороздільність звукодобування, а голосні А, У, І впливають на тембр звука, сприяють досягненню чистоти інтонації. Вибір їх залежить від характеру музики і висоти звука.

У практиці гри на духових інструментах можна використовувати допоміжні стилі КУ, КА, ГУ, ГА, які є специфічними.

Для чіткого звукоутворення дуже важливо суворо скоординувати рухи язика, губ і видихуваного струменя повітря. При грі на мідних духових інструментах деякі виконавці припускаються непевності атаки звука. Це відбувається тому, що при звукоутворенні повітря проникає в мундштук трохи раніше за атаку через нещільно закриту губну щілину язиком у момент його відштовхування від губ. Тому навіть мляве, недостатньо активне відштовхування язика в поєднанні з рухами повітряного струменя сприяють визначеному початку звучання інструмента.

Інколи язик відштовхується від губ трохи раніше, ніж повітря встигне зосередитися в порожнині рота. Атака утворюється сухо,

різко або зі зривом звуку, оскільки своєчасно не підтримується подихом.

Практика засвідчує, що характер роботи компонентів виконавського апарату, навіть при однаковій музичній підготовці, може забезпечувати цілком різні результати залежно від індивідуальних особливостей тих, хто грає — будова порожнини рота, щелеп, зубів, губ, рухи язика, робота дихального апарату. Але спільним є те, що артикуляційні прийоми впливають на формування та якість звуку.

Таким чином, розглянувши питання теорії артикуляції при грі на духових інструментах і розкривши особливості практичного її застосування, можна дійти таких висновків:

- артикуляція є важливим виконавським засобом музиканта-духовика, що сприяє художньому втіленню музики;
- губний апарат (амбушур) музиканта-духовика — один із важливих компонентів його виконавського апарату;
- ступінь його розвитку й узгоджена взаємодія з іншими компонентами виконавського апарату в процесі гри багато в чому визначають рівень фахової підготовки виконавця на духовому інструменті;
- з перших кроків навчання гри на духових інструментах необхідно приділяти пильну увагу виробленню і закріпленню в учня навичок правильної постановки губ, язика, мундштука на губах, розвиткові техніки губ у нерозривному зв'язку з розвитком усіх компонентів виконавського апарату музиканта-духовика.

### Список літератури

1. Апатский В. Н. Теория и практика духового исполнительства в Украине / В. Н. Апатский. — К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2000. — 248 с.
2. Апатский В.Н. Основы теории методики духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. — К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. — 430 с.
3. Болотин С. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе / С. Болотин. — Л., 1989. — 171 с.
4. Григорьев П. Начальная школа игры на тромбоне / П. Григорьев, Н. Востряков. — М. : Музгиз, 1962. — 123 с.
5. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах / Б. Диков. — М. : Музыка, 1983. — 73 с.
6. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах / Б. Диков. — М., 1956. — 53 с.
7. Назаров Н. Школа игры на гобое / Н. Назаров. — М. : Музгиз, 1959. — 97 с.

8. Сумерекин В. Методика обучения игре на тромбоне / В. Сумерекин. — М., 1987. — 78 с.
9. Терехин Р. Школа игры на фаготе / Р. Терехин. — М. : Музгиз, 1955. — 101 с.
10. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе / Ю. Усов. — М., 1984. — 78 с.
11. Якустиди Я. Методика обучения игре на валторне / Я. Якустиди. — К., 1977. — 47 с.

*Надійшла до редколегії 03.03.2010 р.*

УДК 347.635; 78; 314 743; 004 738.5

Л. В. ОБУХ

### **МУЗИЧНА ОСВІТА ЗАСОБАМИ ІНТЕРНЕТУ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ОКРЕМИХ ВИКОНАВЦІВ ЗАХІДНОЇ ДІАСПОРИ)**

*Висвітлено сучасний підхід до музично-навчального процесу з посиланням на діяльність окремих виконавців західної діаспори. Розглядається можливість використання інноваційних технологій та аналізуються окремі Internet-сайти.*

**Ключові слова:** *Internet, Web-контент, західна діаспора, відеоурок.*

*Освещается современный подход к музыкально-учебному процессу с ссылкой на деятельность отдельных исполнителей западной диаспоры. Рассматривается возможность использования инновационной технологии и анализируются отдельные Internet-сайты.*

**Ключевые слова:** *Internet, Web-контент, западная диаспора, видеоурок.*

*Modern approach of musical-educational process is elucidated in the article with the reference to the activity of separate performers of the Western Diaspora. The possibility of innovation technologies usage is shown and some Internet-sites are analyzed.*

**Key words:** *Internet, Web-content, Western Diaspora, video lesson.*

Сучасне життя нерозривно пов'язане з інформаційними технологіями, які докорінно змінюють комунікативні та пізнавальні можливості суспільства.

Учені все частіше порушують питання застосування інформаційних технологій у дослідженні культурно-мистецьких явищ і роль комп'ютерних програм в інтенсифікації навчального процесу [3, с. 255].

Україна стоїть перед викликом упровадження і підтримки освітніх процесів за принципом «навчання впродовж усього життя». В умовах «інформаційного вибуху» і бурхливого розвитку інформаційних технологій питання побудови ефективних систем підтримки безперервного навчання набуває особливої значущості й актуальності. Дедалі більше значення має й самонавчання. Усесвітня мережа Internet надає універсальну можливість для підтримки безперервного навчання (пошуку загальних і спеціальних даних, використання навчальних методик, самочителів тощо).

Проаналізовані наукові джерела дають уявлення про стан розробленості проблеми в цілому й окремих її аспектів. Зокрема, питання побудови ефективних систем підтримки безперервного навчання розглядали у своїх дослідженнях О. О. Гагарін, В. І. Гайдаржи, С. В. Тищенко [4]. Їхні розробки в плані використання дистанційного навчання, штучного інтелекту в освіті й управління знаннями в Internetі є актуальними нині. Намагаючись відповісти на проблему інформаційного перенасичення, розробники сучасних інтелектуальних систем навчання намагаються забезпечити суспільство ефективною інфраструктурою для керування великим обсягом навчальної інформації через гнучкі моделі освітнього Web-контенту <sup>1</sup> [2].

Аналіз процесу інформатизації освіти та сучасних комп'ютерно-технологічних програмних продукцій у дослідженні розвитку музичної культури здійснили О. Чайковська [10] і К. Фадєєва [9].

Комунікативні властивості та можливості Internetу, аналіз Web-сторінок і перспективи застосування мультимедійних технологій навчання в музичних навчальних програмах висвітлені в працях В. Дутчак [5] та Ю. Волощука [3].

Проте, незважаючи на широкий спектр музикологічних розвідок, узагальнюючих досліджень, які б відкривали нові шляхи розвитку музичної освіти засобами Internetу, немає. Саме в цьому й полягають актуальність і новизна дослідження. Тому завдання статті — вивчити й проаналізувати інформаційні джерела з метою встановлення їх типології і залучення інтерактивних технологій до так званого безперервного навчально-освітнього процесу.

Стрімкий розвиток мережі Internet сприяє її використанню в різноманітних сферах суспільного життя, зокрема і в освіті.

---

<sup>1</sup> Навчальний Web-контент — це контент освітніх сайтів, порталів дистанційного навчання та інших Internet-систем, який використовується для передачі знань користувачам [7].

Усе більше освітніх установ та окремих осіб (зокрема й митців) бажають швидко та динамічно публікувати власну інформацію в мережі Інтернет, забезпечуючи доступність усім.

У процесі вивчення спеціальних музичних дисциплін важливу роль відіграють електронні навчальні посібники, які нині досить активно поширюються через глобальну мережу Internet. У дослідницьких колах широко обговорюється якісний доступ до необхідної інформації в такому посібникові. Зокрема, для поліпшення навчального процесу в музичних освітніх закладах Ю. Волощук пропонує ввести систему гіперпосилань, як миттєвий навігатор темами лекційних і практичних занять, а також як можливість ознайомлюватися з допоміжними матеріалами (нотами й аудіозаписами музичних творів), які розміщені на компакт-дисках чи Internet-сайтах [3, с. 257].

Відомий виконавець і дослідник кобзарства, кандидат мистецтвознавства Віктор Мішалов (Канада), нагороджений у 2009 р. згідно з Указом Президента України Віктора Ющенка орденом «За заслуги» III ступеня, в межах Web-сторінки <http://bandura.net/index.html> розмістив власне дослідження «Ukrainian Folk Instruments by V. Mishalow», яке охоплює історичні відомості про струнні, ударні, духові українські народні інструменти, їх сольну й ансамблеву функцію, тут же пропонуються бібліографія за темою та фотоілюстрації [5, с. 17]. Його можна вважати еталонним електронним навчальним посібником з етномузикології.

На сучасному етапі світового освітнього процесу одне з провідних місць належить відеокурсам, основною складовою яких є відеоуроки. Такий спосіб навчання не поступається ефективністю будь-яким стаціонарним урокам в освітніх центрах, а в дечому навіть має свої переваги, оскільки забезпечує адаптивність процесу навчання.

Популярність такого виду навчання засвідчує й те, що багато відомих музикантів записали свої уроки на різних сайтах. Наприклад, прихильники сера Пола МакКартні можуть тепер навчитися грати його пісні в он-лайн за допомогою відеоуроків, які дає сам маестро. Музикант погодився провести декілька уроків на сайті <http://www.NowPlayIt.com>, де розміщені для завантаження повчальні відеоролики, і вже записав три заняття з піснею «Ever Present Past». Представник сайту сказав: «Сер Пол записав уроки гри на басу, барабанах і гітарі тривалістю не більше однієї години. Він сподівається також записати уроки з його старими класичними речами» [7]. Серед інших британських музикантів, що записали свої уроки для сайта, Blur, Кейті Танстолл, Placebo, Athlete і ін.



Гру на українських народних інструментах пропагують також засобами Internetу музиканти української західної діаспори, зокрема доктор етномузикознавства й української фольклористики університету Альберти Браєн Черевик, а також бандурист світової слави Віктор Мішалов. Їхні навчальні відеоролики є на Internet-сторінках сайтів: <http://www.youtube.com/watch?v=reSIUiD8a4Y> <http://www.bandura.org/>.

Традиції української народної музики оригінально перевтілюються у творчості гурту канадських українців «Кубасонікс» (THE KUBASONIKS), створеного 1996 р. в місті Едмонтон Браєном Черевиком, який є представником четвертого покоління українських музик ([brian.cherwick@ualberta.ca](mailto:brian.cherwick@ualberta.ca)). Творчість музикантів набула багато прихильників у Канаді та США, а завдяки етнічному міжнародному фестивалю «Країна мрій» і лідеру гурту ВВ Олегу Скрипці «Кубасонікс» у 2008 р. відкрили для себе й українці (<http://www.krainamriy.com/rozdil44.html>). Символом гурту є кільце ковбаси з наліпленням на неї кленовим листочком. Основна мета колективу — пропагування традиційної української музики для збудження генетичної пам'яті серед тих українців діаспори, які вже не знають української мови. Браєн Черевик володіє грою на тридцяти інструментах, серед яких: цимбали, ліра, дуда, дрімба, сопілка, кобза, трембіта, акордеон, фортепіано, гітара, теленки й ін. Своєю майстерністю він охоче ділиться з користувачами Internetу. Наприклад, відеоролик на сайті <http://www.youtube.com> тривалістю 4,35 хв., де показано прийоми гри на українських народних інструментах [6].

Основні Internet-сторінки про культурно-мистецьку діяльність українського зарубіжжя (колективів, шкіл, окремих виконавців), організацію фестивалів, конкурсів, конференцій, форумів тощо починають формуватися з 90-х рр. ХХ ст. [8; 1]. Вони активно виконують культурно-просвітницьку функцію.

