

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 31

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)

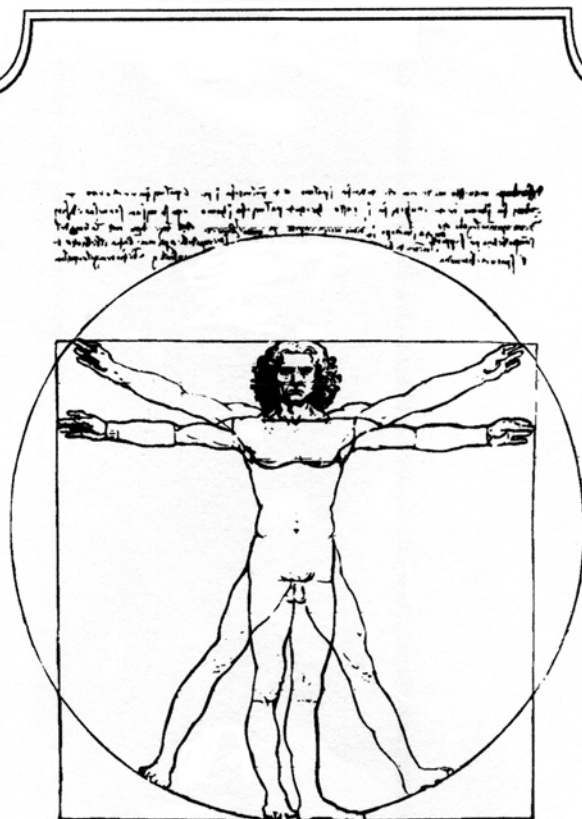
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу
масової інформації серія КВ № 13566-2540Р від 26.12.2007 р.

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)*

КУЛЬТУРА НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ Й ЕМІГРАЦІЯ: СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Розглядаються проблеми культури, зокрема художньої культури України років незалежності. Висвітлюються питання формування української еміграції, становлення і розвитку її культури, взаємозв'язків з історичною Батьківщиною, владою та українською культурою.

Ключові слова: *художня культура, незалежна Україна, державна культурна політика, освіта, кадри, інтелігенція, еміграція, українська емігрантська культура, влада, релігія.*

Рассматриваются проблемы культуры, в частности художественной культуры Украины в годы независимости. Освещаются вопросы формирования украинской эмиграции, становление и развитие ее культуры, взаимосвязей с исторической Родиной, властью и украинской культурой.

Ключевые слова: *художественная культура, независимая Украина, государственная культурная политика, образование, кадры, интеллигенция, эмиграция, украинская эмиграционная культура, власть, религия.*

The issues of culture, particularly artistic culture of Ukraine in the years of independence, are examined. At the same time the problems of formation of Ukrainian emigration, development of its culture, interconnections with historical Motherland, authorities and Ukrainian culture are represented.

Key words: *artistic culture, independent Ukraine, state cultural policy, education, personnel, intelligentsia, emigration, Ukrainian emigration culture, authorities, religion.*

Останнім часом вийшла друком значна кількість наукової та науково-популярної літератури, присвяченої проблемам культури, зокрема української часів незалежної держави [1; 2; 3; 4; 5; 6; 10; 11; 12; 13; 14; 15]. Однак праць, у яких би висвітлювалися проблеми художньої культури незалежної України, питання формування української еміграції та її культури, аспекти взаємозв'язків еміграції, української емігрантської культури з культурою історичної Батьківщини на сьогодні недостатньо. І саме тому вона, на нашу думку, є актуальною.

Художня культура України за роки незалежності пододала важкі випробування. Разом зі звільненням від тиску цензури, заборон, які гальмували розвиток культури, виникли інші, пов'язані з ринковими умовами, труднощі. Ситуація ускладнювалася тим, що після падіння імперії, становлення ринкових умов, майже десять років тривала соціально-економічна криза,

яка потім доповнилася кризою 2008-2010 рр. Ці кризи значно та різко вплинули на падіння загального рівня життя людей та стан самої вітчизняної культури. До того ж і нині відсутня науково виважена концепція розвитку української культури. Саме подібна концепція та державна політика в результаті їх реалізації мали б сприяти не тільки створенню відповідного культурного суспільного середовища, а й певних умов для формування громадянського демократичного суспільства в Україні.

Окреслимо побіжно пріоритетні тенденції еволюції української художньої культури на сучасному етапі розвитку суспільства. При цьому зауважимо, що основою для духовного оновлення суспільства, його національної гідності, на нашу думку, є рівень розвитку художньої культури, важливий фактор сили народу в подоланні кризових явищ соціуму. І, безумовно, для розвитку культури та мистецтва необхідні мистецькі, культурологічні фахівці з відповідною освітою. Доступність такої освіти для талановитої молоді, особливо сільської, є запорукою успіху в духовному оновленні суспільства. На цьому шляху важливе творче поєднання національно-державних і світових стандартів у навчально-художніх закладах усіх рівнів акредитації, незалежно від форм власності. Необхідно, щоб українська держава створила ефективну та цілісну систему економічного стимулювання і гарантованого фінансування культури. І якими б не були жорсткі умови ринкової конкуренції, необхідно піклуватися про державний підхід до кадрового забезпечення діяльності художніх колективів, підрозділів культурно-мистецького, культурно-просвітницького напрямів (філармонії, театри, кіностудії, телебачення, радіо, бібліотеки, музеї, центри культури, творчі майстерні, творчі спілки та ін.), створення відповідних робочих місць і гідних умов для випускників «творчих» навчальних закладів не тільки в державному, але й у приватному секторі. Слід зауважити, що необхідно створювати умови і для кар'єрного зростання творчої молоді, яка здатна реалізувати концептуальну, перспективну програму духовного прориву. Нині, як ніколи, Україна потребує прориву, насамперед у сфері художньої культури в усіх, без винятку, жанрах культури і мистецтва — театральних, музичних, хореографічних, музейно-просвітницьких та ін. Забезпечення цих сфер кваліфікованими менеджерами, які знають інтерактивні сучасні методи подолання кризових явищ і закони ринкової економіки, є запорукою того, що саме культура та мистецтво допоможуть суспільству у вирішенні основних проблем сучасної України.

Отже, професійний менеджмент у галузі культури, зокрема в жанрах академічного напрямку, має доповнюватися створенням ефективної системи кадрового забезпечення. При цьому необхідно зважати на темпи та динаміку глобальних соціально-економічних і науково-технічних змін у світі, які викликають постійні інтеграційні процеси в культурній інфраструктурі. І знову-таки, успіх залежить від ступеня залучення до культурного будівництва молодих фахівців, які професійно і на сучасному рівні повинні вплинути на процес оновлення суспільства.

Нині, коли основи демократизації запроваджені в життя, роль культури і мистецтва значково та закономірно підвищилася, особливо помітні значимість політичної, правової, економічної культур, культури побуту і спілкування людей, формування ділових відносин, українських традицій та підтримки різноманітних інститутів культури, зокрема національних закладів та їх регіональних культурологічних структур. При цьому державне фінансування центральних і периферійних культурологічно-мистецьких закладів та установ, творчих спілок і художніх колективів національного та периферійного масштабу має за масштабами відповідати подібним. Зважаючи на відсутність потрібного фінансування, нині залишається надзвичайно актуальним створення потужних загальнодержавних фондів підтримки культури за різними жанровими напрямками та проведення публічних конкурсів на кращі творчі проекти. Можливо, подібні кроки нададуть змогу обмежити монополію окремих структур, що фактично не працюють, на розвиток культури.

На жаль, і нині не існує єдиної державної культурологічної програми, яка була б забезпечена реальними коштами або забезпечена пільговим оподаткуванням. Це дозволило б стабілізувати культурно-мистецьку, культурно-інформаційну галузі, які мають стратегічне значення для становлення і розвитку інформаційного суспільства. Адже саме культура, її рівень розвитку є основою подальшого інноваційного, економічного, політичного та ін. прогресу суспільства.

Подібні державні програми мають доповнюватися в умовах глобалізації розширенням та зміцненням міжнародних культурних зв'язків, завдяки чому Україна має набути нового статусу. Адже Україна, будучи центром Європи, може створити сучасні культурно-інформаційні центри, в яких відбуватимуться міжнародні театральні та кінофестивалі, музичні конкурси й різноманітні форуми, конференції та семінари. Нині існує громадський рух за створення міжнародних культурологічно-мистецьких центрів. З цією метою створена ініціативна група, до якої

входять Всеукраїнський благодійний фонд «Українська філармонічна спілка», Міжнародний центр «Універсаріум» і суспільна організація «Київський планетарій». Діяльність таких центрів має, на думку організаторів, спрямовуватися на популяризацію досягнень України в галузі науки і культури [9].

Важливу роль відіграє проблема відродження традицій меценатства у сфері культури, яка й понині не вирішена. Залишається невизначеною законодавча база цієї благородної місії. На шляху подальшого входження до європейського простору перед Україною постають проблеми розвитку громадянського суспільства, формування правових відносин. Перш за все, Україна має на рівні світових стандартів забезпечити захист прав на інтелектуальну власність. Слід усвідомити: Україна має колосальний мистецько-художній потенціал зокрема, і, що найголовніше, високий творчий потенціал культурної спадщини. При цьому необхідно, щоб діячі культури, митці, творчі художні колективи, виступаючи за межами України, постійно відчували на собі реальний і всебічний захист своєї держави. Усі вищезазначені заходи та проекти повинні посилювати формування сучасної української нації і створювати сприятливі умови для зміцнення національно-культурної самобутності. Уже нині, наприклад, поліетнічність є інтегруючим фактором розвитку громадянського суспільства.

Нині Україна має чимало прикладів позитивних зрушень у галузі художньо-мистецького спрямування. Так, аналізуючи творчий потенціал проекту «Музичні вечори в Андріївській церкві», можна стверджувати, що організатори проекту успішно вирішують проблему пошуку альтернативних форм залучення коштів для підготовки нового покоління музикантів, виховання творчих особистостей, митців. Подібну роботу проводить «Українська філармонічна спілка» і симфонічна капела «Ренесанс», які створюють умови для розвитку молодих талантів, виходу їх на широку аудиторію як в Україні, так і за її межами. Завдяки такій роботі, українську еліту поповнила плеяда молодих виконавців, серед яких: Оксана Ярова (сопрано), Валентина Матюшенко (сопрано), Олександра Зайцева (фортепіано), Дмитро Таванець (фортепіано), Кирило Шарапов (скрипка), Тарас Яропуд (скрипка), Наталія Пшенична (віолончель), Юлія Франц (фортепіано), Олег Безбородько (фортепіано), Сергій Дяченко (баритон), Олена Біхунова (мецо-сопрано), Лілія Лінчук (мецо-сопрано), Тетяна Хараузова (сопрано), Анастасія Тітович (фортепіано), Маркіян Свято (баритон), Сергій Вакуленко (віолончель), Микола Шуляк (тенор), Євгеній Шотт (фортепіано)

та багато інших. Створені й перші художні колективи на хвилі зазначених громадських зусиль: камерний оркестр симфонічної капели «Ренесанс», вокально-хоровий ансамбль «Благовіст», камерно-інструментальні ансамблі: «Пастораль», «Mobile», «Акцент», «Річеркар», інструментальні дуети, тріо, квінтети та ін. [9]. Отже, громадський рух за створення умов розвитку митців, художніх колективів досяг певних результатів. Однак цього недостатньо. Для створення творчої школи, імені необхідна фінансова підтримка меценатів і спонсорів, які могли б сприяти записам музичних кліпів, компакт-дисків, організації музичних турів з концертами не лише по Україні, а й за її межами. Слід створити сайти художніх колективів і виконавців, де б акумулювалася вся інформація, яка була б доступна світові.

Отже, менеджмент культурно-мистецького спрямування потребує різноманітних зусиль і, перш за все, державних, фінансових напрацювань законодавчої бази та реконструювання всієї системи культури. І, ймовірно, саме в такому разі можливі розбудова повномасштабного громадянського суспільства та створення умов для втілення в життя європейських зразків соціального буття кожному пересічному громадянину України.

Зауважимо, що дослідники, зазвичай, при аналізі процесів художньої культури недооцінюють роль української діаспори, її внесок у вітчизняну духовну скарбницю.

Саме тому в цій статті передбачається розглянути питання формування української діаспори, її громадських організацій, внесок у культурне та релігійне життя країн проживання та України, її відносини з владою України.

Так, за даними сучасної статистики, 37.000.000 (3/4) українців мешкають в Україні, а 17.000.000 (1/4) — за її межами. У країнах СНД («близьке зарубіжжя») проживає українців: у Росії — 4 400 000, у Білорусі — 295 000, у Молдові — 600 000, у Казахстані — 400 000, в Узбекистані — 155 000, у Киргизстані — 110 000, у Грузії — 53 000, у Таджикистані, у Туркменії — 35 000, у Вірменії — 3 500, у Литві — 45 000, у Латвії — 92 000, в Естонії — 44 000.

У «далекому зарубіжжі» (в Європі) живуть: у Польщі — 600 000, у Румунії — 300 000, у Словаччині — 150 000, у Чехії — 50 000, у Хорватії — 50 000, у Великобританії — 35 000, у Франції — 35 000, у Словенії — 25 000, у Німеччині — 22 000, в Австрії — 6 000, в Угорщині — 3 500, у Греції — 1 500, в Австралії — 35 000, у Новій Зеландії — 500. У країнах Азії й Африки — 35 000. У країнах Америки проживають: у США — 1 200 000, у Канаді — 1 100 000, в Аргентині — 250 000,

у Бразилії — 18 000, у Парагваї — 12 000, в Уругваї — 10 000, у Мексиці — 5 000, у Венесуелі — 3 500.

Розглянемо детальніше процеси формування української діаспори в «близькому зарубіжжі».

Як відомо, у кінці XVIII ст. московська влада розпочала примусове переселення запорізьких козаків на Кубань, Північний Кавказ, Південний Урал, Далекий Схід, до Сибіру, Казахстану. До того ж на той час населення України активно переселялося в прикордонні з Росією Воронежську і Белгородську області, беручи участь як у господарській, так і в культурній діяльності цих областей. Під час входження України до складу Російської імперії ані росіян, ані українців не турбувало, хто на чий території проживає.

Подібне безтурботне сприйняття таких процесів спостерігалося і за радянської влади. Населення обох країн серйозно не сприймало національно-територіальне розмежування. Владно-партійний апарат насаджував усвідомлення кожним себе громадянином СРСР і лише потім згадували, якщо згадували, про свою національну належність. Підставою для такого інтернаціоналізму було те, що, по-перше, все населення країни, незалежно від національної належності, стосовно держави було однаково безправним, по-друге, всі, хто не мав доступу до номенклатурної годівниці, незалежно від національності, були однаково злидненими.

Крім того, зауважимо, що велетенські індустріальні проекти, колективізація, освоєння цілини, сибірських родовищ нафти і газу протягом семи десятиліть змішували великі маси радянських етносів. Їх виривали з корінням із рідного ґрунту і «пересаджували» далеко-далеко від місць початкового історичного розселення. І це теж було наслідком державної політики, яка всіма силами насаджувала «пролетарський інтернаціоналізм», масштабні та нескінченні війни, численні евакуації, репресії й інші велетенські «задуми» єдиної партійної радянської політико-адміністративної системи, робили все для змішування радянських етносів у соціально однорідну масу — «радянський народ». Остання, до речі, мала два полюси: з одного боку — інтернаціональний клас правлячої номенклатури, з іншого — інтернаціональну масу безправних людей.

І перші ж серйозні випробування останніх десятиліть довели безперспективність подібних соціальних проектів. Так, крах СРСР й етнічні війни в Азербайджані, Вірменії, Нагірному Карабасі, Придністров'ї, Ферганській долині, Таджикистані, Північній Осетії, Чечні поховали такі ідеологеми, як «дружба народів» та «радянський народ».

Україну, на щастя, минули жахи етнічних війн. А більша частина української еміграції проживала переважно в політично стабільних регіонах близького зарубіжжя, тому мало кого з них зачепили воєнні катаклізми.

Деякі інші особливості формування української діаспори в «далекому зарубіжжі».

Вона формувалася впродовж усього ХХ ст. За цей час відбулося чотири «сплески» еміграції. Останні були пов'язані з:

- убогістю Західної України, яку перетворили на аграрно-сировинний придаток європейської капіталістичної цивілізації наприкінці ХІХ — початку ХХ століття;
- жахами Першої світової війни, революції 1917 року і громадянської війни 1918-1920 рр.;
- насильницькими переміщеннями народів (евакуації, депортації, вигнання в рабство) під час Другої світової війни;
- виїзди людей після розпаду СРСР у 90-ті рр. ХХ ст. [7; 8]

Слід нагадати: ще не так давно в нашій країні до емігрантів ставилися з осторогою і підозрілістю, адже радянська пропаганда називала їх «зрадниками Батьківщини».

Найчисленнішою і найпотужнішою була третя хвиля еміграції, викликана Другою світовою війною. Так, у 1945 р. у визволеній від гітлерівської окупації Європі перебувало 14 млн громадян СРСР. Серед них налічувалося 5 млн «остарбайтерів» — рабів, примусово вивезених на роботи в німецькому державному і приватному господарстві; військовослужбовців — в'язнів концтаборів; учасників руху Опору; колабораціоністів; заможних мешканців Західної України, які пережили радянський довоєнний терор і пішли на Захід разом із залишками німецької армії.

Як відомо, між союзниками по антигітлерівській коаліції була домовленість, що західні країни брали зобов'язання примусово повертати до СРСР його громадян, які опинилися в зоні їх окупації. І як результат — після війни було репатрійовано 11 млн осіб, зокрема українців — близько 300 000.

Однак союзники СРСР, дізнавшись про жахливу, антилюдську суть ставлення до полонених, про концтабори, перейшли до тактики допомоги тим, хто бажав залишитися на Заході. Близько 2 500 000 колишніх громадян СРСР набули статусу «переміщених осіб». Для них створили спеціальні умови: надавали різноманітну допомогу, зокрема фінансування їх елементарних потреб. До того ж, з емігрантами проводили просвітницьку роботу їх земляки з перших хвиль еміграції. Вони робили спроби

нейтралізації у свідомості земляків залишків радянської пропаганди. З цією метою створювалися спеціальні навчальні заклади, культурні й інформаційні центри, друкували літературу і періодику.

Цікаво відзначити, що для допомоги емігрантам створили Міжнародну організацію біженців при ООН у 1945 р. Саме за її допомогою в 1945-1951 рр. третя хвиля українських емігрантів була розселена в різних країнах, переважно там, де прижилися попередні хвилі біженців, а саме: 80 000 — у США, 35 000 — у Великобританії, 35 000 — у Канаді, 30 000 — в Австралії, а також у Аргентині, Бразилії, Чилі, Уругваї, Франції...

Поступово українські емігранти формували різноманітні об'єднання для задоволення соціальних і культурних потреб. Такі громадські організації дозволяли зберегти мову, традиції, віру, на перших порах — етнічну чистоту. Можливо, саме тому переселенці прагнули триматися один одного та дотримували земляцького принципу розселення. Подібним чином виникали найпоширеніші суспільні організації — територіальні земляцькі громади.

Названі громади були не одиничними. Створювалися й інші форми громадських об'єднань. Так, у 1940 р. для участі в боротьбі проти німецького фашизму виник Конгрес українців Канади. Потім для пропаганди ідей політичної демократії та буржуазних свобод у Торонто організовано Світовий конгрес вільних українців. Він об'єднував близько 140 організацій української діаспори з усього світу.

Особливо численними й авторитетними стають Товариство об'єднаних українців Канади, Ліга американських українців, Ліга звільнення України (прихильники бандерівців), рух скаутів «Пласт».

Значна частина представників української еміграції досягла економічних та культурологічних успіхів, ставши повноправними членами громадянського товариства на новій для себе Батьківщині. Їх нащадки стали відомими політичними, культурними діячами за кордоном. Так, у 1989 р. генерал-губернатором Канади став Роман Гнатишин.

Різнобарвне життя емігрантів ґрунтувалося на релігійній системі. Так, формуються релігійні общини українських греко-католиків. Подібні общини мали свої заклади в Західній Європі, США, Канаді, Бразилії, Новій Зеландії, Австралії. Поступово вони конфесіонально консолідуються. За ініціативою президента США Джона Кеннеді лідер СРСР Микита Хрущов випустив із ГУЛАГу митрополита і релігійного вождя греко-

католиків І. Сліпого, що також сприяло консолідації. І. Сліпий, маючи значний авторитет у католицькому світі, заснував у Римі Український Католицький університет ім. Св. Климента з філією у Вашингтоні та побудував собор Святої Софії. Завдяки його видатній просвітницькій діяльності, ідеали християнства стали швидше поширюватися серед українських емігрантів. І, нарешті, йому вдалося греко-католицькі общини об'єднати в єдину конфесію.

Подібні процеси відбувалися і в інших релігійних конфесіях, зокрема об'єднання української автокефальної православної церкви. Її в еміграції очолив митрополит Іларіон (Іван Огієнко) — філософ, культуролог, богослов, історик. На початку 50-х рр. ХХ ст. він, будучи митрополитом Канади, фундує нові приходи, видає наукові праці з історії української культури, церкви, робить переклад українською мовою «Біблії». У цьому напрямі продовжував працювати і митрополит Мстислав (у миру Скрипник), якого оголосили в 1990 р. патріархом української автокефальної православної церкви.

У цілому ж близько 150 000 українських емігрантів пристали до різних протестантських церков.

Організаційні процеси економічного, політичного, морально-етичного, патріотичного, релігійного та ін. спрямування набули втілення в культурно-художній науковій та інших галузях суспільного життя. Так, українські вчені, втративши Батьківщину, мали в еміграції можливість працювати без примусу. Їм удалося на новій Батьківщині створити значну кількість талановитих досліджень рідною мовою, мовами братських слов'янських народів, опублікувати праці з питань етнічної духовності. Саме завдяки таким працям народ незалежної України набув доступ до вищих досягнень сучасної науки.

Своєрідним центром духовності українських емігрантів став Український Вільний Університет, який переїхав у 1945 р. з Праги в Мюнхен. Університет налічував близько 600 студентів і 80 викладачів, серед яких відомі вчені: А. Жуковський, В. Кубієвич, І. Мірчук, О. Оглоблін, Н. Полонська-Василенко, Ю. Шевельов, Я. Рудницький.

Зробило свій внесок в емігрантську духовну скарбницю Наукове товариство ім. Т. Шевченка, яке було відроджене в США, Канаді, Австралії, Франції в 1947 р. Його члени досліджували проблеми культури, історії, філософії, математики, медицини тощо.

Додамо, що з 1950 р. виникають міжнародні структури Української Вільної Академії Наук. У цьому ж напрямі засновано в 1968 р. при Гарвардському університеті за ініціативою

видатного історика Є. Прицака Український науковий інститут, а в 1976 р. — Канадський інститут українських студій. До того ж, учені української діаспори зробили великий внесок у дослідження української історії і культури. Однак мешканцям радянської України до 90-х рр. їх праці були недоступними.

Різноманітна і плідна наукова й просвітницька робота емігрантської інтелігенції сприяла розвитку зарубіжної української науки. Одним із пріоритетних наукових напрямів — збереження української мови, — що було непростим завданням у чужому романо-германському мовному середовищі. Однак з'ясувалося, що зберегти українську мову від розчинення за кордоном виявилось набагато простіше, ніж у радянській Україні. Владні структури, працівники культури з повагою поставилися до прагнення своїх нових співвітчизників зберегти свою мову. Усе це сприяло створенню відповідних умов для розвитку науки і культури української еміграції. Общини переселенців у місцях компактного проживання українців відкривали просвітницькі центри, світські й релігійні навчальні заклади. Високим рівнем педагогічної культури славилися греко-католицькі общини. Так, уже в 70-ті рр. у них налічувалося більше 50 загальноосвітніх шкіл, 6 ВНЗ, 2 коледжі, де навчалось більше 16 000 осіб. Мовою викладання в них була, зазвичай, англійська, але українознавчі дисципліни — історія, культурологія, література викладалися українською мовою.

На цей час виникають серед української еміграції недільні та суботні школи, програми яких повністю склалися з українознавчих предметів. Вони, до речі, були масовішими і доступнішими за змістом. У 80-ті рр. в США їх було більше 60. У них навчалось близько 5 000 осіб різного віку. Подібні процеси відбувалися і в українській освіті в Канаді.

Загалом українська художня культура, наука, освіта розвивалися в еміграції повноцінно. У США, наприклад, працювало більше 150 україномовних письменників. Після Другої світової війни вони організували літературне об'єднання «Слово», яке більше двадцяти років очолював відомий літературознавець Г. Костюк. Американський українець Василь Барка написав епічні романи з української історії, що стали відомими, а також успішно переклав на українську мову Данте та Шекспіра. Став відомим серед емігрантів філософ і письменник Юрій Клен, перекладач з Канади Марія Скрипник. Роботи останньої друкувалися навіть у СРСР. Віра Селянська-Вовк з Бразилії переклала і видала друком збірку сучасної української поезії португальською мовою «Антологію української літератури».

Відомий композитор, хормейстер і диригент Олександр Кошиц заснував зарубіжну українську хорову школу. Успішно функціонувала капела бандуристів на чолі з Григорієм Кістатим, яка в 1949 р. переїхала з Німеччини в США.

Прославилися серед еміграції в 50-ті рр. театральні трупи Володимира Блаватського і Йосипа Гірняка. Стали відомими скульптури Олександра Архипенка, роботи якого були затребувані багатьма музеями і приватними колекціями. У 1964 р. скульптор Л. Моложанін створив у Вашингтоні пам'ятник Т. Шевченкові.