Провідне місце серед колективів західної української діаспори належить капелі бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт, США). Вони розробили власну сторінку UBC — Ukrainian Bandurist Chorus, яка містить інформацію про діяльність мистецьких навчальних таборів у Канаді; діяльність освітньої комісії колективу, яка займається виданням необхідної літератури; ансамблі та школи бандуристів діаспори, біографії виконавців і диригентів капели на різних етапах її функціонування, подано всю аудіодискографію колективу, типи давніх і сучасних бандур, аналіз їх конструкцій, строю, якості струн, необхідні креслення та фото [5, с. 16].

Одним з активних пропагандистів бандури в Україні й українському зарубіжжі, її популяризації на Internet-сторінках є відомий виконавець і дослідник кобзарства Віктор Мішалов. Митець розробив і впродовж значного періоду підтримував Web-сайт «Віртуальний музей бандури», що містив значний біографічний матеріал про бандуристів (виконавців, педагогів, майстрів) України та зарубіжжя, про ансамблеві колективи, їх історію, довідкові документи про стрій різних типів інструментів, їх технічні й художні можливості.

Важливу культурно-просвітницьку функцію відіграють персональні сайти українських виконавців діаспори. Як приклад, Web-сайт всесвітньо відомої співачки Вікторії Лук'янець (<http://www.victiria-loukianetz.com/>), де розміщено її біографію, фотогалерею, фоно та відеотеку (записи — аудіо, відео, CD, DVI), які можна прослухати та переглянути в режимі on-line, репертуар, календар виступів, відгуки світової музичної критики, контакти.

Виникнення Internet-сторінок та відеоуроків за кордоном стало поштовхом для створення аналогічної продукції в Україні, велика кількість якої розміщена на таких Internet-адресах:

<http://www.videouroki.org.ua>

<http://akkords.org.ua/index.php?ID=11>

<http://video.tochka.net/132587-video-uroki-igry-na-gitare-10/>

<http://videouroki.ws/>

<http://www.youtube.com/watch?v=iGa67jeIF4Y>

[http://uroki-music.com.ua/index.](http://uroki-music.com.ua/index.php?nma=counter&fla=reflog...)

[php?nma=counter&fla=reflog...](http://uroki-music.com.ua/index.php?nma=counter&fla=reflog...)

Більшість із зазначених сайтів — платні, а вчителями на них є професіональні викладачі музичних дисциплін з різних регіонів України й української діаспори. Так, майстерністю гри на гітарі з готовністю поділитися на сайті <http://uroki-music.com> Андрій Сплер, що проживає в Нью-Йорку (США). Такі відеоуроки розраховані на різний рівень підготовки учнів (початковий, середній, вищий). Перевагою для учнів є вільний вибір учителя, або й декількох відразу з обраного музичного предмета.

Крім того, інформацію про музичну освіту в українській еміграції можна знайти на сторінках віртуальної енциклопедії Wikipedia [1], яка є постійно оновлюваним сайтом, до участі в якому запрошують усіх бажаючих.

Таким чином, викристалізовується така типологія інтерактивних технологій безперервного навчально-освітнього музичного процесу: електронні навчальні посібники, відеокурси, культурно-просвітницькі програми.

Отже, безперервна освіта, або освіта впродовж усього життя, змінює освітню парадигму, залишаючи базові та ємні освітні програми в полі традиційної діяльності вищих закладів освіти та роблячи акцент на індивідуальних стислих і націлених на безпосередній практичний результат навчальних програмах. Найпрогресивнішою платформою для реалізації подібних освітніх тенденцій залишається Internet-простір, як модерний засіб збереження та поширення інформації і художньої творчості. Тому використання комп'ютерних технологій у вивченні музичних дисциплін сприятиме зростанню ефективності здобуття знань індивідуумом.

Перспективами подальших досліджень може бути розпочатий напрям вивчення специфіки Інтернет-сторінок, пов'язаних з музичною освітою України та зарубіжжя, значення та перспективи музичної освіти засобами інтернет-технологій.

#### Список літератури

1. Вікіпедія [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/>
2. Віртуальна лабораторія новітніх інформаційних технологій СЕТ. Дослідження в області дистанційного навчання [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.setlab.net>
3. Волощук Ю. Навчальний курс «Історія скрипкового виконавства» у контексті розвитку інформаційних технологій / Юрій Волощук // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Вип. 35. Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі : зб. ст. — К., 2004. — 292 с. (С.255-262)
4. Гагарін О. О. Концептуальний підхід до подання знань в інтелектуальній освітній системі / О. О. Гагарін, В. І. Гайдаржи, С. В. Титенко // Сучасні тенденції розвитку інформаційних технологій в науці, освіті та економіці : матеріали всеукр. наук.-практ. конф, 11–13 грудня 2006 р., м. Луганськ. — Луганськ : Альма-матер, 2006. — С. 17–19.
5. Дутчак В. Інтернет як комунікативний засіб співпраці бандуристів світу / Віолета Дутчак // Музикознавчі студії : наук. зб. Львівської нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Вип. 21 / ред.-упор. О. Катрич, А. Душний, Б. Пиц. — Дрогобич : Посвіт, 2009. — С. 14–21.
6. Карась Г. Трансформація гуцульських музичних традицій у сучасному виконавстві в Канаді (на прикладі творчості гурту Кубасонік) / Ганна Карась // Україна, Галичина, Гуцульщина: історія, політика, культура : зб. ст. та повідомлень наук. конф. з міжнародною участю «Гуцульщина як історико-культурний феномен», 29 жовтня 2009 р., м. Коломия / ред.-упор. І. Монолатій. — Коломия : «Вік», 2009. — С. 70-72.
7. Paul McCartney Guitar Chords & Video Tutorial [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.nowplayit.com/>

8. Український портал в США [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.youtube.com/watch?v=e5hHqcjg720>
9. Фадєєва К. Музичні комп'ютерні технології ХХ століття : монографія / К. Фадєєва. — К. : Парламентське видавництво, 2006. — 399 с.
10. Чайковська О. А. Формування музичних знань молодших школярів засобами мультимедійних технологій навчання : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. / О. А. Чайковська. — К., 2001. — 18 с.

*Надійшла до редколегії 24.03.2010 р.*

УДК 787.61.071.2 СЕГОВІЯ + 78.01

О. І. КРИГІН

### **ФЕНОМЕН ТРІУМФУ АНДРЕСА СЕГОВІЇ: ВИПАДКОВОСТІ І ЗАКОНОМІРНОСТІ ПРОГРЕСУ**

*Досліджено за методологією Ю. М. Лотмана «поступовість» (безперервність) тенденцій розвитку гітарного мистецтва та їх непередбаченість, що реалізується в порядку стрибка (вибуху). Проаналізовано критику творчості А. Сеговії за останній час.*

**Ключові слова:** *культурологія, гітарне мистецтво, семиотика, музична культура.*

*Исследована по методике Ю. М. Лотмана «постепенность» (непрерывность) тенденций развития гитарного искусства и их непредсказуемость, реализуемая в порядке скачка (взрыва). Осуществлен анализ критики творчества А. Сеговии за последнее время.*

**Ключевые слова:** *культурология, гитарное искусство, семиотика, музыкальная культура.*

*In the article research is conducted on methodology of Y. M. Lotman gradualness (to continuity) of progress of guitar art trends and their unforeseeableness, gallop (explosion) realized all right. Researched analysis of criticism A. Segovia in latter days.*

**Key words:** *kulturologiya, guitar art, semiotics, musical culture.*

Актуальність пов'язана з тим, що лише деякі дослідження з проблеми визнання гітари як повноправного і сольного інструмента в музичній культурі Європи 1-ї половини ХХ ст., а також творчості А.Сеговії в українському та пострадянському наукових колах мають лише біографічну спрямованість або взагалі відсутні.

Метою статті є проведення соціо-культурного аналізу гітарно-виконавського мистецтва на початку ХХ ст.

Аналізуючи дослідження А. Швейцера «Культура и этика» [12], Е. Шарнассе «Шестиструнная гитара» [11] та інших досліджень, можна дійти висновку, що розвиток естетики культури від античного періоду до сучасності послідовно пройшов коливання фаз свого стану від розквіту ледь не до повного занепаду. Разом з етапами розвитку культури практично синхронно розвивалася естетика гітарного мистецтва. Ці закономірності визначалися як об'єктивними факторами — етапами вищого розвитку або занепаду суспільно-економічної формації кожного конкретного періоду історії, так і деякими суб'єктивними.

Багато в розвитку культури взагалі та гітарного мистецтва зокрема залежало від рівня загальної культури людей, котрі перебували на верхньому щаблі ієрархічних східців драбини королівських дворів Західної Європи та людей, якими вони себе оточували, їхнім кругозором, інтересами, освітою. Але не менш важливу роль у розквіті гітарного мистецтва відіграли на окремих етапах історії випадковості та непередбачуваності загальної тенденції розвитку, а також численні ентузіасти-генії, які часто безкорисливо, але з натхненням, самовіддано присвячували своє життя естетичній культурі гітарної творчості. Такими людьми були Андрес Сеговія та його однодумці: поет Гарсія Лорка, композитор Ф. Таррега, музикант М. Льобет, композитор М. де Фалья й ін.

Етап історії з кінця XIX ст. був «пов'язаний з відродженням іспанської національної культури, яку очолювали прогресивні діячі літератури, поезії, музики, живопису — Рух «Rinasimento» [7, с. 134].

Використовуючи методологію та термінологію, запропоновану Ю.М. Лотманом — відомим ученим-культурологом та фахівцем з питань «Семіотики» — науки, яка займається порівняльним вивченням знакових систем у його фундаментальній праці «Культура и взрыв» [5], при дослідженні першооснови та вузлових моментів у тенденції розвитку феномену в гітарній творчості виявлено, що в процесі творчого становлення А. Сеговії чітко простежуються дві тенденції.

1. Поступовість прогресу (безперервність розвитку) — як осмислювана передбачуваність прогнозованого кінцевого або проміжного результату.

2. Непередбачуваність, що реалізується в порядку вибуху (стрибка) в результаті створених сприятливих початкових умов і передумов.

«З урахуванням необхідності розуміння поступовості розвитку і становлення гітарного мистецтва і «подвигу, який здійснив

А. Сеговія», — за словами М. Вайсборда, — «необхідно торкнутися його джерел, усвідомити історичні умови, в яких розпочав свою складну, але благородну справу Ф. Таррега і продовжив А. Сеговія» [2, с. 20].

А. Сеговія в «Автобіографії» [8] із сумом і благоговінням згадує той день, коли батьки через фінансові труднощі залишили його під опікою бездітних родичів. Для того, щоб заспокоїти дитину, дядько взяв її руку у свою та став відбивати ритм пісеньки зі словами: «Щоб грати на гітарі, потрібні сильна рука і наполегливість».

«Це було перше музичне зерно, кинуте в мою душу», — говорив А. Сеговія [8].

Безумовно, це доволі типовий, на перший погляд, незначний, випадковий елемент на початковій стадії творчості А. Сеговії. Однак він визначив подальший тривалий і працемісткий процес становлення великого майстра, який містив потенційно багато різних можливостей майбутніх шляхів розвитку й удосконалення. Але А. Сеговія обрав той шлях, що привів його на вершину творчого успіху.

Безпрецедентним, можливо, єдиним у практиці гітарного мистецтва щодо реалізації тенденції поступовості прогресу та досягнутого результату є те, що А. Сеговія не мав не лише академічної, а й будь-якої іншої освіти. «Я самоучка. Мої знання є результатом глибокого й постійного читання, без будь-якої системи». Я був захоплений життям заради гітари, з усією відданістю був вірним їй усе життя. Вірним лише гітарі» [8].

А. Сеговія свідомо все життя зважувався на особисті жертви для досягнення великої заповітної мети.

«...піаністам, скрипалям, гітаристам — скільки часу виснажливої до страждання праці потрібно нам, скільки тижнів, місяців, років проводимо ми, шліфуючи який-небудь пасаж, примушуючи його сяяти, добуваючи з нього промінь світла. І коли ми вважаємо, що він набув вершин майстерності, доводиться ще завзятіше працювати весь залишок днів своїх». А якщо від простої техніки ми переходимо до духовної сфери інтерпретації, через яку стомливу тривогу необхідно пройти, щоб відкрити за темними значками душу твору, скільки сумнівів і мук пережити, щоб почути те, що на папері [9, с. 129, 130].

Досліджуючи деякі тенденції непередбачуваності в гітарній творчості, що реалізується в порядку вибуху (стрибка), слід відзначити, що таких вузлових моментів, котрі вплинули на подальший процес розвитку гітарного мистецтва і визначили його напрям прогресу, було декілька.

Парадоксом ситуації, яка склалася, є те, що Ф. Таррега, попередник А. Сеговії, досягнувши досконалості в грі на гітарі, у 1870 р. неочікувано вступив до Мадридської консерваторії по класу фортепіано, а «...три роки потому він уже викладав і, відвідуючи з концертами всі великі міста Іспанії, а потім Європи, заявив про себе як про видатного гітариста-виконавця...» [11, с. 64].

Така зовсім не запрограмована зрада гітарі виявилася для неї, за словами М. Вайсборда, « щастям: Ф. Таррега став високоосвіченим музикантом.... Знання фортепіанної літератури, безперечно, відбилосся на змісті гітарного репертуару Ф. Тарреги, на еволюції його виконавського стилю...» [2, с. 22]. Усе це створило для Ф. Тарреги — композитора та виконавця гітарних творів — передумови для розширення горизонтів музичної культури, можливість і реалізація транскрипцій поліфонічних творів геніального німецького композитора Йоганна Себастьяна Баха, а також творів інших геніїв, які ввійшли до світової музичної скарбниці: Моцарта, Гайдна, Шуберта, Шопена, Мендельсона, Бетховена.

А. Сеговія вважав твори Баха й інших композиторів у транскрипції Ф. Тарреги взірцем музичної культури. «...Видатний талант, безмежна відданість інструментові дозволили Ф. Таррезі розпочати відродження гітари, розірвати сутінки інструмента, які тривали більше ніж півстоліття. Ним захоплювалися і публіка, і музиканти. Однак слід також визнати, що його творча діяльність проходила в період невизнання гітари як сольного інструмента...» [2, с. 24].

Гітару визнавали багато діячів мистецтва, зокрема і такі видатні, як Ф. Сор, М. Льобет та ін., салонним інструментом через обмеженість звукового рівня та нечисленність репертуарного вибору, тому вона не могла конкурувати з іншими музичними інструментами. Заповітною мрією А. Сеговії було зробити гітару сольним інструментом у великих концертних залах.

Практичний експеримент, проведений А. Сеговією разом з відомим гітаристом Є. Пухолем у концертній залі Палау в Барселоні, « показав цілком позитивний результат щодо акустики залу» [2, с. 61].

Можливий негативний результат експерименту міг на десятиліття відкинути розвиток гітарного мистецтва аж до виникнення нових технічних можливостей із розвитком аудіотехніки та теледіякомунікаційних технологій.

Час перед експериментом і навіть перед концертом у Палау, за термінологією синергетики, можна назвати точкою біфуркації — невизначеності подальшого розвитку тенденції.

«...У цей вечір, що буяє душевними хвилюваннями, одним з найсильніших для мене було усвідомлення того, що я розширив дію гітари і довів, що її можна чути з будь-якої сцени», — згадує А. Сеговія [8].

Цей успіх був точкою неповернення гітарного мистецтва до умов кризи. Остаточний успіх прийшов до А. Сеговії дещо пізніше — після сольного виступу в Мадриді у величезній залі «театро де ла комедія».

«Перемога. Оцінка виступу виправдала всі сподівання. А критики! Вони відклали в сторону всю свою застарілу ворожість до класичної гітари та були надзвичайно добрими й уважними до запеклого прихильника цього інструмента — вашого покірного слуги», — написав А. Сеговія в «Автобіографії» [8].

Цей успіх дійсно започаткував тривале сходження на Олімп Великого Майстра.

Усе зазначене підтверджує достовірність теорії Ю. Лотмана про взаємодію тенденції поступового розвитку з тенденцією вибуху (стрибка) стосовно гітарного мистецтва. «...В динаміці культурного розвитку вони співвідносяться не лише своєю послідовністю, але й існуванням в єдиному, одночасно працюючому механізмі» [5, с. 21].

А. Сеговія кілька разів у довоєнні роки приїздив на гастролі до Росії, де його урочисто приймали. Характерно, що великі майстри фортепіанної, віолончельної, скрипальної шкіл Московської консерваторії, які посідали провідні всесвітні позиції і дещо ревниво раніше ставилися до успіхів А. Сеговії, із захопленням сприймали вершину виконавської музичної культури.

«...Нас не залишала думка: Чи не чудо це? — Так говорив відомий віолончеліст В. Кубацький. — Гра А. Сеговії багато чого навчила музикантів. Чимало почерпнули піаністи, скрипалі, віолончелісти. Дивовижне піано, в якому не пропадав жоден звук. Естетичну насолоду викликало піцicato. Його секрет розкрив А. Сеговія» [2, с. 122].

Дуже ємно оцінив внесок А. Сеговії в розвиток естетики гітарного мистецтва видатний педагог і музикант П. С. Агафوشин:

«...Гітара вважалась у широких колах хоча і приємним, проте досить одноманітним по тону інструментом. Самі російські гітаристи останнім часом вершиною досконалості вважали побіжність та чистоту виконання і, слід визнати, недостатньо розуміли сутність інструмента. Дійсно, ми чули в нього оксамитові звуки арфи, спів віолончелі, піцicato смичкових інструментів, характерні звуки гобоя ... усе це вміло та зі смаком застосоване, буде зрозуміло, чому гітара постала перед нами в новому, дуже пе-



ретвореному світі, як найцікавіший і багатий інструмент» [1, с. 32, 33].

Останнім часом у дослідженнях з питань гітарного мистецтва існує необґрунтована і суб'єктивна критика на межі секуляризації духовної спадщини А. Сеговії. Так, Д. М. Панченко в статті «Зміна парадигм в естетиці гітарного мистецтва ХХ сторіччя» [6, с. 85] дорікає А. Сеговії в тому, що той не грав музику, йому не присвячену, наприклад «Аранхуес» композитора Х. Родриго.

Вибір репертуару виконавця є дуже складним причинно-векторним вибором творчих та особистих пристрастей у мистецтві кожного великого майстра взагалі й особисто А. Сеговії. Тому ставити це запитання в цьому разі некоректно стосовно А. Сеговії.

У статті О. Кулика «Парадоксальність і закономірність явища гітарного класицизму» [4, с. 71] висувається претензія до частини витриманості авторських указівок щодо темпу твору, який виконує А. Сеговія. Ця претензія може бути предметом окремого дослідження культурологів та мистецтвознавців.

Однак слід висловити думку стосовно цього питання відомого музиканта та педагога, професора Московської консерваторії Г. Гінзбурга. У статті «Заметки о мастерстве» він високопрофесійно та змістовно досліджував проблему темпоритму твору.

1. «...Можна сказати, що для музиканта-виконавця знайти правильний темп — означає більшою мірою опанувати художній образ, що міститься в цьому творі» [3, с. 61].

2. «... Виконавський темп — справа вищою мірою індивідуальна: темп не можна «замовити»; виконавець повинен сам знайти його» [3, с. 62].

3. «... Виконавець, не порушуючи авторські вказівки, має бути вільним у виборі темпу, що не сприяє якісному і смисловому стрибку» [3, с. 63].

Цей висновок є настільки професійним та очевидним, що не потребує додаткових аргументів.

Величезним є вплив музичної культури А. Сеговії на розвиток естетики гітарного мистецтва в Україні в 50-90-і р. ХХ ст.

У мережах ДМШ та музичних студіях, музичних і культпросвітучилищах, консерваторіях Львова, Донецька, Харкова та інших містах України були відкриті класи гітари. Окрім того, у багатьох гуманітарних вузах Харкова (Університеті мистецтв ім. Котляревського, Педагогічному університеті ім. Г.С. Сковороди, Державній академії культури, Гуманітарно-педагогічному інституті) почали підготовку студентів за фахом «Класична гітара».

Великий внесок у розвиток культурного середовища взагалі та естетики гітарного мистецтва зокрема робить продовжувач

справи А. Сеговії, один із провідних сучасних фахівців цього напрямку, переможець багатьох міжнародних конкурсів, професор Харківського університету мистецтв ім. Котляревського, заслужений артист України В. І. Доценко.

У статті «Володимир Доценко — Homo musicus. Інтерпретологічний коментар» [10] В. Шаповалова — доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри інтерпретації та аналізу музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського — науково обґрунтовує стиль виконавця—лідера В. І. Доценка як суб'єкта творчого процесу, аналізує сталі спадкоємні зв'язки між декількома поколіннями виконавців Харківської академічної школи гітаристів. Основними принципами викладацької діяльності В. І. Доценка в спеціальному класі класичної шестиструнної гітари, сформованими на основі його життєвого і професійного досвіду виконавця концертуючого типу, на думку автора статті, є:

«... строгість, вимогливість до професійних завдань;

- гарна енергетична аура, збереження блискучої виконавської форми;
- творчий підхід до вирішення конкретних завдань, індивідуальний підхід до учнів, поважання їх обдарованості...» [10, с. 164, 165].

Це об'єктивна професійна оцінка більше ніж двадцятирічної творчої діяльності великого майстра, котрий підготував багато талановитих музикантів — лауреатів міжнародних конкурсів, ціла плеяда яких стала гарними педагогами — продовжувачами справи великого А. Сеговії.

Отже, реальності розвитку та прогресу гітарного мистецтва являють собою багаторівневі зіткнення чи навіть перехрещення різних тенденцій, які виникають у сфері культурного суспільства. А. Сеговія своїм природним талантом, щоденною і багаторічною працею створив передумови і реалізував їх у кінцевий позитивний результат.

Перспективами подальших досліджень вважаємо теми.

1. Фламенко — першооснова гітарної творчості А. Сеговії.
2. Іспанська парадигма в естетиці гітарного мистецтва А. Сеговії.

### Список літератури

1. Агафшин П. С. Новое о гитаре. Гитара и ее деятели по новейшим данным / П. С. Агафшин. — М. : Гос. Изд., 1928. — 60 с.
2. Вайсборд М. А. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества / М. А. Вайсборд. — М. : Сов. композитор, 1989. — 208 с.
3. Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания. — М. : Музыка, 1968. — Вып. II. — 283 с.

4. Кулик А. Г. Парадоксальность и закономерность явления «гитарного классицизма» / А. Г. Кулик // «Гитара как звуковой образ мира: исполнительное искусство и наука» : сб. науч. ст. — Харьков, 2008. — 231 с.
5. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство, 2000. — 704 с.
6. Панченко Д. Н. Смена парадигм в эстетике гитарного творчества XX столетия» / Д. Н. Панченко // Гитара как звуковой образ мира: исполнительное искусство и наука : сб. науч. ст. — Харьков, 2008. — 231 с.
7. Пичугин П. Мануэль де Фалья / П. Пичугин // Сов. музыка. — 1969. — № 2. — С. 25.
8. Сеговия Андрес. Автобиография [Электронный ресурс] / Андрес Сеговия. — Режим доступа: [http://guitarists.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=102&Itemid=1](http://guitarists.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=102&Itemid=1)
9. Сеговия А. Письмо моему биографу / Андрес Сеговия // Сов. музыка. — 1960. — № 6. — С. 128–130.
10. Шаповалова Л. В. Владимир Доценко — Homo musicus / Л. В. Шаповалова // Гитара как звуковой образ мира: исполнительное искусство и наука : сб. науч. ст. — Харьков, 2008. — 231 с.
11. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара (от истоков до наших дней) / Э. Шарнассе ; [пер. с фр. ]. — М. : Музыка, 1991. — 88 с.
12. Швейцер Альберт. Философия культуры. Культура и этика / Альберт Швейцер ; [пер. с нем. Н. А. Захарченко и Г. В. Колшинского]. — Мюнхен, 1960. — М. : Прогресс, 1973. — 343 с.
13. Шейко В. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник / В. М. Шейко, Н. М. Кушнарченко. — К. : Знання, 2008. — 310 с.