Роки хрущівської відлиги і брежнєвського застою відзначилися епізодичними контактами верхівки українського істеблішменту з українськими емігрантами. Нечисленні делегації діячів культури і мистецтва Радянської України під пильним наглядом спецорганів їздили в гості до Канади, Австралії, США, так би мовити, пропагувати «розквіт» української культури при соціалізмі. Радянський уряд, як нагороду, надавав можливість ознайомлення з європейською цивілізацією артистам танцювального ансамблю Павла Вірського, співакам Белі Руденко, Дмитрові Гнатюку, Анатолію Солов'яненку, письменникам Степану Олійнику, Іванові Драчу і Дмитрові Павличку й іншим.

Четверта хвиля емігрантів, як відомо, хлинула на Захід після краху СРСР. Люди рятувалися від економічного хаосу, політичної анархії, корупції і кримінальщини. Здавалося, що після падіння СРСР усе працездатне населення готове було «злізати» за кордон. І хоча там на них очікувала найбрудніша і некваліфікована робота, злиденна за західними вимірами заробітна плата, люди з колишнього СРСР (з їх невисокими потребами і життєвими стандартами) не лише вижили, але ще й матеріально допомагали своїм родичам, які залишилися в СНД.

Слід зауважити, що до останньої хвилі еміграції Захід поставився з небувалою обережністю. Європейські країни, Ізраїль та Америка стали обмежувати і ретельно фільтрувати переселенські потоки, «мутні» води яких часто приховували кримінальні елементи, або просто ледарів, які шукали можливість скористатися досягненнями західного світу.

Упродовж усіх років свого існування радянська влада ставилася до еміграції негативно, з презирством і осудом. Щоправда, з часом владні структури змушені були дещо змінити своє ставлення до неї. Так, як відомо, владні структури радянської України ставилися до емігрантів, як до зрадників Батьківщини. З роками незалежності України ставлення до колишніх земляків різко змінилося. При цьому політика ставлення до українських емігрантів була своєрідною. Одних кликали повернутися на

Батьківщину (з їх капіталами), інших запрошували до фінансування проектів вітчизняної культури та ін.

І, як відповідь, з перших місяців існування незалежної України чимало емігрантів, піддавшись ілюзіям, зробили щедрі подарунки своїй Батьківщині, які, на жаль, потрапили не за призначенням і не тим, хто їх потребував. І подібні факти були враховані в емігрантських колах. Однак подібне аж ніяк не сприяло налагодженню плідних відносин України зі своєю еміграцією. Однак споживацьке, бюрократично-радянське ставлення до української еміграції мало продовження і за часів падіння СРСР, і установаження незалежності України. Так, у 1990 р. в Києві відбувся 1-й Конгрес Міжнародної асоціації українців, присвячений проблемам відродження та розвитку науки і культури України. Під такими ж застарілими ідеологемами відбулися в січні 1992 р. Конгрес українців незалежних держав, а в 1994 р. в Києві — фестиваль «Українці всього світу, об'єднуйтеся!» Його організаторам так і не вдалося уникнути звичних штамів і стереотипів комуністичної пропаганди.

Подібні форуми проводились за ініціативою української бюрократії і були організовані в дусі радянських пропагандистських шоу. Це були помпезні й пусті змістовно фестивалі на кошти платників податків. Під їх «шумок» значні суми з бюджетів осіли в кишенях режисерів та організаторів.

Слід зауважити, що в 1996 р. Кабінет Міністрів України затвердив Державну програму з розширення зв'язків держави з діаспорою. Однак діаспора вже по заслугах оцінила «злодійкувату» державну адміністрацію, тому Програма не стала формою легалізації зарубіжного чиновного туризму на державні кошти.

До того ж, на той час у деяких західних країнах ставлення до еміграції дещо змінилося. Так, у Румунії і Польщі влада провадила відверту політику асиміляції етнічних українців, позбавляючи їх будь-якої культурної автономії. І тільки в Словенії українці мали можливість зберігати свою культурну ідентичність. Вони могли друкувати літературу українською мовою та мати етнічні культурно-освітні центри.

Таким чином, культура незалежної України, зокрема хudoжня, пройшла певний і складний шлях — від радянської культури, яка перебувала на повному державному фінансуванні під постійним і всеосяжним партійно-державним контролем та агресивною цензурою, до налагодження функціонування української культури в нових умовах державної незалежності, коли спочатку майже призупинилося державне фінансування, коли був відсутній усеохоплюючий контроль, коли настала пора ви-

живання закладів культури, коли вони масово закривалися і виникали нові, приватні. В останні роки українська культура, її заклади вчилися не тільки виживати, а й нормально існувати, працюючи в ринкових умовах. І в цей час для розвитку культури незалежної України важливу роль відігравали процеси формування державної культурної політики, особливо в галузі освіти, підготовки кадрів інтелігенції культурологічного спрямування, здатних працювати в певних умовах.

Водночас слід зауважити, що для формування української культури важливу й ексклюзивну роль відігравала українська еміграція, яка доклала значних не стільки фінансових, скільки творчих й організаційних зусиль для підтримки процесів формування української культури в цілому та культури історичної Батьківщини зокрема.

Список літератури

1. Дзюба І. Проблеми культури в незалежній Україні / І. Дзюба // Пам'ятки України: історія та культура. — 1997. — № 2. — С. 16–29. ; Дзюба І. Між культурою і політикою / І. Дзюба. — К. : Сфера, 1998. — 372 с.
2. Жулинський М. Національна культура за умов формування нової суспільної солідарності в Україні / Микола Жулинський // Сучасність. — 1997. — № 1. — С. 117–128. ; Нарис історії «Просвіти» / Р. Іваничук, Т. Комаринець, І. Мельник, А. Середяк. — Львів ; Краків ; Париж : Просвіта, 1993. — С. 8.
3. Іванишин В. Українська церква і процес національного відродження / В. Іванишин. — Дрогобич, 1990. — 42 с. ; Українське відродження і національна церква. Кн. 2. — Л., 1990. — 93 с. — (Бібліотека журналу «Пам'ятки України»).
4. Історія української культури : у 5 т. Т. 4 / голов. ред. Б. Є. Патон. — К. : Наук. думка, 2001.
5. Національна культура в сучасній Україні : [зб. наук. пр.] / АН України, Ін-т нац. відносин і політології / упоряд. Н. О. Старовойтова. — К., 1995. — 336 с. ; Остапенко Е. Культура періоду реформування / Е. Остапенко. — К. : Просвіта, 2007. — 390 с.
6. Остапенко Е. Культура періоду реформування / Е. Остапенко. — К. : Просвіта, 2007. — 390 с.
7. Політична ситуація на Західній Україні та завдання КПЗУ. — Л., 1929. — С. 51.
8. Сливка Ю. Ю. Західна Україна в реакційній політиці польської та української буржуазії (1920–1939) / Ю. Ю. Сливка. — К., 1985. — С. 39–42, 121–133.
9. Франц И. Украинская художественная культура в контексте углубления процессов создания гражданского общества [Электронный ресурс] / И. Франц. — Режим доступа: http://www.renesans.org/prensa.php?langID&prensa_id=7. — Загл. с экрана.

10. Шейко В. М. Гуманізація освіти і культури / В. М. Шейко // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. — Х., 2000. — Вип. 2. — С. 99–109. — Бібліогр.: 7 назв. ; Шейко В. М. Вища освіта в країнах Заходу : соціальні та етичні аспекти / В. М. Шейко ; Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 1999. — 152 с.
11. Шейко В. М. Інтеріснування культур і концепція поліетносфери: (до проблеми співвідношення понять) / В. М. Шейко // Схід–Захід : іст.-культурол. зб. / Сх. ін-т українознав. ім. Ковальських [та ін.]. — Х., 1999. — Вип. 2. — С. 160–172.
12. Шейко В. М. Історія української культури : монографія / В. М. Шейко. — Х. : ХДАК, 2001. — 400 с.
13. Шейко В. М. Континуум культур: проблеми взаємозалежності та співробітництва / В. М. Шейко // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х., 2000. — Вип. 6 : Мистецтвознавство. — С. 4–12. — Бібліогр.: 10 назв.
14. Шейко В. М. Самовизначення людини в культурі / В. М. Шейко // Вісн. Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец. — К., 2000. — № 4. — С. 5–13. — Бібліогр.: 16 назв.
15. Шейко В. М. Українська культура та інтелігенція в умовах кризового суспільства / В. М. Шейко // Вчені зап. Харк. гуманіт. ін-ту «Нар. укр. акад.». — Х., 2001. — Т. 6–2 : Громадянськість інтелігенції: шляхи формування у кризовому суспільстві. — С. 86–89.
Надійшла до редколегії 10.03.2010р.

УДК 008:161.201.3

О. В. КРАВЧЕНКО

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Аналізується стан наукової розробки проблеми ідентичності. Розглядаються основні підходи до усвідомлення культурних аспектів ідентифікації. Сформульовано вихідні теоретичні положення для конструювання поняття «культурна ідентичність».

Ключові слова: ідентичність, ідентифікація, культурна ідентичність.

Анализируется состояние научной разработки проблемы идентичности. Рассматриваются основные теоретические подходы к осмыслению культурных аспектов идентификации. Сформулированы исходные положения для конструирования понятия «культурная идентичность».

Ключевые слова: идентичность, идентификация, культурная идентичность.

The state of scientific development of problem of identity is analysed. The basic theoretical going is examined near the comprehension of cultural aspects of authentication. Initial positions are formulated for constructing of concept «Cultural identity».

Key words: identity, authentication, cultural identity.

Однією з особливостей сучасного гуманітарного знання є категоріальна дивергенція, пов'язана з недостатньою розробленістю понятійного апарату для адекватного визначення в межах конкретних наукових дисциплін розмаїття сучасних соціокультурних проблем. Ця ситуація проявляється, зокрема, у функціонуванні в гуманітарному дискурсі термінів, які не мають чітко окресленого змісту і часто застосовуються або за певною методологічною модою, або за відсутністю інших конкретніших понять. До таких належить і категорія «ідентичність». «Вражаюче посилення інтересу до «обговорення ідентичності», — як писав З. Бауман, — може сказати більше про нинішній стан людського суспільства, ніж відомі концептуальні й аналітичні результати його осмислення» [2, с. 176–177].

Мета статті — визначення тієї теоретичної бази, яка б дозволила окреслити змістовний діапазон поняття «культурна ідентичність»

Зважаючи на історію наукового осмислення ідентичності, цілком очікуваним є те, що найбільша кількість її тлумачень наведена в психології, (Д. Левінсон, Г. Ліхтенштейн, Дж. Марсія, Г. Шиха), соціології (П. Бергер, Е. Гоффман, Т. Лукман, К. Пلامмер, Ф. Полетта, М. Ріан, Т. Селлін), антропології (Ф. Бегбі, К. Гірц, В. Каволіс, М. Мід). З часом проблематика ідентичності розвивалася в середовищі істориків і філософів. Найактуальніші філософські концепції ідентичності сформульовані Ю. Габермасом, П. Рікером, Б. Вандельфельсом, М. Мерло-Понті.

Загальні тенденції в дослідженні змісту ідентичності підтверджуються і теоретичними розвідками вітчизняних науковців, серед яких переважають соціологи та філософи. Зокрема, різноманітні соціальні аспекти цієї проблеми висвітлювали С. Макєєва, С. Оксамитна, Є. Швачко, Н. Костенко, А. Ручка, Н. Черниш, А. Мусієздов, Н. Філіппова, В. Середа й інші. Серед російських дослідників, чия інтерпретація ідентичності відповідає сучасним тенденціям її усвідомлення, можна відзначити В. Ядова, В. Малахова, Л. Гудкова.

Звернення до поняття «культурна ідентичність» понині є поодинокими і зазвичай пов'язаними з уже існуючими науковими традиціями. Так, у сучасній українській філософській літературі переважають праці, присвячені дослідженню питань національної ідентичності (В. Горлова, О. Моргун, М. Скринник, М. Степико, Н. Пелагеша). Серед категорій, які активно розробляють вітчизняні дослідники в контексті проблем культури — «історична ідентичність» (В. Середа), «регіональна ідентичність» (Л. Нагорна), «державна ідентичність» (О. Антонюк).

Спроби розкрити особливості власне культурної ідентичності є поки що нечисленними і, до того ж, здійснюються переважно у філософському контексті (Н. Мадей, С. Пролеєв, С.Бойчук) або з позицій соціології (Н. Костенко) з відповідними методологічними наголосами. Певною мірою ця ситуація відповідає стану пострадянських гуманітарних наук, що характеризується своєрідною теоретичною «багатовекторністю» та намаганням перелаштувати наявний дослідницький інструментарій відповідно до ідей, що визначають перспективи окремих галузей науки.

Пошук місця вітчизняної гуманітарної традиції серед сучасних наукових практик, з одного боку, спричиняє методологічний імпорт (зокрема й відповідної термінології), а з іншого, — в умовах неповної адаптації запозичених категорій і правил їх операціоналізації, провокує рефлексі фундаменталізації «позитивного» знання та звичних схем його опрацювання. Утім, прагнення пострадянських науковців до створення завершених теоретичних конструкцій не є оригінальним. Зазвичай — це лише паліатив глобалізаційних ідей, які склалися в останнє двадцятиліття у світі. Конкуренція наукових ідеологій, очевидно, може бути результативною на рівні досліджень конкретних феноменів, що своєю складністю формують міждисциплінарність як дослідницький принцип. Одним з них є культура. Але як самостійний об'єкт дослідження вона може бути розглянута і як система артефактів, що втілюють певні стандарти соціального порядку, — так, як це представлено в радянській науці; або ж як фундаментальна характеристика людини в будь-яких її проявах, що передбачає формування своєрідну культурологічну парадигму — так, як це відбувається в сучасній культурології [4].

Погляд на суспільні процеси крізь культуру передбачає не лише зміну певної концептуальної позиції у формуванні проблеми, а самої його логіки та інструментарію дослідження. Реструктуруванню підлягає цілий комплекс категорій, за допомогою яких моделюються змісти сучасних процесів, та самі практики їх використання, на яких будується відповідна система знань. Так, дедалі складніше основною таксономічною одиницею соціології вважати поняття «суспільство». На думку більшості дослідників, найхарактернішою ознакою сучасного суспільства є стан невизначеності, пов'язаний з надзвичайним ускладненням динаміки соціальних процесів і їх трансцендентністю, що акумулюється в категорії «глобалізація».

Глобалізація різко загострила проблему ідентичності саме в контексті культури, яка нині перетворилася на одне з тих понять, що передбачає не лише ті явища, які сприймаються сві-

домо, а й наявність ірраціонального, «колективного несвідомого», яке так само впливає на формування певного соціального порядку. Звернення до концепту «культура» як до системоутворюючого елементу визначається поняттям «культурний поворот», що характеризує провідну тенденцію в соціогуманітарних науках останніх десятиліть. Серед ідей, які за цей час увійшли до наукового обігу і стали смисловими адаптерами культури в соціально-політичних дослідженнях, є мультикультуралізм, який відображає водночас ідею поліваріантності історичних змін у світі та принцип толерантності щодо культурних відмінностей у практиці взаємодії держави й суспільства. Водночас намагання відійти від універсальних концептуалізацій до порівняльних характеристик реальних соціальних об'єктів спричинив актуалізацію питань ідеології, дискурсу, ідентичності. Кожне з цих понять є надзвичайно складним у визначенні, що пов'язано з їх внутрішньою неоднозначністю та розмаїттям ситуацій, які вони характеризують. Але найбільшу складність являють притаманна їм мінливість та динамічність, які не дозволяють чітко окреслити дослідницьку парадигму, точніше, виділити якісь конкретні форми або ситуації, котрі можна було б вважати показовими. Отже, дослідницька методологія природно мігрує до міждисциплінарності, одним з яскравих утілень якої є культурологія.

Власне культурологічний погляд на ідентичність та ідентифікацію поки що не набув адекватного втілення, що є цілком зрозумілим з огляду на становище самої культурології. Остання в сучасній науці сприймається лише як пострадянський проект, який не має відповідності ані в радянській науці, ані в сучасній зарубіжній. Дискусія між прихильниками та противниками сприйняття культурології як самостійної науки триває. Щоб уявити різні виміри й аспекти цієї суперечки, слід було б узяти до уваги, що в ній беруть участь з однієї та іншої сторін як спадкоємці «радянського суспільствознавства», так і «модерністи», які тяжіють до сучасних методологічних моделей. Культура все більше привертає увагу дослідників, котрі не уявляють власне культурологію, а продовжують або розвивають ті напрями, які відповідають національній гуманітарній традиції та міжнародній стратегії соціальних наук. Це накладається на невирішеність проблеми політичної й ідеологічної ангажованості соціогуманітарних наук у пострадянському суспільстві загалом, а також обопільної схильності науковців і влади до використання культури та культурології для вирішення стратегічних політичних потреб у кожній з незалежних держав колишнього СРСР.

Звідси й методологічна мобілізація навколо понять «культура» й «ідентичність». Їх надзвичайно широкий змістовний діапазон моделює багатовимірність кожної реальної ситуації і уможливорює варіативне конструювання ситуацій визначеності, потрібних для усвідомлення поточних процесів. Водночас необхідно звернути увагу на те, що методологія сучасних соціогуманітарних наук не передбачає жорсткої фіксованості за дисциплінарною ознакою.

Складність проблем, які порушують сучасні дослідники, дозволяє гнучко оперувати будь-якими методами заради ефекту усвідомлення через формалізацію змісту. Труднощі з визначенням поняття культурна ідентичність пов'язані також з тим, що в різних гуманітарних і соціальних науках (наприклад, у соціології, психології, антропології, історії, політології) поняття культура й ідентичність мають різні дефініції. Зважаючи на ступінь заглибленості цих категорій у сучасних наукових візіях, доводиться констатувати, що «ідентичність», усе ж, є менш усталеною категорією і тому залежнішою від контексту. Більше того, звернення до неї серед представників соціальних наук є значно активнішим, ніж серед тих, хто презентує культурологію. Зміст словосполучень з використанням категорії «ідентичність» часто передбачає різний культурний підтекст. У зв'язку з тим, що систематизація ідентичності ще триває, можна спробувати визначити ті точки її змістовного перетину з культурою, які надають можливість сконструювати дефініцію «культурна ідентичність».

Як відомо, початок розробки цього поняття пов'язаний з формуванням теорії психоаналізу, а відтак змістовним контекстом теоретичної розробки означеного концепту була проблема психічного здоров'я. Тому таке значення надавалося проблемі норми, патології, проміжним ситуаціям свідомого-несвідомого. Вважається, що першим, кому вдалося обґрунтувати можливість наукового застосування поняття ідентичність, був відомий американський соціальний психолог — Е. Еріксон. Продовжуючи теоретичні розробки свого попередника — З. Фрейда, Е. Еріксон пов'язує ідентичність з поняттям Еґо (Я), як певного психічного стану, що характеризується внутрішньою рівністю індивіда самому собі. На відміну від класичного психоаналізу, у якому фактично стосунки між особистістю та суспільством моделюються як антагоністичні, дослідник приділяє увагу соціальним і культурним чинникам у витворенні ідентичності. У працях Е. Еріксона зазначено ще одне поняття, яке в подальшому стало чи не найголовнішою характеристикою іден-

тичності — «криза ідентичності» [7]. Сам дослідник пов'язував «кризу ідентичності» в першу чергу зі стадіями розвитку чи життєвими циклами людини, а вже потім — з кризами суспільного розвитку. Але саме мінливість, непевність, динамічність колективних ідентичностей дедалі більше привертають увагу дослідників у подальшому.

Ідея соціального детермінізму підтримана в працях антропологів, починаючи з Ф. Боаса, Б. Малиновського, Р. Бенедикт, М. Мід та ін. Дослідження особистості в контексті конкретного соціокультурного середовища дозволили подолати раціоналізований ідеал людини, вибудований за часів Просвітництва з його зверненнями до універсальних законів розвитку людства. Ідентичність не є вродженою характеристикою людини, а похідною від соціального середовища, у якому вона формується. Ідентифікація є способом самотипізації відповідно до панівної в конкретній групі типізації, що виявляються прояв, у першу чергу, в стереотипах поведінки та способах мислення. Отже, група й індивід взаємно підтримують один одного в процесі ідентифікації, де «Я» є результатом співвіднесення себе з групою. Антропологічні дослідження привернули увагу до феномену групової (колективної) ідентичності, яка дозволяє відрізнити представників однієї спільноти від іншої. Методики досліджень колективної ідентичності представниками «класичної» антропології набули продовження в подальшому вивченні субкультурних утворень урбанізованих середовищ. Принаймні, з'ясування багатовимірності стереотипів як ідеальних відповідників і практичного втілення норми надало можливість розкрити складний характер колективної ідентичності та звернути увагу на проблему функціонування традиції. На її фоні стає можливим окреслити теоретичну перспективу девіації як необхідності в забезпеченні культурно повноцінної практики. Важливо, що ідентичність як певний стан пов'язується з ідентифікацією — процесом пристосування людини до певного соціального середовища.

Ідентифікація стала основним предметом уваги в психологічних концепціях ідентичності. Ці аспекти виявлені в американському прагматизмі та, зокрема, в соціологічних теоріях представників символічного інтеракціонізму, наприклад, у концептуальних побудовах Дж. Мід та Ч. Кулі. Вони зосередилися у своєму аналізові на взаємодії індивіда з його найближчим соціальним оточенням. Так, Д. Мід пише: «Індивід усвідомлює власну ідентичність лише в тому разі, коли дивиться на себе очима іншого» [1, с. 26]. Представники цієї наукової школи намагалися розкрити процес формування ідентичності як інтерналізацію ролей

через інтеракцію, тобто співвіднесення власних уявлень з точкою зору «значущих інших». «Інший» — «це соціальні норми і цінності суспільства, які є значущими в певних ситуаціях. Можна сказати, що суспільство є всеосяжним узагальненим іншим» [1, с. 35]. Тобто ідентифікація відбувається в процесі комунікації. «Для виникнення ідентичності необхідно, щоб особистість реагувала на саму себе. Ця соціальна поведінка створює умови для поведінки, в якій виявляється ідентичність. За винятком вербальної поведінки, мені невідома, — пише Д. Мід, — інша форма поведінки, в якій окрема особа була б сама для себе об'єктом і, наскільки я можу судити, окрема людина доти не є ідентичністю в рефлексивному сенсі цього терміна, поки вона не стане для себе об'єктом. Ця обставина надає соціальній комунікації вирішального значення, оскільки вона є поведінкою, за якої окрема особа реагує на саму себе» [1, с. 28]. Особистість розглядається при цьому у двох вимірах — як особа (дореклексивне, типове, те, що засвідчують інші) й індивідуальність (рефлексивне, унікальне, самосвідоме). Перше — побудоване на життєвих імпульсах та емоціях, — тобто всього, що дане від народження; друге — є втіленням ціннісних настанов, знань — усього того, що є результатом взаємодії з іншими людьми. Зміна емотивного під тиском рефлексивного має спричинити ефект ідентичності, але для цього необхідно, щоб індивід був водночас і об'єктом, і суб'єктом. Розрізняючи усвідомлювану та неусвідомлювану ідентичність, дослідник звертається до ідеї наслідування та подолання індивідом сталих соціальних норм. Отже, ідентифікацію розглядають як діалектичний процес, коли відбувається солідаризація при виконанні своїх ролей для реалізації заданих відносин. Наголос на динаміці зазначеної структурної бінарності ідентичності з її унікальними та загальноприйнятими аспектами попри критику за певну схематизацію емоційно-іраціональних моментів процесу ідентифікації робить цей підхід цілком прийнятним у культурологічному дослідженні.

Соціальна ситуація як контекст формування ідентичності, її трансформації або стабілізації в процесі інтеракції стали предметом уваги представників іншого напрямку — так званого «процесуального інтеракціонізму». На думку одного з його представників — Р. Дженкінса, — основні недоліки сучасних досліджень ідентичності можна звести до таких: по-перше, ідентичність розглядається як дана, поза процесом її утворення; по-друге, вивчення ідентичності можна розглядати як самодетермінацію, самокатегоризацію, тобто без аналізу ролі інших людей у процесі її утворення чи трансформування. Автор також вважає, що інди-

відуальну та колективну ідентичності можна розглядати як дві сторони одного і того ж процесу, що фіксується ним у поняттях «номінальна ідентичність» та «віртуальна ідентичність». Перше вказує на назву, ім'я, а друге — на реальне втілення ідентичності. На думку автора, перше з них відбиває зовнішній вимір ідентичності, друге — внутрішній, а їхнє співвідношення — ту діалектику зовнішнього і внутрішнього.

Ще одну надзвичайно популярну нині позицію щодо ідентичності зазначили П. Бергер та Т. Лукман, розглядаючи її як результат співвідношення індивідом себе з певною соціальною групою. Аналізуючи соціальні аспекти функціонування знання, вони дійшли висновку про реальність як результат соціального конструювання. Тобто реальність є залежною від інтерпретації її людиною, думка якої, у свою чергу, зумовлена специфікою конкретного суспільного середовища. «Ідентичність, безумовно, є ключовим елементом суб'єктивної реальності. Подібно до будь-якої суб'єктивної реальності вона перебуває в діалектичному взаємозв'язку із суспільством. Ідентичність формується соціальним процесом. Одного разу викристалізувавшись, вона підтримується, видозмінюється і навіть переформується соціальними відносинами» [3, с. 279]. Визначаючи ідентичність як результат діалектичного взаємозв'язку людини і суспільства, вони розрізняють первинну та вторинну соціалізацію. Перша з дитинства безальтернативно конструюється для людини іншими людьми, друга є наслідком зіткнення з альтернативами сталого конструкта. При цьому, нашаровуючись, різні за походженням соціальні реальності не створюють єдиної, цілісної системи. Фрагментарна модель реальності створює передумови для ситуативності ідентичності, її постійної рухливості та неусталеності, в процесі виявлення якої окремі її складові варіюються, створюючи баланс, а не жорстку структуру.