*Надійшла до редколегії 01.03.2010 р.*

УДК 78.071(=411.16):[78+008(477)]«17/19»

*В. М. ЩЕПАКІН*

### **ЄВРЕЙСЬКІ НАРОДНІ ПРОФЕСІЙНІ Й НАПІВПРОФЕСІЙНІ МУЗИКАНТИ ЯК СКЛАДОВА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХVІІІ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

*Актуалізується проблема впливу традицій єврейських професійних і напівпрофесійних музикантів на розвиток музичної культури України в ХІХ—ХХ ст. Розглядаються основні сфери діяльності єврейських музикантів.*

**Ключові слова:** *єврейські народні музиканти, клезмерська музика, музично-культурні впливи.*

*Анализируется проблема влияния традиций еврейских профессиональных и полупрофессиональных музыкантов на развитие музыкальной культуры Украины в XIX — XX вв. Рассматриваются основные сферы деятельности еврейских музыкантов.*

**Ключевые слова:** еврейские народные музыканты, клезмерская музыка, музыкально-культурные влияния.

*The problem of influencing of traditions of the Jewish professional and semi-professional musicians is analyzed on development of musical culture of Ukraine in 19 — 20th centuries. The basic spheres of activity of the Jewish musicians are examined.*

**Key words:** Jewish folk musicians, klezmer's music, musically-cultural influencing.

Останні два десятиріччя в наукових дослідженнях українських мистецтвознавців і культурологів з питань історії музичної культури України дедалі усе пильніша увага приділяється питанням плідних контактів музикантів — представників багатьох національностей, які мешкали на території сучасної України, і різними видами своєї професійної діяльності (виконавство, педагогіка, композиторська творчість, фольклористика) впливали як один на одного, так і на збагачення музичної культури України в цілому. Чимало ґрунтовних праць як українських (К. Шамаєва, М. Варварцев, О. Самоїленко, В. Щепакін, Е. Дагілайська, М. Кузмін, О. Кононова та ін.), так і зарубіжних учених присвячено українсько-польським (а також польсько-українським), українсько-чеським (чесько-українським), українсько-італійським (італійсько-українським), українсько-німецьким (німецько-українським), українсько-російським (російсько-українським) тощо музичним контактам і взаємовпливам.

Проте є чимало аспектів цієї проблеми, які ще не були детально вивчені й проаналізовані ані українськими, ані іноземними істориками-музикознавцями. В запропонованій роботі розглядається одна із недостатньо вивчених гілок великої загальної теми взаємодії і взаємовпливів різних національних культур, а саме музичні і, ширше, музично-культурні взаємовпливи єврейської (в особах численних народних музикантів, для яких саме ця діяльність була професією) та інших національних спільнот, що мешкали на українських землях у XIX — на початку XX ст. Саме в цьому і полягає актуальність статті.

Мета — висвітлення феномену клезмерського (від єврейського *קלזמער*, клі-земер, «музичний інструмент») мистецтва на теренах України в зазначений історичний проміжок.

Важливою віхою у вивченні єврейського народного фольклору стало видання в 1901 р. у Санкт-Петербурзі під редакцією

Ш. Гінзбурга та П. Марека збірки «Еврейские народные песни в России», яка містила редакторське вступне слово та 11 розділів: пісні релігійно-духовного, національного змісту і святкові; пісні історичного змісту; коліскові; дитячі й шкільні; любовні; пісні про жениха і наречену; весільні; родинні; побутові; солдатські; пісні іншого змісту.

Найпершим друківаним матеріалом у Росії (1904 р.) про діяльність народних єврейських музикантів (здебільшого на українських землях) слід вважати досить змістовний нарис І. Ліпаєва «Еврейские оркестры» [6].

Ще одним документом початку ХХ ст. (1909 р.), в якому розглядаються питання єврейського музичного фольклору, є стаття «О еврейской народной песне» С. А. Ан-ського (повне прізвище невідоме) [1].

Наступною за хронологією науковою розвідкою з цього питання стала доповідь «Єврейська народна пісня. Етнографічна поїздка» відомого музикознавця і фольклориста, дослідника єврейського музичного фольклору Ю. Енгеля (доповідь була підготовлена як вступне слово до концерту єврейської музики, що відбувся в Санкт-Петербурзі в Товаристві єврейської народної музики 8 листопада 1915 р.) [11].

За радянських часів дослідження в цьому напрямі в Києві здійснював видатний музикознавець і фольклорист М. Я. Береговський, автор ґрунтовної п'ятитомної наукової праці «Єврейський музичний фольклор», котру він створював упродовж декількох десятиліть. Проте діяльність цього відданого справі вченого можна вважати винятком із загальної тенденції замовчування і майже нехтування дослідженнями внесків представників національних меншин (зокрема єврейської) в культури титульних націй республік колишнього СРСР. Лише поодинокі особистості-ентузіасти, на кшталт лєнінградця, кораблебудівника за фахом А. Я. Вільковецького, який підготував до видання в СРСР (1969 р.) й понині не видану «Антологію єврейської народної пісні», продовжували вивчати цю проблему.

До проблеми вивчення і збереження єврейського музичного фольклору вчені-музикознавці звернулися тільки після здобуття колишніми радянськими республіками незалежності, коли в різних регіонах України, в якій у ХІХ — на початку ХХ ст. проживала одна з найбільших у Європі єврейська община, після багатьох десятиліть небуття і забуття почали формуватися перші клезмерські колективи, активізувалося життя єврейських громад і поступово стала відроджуватися зацікавленість широких культурних верств населення фольклором багатьох народів,

котрі нині населяють нашу державу. Подібні процеси відбуваються нині і в Білорусі, Молдові, Литві та інших пострадянських країнах.

Серед сучасних дослідників єврейського фольклору, впливу єврейської музики і єврейських музикантів на розвиток східнослов'янських музичних культур назвемо Дм. Слеповича (Мінськ, нині Нью-Йорк), Л. В. Шолохову (Київ), Ю. П. Ясінковського, І. Судомир (Галичина) та ін.

Активізації цього процесу в останні десятиріччя сприяє все активніша пропаганда єврейських народних звичаїв, культурних традицій, зокрема музичних надбань у різних містах України Ізраїльськими культурно-інформаційними центрами, єврейськими школами, Міжнародним Соломоновим університетом, організацією «Джойнт» тощо.

Повертаючись безпосередньо до теми статті, окреслимо основні завдання розвідки, а саме: надати стислу характеристику клезмерських колективів; визначити основні сфери діяльності єврейських музикантів; з'ясувати роль клезмерів у культурному побуті єврейської та неєврейських — української, російської, польської та ін. — спільнот на теренах України кінця XVIII — початку XX ст.; виявити основні сфери взаємодії єврейських та неєврейських музикантів, що населяли в ті часи територію нинішньої України.

М. Береговський у 1930-ті рр. зазначав, що «... навіть побіжне ознайомлення з діяльністю клезмерів, з їх музикою та художнім побутом переконає нас у тому, що ця сфера єврейського фольклору заслуговує на найсерйозніше ставлення та докладне вивчення. Фольклорист-музикознавець та історик музики знайдуть тут багато цікавого. Клезмерська музика є також цінним матеріалом і для композиторів, котрі прагнуть вивчити народне інструментальне мистецтво й перетворити його на джерело своєї творчості. Понині лише поодинокі зразки єврейської народної інструментальної музики, оброблені різними композиторами для різних інструментів або обрані як теми для музичних творів» [3]. І нині, через майже 80 років після написання цих рядків, вони залишаються вельми актуальними.

Російський музичний письменник І. Ліпаєв на початку минулого століття після відвідання українських єврейських містечок зазначав: «Єврейський оркестр — бажане дітище народу; ніде не слухають його с таким затамованим подихом, як у євреїв. [...] Оркестр у єврея зберіг значення, рівнозначне давньому оповідачеві» [6, № 4]. І далі: «Єврейський оркестр весело царствує на весіллях. Весілля без нього — це похорони. І немає того бідняка,

який на своєму бенкеті не дивувався б душею від солодких промов баджена й зворушливих «соррес» скрипаля» [6, № 4].

Документи, які свідчать про об'єднання єврейських музикантів в окремі общини, дещо пізніше в музичні цехи, що функціонували в різних країнах Західної і Центральної Європи (Пруссія, Чехія, Польща) вже в XV – XVI ст., наводяться в працях М. Береговського, І. Судомир, Д. Слеповича, про це свідчать і наукові розвідки американського дослідника А. З. Ідельсона, учених з Німеччини Р. Оттенса та Дж. Рубіна. Так, Д. Слепович та І. Судомир, спираючись на ці джерела, надають конкретну документальну інформацію про діяльність єврейських музикантів і клезмерських цехів у Німеччині (зокрема в Бремені), Польщі (зокрема у Варшаві, Кракові, Бамберзі, Познані), Чехії (Прага), в Литві та в Галичині (Львів), датовану XVI — початком XVIII ст.

З цих джерел видно, що єврейські музиканти пліч-о-пліч працювали і часто успішно конкурували із колегами, представниками титульних націй, які також мали власні музичні цехи. Зазначені вище автори наводять чимало документальних свідчень про виступи єврейських народних музикантів не лише для представників своєї національності, а й про факти запрошення їх грати на свята до поляків, чехів, українців тощо. Такою ж ситуація залишалася впродовж усього XIX — початку XX ст.

Представники єврейської національності в більшості країн Центральної Європи та в Російській Імперії жили доволі відокремлено від представників інших національних спільнот — переважно в невеличких містечках, де єврейське населення було представлене вельми значним відсотком, або в спеціально відокремлених кварталах великих міст, до яких не було доступу мешканцям інших національностей. До того ж іудаїстська релігія суворо забороняла шлюби євреїв з неіудеями. Таким чином євреї впродовж багатьох століть мали можливість майже в недоторканій формі зберігати і розвивати свій фольклор (зокрема музичний), уникаючи будь-яких суттєвих запозичень і копіювань характерних рис, притаманних представникам інших національностей. Тут, звісно, не можна говорити про повну ізоляваність євреїв від впливів традицій різних європейських культур. Дослідники відзначають, що «як і інші види єврейської музичної творчості, творчість клезмерів відчула вплив фольклору (а іноді й професійної творчості) народів, які проживали по сусідству з євреями, — німців, українців, поляків, румунів та інших, створюючи своєрідне і самобутнє мистецтво» [7].

Паралельно з цим з урахуванням історичної специфіки головних сфер діяльності євреїв (ремісництво, торгівля, музичне

мистецтво) постійне спілкування євреїв з неєвреями зумовило доволі суттєвий вплив деяких їхніх побутових і, навіть, фольклорних традицій на традиції і культуру, зокрема музичну, інших центрально- і східноєвропейських народів.

Як зазначають усі дослідники, головною сферою застосування єврейських музикантів була гра на весіллях, часто не лише на єврейських. Будь-яке єврейське і неєврейське весілля організовувалося за особливими драматургічними законами, сформованими й відпрацьованими впродовж століть. Отже, кожен із музикантів і єврейський тамада — бадхен (або бадхон) щоразу розігрували (з деякими варіаціями) те ж саме дійство, яке містило значний набір обов'язкових до виконання творів: соррес, скочно, шер та ін. Зазвичай, темпи в них не позначалися і залежали від особистої схильності й смаку як виконавців, так і учасників весілля. Детальний аналіз різних етапів єврейського весілля та музики, що виконувалася під час нього, здійснив на основі багатющої фонотеки і фольклорних записів, зібраних у 1920–30-ті рр., М. Береговський. Перелік і специфіку основних етапів єврейського весілля наводить у своїй праці і Д. Слепович.

Проте, окрім весільних церемоній, клезмери були активними учасниками пуримшпілів (до свята Пурим), грали під час інших єврейських обрядів, свят та подій: «Обрізання, повноліття, освячення нового свитка Тори чи відкриття нової синагоги, похорони (здебільшого в хасидському середовищі — В. Щ.), гра для «Шабес-клаперів» — людей, що обходили містечко напередодні Суботи й нагадували людям про необхідність готуватися до свята, — ось основний, але не повний перелік таких подій» [8, с. 109].

Часто в невеличких містечках клезмери були єдиними музикантами, тож їх запрошували грати не тільки під час єврейських свят або релігійних подій, а й для супроводу будь-яких подій та свят, що відбувалися в містечку. У великих містах, де існували цехи або, пізніше, професійні об'єднання музикантів неєврейської національності, клезмери також часто були бажаними артистами як на православних або католицьких весіллях, так і ярмарках, міських святах тощо; вони також запрошувалися до виступів на балах, улітку грали в міських садах та парках, складаючи серйозну конкуренцію музикантам інших національностей. Загальною практикою поступово стало залучення кращих єврейських народних музикантів до участі в музичних колективах, основу яких складали музиканти — не євреї. «Клезмери вивчали і долучали до свого репертуару багато нових п'єс, взятих з різних джерел, засвоєних від неєврейських музикантів,



почутих у виконанні військових та інших оркестрів», — відзначає М. Береговський [3].

Окрім характерних мелодичних, гармонічних інтонацій та ритмічних особливостей виконання слов'янські музиканти від єврейських колег дедалі частіше запозичували і характерний саме в клезмерському середовищі професійний сленг, який суттєво вплинув на сленг усіх музикантів колишнього СРСР і не тільки зберігся протягом усього ХХ ст., а й увесь час суттєво трансформувався завдяки використанню специфічних висловлювань циганських музикантів, запозичень з кобзарського професійного спілкування, блатного, злодійського та специфічного одеського жаргону та ін. і нині є невід'ємною колоритною частиною спілкування багатьох музикантів в Україні, Росії та інших пострадянських країнах. Ця найцікавіша грань міжнаціональних музичних стосунків в Україні детально висвітлена в словнику О. Цеацури [10]. На яскравих особливостях клезмерського професійного жаргону наголошує й І. Судомир, цитуючи висловлювання Р. Оттенса та Дж. Рубіна: «Клезмерська мова, точніше жаргон «Klezmer-Loschn» — це був засіб, яким клезмери відмежовували себе від решти східноєвропейського єврейського суспільства. Самі музиканти називали це «лабухівским» жаргоном (від слова «лабати», тобто грати). Відповідну назву і слова «лабухи» переймали один в одного. [...] Деякі специфічні слова з клезмерського жаргону понині використовують американські музиканти, які перейняли їх у своїх колег, що прибули зі Східної Європи» [9, с. 200].

Як зазначав І. Ліпаєв, який особисто неодноразово наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. відвідував єврейські містечка, «...завичай у місцях єврейської осілости ви відрізните музикантів по костюму. Чисто одягнені, в європейському костюмі, обов'язково в шляпі й сорочці, вони відразу привертають увагу, якщо можна так сказати, своєю культурністю» [6, № 4].

Загальновідомим є факт майже загальної грамотності серед євреїв у Російській імперії кінця ХІХ — початку ХХ ст. — показник, що за ті часи залишався лише мрією для росіян або українців [2]. Подібна ситуація склалася, за свідченням І. Ліпаєва, в євреїв і у сфері народного музичного мистецтва. Якщо на початку ХІХ ст. музичну грамоту опанували лише одиниці з єврейських народних музикантів, то вже на рубежі ХІХ — ХХ ст. всі клезмери були обізнані в нотному записі. «Найчастіше вони вчать грати на інструментах у своїх колег; самоучок серед них майже немає, тих, що не знають нотації — тим паче. Грати без нот вони вважають майже злочином, хоча написане на нотних лінійках,

особливо в скрипалів та кларнетистів, і є для багатьох приводом для найяскравішої фантазії», — наголошує І. Ліпаєв [6, № 4]. Протилежну думку висловлює М. Береговський: «Педоцер — прізвисько Авраама-Мойше Холоденка з Бердичева (1828–1902), який був відомим як скрипаль-віртуоз; [...] був одним з небагатьох клезмерів, котрі знали нотну грамоту, завдяки чому встановлено авторство деяких його творів, зокрема популярної понині «Люлі» («Колискова»). Упродовж багатьох років він керував кращою клезмерською капелюю в Бердичеві. [...] Цікаво відзначити, що серед десятків професійних клезмерів, з якими мені (М. Береговському — В. Щ.) доводилося зустрічатися при зборі матеріалів, я ні в кого майже не знаходив записаних невеликих п'єс. Навпаки, у музикантів-любителів (наприклад, у скрипаля-аматора Б. Сахновського та ін.) майже завжди були зошити з достатньою кількістю записаних невеликих п'єс» [3].

Але далі М. Береговський сам пом'якшує категоричність своєї тези і відзначає: «Проте і в першій половині ХІХ ст. було чимало клезмерів, котрі деякою мірою опанували музичну грамоту, що дозволяло їм розучувати нові твори по нотах. Ми маємо відомості про те, що батько прославленого Степеню Шолом Друкер (1798–1876) трохи знав ноти. Син його, Йосип Друкер, котрого прозвали в народі Степеню, деякий час систематично вчився в київського скрипаля. Контрабасист Мойше-Довид Нотен, 67 років, повідомив мені, що в дитинстві він бачив у свого батька рукописну нотну книгу, в яку його дід, скрипаль Єгошуа-Герш Нотен (1801–1871) записував власні композиції та інші твори свого репертуару. Син Єгошуа-Герша — Нохем Нотен (1839–1905, прожив усе життя в містечку Бершаді в Подолії) — керував уже оркестром з восьми осіб і систематично через візників виписував рукописні ноти в клезмерів з Умані» [3].

Ймовірно істина десь посередині. Будучи чудовими імпровізаторами, із величезним слуховим музичним багажем, клезмери, обізнані в нотній грамоті, очевидно, у власній повсякденній практиці могли вільно обходитися без нотних записів.

Розглядаючи питання особливостей інструментального складу клезмерських ансамблів (або оркестрів), слід зазначити, що всі дослідники одностаїнні щодо тези про провідну роль у цих колективах соліста-скрипаля, до якого часто додаються з функціями солістів кларнет і тромбон (останній як контрапункт). Залежно від місця створення ансамблю (наявності або відсутності музикантів), клезмерські колективи налічували від 2-х-3-х до 12-ти — 15-ти, що вважали великим оркестром, (у деяких виключних випадках до 18-ти) осіб. Найчастіше до великих колективів вхо-

дили струнно-смичкова група в повному складі: скрипка-соліст, ще 2 або 3 скрипки, альт (часто), віолончель та контрабас (іноді), а також флейта, кларнет, валторна, труба, тромбон, цимбали (іноді), барабан. Найчастіше професія клезмера переходила від покоління до покоління виключно по чоловічій лінії, таким чином можна говорити про цілі династії єврейських музикантів. У деяких з них дослідники простежують по 3–4, навіть 5 поколінь. «Важливою передумовою формування професійного музиканта була його належність до музичної династії (відзначимо, що цей закон діє і в інших культурах)», — зазначає Д. Слепович [8, с. 112]. Серед відомих клезмерських династій можна назвати родини Гузікових, Друкерів та ін.

Навчали нових музикантів клезмерському ремеслу провідні солісти цих ансамблів (оркестрів). Звісно, найбільша кількість учнів, як наголошував І. Ліпаєв, була в скрипаля, кларнетиста і тромбоніста [6, № 5]. Суто навчання тривало зазвичай декілька місяців: майбутній клезмер за 25–30 карбованців вивчав ази майбутнього ремесла, потім учень вступав до оркестру, не припиняючи виконувати справи на інструменті.

Дисципліна і розподіл заробітку в оркестрах базувалися на товариських засадах. Найбільше заробляв скрипаль-соліст, потім плата розподілялася пропорційно внеску кожного учасника. Найменшу плату отримував барабанщик (часто, за свідченням І. Ліпаєва, барабанщики навіть не входили до числа пайщиків і отримували окрему — фіксовану — плату). Таке становище мало стимулювати цього музиканта (найчастіше це був хлопчик-підліток із клезмерської родини, який таким чином починав на слух засвоювати репертуар) до опанування якогось складнішого інструмента, що часто і відбувалося, тож найчастіше в клезмерських оркестрах мінявся саме барабанщик. Як зазначає І. Судомир, «Обов'язковим для клезмера-початківця було навчання в клезмера в іншому місті. Клезмер, а особливо керівник капели, мав опанувати всі інструменти, на яких грали члени його капели. Часто він сам навчав простих євреїв гри на музичних інструментах» [9, с. 197].

У випадку смерті або тривалої хвороби члена оркестру клезмери брали на себе утримання його родини у випадку, коли там не було інших годувальників, надаючи родині повну суму, яку б отримував померлий (хворий) член колективу, або, за наявності інших працездатних осіб, сплачували частину його заробітку.

За фаховою діяльністю клезмери умовно поділялися на професійних музикантів (які займалися виключно музичною діяльністю), напівпрофесійних музикантів, які, паралельно з роботою

в оркестрах, мали й ремісницьку спеціальність (шевця, перукаря, чоботаря, гончаря тощо), та таких, які грали в оркестрах лише час-від-часу (народні аматори). Клезмерські капели були досить поширені на теренах сучасної України до середини-кінця 1910-х рр., коли після Першої світової війни та низки революцій епохальні зміни політичного ладу і державного устрою в колишніх європейських імперіях спричинили і корінне перетворення всього укладу життя більшості народів, які мешкали на цих землях.

Проте вплив мистецтва клезмерів на розвиток як виконавського, так і композиторського мистецтва можна опосередковано простежити протягом усього ХХ ст. Чимало вихідців з клезмерських родин у ХХ ст. склали гордість української, російської, єврейської, світової музичної культури [4].

«Вплив клезмера на традиції виконання класичної музики абсолютно очевидний. Більше того, якщо ми сьогодні послухаємо записи Моцарта чи Баха у виконанні таких скрипалів, як Хейфець, ми злякаємося. Вони грають з позиції людей, котрі в дитинстві грали на весіллях і похоронах для того, щоб люди заплакали і дали їм більше грошей», — зазначає один із провідних сучасних скрипалів Роман Мінц [5].

Перспективами подальшого дослідження проблеми вважаємо пошуки забутих або напівзабутих імен клезмерів ХІХ — початку ХХ ст., детальний аналіз зразків музики, що виконувалася клезмерами, висвітлення зв'язків і впливів на мелодичному та інтонаційному рівні в зразках єврейської і української музики, пошуки свідчень про діяльність єврейських музикантів на сторінках газетної періодики тих часів тощо.

### Список літератури

1. Анский С. А. О еврейской народной песне / С. А. Анский // Еврейская старина. — СПб., 1909. — № 2. — С. 56–70.
2. Бегун В. Вторжение без оружия / В. Бегун ; примеч. В. Скурлатова. — 2-е изд., испр. — М. : Молодая гвардия, 1979. — 175 с.
3. Береговский М. Еврейская народная инструментальная музыка [Электронный ресурс] / М. Береговский. — Режим доступа: [http://www.klezmer.com.ua/history/history\\_text](http://www.klezmer.com.ua/history/history_text)
4. Гольдштейн М. Э. Петр Столярский / М. Э. Гольдштейн. — Иерусалим, 1988. — 98 с. — (Евреи в мировой культуре. Серия биографий; Вып. 12)
5. Клезмер и русская скрипичная школа: Интервью с Романом Минцем [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://booknik.ru/context/?id=29343>
6. Липаев Ив. Еврейские оркестры (очерк) / Ив. Липаев // Русская музыкальная газета. — 1904. — №№ 4–8.