Адекватним сучасним тенденціям аналізу культури та культурних процесів є підхід до ідентичності, який розвивається в межах сучасних теорій дискурс-аналізу. Представниками одного з таких напрямів є Е. Лакло та Ш. Муфф. Відповідно до їх теорії й індивідуальна, і колективна ідентичності зорганізовані згідно з тими ж принципами, котрі визначають і дискурсивні процеси. На думку авторів, суб'єкт не є автономним, а визначається дискурсами. Представники дискурс-аналізу не вважають, що ідентичність є інтегративною чи стійкою, для них суб'єкт завжди фрагментований, оскільки його позиція не визначається тільки одним способом і тільки одним дискурсом, натомість різні дискурси приписують йому багато різних позицій. Згідно

з їх теорією, людина набуває ідентичності через позиціонування в дискурсах, що становлять організовану сукупність знаків (ланцюги еквівалентності), з центром у вузловій точці. М. Йоргенсен і Л. Філліпс у своїй книжці «Дискурс-аналіз» таким чином підсумовують розуміння особи і її ідентичності в теорії дискурсу, представленого Е. Лакло і Ш. Муффа:

- суб'єкт є, по-суті, розщепленим, він ніколи не стане «самим собою» повністю;

- він набуває свою ідентичність безпосередньо через репрезентацію в дискурсі;

- відповідно, ідентичність — це ідентифікація людини із суб'єктивною позицією в структурі дискурсу;

- ідентичність конститується дискурсивно, через формування ланцюгів еквівалентності, в яких знаки відсортовані і зв'язані в послідовності на противагу іншим ланцюгам. Ці ланцюги визначають те, чим суб'єкт є, і те, чим він не є;

- ідентичність завжди відносна: суб'єкт є чимось, тому що він протиставлений чомусь, чим не є;

- ідентичність, як і дискурси, мінлива;

- суб'єкт фрагментований або децентрований, має різні ідентичності, відповідно до тих дискурсів, частину з яких він формує;

- суб'єкт — наддетермінований, у принципі, у деяких ситуаціях він завжди має можливість ідентифікувати себе різними способами. Тому ця ідентичність є умовною, тобто можливою, але необов'язковою [5, с. 84-85].

Пояснюючи особливості формування групових ідентичностей, Е. Лакло і Ш. Муфф вважають, що люди об'єднуються в групи таким чином, що деякі можливості ідентифікації стають пріоритетними й визначаються як прийнятні і доцільні, в той час як інші ігноруються.

Таким чином, розгляд ідентичності в соціальних науках надає можливість сформулювати декілька загальних тез стосовно сучасного бачення особливостей ідентичності. Ідентичність не є вродженою або спадковою, а відтак може сприйматися як культурний феномен. Індивідуальна ідентичність нерозривно пов'язана з колективною, яка є більшою реальністю. Вона передбачає той рівень складності суспільного устрою, який надає можливість індивідуального вибору серед декількох варіантів репрезентації соціального порядку. Наявність альтернатив спричиняє своєрідну ситуативну «кризу» — стан невизначеності, який долається конкретною дією, що створює основу для самооцінки та самоопису. Однак процес ідентифікації не може бути зафіксований раз і назавжди якимось одним способом, що пе-

редбачає необхідність підтвердження його результатів. Суб'єкт ідентифікації водночас може реалізувати декілька різнопланових варіантів ідентичності. Можна погодитись з висновком Н. Костенко про те, що «виробництво ідентичності здійснюється на перехресті психічного та дисциплінарного в межах історично зумовлених дискурсивних формації» [6, с. 75].

Важливим, на наш погляд, є те, що наявність культури в моделях ідентичності є настільки органічною, що її не часто фіксують як окремий тип ідентичності. Культурний контекст колективної ідентифікації може розглядатися так само природно, як і її історичний вимір. На нашу думку, побудови якихось універсальних типологізацій і систематизацій ідентичності є неефективними через специфічність самого явища, яке є центральним у цих конструкціях. Очевидно, що і культурну ідентичність так само, як і історичну ідентичність, яким іноді надається окремий статус, слід розглядати в контексті реалізації процесу ідентифікації як його різні проєкції, а не окремі види. Історичні та культурні складові особистісних чи групових ідентичностей можливо пояснити значимістю історії для конституювання та функціонування будь-якої соціальної групи чи спільноти, так само як і культури для їх легітимізації та означення символічних кордонів.

Перспективи вивчення культурної ідентичності пов'язані зі встановленням її відповідності існуючим критеріям визначення подібних феноменів.

Список літератури

1. Абельс Х. Интеракция, идентичность, презентация. Введение в интерпретативную социологию : пер. с нем. / Х. Абельс. — СПб. : Алетейа, 2000. — 272 с.
2. Бауман З. Индивидуализированное общество : пер с англ. / З. Бауман. — М. : Логос, 2002. — 319 с.
3. Бергер П. Социальное конструирование реальности : пер с англ. / П. Бергер, Т. Лукман. — М. : Медиум, 1995. — 279 с.
4. Запесоцкий А. С. Становление культурологической парадигмы / А. С. Запесоцкий, А. П. Марков. — СПб. : Изд-во СПбГУП, 2007. — 54 с.
5. Йоргенсен М. Дискурс-анализ. Теория и метод : пер. с англ. / М. Йоргенсен, Л. Филлипс. — Харьков : Гуманитарный центр, 2004. — 352 с.
6. Костенко Н. Культурні ідентичності: перетворення і визнання / Н. Костенко // Соціологія, теорія, методи маркетинг. — 2001. — № 4. — С. 69-88.
7. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эриксон. — М. : Издательская группа «Прогресс», 1996. — 344 с.

Надійшла до редколегії 12.03.2010р.

РЕЛІГІЙНО-МІСТИЧНА КРЕАТИВНІСТЬ І НЕОМІФИ В КУЛЬТУРІ ПОСТМОДЕРНУ

Розглянуто фактори релігійно-містичної креативності в культурі Модерну і постмодерну, «Роза Світу» Д. Андрєєва, езотерична система К. Кастанеди, концепції енергоінформаційного обміну як її феномени.

Ключові слова: релігія, містика, постмодерн.

Рассмотрены факторы религиозно-мистической креативности в культуре Модерна и постмодерна, «Роза Мира» Д. Андреева, эзотерическая система К. Кастанеды, концепции энергоинформационного обмена как её феномены.

Ключевые слова: религия, мистика, постмодерн.

In clause is considered the factors religious-mystical creativity in culture the is modern and contemporary, «Rose of the World» of D. Andreev, esoteric system of C. Castaneda, concept of a energy-information exchange as its phenomena

Key words: religion, mistics, postmodern.

Проблема релігійно-містичної креативності в постмодерновій культурі становить неабиякий інтерес. Традиційно її «спалахи» пов'язують зі Стародавнім світом або Середніми віками. У подальшому за умовчанням увага спрямовується на інші процеси, зокрема на секуляризацію культури, послідовне «розчаклування» світу, які від часів Відродження невпинно розгортаються в європейському соціокультурному просторі. Важливим чинником цих процесів є «онаучування», «сайентифікація» культури — не тільки «високої», але й народної, традиційної. В цих умовах сфера релігійної креативності «відсувається» у своєрідний соціокультурний андеграунд, починає тлумачитися як суто периферійне явище, а прояви релігійно-містичної креативності — як певне відхилення від загальноцивілізаційної (європейської) норми.

Поряд з процесами сайентифікації і секуляризації культури, з одного боку, і релігійно-містичної креативності — з іншого, триває процес актуального міфотворення, засади якого перебувають у межах Архаїки, і не вщухає в добу цивілізації. Кожному наступному етапу його розгортання притаманні специфічні феноменологія актуального міфу, траєкторії еволюції в соціокультурному просторі, типи взаємодії з іншими формами культури. Не є винятком і сьогодення, де функціонує широкий спектр натуралістичних, соціотехнічних, соціокультурних мі-

фів, або неоміфів постмодерної доби, що суттєво впливають на релігійно-містичну креативність.

Джерела та публікації по темі дослідження. У вирішенні проблеми релігійно-містичної креативності необхідно зважати на певні набутки академічного релігієзнавства. Зокрема сформульовані напрями вирішення проблеми «наука і релігія», яку аналізували як зарубіжні (Б. Рассел, К. Г. Юнг, М. Полані, П. Козловські), так і вітчизняні філософи, психологи і релігієзнавці (С. Б. Кримський, А. М. Колодний, Л. О. Филипович, Д. М. Угринович та ін.). Ці праці відіграють методологічну роль щодо проблеми впливу неоміфів на релігійно-містичну креативність постмодерної доби. Феноменами такої креативності є «Роза Світу» Д. Андреева, езотеричне вчення К. Кастанеди, культу Анастасії, Джедай, езотерична система Є. Березікова, неотеофія Р. Мулдашева, містифікована валеологія П. К. Іванова, строкаті концепції натуропатії, енергоінформаційного обміну тощо, кількість яких невпинно зростає.

Метою дослідження є культурологічно-релігієзнавче дослідження впливу неоміфів як «ідеальних посередників» між наукою, науковою картиною світу (НКС) та новими релігійними течіями (НРТ), новими релігійними рухами (НРР), притаманними їм релігійними картинами світу (РКС). Іншим напрямом цієї роботи є змістовний аналіз тих містико-релігійних картин світу (МРКС), що створюються творцями НРТ, НРР.

Важливим чинником пошквалювання релігійно-містичної креативності сьогодення була суперечність між вірою і знанням, вона помітно загострилася в умовах докорінної соціокультурної трансформації глобальної цивілізації. Ця фундаментальна суперечність, яка «забарвлює» всю історію ново- та новітньоєвропейської культури, «стала вже такою значною, — констатував у свій час К.Г.Юнг, — що необхідно говорити про несумірність цих двох видів типів пізнання і картин світу, які ними створюються» [21, с. 40]. Дисонанс у європейській культурі між такими її істотними чинниками, які в теоретичній формі у XVIII ст. були усвідомлені І. Кантом, долається введенням третього когнітивного елементу, що «примирює» дисонуючі елементи і відіграє чималу роль у пошквалюванні релігійної креативності; в його структурі помітне місце належить натуралістичним, соціотехнічним, соціокультурним неоміфам [20].

Когнітивними елементами в різні часи були також і все складніші теологічні побудови традиційно-доктринальних релігій (ТДР), зорієнтовані на науку (зокрема, тейярдизм), які дедалі більше в навколорелігійній свідомості доповнювалися

позавіросповідними ірраціоналізованими міфами, позадоктринальною містикою, марновірствами, запозиченими з попередніх стадій розвитку культури. Поглиблення кризи технічної цивілізації потребувало «сильнодіючих» засобів подолання дисонансу між знанням і вірою, між належним та існуючим — це зумовлювало невпинне поширення наукоподібної містики, неорелігій, натуралістичних, соціотехнічних, соціокультурних міфів, їх експансію в напрямі до сенсоутворюючого «ядра» культури [19; 20]. Так, зокрема тотальний інтерес до інопланетян, що відображається в численних містичних концепціях АЯНС–НЛО, викликаний не просто людською зацікавленістю; в ньому природно виявляється сподівання на те, що старші «брати по розуму» допоможуть нам подолати суто земні проблеми, що в Універсумі є Вищі сили, які зможуть вирішити наші проблеми за нас, уберегти людство від майбутніх потрясінь.

Строкаті сайєнтологічні вірування, неоміфи різної світоглядної природи, що прискорено поширюються в постмодерновому соціокультурному просторі (і при цьому легко уникають раціоналістичної критики), переконливо демонструють здатність задовольняти потреби, які в «нормальних» умовах задовольняють традиційно-доктринальні релігії, — зокрема йдеться про «психотерапевтичну» функцію останніх [15, с.21]. Людина, що дійшла навіть до такого уявного вирішення дисонансу, відчуватиме психологічне полегшення. Тому дедалі більша кількість людей, що відчули навіть тимчасове поліпшення свого психологічного стану, свідомо чи безсвідомо прагнуть ознайомитися з інформацією, яка збільшує консонанс. У цьому виявляється спорідненість психологічної дії ТДР і НРТ, НРР. «Такою мірою, якою релігія стосується почуттів людини, — зазначав Б. Рассел, — ані переконання людини, ані наука на неї не впливають» [13, с. 137]. Тому як у вірних ТДР, так і в прибічників НРР ми спостерігаємо прагнення уникнути інформації, здатної посилювати дисонанс. А це сприяє підвищенню життєздатності НРТ, НРР, є запорукою їх подальшої експансії в збуденій свідомості «постперебудовного» суспільства.

На доктринальні засади НРТ, НРР впливають інші процеси, що розгортаються в постмодерновій культурі, — зокрема експансія гіпотетичності, віртуалізація пізнання, що підвищили роль взаємин мистецтва і науки, художнього і наукового осягнення світу. Водночас сама наука, підкреслює П. Козловські, «поділяється на референтну і фіктивну, або моделюючу. Поширення симуляції в науці і техніці свідчить про зростаючу роль вигаданого й уявного в науковому дослідженні» [10, с.56]. Утрата точ-

ності референції сучасною наукою, зростання вигаданого й уявного в самому науковому пізнанні набували втілення в багатовимірному феномені наукової фантастики. Зазначені процеси надавали потужного імпульсу відтворенню неоміфів, супутніх сайєнтологічних вірувань у масовій культурі кризового суспільства, вибудові «імагінативних мостів» між наукою і релігією в її різних формах, між НКС і РКС.

На постнекласичній стадії розвитку науки, слушно вважає С.Б. Кримський, «на наших очах...виникає своєрідна уявна фізика, що нагадує уявну геометрію в історії неевклідових світів», — особливо в таких сферах, як вивчення суперсиметрії і побудови різних моделей Всесвіту; саме ж «пізнання все більше набуває вигляду зондажу потенційних світів» [11, с. 73]. У контексті нової НКС світ став принципово фрагментарним, задалегідь неповним, і водночас свідомо обмеженим як об'єкт пізнання. Ця тенденція унаочнилася в деяких феноменах релігійно-містичної креативності, що виникли в культурі зрілого Модерну і постмодерну.

Релігійно-містична креативність, «Роза Світу» і неоміфи. У другій половині 50-х рр. XX ст., у культурі зрілого Модерну, формується вітчизняна система містичного досвіду, яка є парадоксальним відлунням тих процесів, що відбувалися в «новій релігійній свідомості» на межі XIX–XX ст., йдеться про «Розу світу» Д. Андреева. У загальноісторичному культурному контексті цей витвір можна порівняти хіба що з «Божественною комедією» Данте. Як і останній, Д. Андреев відтворює яскраву і самобутню концепцію світобудови. Але в «Данте XX століття» вона істотно відрізняється від попередніх світоглядних систем, пориває з усією екзотеричною традицією Новітнього часу. Віддзеркаливши поневір'яння культури XX ст., концепція Д. Андреева органічно поєднує в собі елементи актуального містичного досвіду; фрагменти інтуїцій мистиків різних часів і народів; ґрунтовні знання історії світової культури; образи поезії; живопису; впливи музичних творів; елементи НКС, — зокрема як уявлень некласичної науки про багатовимірність простору, так і науки класичної про множинність населених світів, успадковані від К.Фламмаріона¹.

¹ Ось якими бачив Д. Л. Андреев представників розумних рас полі чотирьохвимірної Землі, так визначає їх місце в Іншій Реальності. Рарутги — «літаючі ящери, ... важкі динозаври, що чудом піднялися в повітря». Ігви, які впродовж тривалого часу боролися з рарутгами, виглядають інакше, вони інсектоподібні. «Позбавлені виразності, немов кам'яні, червоні очі ігв, вирячені з боків їх циліндричної голови і схожі на очі мух, пристосовані до односкладного, вузькоамплігудного говору їх витягнуті трубчасті губи. Розум їх загострений, холодний і сухий, почуття збіднені...» [2, с. 182, 179].

Свої прозріння і прокування Д. Андреев пояснював особистим безпосереднім спілкуванням з духовними істотами. Головний зміст його філософської творчості полягав у описі світів, що розташовуються поза межами людського сприйняття. Згідно з Д. Андреевим, матеріальний світ, відомий людині, є лише незначною частиною сукупності багатовимірних населених світів Універсуму¹. Взаємодія істот, що населяють ці світи, значною мірою зумовлює стан Землі й історію людства. Остання позбавлена самостійності і є відображенням метаісторії боротьби світ-лих і темних сил позамежних просторів інобуття.

На думку Д. Андреева, метаісторія є сукупністю процесів, що тривають у шарах інобуття, занурених в інші потоки часу й інші види простору; іноді вони просвічують крізь процес, що сприймається нами як історія людства². Метаісторія, вважає Д. Андреев, поки що перебуває поза увагою науки, її інтересів і методології. Процеси, що відбуваються в інобутті, органічно пов'язані з історією людства і значною мірою її визначають. Але ці процеси аж ніяк не збігаються з людською історією; вони розкриваються за допомогою специфічного метаісторичного методу пізнання, розробка якого є справою майбутнього.

Одночасно метаісторія Д. Андреева є релігійним за змістом ученням про процеси, що відбуваються в інобутті. А ввів до культурного обігу також термін «трансфізичне», яким називаються позамежні світи, що мають інші, відмінні від земної, матеріальність, систему просторових координат і часовий потік.

¹ Ідеї багатовимірності Всесвіту набули значного поширення у 20-ті — кінець 30-х рр. ХХ ст.; вони знайшли відображення в М. Булгакова, його «Майстері і Маргариті»; в описах подій у квартирі №50, розсунутої «до чорт знає яких меж», була використана «п'ятивимірна» інтерпретація ЗТВ А.Ейнштейна, за допомогою якої фізики у 20-40-х рр. намагалися єдиним геометризованим чином описати електромагнетизм і гравітацію [5].

² Механізм містико-релігійної креативності в Д. Андреева і подальшому на засадах створеної ним системи наочно виявляється в еволюції поняття «егрегор»; воно, за Д. Андреевим, прийшло в «Розу Світу» з містики іудаїзму; в контексті нового вчення було переосмислене і почало розглядатися як «іноматеріальні утворення, що виникають з деяких психічних еманцій людини над великими колективами» [2, с. 143]. У подальшому воно почало тлумачитися як засада для осмислення Життя як космічного феномену, що має ієрархічну структуру. Перший рівень — це організми типу «клітина», другий — людина або тварина, третій рівень — суперорганізми, або егрегори, «що складаються з нас як з елементів. Ми є егрегорами стосовно клітин». «Клітина має елементарну свідомість. Стосовно егрегорів ми теж маємо свідомість» [3, с. 10].

Д. Андреев зберіг античний термін «еон» — «століття життя», «вічність» — для характеристики світових періодів боротьби Бога і Люцифера, Добра і Зла.

Ученню Д. Андреева притаманне специфічне семантичне поле; воно спрямоване на відтворення в спектрі традиційного звукоряду тих незвичайних найменувань, що сприймалися духовним слухом. Матеріальний Усесвіт природничих наук, за Д. Андреевим, є «Енроф», поруч з яким розташовуються численні трансфізичні шари, мешканці яких незрівнянно досконаліші у сфері сприйняття, ніж люди, оскільки відчувають до 6 просторових вимірів і 236 — часових. Переходи між шарами потребують особливих внутрішніх станів і концентрації. Усі шари одного небесного тіла, об'єднані загальними метаісторичними процесами, утворюють холистичну систему — «брамфатуру». «Брамфатура» Землі, що має, на думку Д. Андреева, 242 шари, називаються «Шаданакар». В одному із шарів «Шаданакара» перебувають «монади» — неподільні і безсмертні вищі «Я» людей, завдання яких полягає в просвітленні Всесвіту.

Матеріальні втілення «монад», згідно з Д. Андреевим, є різноманітними і містять у собі «шельти», що є вмістищами божественних властивостей «монад»; астральні тіла, що спільно утворюють душу; ефірні; фізичні тіла. Вершиною світів «Шаданакара» в Д. Андреева є «Світова Сальватерра», де і перебуває «Синкліт Людства» — верховні збори усіх світлих сил метаісторії. Конфлікт Метаісторії, за Д. Андреевим, зводиться до боротьби «демонічних монад» і «монад», що поділяють принцип любові — цементуючої засади Всесвіту. «Роза Світу» в Д. Андреева є світовою релігією, що воз'єднує всіх людей, здатних просвітлити і змінити наш світ до ХХІV ст.

Теофутурологічна, утопічна КС Д. Андреева принципово відрізняється від традиційних утопій Нового часу, пріоритетом яких є матеріальний і науково-технічний прогрес людства як головна засада досягнення стану загального щастя¹. Д. Андреев неодноразово підкреслює, що його вчення протистоїть атеїзму і матеріалізму. Учення про «Розу Світу» — прийдешню всехристиянську церкву останніх століть, пов'язану з усіма релігіями

¹ Невипадково, що «Роза Світу», як феномен містико-утопічної свідомості, межує в часі з іншим епохальним явищем актуальної утопічної свідомості середини ХХ ст. — романом І.А. Єфремова «Гуманність Андромеди», який є соціотехнічною, гуманістичною космізованою утопією. Наявність подібних полюсів у світоглядній свідомості суспільства свідчить про надзвичайно суперечливий, драматичний характер його розвитку в першій половині ХХ ст. [18, с. 244]

світлої спрямованості — мало своєю метою порятунок якнайбільшої кількості людських душ від духовного поневолення Антхристом. Як результат індивідуального релігійного досвіду, вчення Д. Андреева виявилось відповідним засадам креативності в містико-релігійній сфері культури доби постмодерну.

Здобутки Д.Л.Андреева, що були другим полюсом утопічної свідомості радянського суспільства, тривалий час не могли ввійти у вітчизняний соціокультурний простір. Віднині ж у «постперебудовному» суспільстві ідеї цього самобутнього автора, що сконцентрували певні фізичні, культурологічні, історіософські уявлення, есхатологічні настрої, тeofутурологічні концепції тощо, дають наснагу для пошуків сучасних не тільки уфологів-містиків, але й езотериків узагалі. Показовим щодо розвитку сучасної новітньої релігії постмодернової природи стало твердження про те, що «перевірка «Рози Світу», відповідно до біблійних критеріїв істинності, дозволяє вважати «Розу Світу» черговою пророкою книгою Біблії (Підкреслено М.І.Ш. — А.Щ.)» [17, с. 22].

Містико-релігійна креативність К. Кастанеди і неоміфи. Важливим унаочненням суттєвих ознак релігійної креативності в культурі зрілого Модерну було вчення К. Кастанеди — латиноамериканського антрополога, творчі наробки якого прискорено перетворилися на важливий елемент сучасної масової культури. Всесвітньої популярності К. Кастанеда набув дослідженнями системи світорозуміння закритої езотеричної школи, що нібито діє в наш час і є прямим спадкоємцем «стародавніх бачучих» Мезоамерики. Тобто вже в генезі езотеричної системи К. Кастанеди не можна не помітити винятково важливу роль крос-культурних зв'язків у її формуванні.

Керівником цієї групи «бездоганих воїнів на шляху знання», згідно з К. Кастанедою, був мексиканський індіанець які дон Хуан Матус. На початковому етапі знайомства з Доном Хуаном К. Кастанеда помилково вважав основним засобом світорозуміння застосовувати індіанцями які психотропні рослини-галюциногени (пейот, дурман *Datura innoxia*, гриб із сімейства *Psilocybe*).

У подальшому експерименти К. Кастанеди на собі розширилися завдяки практикам, спрямованим на набуття езотеричного «бачення», оснований на магії, чаклунстві і позатілесному досвіді. Воно, згідно з К. Кастанедою, має три цілі. По-перше, змінити саму природу сприйняття людини, визволити «Я» з інертних світоглядних, категоріально-понятійних, логічних, фізичних, просторово-часових обмежень повсякденності, навчити

людину глибинного пізнання Світу; по-друге, надати учневі можливість опанувати магичні сили цього Світу; по-третє, направити людину, не обмежену зовнішніми, повсякденними атрибутами Світу, на шлях до справжньої свободи [14, с. 223-264].

Головною метою людини, згідно з К. Кастанедою, є набуття особистої сили (енергії). Основною сферою її докладання є підтримка почуття пиhi, прагнення піднятися по сходинках соціальної ієрархії. Шлях «бездоганного воїна» — це повна відмова від почуття «власної важливості», тобто боротьби за «місце під сонцем» у своєму соціумі. Внутрішній стан свободи зберігає особисту енергію, яка дозволяє радикально змінити відносини зі Світом. Тлумачення в раціоналістичній площині міркувань К. Кастанеди дозволяє з'ясувати, що вони стосуються, перш за все, пошуку шляхів щодо подолання відчуження, — подолання, яке здійснюється за допомогою засобів, котрі перебувають за межами європейської раціоналізованої культурної норми¹.