7. Основные этапы развития еврейской музыки. Искусство клезмеров — ветвь ашкеназского фольклора [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://sorter.ru/gilrond>
8. Слепович Д. Клезмер как феномен еврейской музыкальной культуры в Восточной Европе / Д. Слепович // *Judaica Rossica* / отв. ред. Л. Кацис. — М. — Нью-Йорк : Российский государственный гуманитарный университет — Еврейская теологическая семинария, Институт иудаики YIVO, 2003. — Вып. 3. — С. 101–117.
9. Судомир І. Єврейський народний музика в Галичині в ХІХ ст. / І. Судомир // *Вісн. Прикарпатського ун-ту ім. В. Стефаника (Мистецтвознавство)*. — Івано-Франківськ, 2009. — № 15/16. — С. 196–202.
10. Цеацура О. Лаба. Тлумачний словник музичного та мистецького сленгу / О. Цеацура. — К. : Український Ренесанс, 2009. — 350 с.
11. Энгель Ю. Еврейская народная песня. Этнографическая поездка / Ю. Энгель. — ИР НБУВ. Ф.190. Ед. хр. 266. 20 л. (Підготовка до публікації та комент. І. Сергєєвої) // *Східний світ*. — 2003. — № 3. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.klezmer.com.ua/history/history\\_text47.php](http://www.klezmer.com.ua/history/history_text47.php)

*Надійшла до редколегії 31.03.2010 р.*

УДК 792.5.071.1(477)

В. Ф. ХАРИТОНОВА

### **КОРИФЕЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ — ТВОРЦІ МУЗИЧНОЇ СКЛАДОВОЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРУ**

*Досліджується внесок українських корифеїв II половини ХІХ ст. у формування національного театру як музично-драматичного*

**Ключові слова:** національний професійний театр, театральна труппа, акторська майстерність.

*Исследуется вклад украинских корифеев II половины ХІХ в. в формирование национального театра как музыкально-драматического.*

**Ключевые слова:** национальный профессиональный театр, театральная труппа, актерское мастерство.

*The study proposes a research on the contribution of Ukraine coryphaeus of the second part of the ХІХ century to the formation of the national theatre as muzic and drama one.*

**Key words:** national professional theatre, theatrical troupe, actor's art.

Актуальність статті полягає у видатному значенні музично-драматичного театру як складової культурного життя сучасної

України, а також у необхідності звернення до творчості театру корифеїв у зв'язку з ювілейними датами його засновників. Цього року виповнюється 170 років від дня народження М. Л. Кропивницького, М. П. Старицького, 165 років з дня народження І. К. Карпенка-Карого.

**Мета** статті — поглиблене вивчення й осмислення творчих досягнень театру корифеїв у формуванні та розвитку вітчизняного музично-драматичного мистецтва, зокрема вокального виконавства як його невід'ємної складової.

«Такі українські актори, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський — блискуча плеяда майстрів української сцени — вписані золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва... Той, хто бачив гру українських акторів, зберіг світлу пам'ять на все життя [8, с. 131]. Ці слова К. С. Станіславського на початку ХХ ст. (в 1911 р.) сказані про тих, хто створив новий український театр, що дістав в історії української культури назву «Театр корифеїв». Він був заснований у 1882 р. М. Кропивницьким у Єлисаветграді (нині Кіровоград), існує понині й носить ім'я свого засновника. Це була високопрофесійна труппа, кожний з учасників якої являв собою зразок майстерності й художності. Внесок українських корифеїв у розвиток світового театрального мистецтва високо оцінений у світі, про що свідчить хоча б той факт, що, за рішенням ЮНЕСКО, 100-річчя заснування театру М. Кропивницького широко відзначалося в усьому світі [11, с. 66].

Корифеї — це Марко Лукич Кропивницький, Марія Костянтинівна Заньковецька, Михайло Петрович Старицький, брати Тобілевичі — Іван Карпович Карпенко-Карий, Микола Карпович Садовський, Панас Карпович Саксаганський, їх сучасні учні й соратники.

Ці видатні діячі української культури серед тих творців, щодо яких складно визначити, в якій галузі мистецтва їх талант виявився найяскравіше й найповніше. Поети, драматурги, автори прозових творів; перекладачі, які збагатили уявлення українців про світове мистецтво; режисери, актори, керівники театральних колективів, педагоги, сценографи, композитори... і в кожній сфері виявили себе справжніми майстрами, творцями нового. Їх дар визнали сучасники й високо цінують нащадки. Існує чимало досліджень, присвячених цьому видатному явищу і кожному з його учасників. 2010 р. дає нам привід ще раз згадати корифеїв: у травні виповнюється 170 років від дня народження М. Л. Кропивницького (1840–1910 рр.), у жовтні — 165 років від дня народження І. К. Карпенка-Карого (1845–1907 рр.), у грудні —

170 років від дня народження М. П. Старицького (1840–1904 рр.). Вони, а особливо М. Л. Кропивницький, були творцями національного українського театру як музично-драматичного. Частково цьому сприяла театральна практика XIX ст., але переважно боротьба українських діячів за національний театр, що відобразив народне мистецтво, народну музично-пісенну культуру, народний характер.

У XIX ст. формою організації театральних труп була приватна антреприза. Антрепренер виконував різні функції — директора, режисера, адміністратора. Упродовж першої половини XIX ст. театральні трупи мандрували по всій Україні. Часто це були змішані російсько-українські та російсько-українсько-польські трупи. Це пояснювалося заборонною політикою Росії щодо української мови («малоросійського наречія») на сцені. У репертуарі мандрівних труп були драматичні п'єси, опери та балети. Поділу на драматичні й оперні трупи не існувало. Не було також різкого поділу на оперні і драматичні вистави. Оперу виконували з розмовними діалогами між музичними номерами, драматичні п'єси були багатими на музичні епізоди — танці, співи, народні пісні.

У створенні професійного національного театру як музично-драматичного не дарма першим називають ім'я М. Л. Кропивницького. Він є автором понад 40 п'єс, сценічну діяльність починав в аматорському театрі. На професійній сцені з 1871 р. створив школу режисерської, акторської майстерності. «Мав від природи видатні сценічні дані: чудовий сильний голос, виразну дикцію, гарне обличчя, величну постать, а крім того, живу, веселу і вразливу вдачу, був великим гумористом у житті й на сцені. Він умів наслідувати й відтворювати до найменших нюансів життєві типи, копіювати їх жести, характер, інтонації,» — згадує Софія Тобілевич [15, с. 22].

Його акторський дебют відбувся в Одесі (1871 р.) в ролі Стецька у «Сватанні на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. Наступного дня газетна рецензія повідомляла: «Під час його виходу на сцену регіт глядачів майже не змовкав. Деякі куплети примушували його повторювати двічі, а то й тричі, оплескам не було кінця» [6, с. 15].

М. Кропивницький мав неабияку музичну і композиторську обдарованість, знав техніку хорового письма. Писав романси, вокальні дуети, куплети, музику до вистав. До своїх п'єс завжди сам добирив необхідний музичний матеріал, майже винятково з українських народних пісень і за подібністю ситуацій у народних піснях. А для деяких творів, таких як драма «Невольник»

за Т. Шевченком, комедія «Вій» за М. Гоголем, створив власну музику. Необхідно відзначити, що й нині п'єси М. Кропивницького — а він один з найрепертуарніших драматургів — демонструються в авторському музичному оформленні. Доречно пригадати, що «Вій» у його інсценізації і з його музикою був поставлений на сцені Харківського театру музичної комедії в 1950 р. (режисер Л. Івашутич, художник С. Йоффе). «У комедії «Вій» 26 музичних епізодів, різних за змістом і характером: сильні пісні, хори, дуети, інструментальні уривки (які він називав «мелодрамами»), танці. У деяких сценах Кропивницький розширює межі жанру драми з музикою і переходить до галузі опери. Ідеться про жанрові масові сцени, в яких автор засобами музики змальовує, наприклад, різноголосий базарний гамір, вигуки торговців, розмови покупців, гул натовпу [1, с. 97].

Вистави М. Кропивницького мали вдало знайдений звуковий супровід — це не тільки пісні, танцювальна музика, але й звукові ефекти — «вітер потроху розбирається», «Лід тріщить» та ін.» [5, с. 12].

Декорація і музичне оформлення вистав у театрі Кропивницького вражало своєю поетичною образністю. Вражає, як за допомогою найпростіших засобів Марко Лукич зворушував глядачів українськими краєвидами з вербами та вітряками, темними ночами з вогниками в маленьких віконцях, далекою піснею на фоні літнього вечора та ін., — згадує видатний актор і педагог І. О. Мар'яненко [9, с. 31].

Привабливою стороною вистав театру корифеїв було широке використання народної пісні, танцю, обряду. Важливою обставиною була обов'язкова участь оркестру. Найчастіше це були інструментальні ансамблі, до складу яких входили духові і струнні групи: флейта, кларнет, труба, валторна, тромбон і струнний квінтет. Оркестр трупи М. Л. Кропивницького складався з двадцяти п'яти кваліфікованих музикантів на чолі з незмінним М. Васильєвим-Святошенком, у трупі були також 40 хористів з добірними голосами [12, с. 72]. Зрозумілий той приголомшливий успіх, який мали українські митці на гастролях у Петербурзі й Москві. Російська публіка була вражена не лише виконавською майстерністю, красою декорацій і костюмів, чудовими українськими піснями та танцями, це було справжнє відкриття культури України.

Слід зазначити, що музична творчість М. Л. Кропивницького вивчається в курсі історії української музики, його музичні твори виходять друком, починаючи з 1885 р., коли в Харкові опубліковано «Збірник творів М. Л. Кропивницького», до якого ввійшли



куплети з вистав (з нотами), які виконував Кропивницький на сцені.

У день 25-річного ювілею драматургічної і артистичної діяльності М. Л. Кропивницького І. Ю. Репін подарував йому картину, на якій ювіляра зображено як керманича байдаком (одноцогловим судном) у козацькому вбранні серед бурхливого моря<sup>1</sup>.

У 1852 р. Марко Лукич оселився на хуторі Затішок на Харківщині, де жив до самої смерті. Похований у Харкові.

Значне місце музично-драматичний репертуар посідав у творчості М. П. Старицького. Залишившись сиротою у 12 років, він виховувався в родині В. Лисенка, батька Миколи Лисенка. Був одружений із сестрою М. Лисенка Софією. Навчався в Харківському, потім у Київському університетах. Автор прозових, понад 25-ти драматичних творів, поезій, перекладів, переробок. Створив і очолював власну «Малоросійську трупу», працював директором трупи М. Кропивницького. З юних років тяжів до музичного театру. Цьому сприяла тісна дружба з М. Лисенком. Вважається, що драматургічна творчість М. Старицького розпочалася ще в молоді літа, коли він написав лібрето, а Лисенко — музику в дусі народних мелодій до драми «Гаркуша», що самі вони й виконували перед родичами та сусідами. «Жінка моя співала Сотничиху, я — Гаркушу, а Микола (Лисенко) всіх інших дійових осіб і хор», — згадував драматург (13, 11).

Старицький і далі писав лібрето для творів Лисенка — «Різдвяна ніч», «Чорноморці», «Утоплена». А Лисенко писав музику до драм Старицького, наприклад, до драми «Осіньна ніч».

«Малоросійська трупа» М. Старицького мала 32 актори (16 чоловіків і 16 жінок). Як свідчить дослідник української класичної опери, в трупі був прекрасно підготовлений хор — 30 осіб, оркестр — 61 особа. Театр Старицького на той час був єдиним, де могли бути здійснені постановки українських оперних творів «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Наталка Полтавка», «Чорноморці», «Утоплена» М. Лисенка. Ставили комедії і драми корифеїв, п'єси самого Старицького, сповнені народної музики. А деякі його драматургічні твори були й побудовані як народні думи, ґрунтувалися на народнопісенних сюжетах: «Маруся Богуславка», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» та ін. М. Старицький був першим, хто наприкінці 70 — на початку 80-х рр. XIX ст. з аматорів створив професійну акторську трупу. Саме Старицький започаткував традицію мати

---

<sup>1</sup> Ця картина має назву «Черноморская вольница», демонструвалася 1909 р. в Петербурзі.

в українському театрі хор і оркестр як складові сценічної дії, де основна роль належить драматичним акторам, які одночасно володіють музично-вокальною культурою співу й мистецтвом танцю.