Найоригінальнішим положенням учення К. Кастанеди, якому немає аналогів в інших езотерично-філософських системах, є ідея «точки зборки». У кожній істоті, що має свідомість, є кокон з невеликою плямою («точкою зборки»), оточеною тьмянішим ореолом. Через «точку зборки» у кокон входять світові лінії, що збираються в пучки й утворюють той світ, що сприймається власником кокона як реальний, його індивідуальний Світ. Місце розташування «точки зборки», згідно з К. Кастанедою, можна змінювати, рухати по поверхні кокона, всередину його і навіть за його межі; в останньому випадку кокон змінює свою форму, витягаючись за «точкою зборки». З погляду стороннього спостерігача змінюються вигляд і місце перебування того, хто робить цю вправу: він може перетворитися в що завгодно, подорожувати в будь-які світи чи в будь-яку точку нашого світу у своєму фізичному тілі. Тут виникають суттєві точки дотику з деякими концепціями паранормальних здібностей людини, які генетично пов'язані з теософією, антропософією, неоорієнталізмом тощо. Згідно з К. Кастанедою, людина стає всемогутньою і вільною в найзагальнішому сенсі цих понять. Антропологія

¹ Слід зазначити, що вчення К. Кастанеди складно адаптувати до запитів масової культури. Тому на його адресу лунають закиди, що техніка Кастанеди, його практики «...не розвивають енергетику. Не гальмують, але і не розвивають. Вони просто дозволяють практикуючому тривалий час ходити по колу. У темряві. Без учителя. Без наставника. Без мети» [9, с. 28].

К. Кастанеди ґрунтується на своєрідних онтологічних підставах, які мають міфологічну спрямованість [1; 7].

Основою всього суцього, згідно з К. Кастанедою, є безвимірний і нескінченний Орел. Його еманациї — незліченна кількість світлових ниток, що заповнюють увесь простір у всіх напрямках — утворюють матеріальний Усесвіт, або «нагуаль». Світ «еманациї Орла» — невичерпний, невимовний, нескінченний і страшний, його сили не контролюються, а тому небезпечні для кожної істоти. З них створені і всі істоти, що мають свідомість, — люди також складаються зі смуг, у які зібрані нитки-еманациї, зв'язані у вузли й оточені світним коконом. Орел «виштовхує» істоти, наділені свідомістю, у світ власних еманациї, щоб потім, коли їхня свідомість збагатиться враженнями про світ, «з'їсти» їх. Нитки «еманациї Орла» проходять через світні кокони і розташовані на них «точки зборки»; ця сукупність коконів утворює світ людства, чи «тональ». Конструюючи «тональ» — світ власної культури, люди фіксують «точки зборки» всіх членів свого співтовариства і діють як один світ, що постійно доповнюється, розширюється. Одночасно світ культури обмежує переміщення «точки зборки», створює «щити цивілізації», за допомогою яких людина укривається від впливу застрашливого світу «еманациї Орла».

«Бездоганні воїни», що вміють пересувати свою «точку зборки», здатні виходити за межі «щитів цивілізації». Досягти абсолютної свободи можливо лише після смерті — руйнування кокона. У призначений термін людина наскрізь «пропалює» кокон своєю «точкою зборки» і звільняє свою свідомість. Смерть вивільняє свідомість, що з нестримною силою втягується Орлом, яке живиться свідомістю померлих. При цьому деяке «правило Орла», відоме тільки «тим, хто бачить», дозволяє проскочити мимо «дзьоба Орла», таким чином поширюючи свою свідомість по всьому світові, назавжди позбавитися його влади. Це шлях без повернення, але він майже прирівнює «тих, хто бачить», до Творця Всесвіту. Водночас відбувається ілюзорне додання суперечностей технічної цивілізації, «стрибок у царство свободи», про який твердила зовсім інша філософська традиція.

Концепції енергоінформаційного обміну, містична креативність і неоміфи. Ще один напрям містико-релігійної, квазінаукової креативності пов'язаний з еніологією («ЕНІО» — «енергоінформаційний обмін»). Еніологія як соціокультурний феномен є вкрай складною за своєю «геометрією». Вона, перш за все, має сайєнтологічний вимір, є девіантною наукою, яку репрезентують монографії, науково-популярні нариси, праці конференцій,

науково-практичний журнал «Еніологія». Незважаючи на наявність певних розбіжностей у різних авторів щодо тлумачення концепції «енергоінформаційного обміну», вона узагальнено окреслює принципово нову картину Всесвіту [18, с. 242 ; 19, с. 106-107]. Отже, увесь Усесвіт заповнений інформаційним полем з різними структурними утвореннями, притаманним всім матеріальним системам; первинне інформаційне поле є сполучною ланкою з іншими інформаційно-польовими структурами, одна з яких пов'язана з людиною [12]. Наявність саме такої структури забезпечує людині можливість надчуттєвого сприйняття світу. Інформаційно-польова субстанція того чи іншого об'єкта може відокремлюватися від самого об'єкта і формувати квазісамостійні утворення. У разі своєї фізичної загибелі кожен об'єкт зберігає залишкову структуру такого типу — «фантом». Тут долається звична межа між НКС і РКС, що виник протягом Нового часу.

Еніологія в збуреному соціокультурному просторі сьогодення має містичний вимір; вона є не що інше, як «концептуальна схема, покликана теоретично обґрунтувати відомий набір паранормальних явищ — телепатію, ясновидіння, полтергейст, непізнані літаючі об'єкти, біолокацію та ін. Припускається, що всі такі явища можна тлумачити як реальне існування «енергоінформаційного обміну» між різними природними об'єктами» [4, с. 77]. Нова картина Всесвіту, що вибудовується прибічниками еніології (при певній конкретизації у формі додаткових припущень), дозволяє побудувати велику кількість моделей згаданих паранормальних феноменів. Зокрема концепція «енергоінформаційного обміну» обґрунтовує міфологеми «Живий Всесвіт», «Жива Земля»; вчення ченнелінгу; концепції «життя після життя» тощо.

Еніологія як феномен масової культури має вкрай строкатий концептуальний «каркас», що формується через «аглотинацію» деконструйованих фрагментів НКС, РКС, містичних КС, фантастичних уявлень різного походження. Це — концепції «торсіонних полів», які набули поширення наприкінці ХХ ст., але не визнаються сучасною офіційною наукою. Специфічним чином трансформуються поняття, введені в діючу НКС В. І. Вернадським, О. Л. Чижевським, А. Г. Гурвичем та ін. Крім того, еніологія асимілює концепції теософії; не можна не помітити і впливу релігійно-філософської системи Д. Л. Андрєєва та ін.

Еніологія взаємодіє з уявленнями про біополе, яка має як природничо-наукові, так і «маскультні» виміри. В контексті перших гіпотеза біополя пояснює механізм збереження і успад-

кування просторової організації як окремої клітини, так усього організму в цілому. Поняття «біополя» введене в біологію О. Г. Гурвичем у 1944 р. Гіпотеза біополя була спробою зрозуміти фактори, що діють на різних рівнях організації життя; зокрема поєднують молекули в клітину і зумовлюють її стабільне функціонування; клітини — в органи, а органи — в організми. Основним положенням гіпотези біополя було твердження про те, що енергія збудження молекул переходить у поле, яке формує певний рівень упорядкованості функцій у не пов'язаних один з одним елементів біооб'єктів, формує з них систему. Біополе формує і відповідні конфігурації молекулярних комплексів, орієнтує їх у просторі; структури біополя слугують певними «силовими каркасами», що забезпечують цілісність усіх біооб'єктів та їх підсистем. Сучасні дослідження польових аспектів життя, проведені В. П. Казначеевим та його співробітниками й однодумцями, спрямовані на пошук «електромагнітних організуючих матриць», що контролюють програму розвитку складної геометричної форми біооб'єктів [8]. Форма біополя визначає процеси, що відбуваються в організмі. Кожен біооб'єкт, згідно з гіпотезою біополя, безупинно транслює в простір інформацію про будову, функції і стан окремих елементів власної структури за допомогою надслабких випромінювань.

За межами НКС поняття біополе поєднує сукупність натуралістичних, містико-натуралістичних, містичних концепцій, що функціонують у глобальному соціокультурному просторі (уявлення про ауру, «оргонну терапію», «дітей індиго» тощо). У посткомуністичному суспільстві спостерігається ірраціоналістична трансформація натуралістичних уявлень про біополе (в межах містичної «біоенергетики», строкатих концепцій «паранормальних здібностей людини» тощо); вона впливає на доктринальні засади новітніх та нетрадиційних релігій, світоглядні основи окультивно-містичних течій і нетрадиційних культів [21]¹. У масовій культурі гіпотеза біополя сприяє утриманню інтересу загалом до діяльності народних «цілителів», «екстрасенсів», магів, «чаклунів», «ясновидців» тощо і їх комерційного успіху; гіпотеза біополя ввійшла також у засади натуропатії.

Отже, розвиток науки, техніки і технології, а також освіти, засобів масової інформації, поширення крос-культурних зв'язків у сучасному світі сприяють не лише «розмиванню», доланню ре-

¹ Ця тенденція унаочнилася в доктринальних засадах НРТ Велике Біле Братство[6]. На засадах уявлень про біогенну енергетику здатні «розвиватися» НРР саєнтологічно-етичного спрямування [16].

лігійності, а й її істотній (іноді непередбаченій) трансформації. Актуальне міфотворення і креативність у релігійній сфері, яка, згідно з просвітницькою традицією, вважалася стійко згасаючою від часів Відродження, набули соціокультурних засад, що збігаються. Між цими формоутвореннями виникають численні «мости», напрочуд дивні соціокультурні сполучення, світоглядні «кентаври», здатні істотно впливати на стан суспільної свідомості; актуалізуються «старі» формоутворення, що, здавалося б, були беззастережно подолані попереднім розвитком культури. Усім цим формоутворенням притаманний невизначений ступінь входження у «стійкі» форми культури (релігію, науку, мистецтво), «приграничний», певною мірою маргіналізований спосіб буття в культурі; вони перетворюються в помітний соціокультурний феномен, який конче потребує філософсько-культурологічного, релігієзнавчого аналізу.

Список літератури

1. Алимарин С. «Путь война». Карлос Кастанеда и его учение / С. Алимарин, А. Барабашев // Наука и религия. — 1988. — № 10. — С.40-46.
2. Андреев Д. Собрание сочинений: В 3 Т.Т.2 Роза Мира / Д. Л. Андреев ; сост. и подгот. текста А. А. Андреевой. — М. : Моск. рабочий, Приселье, 1995. — 608 с.: фотоил.
3. Введение в мир сефиротической магии. — Лекция 8. // Неведомый мир. — 2005. — №2. — С.10-11.
4. Владимирский Б.М. Новейшие успехи девиантных наук: эниология / Б. М. Владимирский // Таврийский журнал психиатрии. — 2002. — Т.6, № 1. — С. 77-78.
5. Горелик Г.Е. Воланд и пятимерная теория поля / Г.Е.Горелик // Природа. — 1978. — №1. — С. 159-160.
6. Гринько В.В. Велике Біле Братство як неорелігійний феномен / В.В. Гринько. — К., 1998. — 87 с.
7. Гуревич П.С. Этот зыбкий, фантомный мир (Общекультурный смысл размышлений Кастанеды) / П.С. Гуревич // Философские науки. — 1991. — №10. — С. 140-149.
8. Казначеев В.П. Биоинформационная функция естественных электромагнитных полей / В.П. Казначеев, Л.П. Михайлова ; отв. ред. Н. Р. Деряпа. — Новосиб. : Наука, СО, 1985.— 181 с.
9. Клыпин О. Техника Кастанеды / Олег Клыпин // Неведомый мир. — 2005.— № 2.— С.28-29.
10. Козловски П. Культура постмодерна: Общественно-культурные последствия технического развития: / П. Козловски ; пер. с нем. — М. : Республика, 1997. — 240 с.
11. Крымский С.Б. Истина и мнение / С.Б. Крымский // Философские науки. — 1990. — №10. — С. 73-77.

12. Петлін В. Методи і критерії пізнання в енергоінформаційних науках / Валерій Петлін. — Львів : КАМЕНЯР, 2004. — 120 с.
13. Рассел Б. Почему я не христианин: Избранные атеистические произведения / Б. Рассел ; пер. с англ. — М. : Политиздат, 1987. — 334 с.
14. Розин В. М. Эзотерический мир. Семантика сакрального текста / В. М. Розин. — М. : Едиториал УРСС, 2002. — 320 с.
15. Угринович Д. М. Введение в религиоведение / Д. М. Угринович. — Изд. 2 - е, доп. — М. : Мысль, 1985. — 270 с.
16. Фудим Г. Биогенная энергетика / Григорий Фудим // Неведомый мир. — 1997. — №1. — С. 1-3.
17. Штернберг М.И. О направлении и цели исторического процесса / М.И. Штернберг // Философские науки. — 2002. — № 6. — С. 5-26.
18. Щедрін А.Т. «Вторинна» міфотворчість як соціокультурний феномен: (проблеми релігієзнавчо-культурологічного аналізу) : монографія / А. Т. Щедрін ; Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2007. — 430 с.
19. Щедрін А. Т. Марновірство і «вторинна» міфотворчість: соціокультурна еволюція відносин // Наук. вісн. Харк. держ. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серія: Філософія. Вип. 19. — Х., 2005. — С. 93 — 110.
20. Щедрін А. Т. Наука, вторинна міфотворчість і нетрадиційна релігійність сьогодення / А. Т. Щедрін // Культура України : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2009. — Вип. 26. — С. 56-69.
21. Юнг К. Г. Современность и будущее / К. Г. Юнг. — Минск : Университетское, 1992. — 62 с.

Надійшла до редколегії 17.03.2010р.

УДК 808.51

О. М. ГОНЧАРОВА

ОРАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО: ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ

Розглядається становлення риторики як професійного красномовства, уточнюється як час інституціоналізації ораторського мистецтва, так і соціокультурні детермінанти цього процесу.

Ключові слова: *риторика, ораторське мистецтво, красномовство, софісти, логографы.*

Рассматривается становление риторики как профессионального красноречия, уточняется как время институционализации ораторского искусства, так и социокультурные детерминанты этого процесса.

Ключевые слова: *риторика, ораторское искусство, красноречие, софисты, логографы.*

In the article the author discussed the formation of rhetorical eloquence as a professional, it is specified as the time of institutionalization of oratory, and sociocultural determinants of this process.

Key words: *rhetoric, oratory, eloquence, the Sophists, logographs.*

Актуальність означеної теми пов'язана зі становленням риторики як професійного красномовства.

Мета статті полягає в уточненні як часу інституціоналізації ораторського мистецтва, так і соціокультурних детермінант цього процесу.

Ознакою перетворення певного виду діяльності на інституціоналізовану є професіоналізація цієї діяльності, зокрема, формування категорії людей, які здобувають собі засоби для прожиття виконанням певного роду роботи, за яку вони отримують від суспільства матеріальну винагороду. Тобто ця діяльність стає засобом існування для певної групи людей і набуває визнання суспільства як така.

Термін «риторика» (від гр. *rhetorike*) нині використовується в декількох значеннях: 1) як ораторське мистецтво; 2) як теорія красномовства; 3) як навчальний предмет, який вивчає теорію красномовства; 4) як зовнішня краса промови, пишномовність, мовна ефектність. У свою чергу ораторське мистецтво (оскільки лат. *oratoria* є синонімом грецького *rhetorike*) — це вміння, здатність говорити красиво, або мистецтво красномовства.

Ми вважаємо за необхідне розділити основні поняття з метою чіткішого визначення понятійного апарату, що є необхідною умовою будь-якого наукового дослідження. На нашу думку, доцільно залишити за терміном риторика його початковий сенс, оскільки він склався в античні часи, коли традицію розуміння риторики як, насамперед, теорії певного виду мовлення, а саме: з метою переконання — заклали ще софісти і Сократ. Розуміння риторики як теорії публічного мовлення, теорії красномовства дозволяє виділити саме красномовство в її предмет і навести останнє як дискурсивну практику, а першу — як теоретичний дискурс цієї практики.

Тож, коли ораторська майстерність стає джерелом добробуту її носіїв?

Нині в літературі доволі часто трапляється твердження, що родоначальниками риторики були давньогрецькі софісти, діяльність яких датується V ст. до н.е. Наприклад, Л. Введенська і Л. Павлова стверджують, що «родоначальниками риторики були класичні софісти 5 століття до н.е., які високо цінували слово і силу його переконливості» [1, с. 222].

Цю точку зору поділяє і М. Кохтев [2, с. 5].

Обережніше ставлення до хронології становлення давньо-грецької ораторської майстерності характерне для Г.З. Апресяна, який зазначає лише, що «...до V ст. до н.е., коли цілком склалася (курсів мій — О.Г.) культура ораторської промови, коли чітко усвідомлювалися її види, стало очевидним, що завдання оратора трояке: роз'яснювати (дещо), збуджувати (до певного мислення, рішення, а тим більше дії) і надавати слухачам задоволення» [3, с. 7-8]. Тобто на п'яте століття до н.е. ми маємо вже закінчений результат процесу становлення, проте, не самої професії оратора і не риторики, а „культури ораторської промови». Коли ж цей процес розпочався, залишається невідомим.

А. Толмачов зазначав, що «...безпосередній поштовх до розвитку ораторського мистецтва дали славнозвісні закони Солона», які «зокрема, передбачали, що кожен афінянин має особисто захищати свої інтереси на суді. Природно, що далеко не кожен міг це зробити. Саме в той час з'явилися так звані логографи, тобто люди, які складали промови по судових справах. Саме таким логографом був відомий політичний діяч давньої Греції Демосфен. З його ім'ям пов'язаний розвиток ораторського мистецтва в Афінах» [4, с. 5]. Якщо зважити на те, що жив Солон у другій половині VII- початку VI ст. до н.е., то в цей же час започатковане й ораторське мистецтво.

О. М. Корнілова звертає увагу на те, що в «...VII ст. до н.е. з відходом у минуле епохи царів і посиленням колективістських тенденцій у грецькому полісі все більшого значення набуває слово, що звучить, ...яке звернене до колективу із закликом до дії» [5, с. 12].

Ми не можемо погодитися з наведеними точками зору, поперше, тому, що саме красномовство як практика існувало набагато раніше навіть у тій же Давній Греції, у чому легко переконатися, відкривши поеми Гомера «Іліада» і «Одісея», записані ще у VIII ст. до н.е.

Не можна погодитися і з тим, що становлення риторики в значенні професійного красномовства, тобто діяльності, в якій вміння «красно» говорити стає фахом (на відміну від «аматорського» красномовства героїв тієї ж «Іліади»), котрим людина заробляє собі на прожиття за часів діяльності софістів.

Ми спробуємо довести, що це відбувалося раніше, ніж діяльність софістів, і навіть раніше, ніж діяльність Солона.

Діоген Лаертський стверджував, що софіст Протагор «першим почав брати за уроки плату в сто мін» [6, с. 375]. Тобто початок процесу інституціоналізації риторики слід було б відне-

сти до V ст. до н.е., на яке й припадає життєдіяльність софіста. Проте це твердження видається суперечливим, адже оратори як професійні красномовці, котрі заробляли собі на прожиття наданням за плату відповідних послуг, існували ще за часів Лікурга, спартанського правителя, життя і діяльність якого датується близько IX–VIII ст. до н.е.

Про це свідчить Плутарх. Описуючи грошову реформу Лікурга, сутність якої полягала у введенні до обігу монети з низькоякісного заліза замість золотої та срібної, він відзначає, що внаслідок цього більша частина з непотрібних і зайвих (тут і далі виділено мною — О.Г.) ремесел зникла: »... залізні гроші не перебували в обігу в інших грецьких державах; за них нічого не давали..., на них не можна було купити собі ані зарубіжних товарів, ані предметів розкоші. З тієї ж причини чужоземні кораблі не заходили до спартанських гаваней. У Спарту не з'являлися ані оратори, ані утримувачі гетер, ані майстри золотих чи срібних справ, — там не було грошей» [7, с. 100]. (Варто звернути увагу на те, що оратори розміщені у тому ж ряду, що й „утримувачі гетер», тобто «підприємці» від проституції).

Таким чином, професія оратора існувала вже за часів Лікурга саме як професія, оскільки оратори не з'являлися там, де не було грошей, тобто там, де вони не могли отримати плату за свою роботу. Але в інших містах, за межами Спарти, таку плату вони вочевидь отримували. І це мало місце щонайменше у VIII ст. до н.е., тобто за три століття до софістів.

Більше того, лаконічність спартанської мови ввійшла в прислів'я (адже інша назва Спарти — Лаконія). Як повідомляє Плутарх, спартанці «привчалися ніколи не розкривати рота без потреби і говорити тільки те, що містило в собі думку, яка заслуговувала на увагу» [7, с. 112]. Про самого Лікурга відомо, що він «висловлювався коротко, уривчасто» [7, с. 111], навіть афористично. Так Плутарх повідомляє, що коли «дехто почав вимагати, щоб він (Лікург — О.Г.) увів в державі демократію, той відповів: «Уведи спершу демократію в себе вдома» [7, с. 111].

Негативне ставлення до багатослівності пояснювалося не небагатослівністю, а, можливо, намаганням уникнути маніпулятивного впливу, який відкривав шляхи до руйнування тієї відносної соціальної рівноваги, якої вдалося досягти в Спарті. Адже, як пізніше відрефлексує цей момент Платон, за допомогою мови ті ж софісти вирішували часто свої власні проблеми, зазвичай матеріально-фінансові, оскільки, як свідчить історія, вони дійсно дуже непогано заробляли на прожиття своєю вербальною майстерністю.

Крім стислості висловлювань, спартанці відрізнялися тим, що, очевидно, не використовували інвективи (образ). Так, той же Плутарх відзначає, що на сісітії (поширені в Спарті спільні трапези) «часто ходили й діти. Їх водили туди як до школи для розвитку розуму. Тут вони слухали промови про політику...самі вони вчилися жартам і глузуванню, ніколи не ображаючи» [7, с. 103].

Наведене свідчення тим важливіше, що, ймовірно, є достовірнішим, адже жив Плутарх у першому столітті н.е., у той час як життя Діогена Лаертського датується кінцем другого — початком третього століття н.е.

У такому разі Протагор був не першим, хто брав гроші за свою діяльність: оратори продавали свої послуги ще за часів Лікурга, якщо не раніше. Або слід уточнити: за що саме брав гроші відомий софіст.

Останнє припущення означає, що становлення професійного красномовства має своєю необхідною передумовою виникнення грошового обігу, без чого ораторське мистецтво як професія було б неможливим. Однак грошовий обіг є необхідною, проте недостатньою умовою, адже ораторське мистецтво стає товаром за умови, коли на цей товар виникає попит. Попит же формується не тільки за певних економічних, але й соціально-політичних і, навіть, культурних умов.

У зв'язку з цим переглянемо другу точку зору, котру теж вважають загально визнаною: ораторське мистецтво виникає як відгук на потребу, яка формується за умов політичної демократії, в період переходу Греції від царств, тобто монархічних форм правління, до полісної системи. Цей процес відбувався в період архаїки, що характеризується встановленням демократичного політичного режиму, розквіт якої пов'язується з класичним періодом.

Хто ж стає споживачем послуг професійних красномовців за таких умов? Традиційне припущення полягає в тому, що це — політики, адже демократію — систему обрання влади народом — справедливо розглядають деякі фахівці як різновид ринку. Тільки продається на цьому — політичному — ринку й специфічний товар, здатний забезпечити голоси тих, від кого залежить обрання на посаду в структурі влади, тобто забезпечити «запродання» людини, яка прагне обійняти певний владний пост.

Так, деякі автори говорять про видатних політичних ораторів Давньої Греції, починаючи з Перикла [5, с. 19–23], знов-таки залишаючи при цьому без уваги політичних ораторів раннього

часу, того ж таки Лікурга, очевидно, на підставі того, що останній був небагатослівним, а Спарта після його реформ узагалі не знала ораторів, але ораторів у більш пізньому значенні цього слова, тобто як професіоналів, отже, продавців своєї майстерності.

Але чи означає це, що іншої — непрофесійної — ораторської майстерності не існувало? Чи це просто усталене уявлення про цю майстерність. Проте усталене не означає істинне.

Особливість у цьому разі полягає в тому, що опанувати ораторську майстерність доводилося самим політикам або претендентам на цей статус, хоча існували і логографи, які писали промови на замовлення. Варто зауважити, що незважаючи на демократію, котра логічно потребувала ораторської майстерності як необхідного інструменту політичної боротьби, саме поняття політичного красномовства, імовірно, до елліністичного періоду, грецька риторика не знала. Так, і в ґрунтовному трактаті з риторики Арістотеля подібний вид красномовства не виділяється і навіть не використовується саме поняття політичного красномовства. Це поняття трапляється значно пізніше в Діонісія Галікарнаського [8, с. 233].

Проте і ця ознака, на нашу думку, не є достатньою, хоча й необхідною. Ознака достатності набувається лише внаслідок соціокультурного чинника: досягнення давньогрецьким суспільством певного рівня в процесі розвитку нематеріальної культури. Так, аналіз питань, які обговорюють учасники сократівських діалогів Платона, дає підстави стверджувати, що це переважно обговорення морально-етичних понять (діалоги «Протагор», «Федр», «Теетет»). Більше того, контекст, в якому Сократ сперечається із софістами, дозволяє однозначно стверджувати: софісти «продавали» саме моральні поняття, насамперед: справедливе, несправедливе, а також добре, прекрасне, причому останнє поняття є не тільки естетичним, але й морально релевантним. У такому ж значенні обговорюється і поняття мужності, і поняття мудрості. При цьому розбіжностей між софістами і Сократом у цьому сенсі немає. Вони виникають — і принципів — у розумінні їх онтологічного статусу: якщо для Сократа цей статус не підлягає сумніву — адже його відсутність означає, що втрачається сенс сперечання щодо істини, зокрема істинного виміру моральних понять, для софістів статус моральних понять однозначно феноменологічний: що є справедливим, добрим тощо, адже їх онтологія не цікавить. І вона просто не сумісна із суб'єктивно-релятивістською позицією, яку експліковано артикулював Протагор своїм славнозвісним: «Людина є мірою всіх речей...».

Таким чином, змістоутворюючим стрижнем давньогрецького ораторського мистецтва і риторики як його теорії є морально-етичні поняття, які можна охарактеризувати як метафізичні, абстрактно-логічні. Це надзвичайно важливий момент, адже він свідчить про раціональну спрямованість красномовства, а отже, про здатність до оцінки логічності міркувань слухачів; їхню підготовленість, високий рівень інтелектуального розвитку давніх греків, про те, що поціновувався раціональний аргументативний дискурс. Це не виключало афективно-емотивного рівня сприйняття ораторських промов, про цей рівень і його використання з метою впливу на слухачів висловлювалися і софісти (Горгій), і Арістотель, і представники вже елліністичної риторики (Діонісій, Деметрій). Проте на момент діяльності софістів він уже не був вирішальним.

Не виключало це і маніпулятивного аспекту риторики.

Про раціоналістичність і тяжіння до логіко-аргументативного дискурсу свідчать і промови давньогрецьких ораторів, які дійшли до наших часів. Зокрема, промови Горгія «Похвала Олені», Лісія «Про вбивство Ератосфена», промови Демосфена, зокрема проти Філіпа.

Ця лінія буде продовжена в римський період у так званих контрверсіях — спеціальних логіко-риторичних вправах, які опановували учні шкіл з риторики.

Водночас уже за давньогрецьких часів ораторське мистецтво виконує ще декілька екстралінгвістичних функцій. Перша, на яку слід звернути увагу, полягала в перенесенні на новий рівень мистецтва агони. Як відомо, агона була пов'язана з давньогрецькою трагедією, адже цим словом позначався поділ хору після виходу його на сцену. Обидві частини протистояли одна одній по ходу п'єси. Цю змагальність за принципом «теза — антитеза» взагалі вважають інваріантною ознакою давньогрецької духовної культури, відображенням чого є і давньогрецька філософія, особливо сократична.

Ораторське мистецтво перебуває в рамках цієї ж культурної парадигми, це також вид змагання, інтелектуального і водночас естетичного, але йдеться в цьому разі про естетику вербального.

Ця ознака давньогрецької риторики кардинально відрізняє її від риторики давньоримської. Остання орієнтована суто прагматично, навіть комерціалізована, на що скаржився навіть Тацит. Так, він зазначав: «Для красномовства необхідні нові і ретельніше прокладені шляхи, щоб оратор не наганяв нудьгу на слухачів і особливо на тих суддів, які ведуть розгляд, творячи насильство і користуючись своєю владою, а не відповідно до права

і законів, і не надають йому необхідного часу, вважаючи, що їм немає потреби чекати, коли він заговорить по суті справи, але часто обривають його і закликають до порядку, коли він ухиляється, і не соромляться заявити, що вони поспішають.

У наш час суддя обганяє оратора і якщо не буде захоплений наведеними ним доказами або барвистістю суджень чи яскравістю описів, припиняє стежити за його словами...» [9, с. 502].

Ще одна особливість красномовства Давньої Греції полягає в тому, що воно часто зберігає певний синкретизм адресата й адресанта. Це ще не шоу, адже глядач (слухач) і професіонал (оратор) не протистоять один одному. Вони навіть можуть мінятися місцями. Ось свідчення Платона, який «говорить» вустами Сократа у своєму діалозі «Протагор»: «...коли зберемося ми в Народному зібранні, то ...кого не вважаємо майстром..., його поради все-таки не слухають, але піднімають сміх і шум, доки або він сам не залишить своїх спроб говорити і не відступиться..., або варта не стягне і не виштовхає його геть за наказом пританів» [10, с. 201].

Справа в тому, що оратори Давньої Греції проголошували свої промови зі спеціального узвишся, звідки їх варта інколи і стягувала. Крім того, оратору приписувалася певна поведінка на ньому. Так, Плутарх, характеризуючи одного з супротивників афінського стратега Перикла Клеона пише про нього, що він «припинив дотримуватися будь-яких правил пристойності на узвишші для оратора: він був першим, хто, говорячи перед народом, почав кричати, скидати з плечей плащ, бити себе по стегнах, бігати під час промови» [11, с. 171].

Арістотель також вважав, що крокування під час промови виявляє «поривчастий і грубий характер» [12, с. 158]. Тобто оратор мусив промовляти, стоячи на одному місці [5, с. 22].

Варто нагадати, що, незважаючи на суттєві відмінності політичного устрою в Спарті, механізм демократичного правління був властивий і цій державі, адже там також існував відповідний інститут — народне зібрання. А демократичність цього інституту була такою, що ще за часів Лікурга народ відправлявся на ці зібрання, озброєний палицями, якими він, незадоволений своїми керманичами, а отже й тими, хто виступав, міг останніх і побити. Саме так, до речі, був скалічений і Лікург, після чого, як відзначав Плутарх, «спартанці припинили ходити на народні зібрання з палицями» [7, с. 102].

І в першому, і у другому випадках маємо свідчення про відсутність якогось особливого пієтету демосу чи то афінського, чи то спартанського до ораторів, ким би вони не були.

У цьому закарбований і демократичний характер самої держави, Афіньської передусім, без чого не було б феномену давньогрецького красномовства.

Зміни політичного режиму в Давньому Римі при переході від Республіки до Імперії безпосередньо відбилися на характері і суспільному значенні ораторського мистецтва.

Як відзначав Тацит: «...кінець давньому красномовству поклав Кассій Север., який першим перейшов до... нового різновиду ораторської промови, ...керуючись здоровим глуздом. Адже він побачив, що разом зі змінами в обставинах і суспільних смаках повинні бути змінені... також форма і самий зміст ораторської промови. Раніше наш... темний народ з легкістю виносив нескінченні тривалості надзвичайно незграбних промов, і будь хто, хто без упину проговорив цілий день, уже одним цим викликав його захоплення. Тоді були в пошані просторікуваті повідомлення до вступів і починання здалеку викладення справи в усіх подробицях і розчленування оповіді на безліч розділів і підрозділів і ціла сходи́нка з тисячею доказів і доведень... ..усе це було новим і досі невідомим, навіть і між самими ораторами лише мала частина була ознайомлена з приписами риторів і положенням філософів, коли ж і те, й інше стало здобутком справді всіх і кожного, коли в колі тих, хто слухає оратора, навряд чи знайдеться такий, хто б, якщо він і не має глибоких пізнань, не понаслуховався в усякому разі про їхні основи...» [9, с. 500–501].

За нових же умов, продовжує Тацит: «...навіть ті, хто заради власного вдосконалення ходять по п'ятах за ораторами, бажають не тільки прослухати їхні промови, але й усвідомити... щось визначне і гідне запам'ятовування... Більше того, оратор має й уміти навести доречно вірші... Так, з урахуванням смаків... сучасників і виникло покоління наших ораторів, що опанували красивішу і вишуканішу промову. І наші виступи від того, що сприймаються суддями із задоволенням, не стали менш переконливими» [9, С. 501–502].

З приводу наведеної цієї і вище цитати з Тацита слід зважати на те, що вони взяті з його «Діалогу про ораторів», в якому думки з приводу ораторського мистецтва висловлюють персонажі, які є опонентами. Але оскільки кожен з них відображає певну суспільну позицію стосовно ораторської проблематики, остільки їх сукупна думка може бути взята до уваги як така, що відбиває культурні реалії того часу.

Отже, можна стверджувати, що становлення красномовства як фаху, тобто виникнення професії «оратор», відбувається

значно раніше не тільки за діяльності софістів, але й раніше часів Солона і навіть часів Лікурга, адже за останнього ця професія вже існувала.

По-друге, діяльність оратора не пов'язана безпосередньо з діяльністю софістів. Тобто слід розділити ораторів і софістів, можливо, визнавши за останніми право на першість щодо риторики як теоретичної рефлексії з приводу ораторського мистецтва, але аж ніяк не першість стосовно ораторського фаху.

По-третє, у зв'язку з цим слід уточнити твердження Діогена Лаертського про те, що Протагор став брати першим плату за «викладацьку» діяльність, тобто за навчання професії оратора, але не за виконання «роботи» оратора.

І четверте. Певна суперечливість думок щодо часу інституціоналізації полягає в тому, що інколи імпліцитно відбувається підміна або ототожнення понять красномовства як ораторського мистецтва із красномовством як теорією останнього, тобто риторику. За умови ж чіткої експлікації відмінності між ними можна стверджувати, що остання виникла дійсно близько V ст. до н.е. і пов'язана з теоретичною рефлексією ораторського мистецтва, яку здійснили софісти. А ось виникнення професії оратора, тобто перетворення красномовства на фах, яким певна категорія людей заробляє собі на прожиття, продаючи свої вміння, слід відсунути щонайменше до межі IX- VIII ст. до н.е. Софісти ж, які нібито першими почали брати за це гроші, насправді почали брати гроші за навчання професійного красномовства, тобто, так би мовити, диверсифікували ораторську професію.

Стосовно соціальних чинників, за яких відбувався процес інституціоналізації красномовства, то тут вирішальним є чинник економічний: виникнення грошового обігу і товарно-грошового обміну. Це складає необхідні засади виникнення ораторської майстерності як виду професійної діяльності. Додатковим чинником стало утвердження полісної демократії в Давній Греції. У самому ж професійному красномовстві відбилися соціальні й культурні реалії давньогрецького суспільства.

Перспективи подальших досліджень — детальніше розглянути соціальні чинники, за яких відбувся процес інституціоналізації красномовства.

Список літератури

1. Введенская Л. А. Культура и искусство речи / Л. А. Введенская, Л. Г. Павлова. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1996. — 576 с.
2. Кохтев Н. Н. Риторика: [уч. пособ.] / Н. Н. Кохтев. — М. : Просвещение, 1994. — 204 с.

3. Апресян Г. З. Ораторское искусство / Г. З. Апресян. — М. : МГУ, 1978. — 280 с.
4. Толмачев А. Об ораторском искусстве. Предисловие / А. Толмачев // Об ораторском искусстве. — М. : Гос. изд-во полит. лит., 1958. — 268 с.
5. Корнилова Е. Н. Риторика — искусство убеждать. Своеобразие публицистики античной эпохи / Е. Н. Корнилова. — М. : УРАО, 1998. — 204 с.
6. Диоген Лаертский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаертский. — М. : Мысль, 1979. — 620 с.
7. Плутарх. Избранные жизнеописания / Плутарх. — М. : Правда, 1990. — Т.1. — 592 с.
8. Дионисий Галикарнасский. Письмо к Помпею / Дионисий Галикарнасский // Античные риторика / [под ред. А. А. Тахо-Годи]. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. — С. 222–233.
9. Тацит Корнелий. Диалог об ораторах / Корнелий Тацит // Анналы. Малые произведения. История; пер. с лат. — М. : ООО «Изд-во АСТ»; «Ладомир», 2001. — 992 с. — (С. 483-522). — (Классическая мысль).
10. Платон. Протагор // Платон / Диалоги. — М. : ЭКСМО, 2007. — Кн. 1. — С. 187–253.
11. Плутарх. Избранные жизнеописания / Плутарх. — М. : Правда, 1990. — Т. 2. — 608 с.
12. Аристотель. Риторика / Аристотель // Античные риторика / [под ред. А. А. Тахо-Годи]. — М. : Изд-во Москов. универ-та, 1978. — С. 15–164.

Надійшла до редколегії 9.03.2010р.

УДК 130.2

Б. Ю. СОКОЛОВА

ДИАЛЕКТИКА ВЗАЄМВІДНОСИН ГЕРОЯ ТА СУСПІЛЬСТВА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Розглянуто культурологічні аспекти проблеми взаємовідносин героя і суспільства, яка має дві складові: принцип «герой як символ народу» та протистояння суспільства інноваційним ідеям героя.

Ключові слова: *герой, героїзм, суспільство, народ, людство.*

Рассматриваются культурологические аспекты проблемы взаимоотношений героя и общества, которая имеет две составляющие: принцип «герой как символ народа» и противостояние общества инновационным идеям героя.

Ключевые слова: *герой, героизм, общество, народ, человечество.*

In the article the cultural studies aspects of the problem of mutual relations between hero and society which contains two components: the principle «hero as a symbol of nation» and withstanding of society to hero's innovations is considered.

Key words: *hero, heroism, society, nation, humanity.*

Героїзм давно вже став самостійним предметом дослідження в культурології. Він репрезентує не тільки екзистенційний вимір буття в межах однієї людської особистості, але й містить феноменологічні проблеми. Серед них — питання взаємовідносин героя та суспільства, яке є складною і водночас завжди актуальною проблемою, адже такі взаємини складають цілі сторінки історії та виявляються реальними причинами певних наслідків у житті як окремого народу, так і всього людства. Дослідження академіка Л. В. Шапошникової щодо феномену героїзму [20] дозволяють дійти висновку, що бінарну опозицію «герой — суспільство» можна розуміти як діалектичну взаємодію духу і матерії, а останні пов'язані між собою як єдністю, так і протилежністю. Тому, по-перше, герой, хоча й виділяється з народної маси, все ж таки залишається її невід'ємною частиною. Більше того, він є виразником «народного духу», і таку єдність не без підстави можна назвати принципом «герой як символ народу». По-друге, інший аспект взаємовідносин пов'язаний з протистоянням догматично налаштованого суспільства інноваційним думкам та ідеям героя. Загальновідомо, що часто сучасники чинили опір героїчній особистості, яка несла своєю діяльністю нові культурні смисли, і така діяльність, зазвичай, закінчувалася трагічно. Проте, необхідно зазначити, що адекватне ставлення суспільства до героїв є онтологічною основою його еволюційного розвитку.

Мета статті — розглянути деякі культурологічні аспекти проблеми взаємовідносин героя та суспільства.

Отже, оскільки зазначена проблема містить дві складові, які підлягають дослідженню, розглянемо, в першу чергу, принцип «герой як символ народу». Можна констатувати, що цей принцип найяскравіше відображений в епосі й підтверджується численними прикладами з епічних творів: єдність героїчної особистості і народу визначала епічний героїзм як Стародавності, так і Середніх віків. Тоді, на «світанку цивілізації», коли життя і свідомість народу характеризувалися спільністю інтересів, головними темами героїчних переказів ставали явища загальнонародного значення, що визначало подальший розвиток етносу на тривалий історичний період. Цій загальнонародності в епосі підпорядковане все, зокрема і характер героя. Так, у поемах

Гомера «Іліада» й «Одіссея» провідною міфологією, як вважав О. Ф. Лосєв, є героїчна міфологія, період якої характеризується сильним розвитком особистості, котрого не знала архаїка. Проте ця особистість ще зберігає свій зв'язок з колективом, становить одне ціле з ним. Таким чином, значний розвиток особистості, з одного боку, і міцний зв'язок її з родом — з іншого, зумовлюють те, що така особистість стає виразником соціальної і духовної міцї всього роду. Така особистість є героєм, символом своєї общини, втіленням її родової моралі, зовнішнім носієм сподівань і прагнень. Наприклад, образ Беовульфа з одноіменного англосаксонського епосу втілює могутність та силу всього племені гаутів («Беовульф», 698-700): «... Ворога вони [гаути. — Б.С.] однією силою всі перевершили, його [Беовульфа. — Б.С.] міццю» (див.: [10, с. 85]).

Сила та мужність, перемога над хтонічними чудовиськами і природними стихіями, хоча і є невід'ємними рисами героя, але не репрезентують його глибинної специфіки. О. Ф. Лосєв писав, що така специфіка «полягає в безумовній внутрішній і зовнішній єдності особистості та родоплемінного колективу, в єдності настільки близькій і нерозривній, що кожна особистість — немовби індивідуальне втілення родоплемінного колективу, і в кожній особистості родоплемінний колектив наче усвідомлює себе. Іншими словами, родоплемінна община в добу свого розквіту є таким міцним монолітом, що вона складається лише з героїв» [8, с. 171]. Тому в Гомера герої не тільки Ахілл, Гектор, Одіссеї, але й свинопас, корівник, женихи Пенелопи, котрі, подібно до перших, нерозривно пов'язані зі своїм родом.

Таким чином, герой — це індивідуальність, але у своїй глибинній сутності він перебуває в тісній єдності зі своїм народом і стає виразником його психології. В ірландській сазі «Сватання до Емер» головний герой Кухулін говорить: «Усі люди Уладу брали участь у моєму вихованні: як візники, так і володарі колісниць, як королі, так і співці верховні; я — улюбленець військ та зборів і б'юся однаково за честь усіх» [4, с. 592]. Ці рядки — одне з найяскравіших свідчень того, що герой відбиває внутрішню сутність свого народу.

Про нерозривну єдність героїчної особистості та народу свідчать також сцени всенародного оплакування загиблого героя, які є в багатьох епосах і за своїм внутрішнім змістом подібні. Так, чимало рядків у «Пісні про Роланда» підтверджує, що її головний герой був міцно пов'язаний зі своїм народом: «Могутній Карл волосся рве в розпуці... / Сто тисяч франків пройнялися жалем, / І жодний з них не втримався від плачу» [13, с. 118].

Можна також пригадати оплакування Гектора в «Іліаді», за яким сумував увесь троянський народ: «... Велика людей огорнула скорбота. / В брамі вони оточили Пріама, що віз його тіло. ... / Й плакав народ весь навколо. / Так біля брами вони цілий день аж до заходу сонця / Сльози рясні проливали б над Гектора мертвого тілом ...» [3, с. 386].

У Новий час принцип «герой як символ народу» також дуже яскраво відбитий і в українському епосі, про що свідчать тексти народних дум та історичних пісень. Наприклад: «Ой Морозе, Морозенку, / Ти славний козаче, / За тобою, Морозенку, / Вся Вкраїна плаче» [19, с. 246]. Перед нами яскравий приклад героя, який заслужив любов усього народу і чия смерть викликала сум і плач усієї країни. У пісні про Олексу Довбуша («Послухайте, люди добрі, що хочу сказати», варіант А) його смерть викликає аналогічний сум і жаль, і ця метафора якнайкраще свідчить про те, що Довбуш був справжнім виразником душі українського народу: «Але Довбуш у могилі не знає, не чує. / Та й не знає, що всі гори за ним затужили, / Та й не знає, що всі люди за ним голосили» [19, с. 439].

Проте слід підкреслити, що все вищезазначене стосується не тільки епічного героя, але й героя, який діє на теренах реальної історії. Безумовно, в просторі історичного процесу може виникнути діалектична ситуація, пов'язана не тільки з принципом єдності героя і народу, але й з їх протистоянням через догматизм самого суспільства й інертність свідомості більшості його представників. Проте на глибинному рівні зв'язок героя зі своїм народом існує завжди і не залежить від того, чи сприймає цей народ ідеї, котрі несе герой, чи ні. Невипадково російський мислитель і учений М. К. Реріх стверджував, що іманентна сутність будь-якого справжнього героя пов'язана з внутрішнім душевним устроєм народу. На його думку, герої, «в різноманітному подвигу яких виявлена душа народна» [15, с. 45], є виразниками країн, оскільки вони укарбовують народну психологію. Л. В. Шапошнікова, досліджуючи джерела і роль героїзму, пише: «... Герой є персоніфікованим духом народу, який з'являється у необхідний для цього народу час або добу» [20, с. 388].

Окрім єдності, діалектика взаємовідносин героя та суспільства передбачає іншу складову зазначеної проблеми — суперечність, або протилежність, яка зумовлена невідповідністю інноваційної діяльності видатної особистості духовному і культурному розвитку оточення. Коли в зламну добу культурних зрушень деякі старі смисли починають суперечити людській свідомості, перехід до нових категорій відбувається завдяки творчій

активності окремих індивідумів, здатних надати імпульсу новій культурній парадигмі. Проте в більшості випадків новація, перш ніж у майбутньому стати парадигмою, повинні, зазвичай, отримати визнання, закріпитися в символічних формах і стати смисловими домінантами культури відповідної епохи. Цей процес часто є драматичним, зумовленим інертністю людського мислення. Як приклад можна розглянути процеси, що відбуваються в науковій діяльності. Формулюючи свою концепцію розвитку наукового знання в книзі «Структура наукових революцій» [7], американський фізик і філософ Т. Кун писав: «У розвиткові будь-якої науки перша загальноприйнята парадигма звичайно вважається цілком прийнятною для більшості спостережень та експериментів, доступних спеціалістам у цій галузі. Тому подальший розвиток, який звичайно потребує створення ретельно розробленої техніки, є розвитком езотеричного словника і майстерності та уточнення понять, подібність яких до прототипів, узятих з царини здорового глузду, невпинно зменшується. Така професіоналізація призводить ... до сильного обмеження поля зору вченого і до стійкого опору будь-яким змінам у парадигмі» [7, с. 97-98]. Подібний опір спеціалісти в галузі синергетики член-кореспондент РАН С. П. Курдюмов і доктор філософських наук О. М. Князева називають «феноменом інерції парадигмальної свідомості». «Інерція, — пишуть вони, — це своєрідний імунітет науки як організму, як цілісної системи. ... Нове охоронці чистоти парадигмального знання сприймають як непробачне інакомислення, а іноді і як ересь» [6, с. 267]. Дослідники констатують, що такий феномен відбувається не тільки в науці, але й у всіх галузях культури.

Зазвичай, складна, а іноді й трагічна, доля носіїв нових ідей, є наслідком неадекватного сприйняття останніх. Протистояння догмам та авторитетам у науці перетворює життя новаторів на героїчну боротьбу. Ньютон наприкінці свого життя писав, що молодим ученим слід розуміти, або вони не повинні висловлювати принципово нові погляди чи ідеї, або все подальше життя витратять на те, щоб довести свою правоту. Англійський учений А. Тойнбі стверджував, що «творча меншість» — філософи, вчені, політики, які усвідомлюють Виклик середовища, прикладом особистого безкорисливого служіння ведуть за собою інертну масу суспільства. Адже, як зазначав учений, творча особистість не може не прагнути перетворювати своє соціальне оточення, оскільки людській природі властиве вираження своєї сутності в дії. «Творча мутація в мікрокосмі, — писав А. Тойнбі, — потребує адаптивної зміни в макрокосмі. Проте зусиллям перетво-

реної особистості вплинути на своїх товаришів неминуче чинитиме опір їх інерція, яка прагне зберегти макрокосм у гармонії зі своїм усталеним внутрішнім світом, тобто залишити без змін» [18, с. 256]. Необхідно пригадати, що проблема боротьби з усталеністю та догматизмом оточення була добре відома таким видатним ученим, як К. Е. Ціолковський, О. Л. Чижевський, В. І. Вернадський, М. К. Реріх, П. О. Флоренський та багато інших.

Проблема опозиції героя і суспільства відображена у філософських поглядах різних культурних періодів. Її філософський вимір започаткований у добу Відродження, оскільки цілком імовірно, що конфліктний аспект зазначеної проблеми не відображений у культурних артефактах доренесансних часів. Безумовно, в Стародавньому світі та в Середньовіччі в реальності вона існувала, проте у філософії, мистецтві, літературі ми, зазвичай, не знайдемо її відбиття. Ментальність цих епох характеризується відчуттям невідокремленості людської особистості від свого суспільного оточення. Тому й епічні твори висвітлюють лише єдність героя та суспільства і не згадують про їх опозицію. Доба Відродження започаткувала процес індивідуалізму (ренесансне «відкриття Я»). Саме цей процес уможливив відбиття в культурі неусвідомлених доти проблем. Тому ренесансні діячі, можливо, виявилися першими, хто почав утілювати у своїх творах зіткнення діяльності героя з консервативністю його сучасників.

По-перше, зазначена опозиція позначилася на мистецтві того часу: достатньо пригадати творчість Джотто (фреска «Поцілунок Іуди»), Андреа Мантенья (фрески «Св. Іакова ведуть на страту» і «Страта св. Іакова»), Антонелло да Мессіни (картина «Святий Себастьян»), Ієроніма Босха (картина «Несення хреста») та ін. художників. У всіх цих творах мистецтва яскраво втілене ставлення натовпу до самотнього героя.

По-друге, філософія Ренесансу містить цікаві зразки висвітлення зазначеної проблеми, одним з яких можна вважати роздуми Дж. Бруно, що відбиті в його діалозі «О героическом энтузиазме» [1]. Життя самого Джордано Бруно (1548-1600), видатного вченого і філософа, було взірцем героїчного служіння людству, а доля його вчення — одним з показових випадків трагедії нового світогляду, невизнаного і відкинутого його сучасниками. Діалог Дж. Бруно «О героическом энтузиазме» — це розповідь про шлях становлення героя, а також докладні поради про те, як має діяти герой у складних умовах ворожого йому світу, поради, вистраждані самим автором. Життя героя — це

одвічна боротьба, випробування сили його духу. Ентузіаст, який пізнав світло вищого розуміння, зі звичайної людини перетворюється на виняткову і героїчну, таку, що має виняткову поведінку та незвичайне життя. «... Тут він закінчує своє життя, на думку світу, божевільного, чуттєвого, сліпого, фантастичного, і починає жити інтелектуально», — пише філософ [1, с. 90]. У його внутрішньому світі народжуються видатні ідеї, котрі поки що чужі зовнішньому оточенню. Тому одна з головних рис, яку повинен розвинути в собі герой-філософ, — це вміння трудитися на самоті, віддалік від натовпу: «Якщо ти прагнеш високого саява, замкнися, наскільки можеш, на самоті, зберися, наскільки можеш, у собі самому так, щоб не бути подібним до багатьох, оскільки їх — багато; і не бути ворогом багатьох через те, що вони не подібні до тебе...» [1, с. 161]. Це виняткова здібність, талант справжнього героя — здійматися над натовпом інтелектуально та морально і водночас любити людей та жити заради них.

Романтизм, що відкрив новий етап у розвитку культури наприкінці XVIII — на початку XIX ст., виявився протестом проти руйнівних тенденцій того часу. Порожній і бездуховній обивательській свідомості романтики протиставили ідеал високоморальної, гармонійної натури, яка глибоко відчуває навколишній світ. Питання про з'ясування самоцінності окремої особистості, незалежно від її суспільного стану, стало підґрунтям так званого романтичного індивідуалізму. Протистояти деструктивному впливові аморального суспільства могла лише героїчна особистість. Усвідомлюючи це, романтики порушили питання про її здібності, а також про її роль в історико-культурному процесі.

Проте історіографи романтичної доби, розглядаючи проблему «герой — народ», головну роль в історичному процесі відводили рухові широких мас народу, виявляючи великий інтерес до всього народного, національного. Тому маси як суспільний чинник набули провідного значення, а роль героїв була зведена до мінімуму; культ «маси» почав витісняти «культ героя». На захист героїв виступив Т. Карлейль, який вважав, що буденна маса, занурена в життєвий клопіт, не тільки не здатна надихати окрему особистість на вищі прагнення, а, навпаки, може рівняти під себе. Тому людині потрібна духовна опора, взірець, на який вона зможе орієнтуватися у своєму житті. Т. Карлейль указав на таку опору: це — герой. Лише він здатен вести за собою народ, адже його думки і вчинки надихають багато інших людей. Духовний імпульс, який надає герой суспільству, має значну далекодію в культурі, відчувається століттями, і чим чіткіше усві-

домлюють його люди, тим пліднішою буде його творча функція. Саме тому Т. Карлейль вважав прагнення народу шанувати своїх героїв рушійною силою суспільного прогресу. Але філософ розумів, що справжнє шанування героїв сучасниками — явище надзвичайно виняткове. «Голод і злидарство, небезпечності і ганьблення, в'язниця, хрест і келих з отрутою, — писав він, — ось те, що майже в усі часи і в усіх країнах було ринковою ціною, яку пропонував світ за мудрість, — та доброзичлива зустріч, яку він влаштовував тому, хто приходив, щоб просвітити або очистити його» [5, с. 338].

Тема конфлікту особистості, вірної високим ідеалам, і натовпу стандартно мислячих людей хвилювала й американського філософа Р. У. Емерсона. На його думку, незалежний індивідуум, обдарований часткою Наддуші (Over-Soul), у якій буття кожної окремої людини поєднується з буттям усіх людей, не потребує опікування суспільства. Тому шлях до досконалого світу, вважав філософ, полягає в тому, щоб дотримувати порад свого серця. Так виникла його доктрина про «довіру до себе» («self-reliance»), яку він сформулював в есе «Героїзм», «Довіра до себе», в промові «Американський учений» тощо. Той, хто прагне стати людиною, стверджував Р. Емерсон, має стати нонконформістом і знайти свободу. Усі герої були такими, тому що змогли подолати загальноприйняті погляди та догми. У своїх «Лекціях про сучасність» Р. Емерсон говорив, що натовп — це маса людей, які не є особистостями; вони небезпечні своєю одностайністю і здатні на руйнування. Філософ був переконаний, що людині слід ґрунтуватися на власних поглядах, які відрізняються від поглядів інших людей, і робити вибір, керуючись голосом свого сумління. Р. Емерсон усвідомлював, що людина, яка не пристосовується під натовп, сміливо висловлює свої думки, ризикує опинитися в колі нерозуміння. «Бути видатним, — писав Р. Емерсон, — безсумнівна умова бути незрозумілим» [23, с. 72].

Проблему «герой — суспільство» можна знайти й у творчості Ф. Ніцше, котрий створив оригінальну і неоднозначну концепцію надлюдини, представника найдосконалішого біологічного виду. Згідно з Ф. Ніцше, надлюдина є сенсом землі та її володарем. Вона має непохитну волю, живе і діє відповідно до велень своєї внутрішньої природи, їй підвладні «діонісійські» поривання. Надлюдині Ніцше протиставив так звану «останню людину»: «Дивіться! Я показую вам останню людину. «Що таке любов? Що таке творіння? Прагнення? Що таке зірка?» — так запитує остання людина і моргає» [11, с. 13]. Так Ф. Ніцше

описав людей своєї доби, котрі намагаються замаскуватися під загальний фон натовпу. «Остання людина» є благодушною, покірливою і цілком задоволеною собою та навколишнім світом: «*«Ми знайшли щастя»*, — говорять останні люди і моргають» [11, с. 13]. Сучасну йому мораль Ф. Ніцше називав мораллю стадних тварин. Ця мораль нівелювала неповторність людської особистості та робила посередність ідеалом для більшості. Переважна кількість людської маси складається з «невиразних, розпливчастих копій видатних людей, надрукованих на поганому папері стертими кліше» [14, с. 62]. Це люди без оригінальних думок та ідей, без волі і широких інтересів. Але майбутнє не в них. «... Панування маси, — пише В. П. Преображенський, аналізуючи творчість Ф. Ніцше, — неминуче спрямоване саме на витіснення найоригінальніших, видатних, виняткових і цінних людей, тобто таких людей, на яких ґрунтується вся надія на піднесення і облагороджування людства. ... Призначення цих обранців бути не функцією суспільства, а його сенсом і вищим виправданням» [14, с. 62].

Проте піднесення над натовпом надлюдини ще не надає підстав вважати її героєм. Адже постає питання: чи буде ніцшеанська надлюдина, відповідно до головного критерію героя, жити і діяти в ім'я людей — тих, хто нездатний одразу і швидко уподібнитися їй? Чи стане вона для них добродійним взірцем, який толерантно веде їх до досконалішого життя, або виявиться ідеалом блискучого тирана, появи якого, як писав Томас Манн, «якнайкраще сприяє демократія, яку вона, надлюдина, потім використовує як знаряддя для того, щоб у макіавеллівський спосіб, під прикриттям демократичної термінології, підмінити існуючі моральні закони своїми новими моральними нормами» [9, с. 378]? І які це будуть «нові моральні норми»: сприятимуть вони духовному розвитку інших людей чи, навпаки, принизять їх?

Деякі зауваження самого Ф. Ніцше надають можливість скласти справжній портрет надлюдини. У творі «Ессе Номо» Ф. Ніцше пише: «... Любов до ближнього, життя для інших та іншого може бути охоронним заходом для збереження найтвердішої любові до себе; це винятковий випадок, коли я проти своїх правил і переконань стаю на сторону «безкорисливих» інстинктів — вони слугують у цьому разі егоїзму і вихованню свого Я» [12, с. 724]. Отже, любов до себе та все заради неї — ось те, що Ф. Ніцше вважає провідним чинником удосконалення людини. І тому в його надлюдини є своя мораль — егоїзм. А егоїзм та героїзм — речі кардинально несумісні.

Слід зосередити увагу ще на одній важливій особливості надлюдини: вона діє після смерті Бога. «Бог помер: тепер ми хочемо, щоб жила надлюдина», — заявив Ніцше вустами Заратустри [11, с. 232]. Це означає, що надлюдина цілком позбавлена зв'язку з Вищим началом світобудови. Л. В. Шапошникова вважає, що зв'язок з Вищим началом є іманентною особливістю героя [20, с. 377]. Позбавивши надлюдину цього зв'язку, Ф. Ніцше, по суті, поставив її духовно нижче за людську істоту, яка прагне до Бога. У своїй монографії «Тернистий путь Красоти» [21] Л. В. Шапошникова, порівнюючи філософію боголюдини, створену В. С. Соловйовим, з філософією Ф. Ніцше, в якій оспівана гордовита надлюдина, пише: «... Якщо боголюдина Соловйова була міцно пов'язана з Вищим Інобуттям і воно вело її в усіх галузях творчого життя, то надлюдина Ніцше заперечувала Бога і помилково вважала, що Бог — це вона сама — надлюдина, сильна і горда, вона руйнує й створює, височить над натовпом і зневажає цей натовп. Тоді, в не так віддаленому від нас ХІХ столітті, дві людини, які ніколи не зустрічалися одна з одною, дискутували з найважливішої проблеми еволюції людства — з Богом чи без Нього. Боголюдина Соловйова була з Ним, надлюдина Ніцше — без Нього» [21, с. 153-154].

Слід зауважити, що сам В. С. Соловйов у статті «Идея сверхчеловека» [16] серед серйозних недоліків ніцшеанства називав зневагу до слабкого людства і «привласнення собі заздалегідь якогось виняткового надлюдського значення — по-перше, собі одноосібно, а потім собі колективно, як обраній меншості «кращих», тобто сильніших, обдарованіших, владних, або «панських» натур, яким усе дозволено, оскільки їх воля є верховним законом для решти...» [16, с. 296]. У 1889 р. В. С. Соловйов написав «Краткую повесть об антихристе» [17], в якій наче полемізував з німецьким філософом, досліджуючи феномен антихриста як один з напрямів розвитку людської природи. Персонаж цього твору, якого називали надлюдиною, вірив у Бога, але любив лише себе і, зрештою, намагався замінити Бога собою: «Я, я, а не Він» [17, с. 159]. На думку В. С. Соловйова, розривання зв'язку з Вищим началом спричиняє виникнення гіпертрофованого егоїзму і самозвеличення. Така людина дозволяє собі вважати інших знеособленим натовпом, гідним не допомоги, а зневаги. «Самозакоханість у кредит, яка не завжди робить героя, здатна виховувати арогантів, — писав інший російський філософ, С. М. Булгаков. — Завдяки їй людина позбавляється абсолютних норм і непохитних засад особистої та соціальної поведінки, замінюючи їх свавіллям або саморобництвом» [2, с. 46].

У Ф. Ніцше є ще один образ — це Заратустра, який не є надлюдиною, оскільки він — «людина пристрастей». Заратустра — носій інноваційних ідей, які не відповідають догматичному хронотопу соціального оточення, творчий суб'єкт, котрий намагається вдосконалити суспільство через зміну ціннісних орієнтирів. Безстрашно і мужньо він висловлює свої ідеї, що викликає ненависть натовпу, для якого він є небезпечним [11, с. 16]. Діяльність Заратустри, яка стосується переоцінки усталених цінностей і відміни стадної моралі, спричинила ненависть «праведних і правовірних»: «Кого ненавидять вони найбільше? Того, хто розбиває їх скрижалі цінностей, руйнівника, злочинця — але це і є той, хто створює» [11, с. 18]. Тут ми бачимо проблему несприйняття суспільством нових ідей, що здатні якісно змінити його життя.

Проте одна обставина надає можливість стверджувати, що Заратустра, як і надлюдина, не є героєм — це заперечення ним свого зв'язку з Вищим началом: «Я — Заратустра, безбожник». У своїй статті «XX век. У порога Нового мира» [22] Л.В. Шапошникова зазначає, що Заратустра привласнив собі право судити людство за власним розсудом, позбавляти його внутрішньої свободи. «Земне царство» Заратустри — це примушення і насильство над людиною та її свободою, право на яку привласнює собі «обраний». Заратустрі «були невідомі справжні закономірності людської еволюції, він був неосвічений у царині одвічноприродної, первородної релігійності і не розумів еволюційної суті та мети земної творчості. В ім'я свого земного царства він відкинув Безмежність, убивши в собі Вище начало, а зробивши це, сам забажав у земному царстві стати цим Вищим, що буде світ за своєю волею і своїм розумінням» [22, с. 33].

Отже, аналіз деяких культурологічних аспектів діалектики взаємовідносин героя та суспільства дозволив дійти певних висновків. Принцип «герой як символ народу» вказує на те, що герой є втіленням народної психології, народних прагнень і надій, певним вектором подальшого розвитку окремого етносу і соціуму загалом. Герой — індивідуальна особистість, але у своїй глибинній сутності він перебуває в єдності із загальнонародним життям.

Інший аспект зазначеної проблеми висвітлює опір соціуму, що спричиняє духовний вакуум навколо героя, який намагається запровадити в суспільне життя нові знання або світогляд. Його самотність є наслідком випередження ним свого часу, коли він опиняється поряд із сучасниками, усталені переконання яких суперечать його ідеям. Історія надає чимало прикладів,

коли нові культурні смисли мають право на існування крізь тернії, що створені «інерцією парадигмальної свідомості». Але очевидно, що таке випередження героєм свого часу є неминучим і необхідним, оскільки еволюційний розвиток людства на будь-якій стадії передбачає носія нових поглядів.

У творчості Ф. Ніцше також яскраво відбилася проблема протистояння героя і натовпу. Проте аналіз надає можливість дійти висновку, що претензії гордовитої особистості на виняткове право вирішувати долю світу за свавіллям, особистості, яка розірвала зв'язок з Вищим і взяла на себе без будь-якої на те санкції його повноваження, назвати героїзмом не можна. Заратустра — не просто руйнівник застарілих догм, він зробив замах на неминущі цінності (Бог, любов до ближнього), на котрих ґрунтується фундамент будь-якої культури. Діалектика «творення-руйнування», безумовно, є одним з аспектів концепту героїзму, але руйнуванню підлягає лише застаріле і непотрібне для подальшого розвитку, а нове створюється тільки на підґрунті вічних цінностей. Окрім того, заперечуючи зв'язок людини з Вищим началом, Заратустра заперечує і саму можливість духовного вдосконалення надлюдини — нового біологічного виду, який він проповідує. Діяльність Заратустри, нібито спрямована на розвиток суспільства, насправді не сприяє його вдосконаленню, а, цілком імовірно, може обернутися для людства глибокою духовною кризою, спричиненою відмовою від високих моральних цінностей на користь егоцентричної моралі надлюдини.

Перспективи подальших досліджень проблеми взаємовідносин героя та суспільства пов'язані з розробками в галузі міждисциплінарної теорії самоорганізації та коеволуції складних систем, або синергетики. Вона, зокрема, вивчає загальні механізми впливу окремої особистості на перебіг подій у соціумі, коли в кризові моменти розвитку суспільства дії людини впливають на макросоціальні процеси і навіть спричиняють зміну макросоціальних структур.

Список літератури

1. Бруно Дж. О героическом энтузиазме / Джордано Бруно ; пер. с итал. — К. : Новый Акрополь, 1996. — 288 с.
2. Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество / С. Н. Булгаков // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. — М. : Новое время, Горизонт, 1990. — С. 23–69.
3. Гомер. Іліада / пер. із старогр. Б. Тена ; вступ. ст. і примітки А. Білецького. — Х. : Фоліо, 2006. — 416 с. — (Б-ка світ. літ.).

4. Исландские саги. Ирландский эпос. Библиотека всемирной литературы. Т. 8 / сост. и вступ. ст. М. И. Стеблина-Каменского и А. А. Смирнова. — М. : Худ. л-ра, 1973. — 863 с.
5. Карлейль Т. Теперь и прежде / Т. Карлейль ; сост., подгот. текста и примеч. Р. К. Медведовой. — М. : Республика, 1994. — 415 с.
6. Князева Е. Н. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. — СПб. : Алетей, 2002. — 414 с.
7. Кун Т. Структура научных революций : [сб.] / сост. В. Ю. Кузнецов ; пер. с англ. — М. : АСТ, 2003. — С. 9–268.
8. Лосев А. Ф. Гомер / А. Ф. Лосев. — М. : Гос. уч.-пед. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1960. — 350 с.
9. Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта / Т. Манн ; пер. П. Глазовой // Собр. соч. в 10 т. Т. 10. Статьи 1929-1955. — М. : Гос. издат. худ. лит-ры, 1961. — С. 346–391.
10. Мельникова Е. А. Меч и лира : Англосаксонское общество в истории и эпосе / Е. А. Мельникова. — М. : Мысль, 1987. — 203 с.
11. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше ; пер. с нем. — М. : АСТ ; Х. : Фолио, 2001. — 352 с.
12. Ницше Ф. Эссе Номо / Ф. Ницше // Ницше Ф. Соч. в 2-х т. Т. 2. — М. : Рипол Классик, 1998. — С. 687–781.
13. Пісня про Роланда : Давньофранцузський епос / пер. В. і Н. Пащенко. — К. : Либідь, 2003. — 192 с.
14. Преображенский В. П. Фридрих Ницше. Критика морали альтруизма / В. П. Преображенский // Ницше : pro et contra. Антология ; сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. Ю. В. Синеокой. — СПб. : РХГИ, 2001. — С. 35–69.
15. Рерих Н. К. Душа народов / Н. К. Рерих. — М. : Междунар. Центр Рерихов, 1995. — 104 с.
16. Соловьев В. С. Идея сверхчеловека / В. С. Соловьев // Ницше : pro et contra. Антология ; сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. Ю. В. Синеокой. — СПб. : РХГИ, 2001. — С. 294–302.
17. Соловьев В. С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об антихристе и с приложениями / В. С. Соловьев. — М. : ПИК, 1991. — 192 с.
18. Тойнби А. Дж. Постигжение истории / А. Дж. Тойнби ; пер. с англ. ; сост. П.А. Огурцов. — М. : Прогресс, 1991. — 736 с.
19. Українська народна творчість. Історичні пісні / упоряд. І. П. Березовський, М. С. Родіна, В. Г. Хоменко ; за ред. М. Т. Рильського і К. Г. Гуслистого. — К. : Вид-во АН УРСР, 1961. — 1067 с.
20. Шапошникова Л.В. Неугасимый свет тернового венца / Л.В. Шапошникова // Мудрость веков. — М. : Междунар. Центр Рерихов, 1996. — С. 372–401.
21. Шапошникова Л. В. Тернистый путь Красоты / Л. В. Шапошникова. — М. : Междунар. Центр Рерихов, 2001. — 752 с.
22. Шапошникова Л. В. XX век. У порога Нового мира / Л. В. Шапошникова // Новая Эпоха — Новый человек : материалы меж-

дунар. науч.-практич. конф., 7–10 окт. 2000 г., Москва. — М. :
Междунар. Центр Рерихов, 2001. — С. 21–42.

23. Эмерсон Р. Нравственная философия / Ралф Эмерсон. — Мн. :
Харвест ; М. : АСТ, 2000. — 384 с.

Надійшла до редколегії 30.03.2010р.

УДК 130.2+167+168+111

В. А. СУКОВАТА

КВІР-ІДЕНТИЧНІСТЬ У ПОПУЛЯРНІЙ КУЛЬТУРІ ЗАХОДУ Й УКРАЇНИ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Здійснено порівняльний аналіз джерел квір-теорії та її базових концептів (сексуальність, ідентичність, постгендерні дослідження) в західноєвропейській, американській і українській масовій культурі та академічному дискурсі.

Ключові слова: квір, ідентичність, сексуальність, гендер.

Осуществлён сравнительный анализ истоков квир-теории и ее базовых концептов (сексуальность, идентичность, постгендерные исследования) в западноевропейской, американской, украинской массовой культуре и академическом дискурсе.

Ключевые слова: квир, идентичность, сексуальность, гендер.

This article is devoted to the comparative analysis of sources of Queer theory and its basic concepts (sexuality, identity, post-gender studies) in the West-European and American and Ukrainian mass culture and academic discourses.

Key words: queer, identity, sexuality, gender.

Квір-теорія як крос-культурне й інтердисциплінарне дослідження «інших типів» сексуального бажання сформувалася водночас з Feminist- (феміністськими), Film- (кінознавчими), Media- (медіа), Diaspora- (діаспорними) і Postcolonial (постколоніальними) studies (дослідженнями) в американській антропології та культурології. Американська дослідниця Тереза де Ларуретис легітимувала термін «квір» [1], позначивши ним людей, яких не можна однозначно віднести до чоловічої або жіночої статі: транссексуали, бісексуали, трансвестити, «фріки» (люди, котрі носять незвичний, епатажний одяг), акцентувала увагу на цілісному вивченні сексуальності, в межах якої одностатєва любов і плюральна ідентичність не розглядалися як одна з помилок природи, генетична патологія або педагогічний недогляд.

Політико-практична актуальність квір-досліджень на Заході стимулювалася суспільними емансипаторними рухами і фемінізмом «другої хвилі», який виступив із різкою критикою

традиційної ієрархічної науки, освіти, соціальних практик та поділу світу на бінарні опозиції «жіноче»-«чоловіче». Загальна лібералізація свідомості в 70-х рр. ХХ ст. активізувала увагу університетських інтелектуалів США і Західної Європи до вивчення суб'єктивності маргінальних членів суспільства, тілесні практики й ідентичності яких традиційно вилучали із суспільного і наукового дискурсів. Тому квір-дослідження на початку свого розвитку мали «політичний відтінок» ліберальної альтернативи в академії. У науковому сенсі квір-теоретики використовували постмодерністський методологічний інструментарій другої половини ХХ ст.: концепцію влади М. Фуко, деконструкцію Ж. Дерріди, психоаналіз Ж. Лакана, К. Хорні, Дж. Батлер, Дж. Мітчел, критику знака і значення, здійснені Р. Бартом і Ю. Крістевою, антиімперіалістичні концепції Е. Саїда, Г. Бгабги, Ж.-Ф. Ліотара.

Практичною метою квір-теорії в Північній Америці було досягнення повноправної участі гендерних меншин у суспільній сфері. Інспектуючи можливості доступу до культурних благ, квір-дослідники стверджували, що декларації демократичної рівності не реалізуються на практиці, що існують соціальні групи, належність до яких є перш за все констатацією статусу, а не природною даністю: бути «лесбійкою» або «геєм», «інвалідом» або «іммігрантом», «чорношкірим» або «жовтим», вихідцем із «третього світу» означає мати «вторинний», «залежний», «субординований» статус, бути відторгнутим від важелів влади, зазнавати дискримінації або залишатися «невидимим» і «нечутним» у просторі «білої», «гетеросексуальної», «маскулінно-центрованої» культури вищого і середнього класів.

Джерелами, з яких перше покоління квір-теоретиків черпало приклади, що провокували сумніви суспільства в «природності» статевих ролей і статусів, стали антропологічні дослідження, психоаналіз, теорія гомосексуальності, фемінізм. Зокрема антрополог Серена Нанда [2] дослідив індуський феномен хіджри в контексті плюральних моделей сексуальності, яка не може зводитися виключно до гетероеротизму і «відтворення дітей», але апелює до персональної насолоди. Уїлл Роску, професор університету в Санта-Круз, (США) видав друком дві книги про особливу форму трансвестизму бердачей [3; с. 32-35], типу «чоловік-жінка», коли біологічна стать не визначає соціальної статі народженого і свою «соціальну стать» дитина обирає самостійно вже у віці чотирьох-семи років з урахуванням власних психологічних схильностей і потреб сім'ї та племені.

Психоаналіз З. Фрейда був першою теорією, яка спробувала проаналізувати причини людської бісексуальності з наукових позицій, хоча сама проблема бісексуального потенціалу виникла в науковій літературі ще до Фрейда. В 1862 р. один із перших дослідників Карл Ульріхс висловив свої уявлення про фізичні і духовні складові сексуальності через образ «урнінгу» — істоти, яка поєднує в собі чоловіче тіло з жіночим духовним началом і репрезентує в результаті «жіночу душу в чоловічому тілі».

Хевлок Елліс, інший попередник Фрейда, вважав, що в дитинстві людський організм забезпечений на 50% як чоловічими, так і жіночими задатками. Згідно з Фрейдом, усі діти в дитинстві є бісексуальними психологічно, проте в процесі розвитку проходять через етап, для якого характерний потяг до батька протилежної статі, що супроводжується агресією до батька своєї статі. Фрейд вважав, що гомосексуалізм є невирішеним «комплексом Едіпа», який заважає адекватно будувати позитивні стосунки з протилежною статтю: гомосексуаліст вбачає в будь-якій жінці свою матір, а суспільство забороняє інцест, тому його статевий потяг реалізується в стосунках із людьми своєї статі. Особа повинна вирішити цей конфлікт у своїй підсвідомості, щоб переорієнтувати свій потяг на осіб іншої статі.

Основна позитивна ідея Фрейда полягала в тому, що Фрейд був твердо переконаний: гомосексуальність дорослої людини неможливо «просто видалити» і замінити гетеросексуальним бажанням. Саме Фрейд належить геніальне прозріння, що активними гомофобами стають люди, які бояться власного гомосексуального потягу. Сам Фрейд усе життя перебував у пошуку різних причин гомосексуальності, він не вважав свої погляди остаточним рішенням щодо природи гомосексуальності. Проте через надзвичайну популярність ідей і методів Фрейда багато його тез стали догмами, що сприяло зміцненню поглядів на гомосексуалізм як на «збочення».

Магнус Хіршфельд — ще одна культова фігура в Європі (проте маловідома в українському академічному дискурсі). Магнус Хіршфельд набув популярності як засновник першого в історії Інституту сексуальних наук (у Берліні), а також як правозахисник і організатор першого в Європі «Руху за емансипацію німецьких геїв». Основна теза Хіршфельда полягала в тому, що гомосексуальність є однією зі складових людської сексуальності і повинна стати предметом науки, а не криміналістики. Хіршфельд першим виступив на захист прав сексуальних меншин за вкрай несприятливих обставин: на той період у Кримінальному кодексі Прусії існувала стаття 175, згідно з якою одностатеві від-

носини кваліфікувалися як порушення суспільної моралі з відбуванням покарання у в'язниці. Хіршфельд організував збір підписів під петицією протесту проти 175 статті, звернувшись до всього європейського співтовариства. Йому вдалося зібрати більше шести тисяч підписів, серед яких були імена Альберта Ейнштейна, Льва Толстого, Еміля Золя, Германа Гессе і Томаса Манна. У результаті суспільної активності Хіршфельда дві тисячі людей, засуджених за 175 статтею, звільнили з в'язниці, і це була одна з перших резонансних перемог європейського правозахисного руху [3, с. 32-35]. Хіршфельд і його послідовники заплатили високу ціну за захист своїх переконань і європейських свобод: з посиленням влади нацистів Інститут досліджень людської сексуальності розгромили, було спалено більше 10 000 книг з фондів бібліотеки, нацистські бойовики влаштували погроми. Сам Хіршфельд пішов з життя в 1935 р., завдяки чому йому вдалося уникнути жахів Холокосту, яких зазнавали німецькі геї разом з євреями, комуністами, католицькими священиками і свідками Іегови.

Американський дослідник Альфред Кінсі став відомим тому, що його роботи з дослідження людської сексуальності були абсолютно піонерськими для свого часу, а висновки — надзвичайно сміливими навіть нині. Альфред Кінсі здійснив грандіозне дослідження сексуальної поведінки американського суспільства. У його книзі «Сексуальна поведінка особи чоловічої статі» описувалися різні способи досягнення оргазму і підсумовувалося, що дорослу персону неможливо ідентифікувати як «гомосексуальну» або «гетеросексуальну». Чому? Існували категорії інформантів, які мали тільки гомосексуальні або тільки гетеросексуальні контакти; проте більшість людей перебувала на шкалі між цими двома полюсами, мала «епізодичні, «ситуативні», «регулярні» або «переважні» гомосексуальні контакти; тому можна було дійти висновку: не існує «стабільної», «єдиної» і «незмінної» сексуальної ідентичності, вона змінюється впродовж життя, гомосексуальність є одним із типів сексуальної поведінки дорослої людини, це — не «норма» і не «девіація», це — один із варіантів поведінки.

Головний висновок Кінсі щодо гомосексуальності полягав у тому, що еротичний потяг до осіб своєї статі не дає підстав маркувати людину як «збоченця», піддавати її поліцейському або судовому переслідуванню [4, с. 127-129]. Кінсі вивів сакраментальне число — 10%, він вважав, що це показник гомосексуально орієнтованих людей у будь-якому суспільстві. Саме цю цифру не визнавали супротивники Кінсі, проте головний висно-

вок, згідно з його статистичними даними, це те, що гомосексуальності як клінічного явища не існує. Гомосексуальність — один із різновидів сексуальних взаємин, частина культури і людської поведінки.

У сучасних західноєвропейських і північноамериканських вузах квір-дослідження — респектабельна академічна дисципліна, зміст якої та методологія є інтердисциплінарними і залежать від інтересів факультету та самого викладача. Зокрема великий курс з історії гомосексуальної літератури, який викладався в Новій Школі Соціальних Досліджень (Нью-Йорк), містив розділи з «чорної» та «жіночої» літератури, творчість письменників, які відомі як неприховані геї або лесбійки (Верлен, Рембо, Уайльд, Пруст, Джеймс Болдуїн), а також ті, чия гомосексуальність можна ідентифікувати як приховану, латентну (Гоголь, Шекспір, Мікеланджело) [5]. Мета цих курсів — розглянути історію культури не лише в аспекті гомо- і гетеродефініцій, але й у всій повноті тілесних проявів, оскільки без розуміння природи людського бажання залишається неможливою адекватна інтерпретація культурних текстів. Незважаючи на те, що сам факт подібного викладання є «підривною (провокативною) діяльністю», філософські засади квір-досліджень визначили найвидатніші теоретики ХХ ст., які самі не належали до квір-комюніті: Ролан Барт, Михайло Бахтін, Віктор Тернер, Антоніо Грамші, що свідчить про загальнокультурні підстави цих досліджень.

Сексуальна революція 1970-х і студентські революційні рухи в Європі цього періоду, антипорнографічні дебати в США, ініційовані лесбійськими активістками, а також загальний фон рухів за лібералізацію моралі та «політкоректність» уможливили відкриття університетських центрів і програм з вивчення «альтернативної ідентичності» та видання аналітичної наукової літератури на цю тему. Ламання «невидимості» гей-культури й інституціоналізація квір-досліджень у академічних планах акцентують ідею можливості вибору сексуальної ідентичності замість її тотального «нав'язування» і ухвалення суспільством. Таким чином, уведення квір-теорій до академічного дискурсу є прогресивним фактом розвитку науки та культури.

Квір-персонажі стають усе легальнішими й візуалізованішими в культурі ХХ ст. Наприклад, історії Марлен Дітріх і Вацлава Ніжинського є готовими ілюстраціями до квір-теорії. Світ понині захоплюється роллю Марлен Дітріх у фільмі «Марокко», де вона у фракю, циліндрі та з тростиною виконує французьку пісеньку від імені чоловіка і цілує жінку поряд. Марлен

Дітріх надзвичайно вишукано носила чоловічий костюм, циліндр і фрак, що дотепер використовується на сцені театру і кіно, зокрема, Лайзою Мінеллі або Лаймою Вайкуле.

Квір-феномени стають надзвичайно популярними в Південній Америці та Західній Європі наприкінці ХХ ст. Наприклад, Ру Пол — відомий чорний трансвестит в американській популярній культурі, чоловік, що перетворюється на об'єкт жадання, переодягнувшись у жінку. Як квір-персон необхідно кваліфікувати Жана Жене, Рудольфа Нурієва і Фреді Меркьюрі, які мали двостатеві зв'язки.

У радянській період єдиним фільмом квір-напрямом був уже класичний «Здравствуйте, я ваша тєтя», в якому герой, переодягнувшись у жіночий одяг, із захватом грає фатальну жінку. Примірявши на себе разом з одягом також жіночу манеру поведінки, герой утілює свої уявлення про жінок у створюваному ним образі, зокрема ексцентричної і пристрасної пані. Ця роль йому подобається доти, поки він не зустрічає дівчину, в яку був закоханий, і відтоді знову хоче повернутися до ґендерної ролі чоловіка. Таким чином, фільм ілюструє можливість експерименту щодо зміни ґендерного статусу і рольової поведінки.

В пострадянський період квір-сексуальність представлено як простір опозиції щодо «гегемонної», патріархальної влади. Прикладом такої деконструкції можна вважати фільм А. Балабанова «Про уродов и людей» (1997), сконструйований як історія порнографічної фотографії в дореволюційній Росії. Головними героями стали хлопчики-сіамські близнята, які кохалися з дівчиною-сиротою, об'єктом мазохістського фото. Помітним явищем пострадянської культури став фільм Р. Литвинової «Країна глухих», який візуалізував образи «дивної» сексуальності. Безліч квір-персонажів презентує шоумен Дмитро Нагієв у своїх сатиричних серіалах «Обережно, Задов!» і «Обережно, модерн!». Значний успіх (хоча і з присмаком скандалу) випав на постановку «Служниць» Романом Віктюком, в якій усі жіночі ролі блискуче виконані чоловіками, а сама п'єса завершується класичним «Drag Queen» шоу.

Найвидатнішим дослідником різних форм сексуальності, зокрема феномену квір-сексуальності в радянській і пострадянській культурі, слід вважати академіка Ігоря Кона, який ще в радянські роки видав друком «Вступ до сексології». В «епоху гласності» І. Кон першим опублікував фундаментальну працю з історії сексуальності слов'янських народів — від старовини до сучасності [6]; і книгу, в якій уперше за сімдесят років радянської влади розглядався феномен гомосексуальності, причому,

не з позиції пристойності/непристойності, а стосовно соціальних реалій і культурних практик [7]. Порівнюючи феномен гомосексуальності з ліворукістю, від перенавчання якої відмовилися в кінці ХХ ст., автор порушує питання: а чи слід перевиховувати людей, чия ідентичність відрізняється від більшості? І чи не є гомофобія таким же продуктом тоталітарного суспільства і ксенофобського виховання, як і ненависть до расових та релігійних «інших», національних і мовних меншин? І чим відкритішим є суспільство, тим воно толерантніше до проявів не тільки расової, але й сексуальної, і гендерної різноманітності.

Після тривалих десятиліть радянських репресій Україна першою з колишніх республік СРСР відмінила кримінальне покарання за гомосексуальні стосунки між повнолітніми чоловіками без застосування насильства. На думку австралійського дослідника М. Павлишина [8], причиною актуалізації еротичного елементу в українській свідомості стало встановлення національної незалежності внаслідок розпаду Радянського Союзу і гендерної лібералізації, яка слідувала за цим. Завдяки «культурній лібералізації» увага суспільства змістилася від «колективної» до «індивідуальної ідентичності», приватного життя особистості. Звідси — інтерес до сексуальності як глобального елементу приватності, котрій стало надаватися «політичне значення». Нове розуміння сексуальності координувалося із соціальними змінами в Україні, і відкритість цієї теми означала одночасно опозицію до колоніального репресування цієї теми в публічному дискурсі Радянського періоду.

В українській літературі після 1991 р. пошук джерел національної самобутності виявився тісно пов'язаним із сексуальним і гендерним інтересом літератури. Така тенденція є основою одного з найвідоміших українських пострадянських романів — «Польові дослідження українського сексу» Оксани Забужко, де сексуальна невдоволеність героїні виявляється глибоко насиченою політичними переконаннями. «Гарний коханець» виявляється «поганим патріотом», і навпаки, а для відчуття повного задоволення «новій героїні» стає необхідним об'єднання цих двох елементів в одному й тому ж чоловікові: національно-патріотичного й еротичного начала. На широкому залученні стихії еротичного побудовані інші пострадянські твори українських авторів: «Гола душа» П. Загребельного, «Позичений чоловік», «Імпровізації плоті» і «Розпуста» Є. Гуцала, «Три листки за вікном» В. Шевчука, «Порнографія українця» В. Павліва. Внесення «erotичного компонента» в літературні твори «після 1991 року», на противагу необхідному і неминучому «виробничому

компоненту» в 60-80-ті рр., мислилося як артикуляція «антиколоніального (антиімперського) дискурсу» щодо «колоніального» (імперського, тоталітарного) минулого.

Відомим репрезентантом квір-шоу на українському просторі є Андрій Данилко в образі Верки Сердючки. Квірнесс Верки Сердючки-Андрія Данилка є вельми цікавим феноменом щодо поєднання європейських традицій квір-кабаре (у стилі Марлен Дітріх) і національних традицій українського вертепу, бурлескного гротеску, відомого більшості українців за безсмертною «Енеїдою» І.Котляревського. Верка Сердючка принципово перформативна, вона «справжня» у вираженні культурної повсякденності і, водночас, — у самопародіюванні, конструюванні себе як об'єкта спостереження і знаку культурної трансгресії. Успіх Верки Сердючки, вочевидь, пов'язаний із «транзитивністю» її образу і глибинним зв'язком із сучасним культурним несвідомим, що потребує «змін» між: «чоловічим» і «жіночим», «провінційним» і «міським», «центром» і «периферією», «постколонією» та «імперією», Україною і Росією, «радянським минулим» і «європейським майбутнім», нацією й етносом...

На матеріалі української культури і творчості М. Гоголя джерела української квір-сексуальності вперше розглянув С. Карлінський [9]. На думку С. Карлінського, особливість квір-поетики М. Гоголя виявилася в тому, що як тільки жінка починає цікавитися чоловіком, чоловік рятується від неї втечею, як Подколесін або Чичиков, як багато хто з його героїв. Якщо чоловік не може врятуватися, він гине. «Нормальних жінок у нього [Гоголя] немає: це або алебастрові статуї, напівбоги, як у «Тарасі Бульбі», або відьми, які взагалі хочуть каструвати чоловіка, або «коробочки», — осоружні старі, які втручаються в усе. Гоголь знущається над жінками і якнайбільше — над власною матір'ю» [10, с. 168]. Очевидно, С. Карлінський одним з перших почав досліджувати українську квір-ідентичність.

Дослідження гомоеротики на матеріалі української літератури здійснює Тамара Гундорова. У монографії «*Femina Melancholica*» вона розглядає форми андрогінної та гомоеротичної ідентифікації у творах і життєвих практиках Ольги Кобилянської та Лесі Українки, в дискурсі листування Кобилянської і Христини Алчевської. За твердженням Т. Гундорової, андрогінність є «ключем» до розуміння нарцисичної моделі модерної культури, в українському варіанті — літератури, яка перебувала під значним впливом Ф. Ніцше [11, с. 174].

Чому квір-дослідження і квір-персонажі стали помітним явищем пострадянської культури? Це явище є даниною моді чи

важливим елементом нового типу мислення? Помічено, що чим тоталітарнішим є політичний режим, що прагне до проникнення і регулювання повсякденного життя людей і кожного конкретно, тим вищим є рівень нетерпимості в суспільстві. Американський дослідник Баррі Адам [12, р. 14] указує на існування загальних засад гомофобії, расизму, етноцентризму та мізогенії і порівнює «нацизм» і «сталінізм», які об'єдналися в тоталітарній ненависті до євреїв, інтелектуалів, національних меншин і геїв! У січні 1934 р. масові арешти в Москві, Ленінграді, Харкові й Одесі наздогнали найвідоміших акторів, музикантів, митців, яким було інкриміновано «гомосексуальні оргії», що спричинило заслання до сибірських таборів. Боротьба з гомосексуалізмом велася в обох тоталітарних країнах — як у СРСР, так і у фашистській Німеччині, особливо жорстоких форм вона набула у військовий час, коли гомосексуалісти відправлялися до таборів як злочинці, що руйнують «чистоту нації» (у Німеччині) і «етичні цінності» (у більшовицькій Росії). Гомосексуалісти, разом з інвалідами, євреями, циганами, комуністами і радянськими військовополоненими були головними об'єктами політики геноциду, осудженої трибуналом («Судом народів») у Нюрнберзі 1945 р.

Тісний зв'язок тоталітаризму із сексуальністю, досліджував В. Райх. Він [13] переконливо довів, що морально-сексуальна вимога аскетизму нерозривно пов'язана з політичною реакцією в суспільстві і нагнітанням масового психозу. На противагу цьому, базовим принципом квір-теорії є філософія мультикультуралізму, в контексті якої квір-дослідження розвивають демократичну традицію щодо вивчення різних категорій громадян та їх культурних потреб. Сучасний постгендерний рух базується на концепції прав людини про те, що рівний доступ до здобутків культури для всіх громадян (зокрема жінок, гомосексуалістів, іммігрантів або інвалідів) є одним із показників демократичності суспільства. Демократія, згідно з цим розумінням, не є раз і назавжди сталим зведенням законів, вона ґрунтується на положенні, що «те, що є, можна завжди змінити на те, що може бути краще». Тому гендерна теорія в американській академічній науці тісно співпрацює з політичною і соціальною теорією і в масовій свідомості США має видиму політичну конотованість і широкий суспільний резонанс. В американській та західноєвропейській культурах візуалізація квір-сексуальності стала показником нових ступенів свободи, відмови від універсалістської, стабільної і «тоталітарної» ідентичності.

Якщо порівнювати ситуацію в Україні із загальносвітовою, то стає очевидним: більшість демократичних досягнень

Заходу в галузі культурних прав гендерних і сексуальних меншин з інституціоналізації теорій, що вивчають альтернативні аспекти людської сексуальності в університетах, залишаються практично недоступними українському читачеві. Незважаючи на те, що квір-дослідження є актуальними в українській аудиторії і на їх викладання існує попит, легальні канали інформування відсутні, інформація що в ЗМІ в більшості випадків є тенденційною або негативно забарвленою. Але, незважаючи на те, що західні країни раніше пішли шляхом гендерної і сексуальної лібералізації, в останні десятиліття в Україні дискутують щодо квір-сексуальності в академічному та публічному дискурсах, і це дозволяє сподіватися на подолання негативних стереотипів стосовно людей, які в культурі мають статус «інших».

Список літератури

1. Lauretis T. The Practice of love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire / T. Lauretis. — Bloomington, 1994. — 352 p.
2. Nanda S. Neither Man Nor Woman: The Hijras of India / S. Nanda. — Belmont, CA, Wadsworth, 1990. — 208 p.
3. Рассел П. 100 кратких жизнеописаний геев и лесбиянок / П. Рассел; пер. с англ. А. Дворядкина. — М. : Крон-Пресс, 1996. — 432 с.
4. Мондимор Ф. Гомосексуальность: естественная история : пер. с англ. / Ф. Мондимор. — Екатеринбург : У-Фактория, 2002. — 332 с.
5. Kennard J.E. Ourselves behind ourselves: A theory for Lesbian readers. In: E.A. Flynn and P.P. Schweichart, Eds. Gender and reading essays on readers, texts and contexts / J. E. Kennard. — Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1986. — P. 231-249.
6. Кон И. Сексуальная культура в России. Клубничка на березке / И. Кон. — М. : О.Г.И., 1997. — 385 с.
7. Кон И. Лунный свет на заре: Лики и маски однополю любви / И. Кон. — М. : Олимп 1998. — 425 с.
8. Pavlyshyn Marko. Ukraine literature and the Erotic of Postcolonialism: Some Modest Propositions. In: Harvard Ukrainian Studies, Ukrainian Research Institute Harvard University. Cambridge, Massachusetts. — Vol. XVII. — №1/2, 1993. — P. 69–85
9. Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol / S. Karlinsky. — Chicago and London : The University of Chicago Press, 1992. — 344 p.
10. Кучер русской литературы. Интервью с Саймоном Карлинским // Могутин Я. 30 Интервью. — СПб. : Лимбус-Пресс, 2001. — С. 94–112

11. Гундорова Т. *Femina Melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Т. Гундорова. — К. : Критика, 2002. — 272 с.
12. Adam B. *The Holocaust*. In: *Multicultural experiences, multicultural theories*. Ed. Mary F. Rogers. — The McGraw-Hill Companies, 1996. — P. 120–147
13. Райх В. *Психология масс и фашизм* / В. Райх; пер с англ. Ю. Донца. — СПб., 1997. — 380 с.

Надійшла до редколегії 22.03.2010р.

УДК 165.9:316.772

А. А. САВЧЕНКО

КОНЦЕПЦІЯ ЕНЕРГОІНФОРМАЦІЙНОЇ ПАРАДИГМИ КУЛЬТУРИ ЛЮДИНИ

Подано авторське бачення концептуальних аспектів еволюції культури людини під впливом енергоінформаційного обміну в космосі.

Ключові слова: *космос, людина, еволюція, культура, парадигма, енергія, потенціал.*

Представлено авторское видение концептуальных аспектов эволюции культуры человека под воздействием энергоинформационного обмена в космосе.

Ключевые слова: *космос, человек, эволюция, культура, парадигма, энергия, потенциал.*

Author vision of conceptual aspects of evolution of culture of man is presented under act of energy exchange in space.

Key words: *space, man, evolution, culture, paradigm, energy, potential.*

На початку ХХІ століття все більше активізується процес формування нової картини світу, у чому провідну роль відіграють розробки, виконані в контексті ідей космічного мислення. Наукова картина світу, основана на соціологічному світовідчутті, зазнає нині значної трансформації у зв'язку з розробкою все більшої кількості концепцій, створених з урахуванням багатогранних зв'язків людини з космосом і котрі розкривають самі механізми таких зв'язків. Наукова й філософська спадщина попередніх століть містить методологію вивчення факторів і механізмів, що зумовлюють єдність людини з космосом, про що міркували свого часу провідні вчені та філософи-космісти. Основою цієї єдності є, насамперед, моральні й етичні моменти, зокрема

космічні джерела моралі. У зв'язку з цим зростає актуальність подальшого дослідження наукової й філософської спадщини.

Мета статті — розглянути аспекти еволюції культури людини в рамках концепції енергоінформаційної парадигми в сучасному суспільстві.

Космос і людина — саме ці взаємовідносини необхідно розглянути, перш ніж говорити власне про культуру. По суті, всі об'єкти цього світу, зокрема й людина, перебувають у космосі, під впливом бурхливого енергетичного життя, ритмів, хімізму пронизуючих його променів, потоків різних часток матерії, магнітних струменів, імпульсів та ін. Це дозволяє порушити питання про те, що ідеї стосовно природи культури людини становлять основу нової парадигми, що потребує глибокого наукового вивчення. Відмінною ознакою цієї парадигми є те, що культура людини вводиться до загальнокосмічного еволюційного процесу і при цьому розглядаються складові й механізми означеного процесу.

У цьому дослідженні під поняттям «парадигма» мається на увазі визначення, поширене в науці про культуру. Парадигма розглядається як «сукупність теоретичних і методологічних передумов, які визначають конкретне наукове дослідження та є моделлю, зразком постановки й рішення дослідницьких завдань. Зміна парадигми — щось більше, ніж чергування теорій і концепцій, висунутих авторами. Зміна парадигми є зміною відносин до об'єкта дослідження, що припускає зміну дослідницьких методів і цілей, а іноді й зміну самого предмета дослідження» [2].

Необхідно відзначити внесок у розробку цієї проблематики таких провідних учених: В. Афанасьєва, Ю. Алексєєва, В. Баруліна, А. Гавріліна, К. Джейнса, Г. Дульнева, Т. Куна, Н. Крилова, В. Конєва, А. Лаборіта, І. Ладенко, Дж. Мартіна, І. Мемохіна, Д. Медоуза, А. Назарова, В. Пригожина, В. Панова, А. Ракітіна, В. Рогожкіна, В. Соловйова, Е. Соколова, С. Степіна, А. Сіліна, Б. Уїнстона, А. Урсула, Ф. Ханцевєрова, Л. Шапошнікової, А. Т. Шадріна, І. Юзвішина та ін. У цілому аналіз літератури свідчить, що, незважаючи на велику кількість досліджень, у яких розкриваються різні аспекти вибраної теми, вона ще потребує подальшого глибокого осмислення й структуризації накопичених знань.

У науці про культуру затвердилися певні парадигми: еволюціоністська; плюралістична; концепція ігрової культури; ідеї, розвинені в рамках структуралізму; матеріалістична теорія й ін. Їхній аналіз дозволяє виділити основні властиві їм принципи

положення. При цьому можна побачити, що в безлічі часом протилежних ідей усе-таки є щось загальне, а саме те, що культура майже завжди розглядається в площині соціологічного світовідчуття. Очевидно, що вищезазначені парадигми й теорії не розглядають культуру і її творця — людину — у контексті еволюції всієї космічної структури. Такий розгляд можливий у полі іншого мислення — космічного.

У концепції культури з погляду пізнання «Живої Етики» йдеться про Космос, речовина якого складається не з мертвої матерії, приблизно «проясненої» подекуди в космічних глибинах рідкими іскрами життя, а з «духо-матерії», матерії різнорідної та одухотвореної, а отже — живої.

Жива Етика уможливорює глибше осмислення того, багато в чому дивного й настільки важливого для нас явища, що ми називаємо звичним словом «культура». Йдеться про проникнення в її природу, необхідність якого продиктована самим часом, оскільки міркування навколо культури, а також підміна її іншими поняттями не надає виходу з кризових станів суспільства; відвернене ж до неї відношення, що поступово переходить у повне ігнорування, приведе до ще більшої бездуховності, до ще глибшого й тотальнішого занепаду всіх аспектів цивілізації. Бездуховність — значить без духу, вищих зв'язків, цілісного розуміння людини й урахування тонкої матерії, космосу й усіх найтонших взаємодій. Лише звернення до глибин природи самої людини, не відірване від складної й багатовимірної реальності космосу, пізнання сутності й основи її еволюції може дати вихід. При вдумливому розгляді такою основою буде саме культура.

Якщо розглядати Живу Етику, то наявні в ній методологічні положення [3] — основа якісно нових поглядів на культуру, вони є тією самою моделлю й зразком, за яким може проводитися її вивчення. Важливо, що осмислення культури в просторі ідей Живої Етики припускає зміну ставлення до природи самої культури. Це продиктовано, насамперед, особливостями енергетичного світогляду й ширшим розумінням сутності матерії. Крім того, вже сама назва філософської системи — Жива Етика — містить у собі принципову новизну у ставленні до культури. Можна цілком точно стверджувати, що раніше етику не розглядали в контексті космічної еволюції людини, де існує тісний зв'язок між етичними принципами, космічними законами й просуванням людини нескінченними сходами вдосконалення своєї матерії. А в такому, еволюційному, смислі етика, що відкриває нові грані усвідомлення життя людини в безмежності, постає саме живою.

Розкриваючи тему принципової відмінності цієї концепції від інших існуючих поглядів на культуру, важливо відзначити й такий момент. Соціологічне світовідчуття, що утвердилося свого часу, набуло поширення, тому всі явища, зокрема й культура, розглядалися в його рамках, обмежуючись лише суспільними відносинами, відділеними щільною завісою від еволюційних механізмів космічної безмежності. М. О. Бердяєв писав: «Усі соціальні вчення XIX століття були позбавлені тієї свідомості, що людина — космічна істота, а не обиватель поверхової громадськості на поверхні землі, що він перебуває в спілкуванні зі світом глибини й зі світом висоти» [1]. У цьому контексті не зайвим буде відзначити, що в другій половині XIX століття великий вплив на становлення науки про культуру робить сформована в той час етнографічна наука, в контексті розвитку якої культура стає об'єктом спеціального вивчення. Дослідження особливостей буття народів, пізнання самої людини в межах соціологічного світовідчуття тієї епохи наклали відповідний відбиток і на вивчення культури, що розглядалася переважно в аспекті соціальних функцій. Але з межі XIX–XX ст. стан справ у науково-філософському осмисленні людини й навколишнього світу якісно й помітно змінювався.

Продовжуючи тему космічної єдності, відзначимо, що, відповідно до філософії Живі Етики, Космос пульсує в певному ритмі, і ця пульсація має важливі характеристики. Вона керує всіма життєвими проявами, народженням енергій та їхнім зсувом; долі народів і самої планети перебувають у залежності від космічної пульсації; вона намічає шлях еволюції; має якість творчості; нарешті, космічна пульсація відчутна серцем [6]. Тема пульсації Космосу підводить до осмислення одного з центральних понять Живі Етики — «Космічного Магніту», проявом якого й названа «пульсація життєвого процесу» [6, стор.291].

Вищезазначене свідчить, що людина, її творчість перебувають у сфері впливу цієї основної космічної структури. До осмислення тієї космічної реальності, що розуміється під поняттям «Космічного Магніту» близько підійшов видатний учений О. Л. Чижевський. Учений вважав, що творчі сили Космосу тісно пов'язані з феноменом самого життя через пульс «космічного серця», що вмщує всю Світобудову. «Можливо, і еруптивна діяльність на Сонці, і біологічні явища на Землі — спів ефекти однієї загальної причини — великого електромагнітного життя Всесвіту. Це життя має свій пульс, свої періоди й ритми. Наука майбутнього повинна вирішити питання, де зароджуються й звідки виходять ці ритми... Ми звикли дотримуватися грубого й вузького антифі-

лософського погляду на життя, як на результат випадкової гри тільки земних сил. Це, звичайно, неправильно. Життя ж, як бачимо, значно більшою мірою є явищем космічним, ніж земним. Воно створене впливом творчої динаміки космосу на інертний матеріал Землі. Воно живе динамікою цих сил, і кожне биття органічного пульсу узгоджене з биттям космічного серця — цієї грандіозної сукупності туманностей, зірок, Сонця й планет» [5]. Ці думки О. Л. Чижевського дуже близькі до концепції Живого Етикі про «Зроблене Серце», що в космічній еволюції й енергетичному житті Світобудови відіграє провідну роль.

Будучи носієм космічних сил та енергій, а також маючи здатність до сприйняття й перетворення у своїй діяльності космічних ритмів від енергетично вищих структур Усесвіту, людина може впливати на матерію. Іншими словами, вона не просто створює щось із матерії, а може перетворювати й підносити її. По суті представлена нова концепція людини. У цій філософській системі розкривається зміст нового етапу в розвитку людини, досягнення якого власне надає ширше розуміння космічної реальності. В означеному процесі явище культури виявляється основним. Причому культура постає у формі конкретної енергетичної структури, що міститься в людині.

Культурі належить ключове місце в еволюції людини, причому в її космічному розумінні. З огляду на це, відзначимо, що культура не може не бути пов'язаною з певними космічними законами. Її осмислення через певні «законои Космосу» також можна віднести до особливостей нової парадигми, які відрізняють її від раніше висунутих концепцій. Серед таких законів можна назвати такі [3].

Закон подвійності виражає культуру у двох аспектах. Перший, причинний, аспект — як енергетична система духу людини, що, розвиваючись, перебуває в безперервному енергообміні з високими космічними структурами і в результаті творчої діяльності якої на планеті виникає тонке й потужне енергетичне поле — основа плідного розвитку цивілізації. Другий аспект — це матеріальні форми культури, підживлені цією високовібраційною енергетикою і які ми можемо бачити, сприймати дотиком, а саму енергію сприймати на рівні почуттів. Енергетика духу, будучи провідною або причинною, перетворює або одухотворяє певний вид матерії.

Закон тяжіння відбитий, насамперед, у тому, що дух людини має властивість магніту, притягаючи у своє поле енергетику, яка відповідає його рівню вібрацій.

Закон енергоінформаційного обміну, що є основою й самим механізмом розвитку духу. Енергообмін відбувається в контексті космічних законів, які, у свою чергу, є невід'ємними від етики. Тому порушення етичних принципів, отже — і певних законів, і самого енергообміну, — це один процес, що приводить до ускладнень у розвитку енергосистеми духу й зрештою до безкультур'я.

Закон Космічної Ієрархії, в енергообміні з якою перебуває дух людини, зважаючи на те, що Космос є цілісною одухотвореною системою. Енергетичний обмін з Вищим і є основою розвитку культури в глибинах людської природи.

Закон духовного перетворення через Красу. Краса є найважливішою підвалиною культури, енергетичною основою, головним принципом, відповідно до якого відбувається розвиток або вдосконалення духу.

Навчитися сприймати красу й розуміти її зміст — означає зробити важливий крок до власного духовного перетворення, оскільки містить високу енергетику духу, що взаємодіє з внутрішнім світом людини, гармонізуючи й примножуючи її енергетичний потенціал.

Закон відповідності пов'язаний як із самою культурою, так і з метанауковим засобом пізнання, найважливішою характеристикою якого є пізнавальні можливості духу людини (здійшені за допомогою серця). Тут головне — відповідність між певним духовним рівнем розвитку людини й можливістю здобуття знань умоглядним шляхом з опорою на інтуїцію. Високе пізнання відбувається через внутрішній світ людини.

Закон єдності Космосу. Саме поняття «дух» (його природа і механізми розвитку) є одним з основних у пізнанні космічної єдності.

Очевидно, що новій парадигмі культури, з урахуванням значених законів, повинні відповідати певні функції культури.

Оскільки природа людини розглядається наукою про культуру переважно з позицій соціологічного світовідчуття, всі відомі функції культури — людинотворча, пізнавальна, адаптивна, інтегративна, регулятивна, комунікативна, аксіологічна, інформаційна та ін. — мають в основному соціальне забарвлення (по суті, і самою культурологією більшість з цих функцій характеризуються як соціальні). Якщо ж ми розглядаємо еволюцію людини в межах цілісної космічної структури, то ці функції не можуть, на наш погляд, відповідно характеризувати культуру. У такому разі логічно сформулювати нові функції культури, які

відповідали б її новій парадигмі як системі духу, що самоорганізується. Такими функціями можуть бути наступні.

Культура є найважливішою умовою зв'язку людини з вищими, витонченішими станами матерії, високоорганізованими космічними структурами, імпульс яких і забезпечує самоорганізаційні процеси в енергетичному полі духу людини, а значить, і саме існування та розвиток культури. Глибинний зв'язок людини з Космосом, Вищим відбувається на рівні розвитку в ньому етичних, моральних основ або його культурного рівня. Цей зв'язок, його особливості є найважливішим положенням космічного мислення й нової системи пізнання та потребує наукового осмислення. Таким чином, розуміння етики істотно розширюється, зокрема не тільки міжособистісне й суспільне значення, але й набуває космопросторового сенсу. Етика є головною умовою енергообміну, що рухає еволюцію людини.

Енергія має вібрацію, рівень якої залежить від якості енергетики будь-якої структури — її носія. Культура, що має відношення до високовібраційної енергетики духу (як частини космічної структури), перебуває в природному зв'язку з високими космічними ритмами, що дають імпульси розвитку різним станам матерії. Відповідно, усі прояви та результати творчості духу людини — матеріальні носії культури — також наділені як особливою енергетикою, вкладеною в них людиною-творцем, так і певними зв'язками з енергетичним життям Космосу. Разом ці матеріальні носії культури утворюють велике енергетичне поле, пов'язане з ритмами високих космічних структур і на базі якого плідно розвивається цивілізація. Таке поле, так само як і дух людини, здатне до самоорганізації, розвитку, оскільки воно продовжує зберігати живий зв'язок з людиною за допомогою енергоінформаційного обміну. У своїй сукупності ці поля становлять енергетичне поле всієї планети, що, залежно від сили й насиченості, може притягати (енергія як магніт) відповідні енергії з Космосу. Таким чином, ті процеси, які відбуваються в душі людини (формування культури) під впливом космічного енергоінформаційного обміну, відбиваються на енергетиці всієї планети, також задіяної в цьому обміні. Еволюції людини й планети тісно пов'язані, одна без одної не можуть існувати. Звідси — існування життєво важливої необхідності, або космічної доцільності, збереження об'єктів культури, які пов'язують, образно говорячи, небо й землю.

Культура, як система духу, що самоорганізується, будучи невід'ємною від творчості, перетворює навколишню матерію, сприяючи її витонченості й підвищенню рівня її енергетики.

Можна також сказати, що це перетворення забезпечене тим космічним енергообміном, у якому задіяний дух людини й уся планета. Культура, що розвивається в полі цього духу, змінює якість усіх тонких структур людини. У цілому невіддільний від культури етичний та енергетичний процес перетворення людини, тобто вдосконалення її внутрішніх якостей, і є основною складовою шляху його космічної еволюції. Важливим фактором у цій функції є внутрішнє, свідоме прагнення людини до чогось вищого й довершенішого.

Культура є підвалиною космічної еволюції, оскільки вона невід'ємна від творчої та перетворюючої матерії сили духу, що задіяний у загальнокосмічному еволюційному процесі. Діючи в межах різних станів матерії, ця сила одухотворяє й удосконалює останню (тобто грубіші стани духо-матерії), що сприяє досягненню головної мети еволюції. Без культури еволюційний процес, що охоплює не тільки людство, але й усю планету (цей зв'язок певною мірою можна продовжити й далі, у Космос), затихає, припиняється й повертає до інволюції. Безкультур'я як зневажання космічних законів у масштабах планети, що еволюціонує разом з людством, перетворюється на глобальні кризи й природні катастрофи.

При дослідженні культури з погляду космічного мислення розкривається її пріоритетне положення як у духовному розвитку, так і в усіх сферах діяльності людини. Такий підхід до культури надає можливість формувати цілком чітку стратегію виходу з численних криз, що потребують у цей час невідкладного вирішення, — головна з яких, що є основою всіх інших, — криза духовна, криза культури. Саме в культурі, в її осмисленні, захисті й усебічному розвитку міститься вихід з того кризового становища, у якому опинилося людство.

На підставі вищевикладеного ми дійшли таких висновків.

1. Культура є самоорганізуючою системою духу, задіяного в космічному енергоінформаційному обміні з вищими структурами Світобудови. Культура постає як явище природне, котре формується природно, в глибинах нашої духовної й космічної природи. Усе це розкриває особливості такого явища, як енергетичне поле культури, що, за своєю тонкою природою є основою для добродійного розвитку цивілізації.

2. При розгляді культури з погляду Живої Етики найяскравіше виявляється те, чому Етика — Жива. По-перше, культурі належить головне місце в космічній еволюції людини. По-друге, сама можливість знаходження життя в Безмежності зумовлена розвитком саме культури або вдосконаленням

духу людини, для якого Космос, вищі стани складової його матерії — рідний будинок. Тобто це життя, безперервне просування визначають культурний рівень людини, або, іншими словами, Етику.

3. Серед поширених концептуальних поглядів на культуру, ідей з осмислення її природи, які широко вивчаються культурологією, немає такої концепції, в якій культура розглядалася б з погляду її впливу й участі в загальнокосмічному еволюційному процесі й при цьому розкривалися б особливості й самі механізми цього процесу. Водночас такий підхід існує в полі космічного мислення. Це істотна відмінність від інших концепцій надає всі підстави порушити питання про якісно нову парадигму культури, ідеї якої поступово розвиваються в наші дні. Цю парадигму можна по праву назвати енергоінформаційною парадигмою культури людини.

4. Нова парадигма культури пропонує зміну ставлення до досліджуваного явища, що продиктовано особливостями енергетичного світогляду. У новій парадигмі природа культури й закономірності її розвитку розкриваються в контексті цілісного погляду на людину та культурно-історичний процес. Цей погляд припускає невід'ємність від особливостей розвитку всієї космічної структури, тому культура відіграє провідну роль у космічній еволюції людства.

Принципи випадковості й спонтанності не можуть бути основою розвитку матерії, а також самого виникнення законів, за якими відбувається цей розвиток.

У структурованому та такому, що розвивається по строгих законах Всесвіту, закон провідної ролі Вищого є основою космічної еволюції, як у цілому, так і в окремих прикладах, що знаходить певне відображення в самоорганізаційних процесах синергетики. Енергообмін з Вищим і основою розвитку культури в глибинах людської природи. Усе це може бути тематикою подальших досліджень.

Список літератури

1. Бердяев Н. А. Судьба России. Опыт по психологии войны и национальности / Н. А. Бердяев. — М. : Мысль, 1990. — С. 130.
2. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии / Б. И. Кононенко. — М., 2003. — С. 307.
3. Назаров А. Г. Что такое космизм в идее ноосферы / А. Г. Назаров // Космическое мировоззрение — новое мышление XXI века : материалы междунар. науч.-обществ. конф., 2003. В 3-х т. Т. 1. — М. : МЦР, 2004. — С. 155.

4. Шапошникова Л. В. Философия космической реальности : [вступ. ст.] / Л. В. Шапошникова // Учение Живой Этики. Листы Сада Мории. Кн. 1. Зов. — М. : МЦР, Мастер-Банк, 2003. — С. 53–58.
5. Чижевский А. Л. Колыбель жизни и пульсы Вселенной / А. Л. Чижевский // Русский космизм: Антология философской мысли. — М. : Педагогика-Пресс, 1993. — С. 322–324.
6. Шапошникова Л. В. Великое путешествие. В 3-х кн. Кн. 3. Вселенная Мастера / Л. В. Шапошникова. — М. : МЦР, 2005. — С. 440, 441.

Надійшла до редколегії 23.03.2010р.

УДК 165.65:101.9

Т. М. БРАГІНА

ФОРМУВАННЯ ЦІННОСТЕЙ У КОНЦЕПЦІЇ БАДЕНСЬКОЇ ШКОЛИ

Проаналізовано та порівняно механізм формування цінностей у дослідженнях В. Віндельбанда та Г. Ріккєрта.

Ключові слова: Баденська школа, цінності, епістемологічна схема.

Анализируется и сравнивается механизм формирования ценности в исследованиях В. Виндельбанда и Г. Риккєрта.

Ключевые слова: Баденская школа, ценности, эпистемологическая схема.

Author provides comparative analysis of value formation in theories of H. Rickert and W. Windelband.

Key words: Baden school, values, epistemological scheme.

Актуальність теми дослідження визначається необхідністю оновлення методологічної культури сучасної гуманітаристики. Зміна парадигми новітніх наукових студій вимагає входження вітчизняної філософської думки в контекст європейської філософії, зокрема творчого опанування досягнень філософії культури критицизму.

На думку засновників Баденської школи, науковий розгляд об'єктів культури стає необхідним саме у зв'язку з поняттям провідних цінностей. Як тільки ми приводимо дійсність у зв'язок з цінностями, що претендують на нормативну загальність, «то вираження цих об'єктів в індивідуальних поняттях виявиться обов'язковим тією ж мірою, якою нормативно загальні цінності потребують нашого визнання» [5, с. 437].

У науковій літературі (В. Ф. Асмус, К. С. Бакрадзе, О. С. Богомолів, О. Л. Вайнштейн, Б. Т. Григор'ян, Б. В. Марков,

Н. В. Мотрошилова, Л. В. Скворцов, Г. В. Тевзадзе та ін.) критичній рефлексії піддано деякі висновки Баденської школи. **Мета** статті — уточнення механізму формування цінностей у дослідженнях В. Віндельбанда та Г. Ріккерта.

За Г. Ріккертом, установа межі між цінністю і нецінністю можливе лише за допомогою такого визначення поняття цінності, яке прагнучиме не до охоплення всіх цінностей, а до встановлення того, «що єдине заслуговує на ці імена», і на основі цього виробляє норми для наукового, морального та релігійного життя. Тому автор зосереджується на тих розділах філософії, які прагнуть до встановлення норм, і виявляє значення, яке для них має історія [5, с. 506–507].

Роздум ґрунтується на розмежуванні формальної і матеріальної частин філософського дослідження. Г. Ріккерт підкреслює, що цей поділ відносний, але для кожного окремого випадку він є однозначним. Так, нормативне поняття наукової істинності як такої формальне. Порівняно з ним, поняття природничонаукової та історичної істинності є матеріальними. Або: якщо до формальної частини можна віднести логічні складові дослідження, тоді матеріальна частина полягає у визначенні, що стосується змісту об'єктів. Думка автора зосереджується на розгляді зв'язку між формальною і матеріальною частинами дослідження, що формується в процесі визначення цінностей.

У цьому контексті філософія здійснює двояке використання історичного. По-перше, вона завжди повинна відносити формальні поняття до конкретного змісту, який може бути отриманий лише з певних історичних процесів. Але головним є те, що і «встановлення формальних норм повинно вже бути приведення в деяке відношення до поняття про історичне». Тобто вже у своїх формальних частинах філософія має зважати на загальні форми історичного розуміння дійсності. Однак відношення, в якому перебуває встановлення норм до історичного життя, відмінне стосовно різних частин філософії. Особливо воно розрізняється в теоретичній і практичній філософії. При цьому автор підкреслює обмеженість природничо-наукового підходу в трактуванні проблем практичної філософії [5, с. 507–509].

Так, стосовно етики природничо-наукове встановлення норм неможливе, оскільки закони природи виражають те, «що повинно бути завжди і скрізь, і тому не можуть бути обов'язком. Крім того, норми не можна знайти в наявному бутті речей, що розглядаються з позиції загального відсторонено від обов'язковості цінностей. З такої точки зору етика не зможе зрозуміти значення індивідуальної особистості» [5, с. 511].

Автор розглядає етичну роль індивіда в ракурсі історичної науки. Він розуміється не як екземпляр родового поняття серед інших екземплярів, а як індивідуум в індивідуальному. Моральний індивідуум може здійснювати вчинки лише як телеологічний індивідуум. При цьому індивідуальність вимагається від нього. Моральне хотіння може мислитися або «як воля, що хоче того, що для неї обов'язкове, або як воля, що визначає себе саму заради зобов'язання». А будь-яка етика, «котра встановлює загальнообов'язкові норми, повинна робити це усвідомлення обов'язку останнім критерієм морального» [5, с. 512, 510].

Загальна цінність та індивідуальність неодмінно пов'язані одна з одною — те, в чому історія вбачає індивідуальність людини, є сукупністю того, що вона зробила, керуючись загальними культурними цінностями. На думку Г. Ріккєрта, фундаментальними етичними нормами мають бути самі форми історичного розгляду дійсності: форма індивідуума, що виявляє телеологічний зв'язок, і форма телеологічно історичного індивідуального розвитку. Ці норми суто формальні, щоб вони могли виражати сутність будь-якої моральності. І тому вони абсолютно загальнообов'язкові. Вони не позбавляють особистість індивідуальності, якщо вона служить здійсненню загальних цінностей. Відтак етика стає індивідуалістичною, незважаючи на те, що вона має бути загальнообов'язковою, а саме тому [5, с. 512–513]. Однак, як відзначає Г. Ріккєрт, і людина як така має абсолютну цінність, оскільки в ній можлива реалізація волі, що усвідомлює свій обов'язок. Тому і суто людське виділяється з решти дійсності, як етично цінне [5, с. 518].

Такий формальний аспект вивчення механізму прояву норм. При цьому впроваджується двоїстість методологічного підходу: протилежність «загальне — особливе» поєднується з телеологічним підходом, що реалізується в прогресії понять «історичний індивідуум — зв'язок — розвиток» [5, с. 277–366]. Прийняття опозитності «загальне — особливе» як вихідного пункту закономірно закріплює за суспільною групою роль сфери прояву цінностей. Поняття історичного центру, що позначає в Г. Ріккєрта такі історичні об'єкти, «... які не тільки мають завдяки власному наявному буттю деяке значення для цінності, але й самі виявляють своє ставлення до цієї цінності», отримує нову основу своєї необхідності [5, с. 416]. Відповідно, індивід приймається за іншу сторону протилежності. Ця опозитність індивіда та групи за своєю логічною структурою є аналогом центрального для концепції Г. Ріккєрта поняття теоретичного віднесення до цінності [5, с. 286–288]. Тут група постає як субстрат логічного

загального одиничних оціночних суджень, субстратом яких є індивід. При цьому опозитність не розвивається, а теоретично фіксується. Але індивід фігурує в цьому разі не як цілісність, а як один з її функціональних підрозділів, необхідних для фіксування вказаної протиставленості. Таким чином він репрезентує лише один зі своїх абстрагованих аспектів. У такому разі використане поняття індивіда може розглядатися як продукт природничонаукового утворення понять.

Установлене поняття обов'язку як етичної цінності є суто формальним, оскільки може мати будь-який зміст. Цей зміст набуває визначеності в матеріальній частині дослідження. Тому моральну волю у вужчому сенсі Г. Ріккерт розуміє як форму усвідомлення обов'язку, що отримала значення в житті, коли ми розглядаємося як соціальні істоти. Етика «повинна привести хотіння у зв'язок і з особливими сферами соціального життя як об'єктами його виявлення для того, щоб етичні норми стали значущими, і тоді постає питання про прийняття до уваги історичного» [5, с.510]. Тут емпірична частина дослідження виявляє зміст норм так, як вони обнародуються в діяльності історичних центрів.

Зв'язок між історичними й етичними проблемами виявляється в понятті суспільної групи, до якої належить індивідуум. Те, що розуміється як «історичний зв'язок», це і в етичному сенсі має значення лише завдяки своїй індивідуальності. Моральний індивідуум завжди досягається «індивідуальним цілим і його обов'язок — сприяти виробленню індивідуальності цілого» [5, с. 514, 515].

Орієнтація на емпіричний метод є виявом глибшої тенденції в теорії Г. Ріккерта. Як справедливо зазначив С. Гессен: «Борючись проти залишків раціоналізму в І. Канта, Г. Ріккерт різко відокремлює поняття «загальнообов'язкового» (*allgemeingltiges*) і «загального» (*allgemeines*), що, з одного боку, веде до визнання емпіричного «походження» загального, як результату обробки дійсності, і, з іншого — до поширення загальнообов'язковості на індивідуальне та, таким чином, до розширення проблеми апріорності» [4, с. 168].

Ця настанова відбивається і на схемі виявлення норм. Оскільки зміст норми береться з історичного матеріалу, тобто визначається емпірично, то виникає необхідність підведення телеологічного обґрунтування під цю процедуру. Так як матеріальна частина дослідження вже вичерпана, то це можна здійснити тільки у формальній його частині. Тому сам процес установлення формальних норм зводиться до вже телеологічно

обґрунтованого поняття про історичне (до послідовності понять індивідуум — зв'язок — розвиток). Таким чином, висновок Г. Ріккєрта про двояке значення історичного для філософії є необхідним для узгодження емпіричного методу з телеологією.

Інакше інтерпретує прояв нормативного В. Віндельбанд. Його трактування більше тяжіє до раціоналізму. Так, стосовно індивіда він указує на «антиномію свідомості, яка виявляється у відношеннях між зобов'язанням і необхідністю, між нормами та законами природи». Підкреслюючи неминучість антагонізму між реальним та ідеальним, він відзначає: «Це антиномістичне співіснування норми і того, що їй суперечить, в одній і тій же свідомості є первинним фактом, який можна лише констатувати, але ніколи не можна зрозуміти: з нього витікають усі проблеми критичної філософії» (Курсив мій — Т.Б.). Причому цей антагонізм не можна звести до відношення між індивідуальною поведінкою та загальною соціальною свідомістю, що міститься як основа в кожній окремії свідомості [2, с. 256, 258].

На думку В. Віндельбанд, про це свідчать історичний рух і зміна усвідомлення норм. Цей процес складається з накопичення індивідуальних відступів від спільного способу оцінки. Культурний прогрес в історії пов'язаний з існуванням «права абсолютної значущості», що протистоїть «значущості історичній і відносній». Він виявляється як звільнення індивіда від пануючої нині нормативної свідомості. Кожен з таких індивідів стверджує не своє свавілля, а «вище і вічне: в них «совість» переходить від своєї соціальної форми вияву до своєї трансцендентної метафізичної сутності» [2, с. 259]. Таким чином, відповідно до класичної схеми І. Канта, нормативна свідомість доступна не сама по собі, а лише в її відношенні до свідомості емпіричної у зв'язку з досвідом. Але емпірична свідомість не обґрунтовує норм. Їх обґрунтування лежить у них самих, «у телеологічному значенні, яке вони мають як засіб для досягнення загальнозначущості». При цьому носієм спільної свідомості, яку має кожне суспільство, є не містична субстанція — «дух народу», а всі індивіди [2, с. 230, 234]. Сила загальної свідомості — це «*те загальнообов'язкове, що з природною необхідністю має значущість для всіх членів суспільства*» (Курсив мій — Т.Б.). Ця сила — необхідний продукт природних та історичних умов життя суспільства. Зміст же моральних цілей завжди належить конкретній людині. І хоча обов'язок індивіда похідний від обов'язку суспільства, телеологічний зв'язок не закінчується в суспільстві, а виводить за його межі. Тому соціальні обов'язки є тільки засобами для

збереження суспільства, «не абсолютними, категоричними, а гіпотетичними і такими, що допускають усунення, імперативами» [2, с. 251, 239, 242, 244].

У цьому контексті автор вирішує і проблему субстанціальності соціального. На його думку, суспільне буття не може розглядатися як «вічно тотожне буття, проявом якого є окремі особистості з їх волями». Воно не може бути віднесене «до родового поняття буття, субстанції». Суспільне життя «є результатом, який у кінцевому підсумку витікає з буття, що є його основою, а таке буття — особистості». І хоча всі прояви особистостей зумовлені суспільним життям, повністю пояснити їх з його допомогою неможливо через «наявність первинного самовизначення в людини» [1, с. 614–615].

Відтак, з теорією Г. Ріккерта безпосередньо пов'язана проблема загальнозначущості норм з поняттям соціального. Саме «в особливій сфері» соціального відбувається виявлення норм. Ця особлива сфера — суспільна група, «історичний центр», у діяльності якого виявляються цінності. Ключовим поняттям у такому разі є поняття обов'язку. Індивід розуміється, по суті, функціонально: як одна з сторін протилежності «загальне — особливе» і як істота, присутність якої уможливорює здійснення волі. При цьому саме на етапі введення понять соціального і суспільної групи теорія Г. Ріккерта найбільше наближена до задання створення матеріальної філософії історії.

В. Віндельбанд, на відміну від Г. Ріккерта, наділяє індивіда