У 1883 р. до трупи Старицького вступає як актор старший з братів Тобілевичів Іван Карпович Карпенко-Карий. До цього він уже був добре відомий як актор-аматор і драматург, театральний критик. У 1890 р. разом з братом Панасом Карповичем Саксаганським створив «Театральне товариство на паях під орудою П. К. Саксаганського», що в ньому як актор, адміністратор і, найголовніше, як драматург працював усе життя. Написав 18 оригінальних п'єс — побутових, історичних, сатиричних, соціальної тематики. «Він був одним із батьків новочасного Українського театру, визнаним артистом і при тім великим драматургом, якому рівного не має наша література», — зазначав І. Франко. Іван Карпович, як і інші корифеї Українського театру, добре знав, любив та використовував у своїх п'єсах і акторських роботах народнопісенну творчість. Але його музичні смаки були набагато ширшими. Так, у листі до рідних з Одеси він пише: «Доки тут опера, я щоденно в опері відводжу душу, а що буде, коли вона поїде, важко уявити...» [10, с. 92].

У 1901 р., під час гастролей у Москві, в «Театральных известиях» вийшов присвячений йому вірш.

С его талантом плод московский  
Теперь знакомится... ей-ей,  
Малороссийский он Островский,  
Фотограф родины своей...  
Его перо лишь правдой дышит,  
И чужд ему совсем шаблон...  
Он также славно пьесы пишет,  
Как и играет славно он!..

Кропивницький у своїй автобіографії згадує: «В Єлисаветграді я поселився в сім'ї Тобілевичів. З Іваном я приятелював... Тут я задумав зорганізувати квартет, сам я трошки терлікав на скрипці. Почав вчити Івана на секунді, а Миколу на віолончелі, альту у нас поки не було. Коли сходились до нас товариші, то ми впоряджали вечеринку і обертались у бальних музик, вигравали польки, кадрилі...» [14, с. 205].

За роки своєї акторської діяльності І. К. Карпенко-Карий створив галерею високохудожніх сценічних обрядів, здебільшого, в українських п'єсах, зокрема й у власних, і якою б не була п'єса, — драма чи комедія, трагедія, водевіль або оперета — вона була прикрашена народною піснею. У трупі Карпенка-Карого

і Саксаганського був прекрасний хор (до 45-ти осіб), хорові епізоди були найефектнішими в постановках.

Винятковою музикальністю і непересічними співацькими талантами була наділена вся сім'я Тобілевичів. Батько братів Тобілевичів, який не дуже любив театр, про Миколу Саксаганського говорив: «Дурний хлопець, не своєю дорогою пішов. Рост — о! Голос — як у лева... Який би з нього протодиякон був! А ну, на тобі — ахтьор!»

Микола Карпович Садовський (1856–1933) у 1906 р. разом з М. К. Заньковецькою (1854–1934) заснував у Полтаві мандрівну трупу, яка в 1907 р. стала першим українським постійним стаціонарним театром у Києві. Український музичний театр своїм розвитком зобов'язаний Садовському. У його театрі ставилися опери М. Лисенка, Г. Козаченка, Д. Січинського, С. Монюшка, Б. Сметани, П. Масканьї. Садовський написав лібрето для опери «Енеїда» М. Лисенка.

«Враження, яке справляла вся творчість театру корифеїв, а особливо Садовського, на широкі маси публіки, не передати словами», — згадує Софія Тобілевич — цілу галерею типів і характерів змалював світові цей великий артист. Де чув хто такий чудовий голос, що передавав найтонші відтінки почуття людського».

Характерною рисою натури М. Садовського була глибока любов до народної творчості, українських дум і пісень, що майже всі їх він знав. «У пам'яті залишилися і російські пісні, особливо «Нелюдимо наше море...», голос його, характерний для виконання народної пісні, був повний суто народних інтонацій і викликав глибоку симпатію, глибоко зворушував душу» (15, 25).

Молодший син родини Тобілевичів Панас Карпович Саксаганський (1859–1940) мав звання «народний артист Радянського Союзу». Його сценічний шлях розпочався в 1882 р. Грав у трупах М. Старицького, М. Кропивницького, М. Садовського, утримував власні трупи. Виступав у «Товаристві українських артистів під орудою Мар'яненка», «Товаристві українських артистів за участю М. Заньковецької і П. Саксаганського». Видатний майстер сценічного перевтілення. Поставив українською мовою п'єси «Розбійники» Ф. Шіллера, «Отелло» В. Шекспіра.

«Це був прекрасний режисер, ще кращий артист. Мав прекрасний співочий голос — баритон широкого діапазону з простою атакою італійським бельканто, — згадує І. О. Мар'яненко [8, с. 177].

Він мав визначний успіх як оперний співак, на рівних виступав на оперній сцені з видатними майстрами того часу. Напри-

клад, у 1925 р. в Харкові він грав на одній сцені з І. С. Козловським, М. І. Литвиненко-Вольгемут. І. С. Козловський писав про Саксаганського, що він був «божою милістю співак. Спів його був настільки сильний і виразний, що не спадало на думку, що це за система, який у нього голос, чи вчився він, чи співав у дитинстві тощо. П. К. Саксаганський був співаком високого рівня, високого класу» [16, с. 192].

А на одному з артистичних вечорів у Москві Ф. І. Шаляпін сказав Саксаганському: «Час іде, і нам треба продумати. Чи не піти мені з опери в драму, а вам — з драми в оперу».

Як режисер і актор драматичних вистав П. К. Саксаганський насичував свої постановки і ролі музикою, а оскільки це були переважно п'єси українських драматургів, то й музика була народною.

Наймолодша в талановитій сім'ї Тобілевичів Марія Карпівна Садовська — за дівочим прізвиськом матері, за чоловіком Барілотті (1855–1891), мала чарівний голос. Закінчивши гімназію, вступила до опереткової трупи. На сцені мала успіх, але життя з чоловіком, актором Барілотті, не склалося, і вона повернулася до родини. Виконувала й оперні партії, і драматичні ролі тодішнього репертуару. Не було такої жіночої ролі, в якій вона не зворушувала б глядача до глибини душі. Вона вміла передати словом і інтонацією голосу найтонші почуття людського серця. Роль Прокседи в драмі «Гуцули» польського письменника Й. Корженевського після смерті М. Садовської-Барілотті не наважувалася грати жодна артистка. Слова і ноти похоронного співу Прокседи «Ой, під горою під кам'яною, там сидів голуб із голубкою...» вирізьблені золотими літерами на білому мармуровому пам'ятнику на її могилі [16, с. 76]. Велика актриса, одна з творців українського професійного театру, зробила значний внесок у формування національного театру як музично-драматичного.

Автор книг про М. К. Заньковецьку С. Дурилін писав: «Її здібності були різноманітні і різнорідні. Вона мала чудовий голос, від природи поставлене мецо-сопрано, найвигідніший драматичний голос тому, що дозволяє підноситися до верхів драматичного сопрано і спускатися до низів контральто, залежно від того, який регістр необхідний для даної ролі. Мецо-сопрано в Заньковецької було звучне, велике діапазоном, тепле тоном. Вона була обдарована найтоншою музикальністю, абсолютним слухом», тобто мала всі дані, щоб стати оперною співачкою. Але її голос і музична обдарованість прислужилися їй у драматичних ролях саме тому, що театр корифеїв був музично-драматичним. Їй довелося дуже багато співати на сцені, але навіть у п'єсах, що по суті були

комічними операми чи оперетами, як, наприклад, «Чорноморці» М. Лисенка, Заньковецька ставилася до своїх ролей, як до драматичних. Спів у драматичному творі був для Заньковецької таким же засобом розкриття образу, психологічної характеристики, як драматичний діалог, жест, рух. Мелодія в неї була органічно злита зі словом.

С. Дурилін в одній зі своїх книг про видатну актрису наводить факти, що коли Заньковецька гастролювала поза Україною, наприклад, у Грузії, де не розуміли української мови, вони розуміли настрій і зміст її образів завдяки її співу.

Ганна Петрівна Затиркевич-Карпінська (1855-1921) була однією з провідних актрис українського театру корифеїв<sup>1</sup>. На сцені Ганна Петрівна зачаровувала глядачів і майстерністю, і зовнішньою привабливістю. «Постать кремезної селянської молодиці, надзвичайно гарне обличчя, виключно дзвінкий голос, специфічна для української селянської жінки мелодика мови, хороша усмішка, сріблястий сміх та надзвичайно виразна міміка — усе це при винятковому внутрішньому насиченні ролі зчасти робило актрису центром всієї вистави», — згадує І. О. Мар'яненко [8, с. 64].

І, нарешті, не можна не згадати про ще одну особистість театру корифеїв, яка стала першою дописувачкою історії театру корифеїв, біографом його митців — Софію Віталіївну Тобілевич (1860–1953)<sup>2</sup>.

Із її спогадів: «... я була вихователькою малих дітей у польській родині, що мешкала в Києві на Лук'янівці. А поруч стояла дача, де жили родини М. Старицького і М. Лисенка, тут щодня збирався гурт молоді, співаків, артистів, відбувалися репетиції, читання нових творів перед початком нового сезону. Тут, познайомившись з усіма, я опинилася у царстві мелодій і звуків, чула чудові співи — хорові і сольні партії, і, нарешті, захопилася цією справою до глибини душі. Тоді й вирішився мій життєвий шлях: спробувавши мій голос, мене прийняли до гурту як хористку. Згодом я стала артисткою, а потім дружиною Івана Тобілевича» (15, 20).

Завдяки її дослідженням «Корифеї українського театру», «Життя Івана Тобілевича», «Мої стежки і зустрічі», «Українські пісні в записах Софії Тобілевич» ми маємо уявлення про те, як протягом ХІХ — початку ХХ ст. сформувалося таке своєрідне

<sup>1</sup> У лютому 2010 р. виповнюється 155 років від дня її народження.

<sup>2</sup> У жовтні 2010 р. виповнюється 150 років від дня її народження.

явище у світовому театральному мистецтві, як український національний музично-драматичний театр.

### Список літератури

1. Архимович Л. Музика в театрі М. Кропивницького і І. Карпенка-Карого / Л. Архимович // Архимович Л. Українська класична опера. — К. : Мистецтво, 1957. — С. 93–103.
2. Білецький О. Український новий театр (від початку ХІХ — до перших років ХХ ст.) / О. Білецький, Я. Мамонтов. — К. : Мистецтво, 1941. — 358 с.
3. Гнидь Б. П. Музичні вистави в трупах корифеїв українського театру / Б. П. Гнидь // Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. — К. : Мистецтво, 1997. — С. 264–286.
4. Драк А. Українське театральне-декораційне мистецтво / А. Драк. — К. : Держ. вид-во образотворч. мистецтва та муз. л-ри, 1961. — 64 с.
5. Киричок Л. Марко Кропивницький / Л. Киричок. — К. : Дніпро, 1985. — 149 с.
6. Корній Л. Історія української музики / Л. Корній. — Нью-Йорк, 2001. — С. 68–78.
7. Лисенко І. Музики Сонячні дзвони. Статті, рецензії, спогади. — К. : Рада, 2004. — 191 с.
8. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру / І. О. Мар'яненко. — К. : Мистецтво, 1953. — 181 с.
9. Митці України. Довідник. — К. : Укр. енциклопедія, 1992. — 842 с.
10. Нариси з історії української музики. Ч. І. — К. : Мистецтво, 1964. — 309 с.
11. Новиков А. О. Театр світової слави. До 120-річчя від часу заснування М. Л. Кропивницьким трупи українських корифеїв / А. О. Новиков // Культурна спадщина Слобожанщини. — Х., 2004. — Ч. 2. — С. 66–74.
12. Сокирко Л. М. П. Старицький / Л. Сокирко. — К. : Держвидав. образотворчого мистецтва та муз. л-ри, 1960. — 170 с.
13. Стеценко Л. І. К. Карпенко-Карий (І. Тобілевич) / Л. Стеценко. — К. : Держвидав образотворчого мистецтва та муз. л-ри, 1957. — 305 с.
14. Тобілевич Б. П. К. Саксаганський / Б. Тобілевич. — К. : Держвидав образотворчого мистецтва і муз. л-ри, 1957. — 327 с.
15. Тобілевич С. Корифеї українського театру / С. Тобілевич. — К. : Мистецтво, 1947. — 111 с.

*Надійшла до редколегії 26.03.2010 р.*



*Рецензії та  
нотатки*

## УКРАЇНСЬКИЙ КОСТЮМ У КАТЕГОРІЯХ СЕМІОТИКИ І ГЕНДЕРА

**Рецензія на монографію А. А. Кікоть «Семіозис українського костюма: гендерні репрезентації». — Х., 2010. — 300 с.**

Дослідження костюма як соціокультурного феномену є вельми актуальним на сучасному етапі розвитку української культури. Загальновідомо, що перш ніж людина встигає що-небудь довести до відома інших вербально, більшість людей формують про неї свої уявлення на основі її зовнішнього вигляду. Отже, авторська концепція костюма як маски, рольової гри, а також як культурного тіла людини є безперечною. Костюм створює певний проєкт людини як засіб її самопрезентації. Але культурне тіло людини, і не тільки культурне, завжди позначається як чоловіче і жіноче. Використання гендерної теорії відкриває нові перспективи в галузі костюмології. Можна вважати, що дослідження гендерного аспекту костюма з використанням текстуального аналізу і таких категорій семіотики, як повідомлення мовою костюма, дрес-код тощо, проводиться вперше, отже, наукова новизна праці є безперечною.

А. А. Кікоть дослідила семантику, функціональну природу і естетику традиційного українського костюма в історичному аспекті й особливості сучасного одягу в демократичному суспільстві за часів глобалізації. Для цього автор монографії зібрала і критично осмислила великий масив літератури та електронних джерел, зокрема іноземними мовами, визначила власне ставлення до них.

Змістовно монографія складається з трьох розділів з відповідними підрозділами, які послідовно розкривають гендерний аспект українського традиційного і сучасного костюмів у його знаковості.

У першому розділі всебічно аналізуються поняття костюма, його структура й основні функції. Привертає увагу визначення костюма не тільки як зразка матеріальної культури, створеної людиною речі, що покриває тіло, але як феномену, який більшою мірою є маскою, рольовою грою, мімікрією іміджу в заданому соціумі і в такому контексті певною мірою «дорівнюється» людині.

Костюм розглядається також у контексті парадигми тілесності, символіки кольору костюмних речей та семіотики моди. Остання, як транслятор зовнішніх форм культури, нерозривно пов'язана з історичним розвитком костюма. Автор досліджує



модні об'єкти й модні стандарти, образ модної особистості й особливості сучасної постмодерної моди.

Другий розділ присвячено проблемі традиційного українського костюма. Мистецтво костюма як процес відбиття дійсності має у своєму розпорядженні певну систему знаків — форм, ліній, пропорцій, кольорів, орнаментальних елементів тощо. Завдяки ланцюгу асоціацій вони перетворюються на символи, викликають у людській уяві певні художні образи. На увагу заслуговує авторська інтерпретація як загальновідомих образів національної культури, наприклад, Березині, так і таких, які майже не підлягали науковому аналізу, а саме: бабуні, солдатки, відьми тощо. Автор формулює цікавий висновок, що саме літні жінки мали реальну владу в традиційному українському суспільстві, не тільки у сфері приватного, але й публічного.

У третьому підрозділі розглядається сучасний костюм у соціокультурному просторі України в таких цікавих категоріях, як оголеність, сексуальність, тілесність; зокрема вивчається напрям дизайну «альтернативного тіла». Не менш важливими є дослідження символів і образів сучасної міської моди, порівняльний аналіз представників різних субкультур і студентської молоді, характеристика іміджу літніх чоловіків і жінок, що дозволяє оцінити існуюче становище літніх людей в Україні та намітити шляхи їх повернення до соціально активного життя. Можна погодитися з автором, що костюм є своєрідною знаково-символічною структурою, одним із базових кодів культури. У костюмному сценарії будь-яка культура усвідомлює і відображає себе.

Посилення актуальності питань, пов'язаних з костюмом, різноманіття їхніх трактувань, породжених досвідом, ведуть до необхідності використання нових підходів, адекватних такому складному явищу як костюм. Застосування автором текстуального і гендерного аналізу з метою побудови теорії костюма стане новим знанням у сфері культурології.

Як будь-яке велике дослідження, монографія А. А. Кікоть не позбавлена деяких недоліків. Зокрема, автор не приділяє достатньої уваги такому змістовному періоду в історії українського костюма, як радянський, з його унікальною семантикою. Ті декілька розрізнених штрихів, що пропонуються в монографії, не розкривають всієї глибини цієї дуже важливої проблеми, яка мала значний вплив на формування сучасного костюма в Україні.

Безумовно, одним із найяскравіших підрозділів монографії є підрозділ, присвячений театральному костюму і його впливові на сучасний побутовий костюм. Але, на наш погляд, автор занадто захоплюється історією, зокрема театральним костюмом у добу

Ренесансу, нехтуючи певним чином сучасним театральним костюмом.

Звичайно, висловлені зауваження не змінюють позитивної оцінки монографії А. А. Кікоть, як глибокого і цілісного дослідження, що на певний час стане вичерпним підсумком вивчення українського костюма. Проведене автором дослідження відкриває великі перспективи вивчення костюма не тільки як джерела матеріальної культури, але й як носія культурної інформації. Одержані результати дають підстави для подальшого розгляду поняття костюма, його структури та функцій у визначенні такого напряму культурних досліджень, як костюмологія.

*Надійшла до редколегії 01.04.2010 р.*

## НАШІ АВТОРИ

- Бойко В. Г.** канд. мистецтвозн., ст. викл. ХДАК
- Виткалов С. В.** аспірант КНУЖіМ
- Гладких А. В.** канд. пед. наук, доц., зав. кафедри інструментів духових та естрадних оркестрів ХДАК
- Греков О.М.** наук. співробітник ХНТУСГ ім. Петра Василенка
- Городнянський Д. Л.** викл. ХДАК
- Дударець В. М.** канд. архітектури, проф. Київського нац. ун-ту культури і мистецтв
- Жадан В. Б.** канд. філос. наук, ст. викл. ХДАК
- Кирилін Ю. В.** режисер студії «Від А до Я»
- Кікоть А. А.** докторант ХДАК
- Корнієнко В.В.** канд. мистецтвозн., доц.
- Кравченко О. В.** докторант ХДАК
- Кригін О. І.** викл. Харківського гуманітарно-педагогічного ін-ту, здобувач ХДАК
- Кучменко Б. А.** д-р філософії, проф. Ін-ту права і психології Київського нац. ун-ту внутрішніх справ
- Кучменко Е. М.** д-р іст. наук, проф., зав. кафедри державного управління та політики зайнятості Ін-ту підготовки кадрів державної служби зайнятості
- Лисенкова В. В.** докторант ХДАК
- Обух Л. В.** аспірант Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаніка
- Островська К.В.** доц. ХДАК
- Пересецький Р.Д.** аспірант Ін-ту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- Рубинський О.Ю.** народний артист України, доц. Харк. держ. ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського
- Савченко А. А.** аспірант ХДАК
- Сластіна Є. Ю.** викл. ХДАК

- Соколюк Л. Д.** д-р мистецтвозн., проф. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв
- Степанов В.Ю.** канд. техн. наук, доц., декан факультету менеджменту ХДАК
- Ушно І. М.** канд. філос. наук, ст. викл. ХДАК
- Харитонов В. Ф.** засл. артистка України, доц. ХДАК
- Черкасова Н. О.** здобувач Київського нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, викл. ХДАК
- Шабаліна О.М.** ст. викл. Луганського держ. ін-ту культури і мистецтв
- Шейко В.М.** д-р іст. наук, проф., ректор ХДАК, член-кореспондент Академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН
- Щепакін В. М.** канд. мистецтвозн., доц. ХДАК

## ЗМІСТ

**ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ  
(ФІЛОСОФСЬКІ Й КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ)**

<b><i>В. М. Шейко</i></b> Трансформація літературно-художніх об'єднань України (XX — початок XXI ст.). . . . .	5
<b><i>Е. М. Кучменко, Б. А. Кучменко</i></b> Культура як світ утілених цінностей . . . . .	19
<b><i>В.В. Корнієнко</i></b> Міжнародне й українське законодавство як чинник міжкультурної комунікації . . . . .	27
<b><i>О. В. Кравченко</i></b> Теоретична реплікація культурології у вітчизняному освітньому дискурсі . . . . .	38
<b><i>А. А. Савченко</i></b> Парадигмальні аспекти соціокультурної сфери . . . . .	48
<b><i>В. В. Лисенкова</i></b> Рівні філософської культури . . . . .	56
<b><i>А. А. Кікоть</i></b> Костюм і тілесність у семіотичному аспекті . . . . .	68
<b><i>В. Ю. Степанов</i></b> Інформаційне суспільство: культура особистості. . . . .	78
<b><i>І. М. Ушно</i></b> Соціокультурне регулювання ділової активності: український контекст. . . . .	86
<b><i>О. М. Греков</i></b> Специфіка вітчизняного національно-культурного типу підприємництва . . . . .	95
<b><i>В. М. Дударець</i></b> Ландшафтна архітектура і морфологія. . . . .	107
<b><i>В. Б. Жадан</i></b> Садовий простір як модель ідеального світу . . . . .	114
<b><i>С. В. Виткалов</i></b> Мистецька Рівненщина в монографічній літературі місцевих авторів . . . . .	122

## ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО, КІНОМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ

### *О. Ю. Рубинський*

Методичні принципи виховання актора харківської школи лялькарів . . . . . 136

### *Р. Д. Пересецький*

До проблеми кіноцитуння в екранному мистецтві . . . . . 147

### *Д. Л. Городнянський, Ю. В. Кирилін*

Методика розвитку творчих здібностей студентів-телевізійників: операторський тренінг . . . . . 155

### *Н. О. Черкасова*

Кінопрокатна діяльність у контексті розвитку кінематографа . . . . . 163

### *О. М. Шабаліна*

Діалог через океан: трансакції в американському і європейському варіантах постмодерністського пошуку балетмейстерів-жінок . . . . . 173

### *К. В. Островська*

Український народно-сценічний танець у системі професійної освіти . . . . . 184

### *Є. Ю. Сластина*

Проблеми структурного аналізу бальних танців епохи італійського ренесансу (XV ст.) . . . . . 191

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

### *В. Г. Бойко*

Пошуки нових виразних засобів гармонізації старовинних розспівів (кінець XIX — початок XX ст.) . . . . . 202

### *А. В. Гладких*

Специфічні основи техніки звукодобування на духових інструментах . . . . . 212

### *Л. В. Обух*

Музична освіта засобами Інтернету (на прикладі діяльності окремих виконавців західної діаспори) . . . . . 222

### *О. І. Кригін*

Феномен тріумфу Андреса Сеговії: випадковості і закономірності прогресу . . . . . 228

***В. М. Щепакін***

Єврейські народні професійні й напівпрофесійні музиканти як складова музичної культури України кінця XVIII — початку XX ст. . . . . . 235

***В. Ф. Харитонова***

Корифеї українського театру — творці музичної складової національного професійного театру . . . . . 245

**РЕЦЕНЗІЇ*****Л. Д. Соколюк***

Український костюм у категоріях семіотики і гендера . . . . . 256

**Наші автори . . . . . 259**

*Наукове видання*

**Культура України**

Збірник наукових праць

Випуск 30

Редактори:

Л. Ф. Торбовська,  
Т. Д. Булах,  
Ю. М. Заклінська,  
А. Г. Лисенко

Художній редактор

І. Г. Колесник

Комп'ютерна верстка

С. В. Яшиш

Підписано до друку 20.05.2010. Формат 60x84/16.  
Гарнітура «Times». Папір для мн.ап. Друк ризограф.  
Ум. друк. арк. 11,25. Обл.-вид. арк. 11,61.  
Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:  
ХДАК, 61057, Харків-57, Бурсацький узвіз, 4  
Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК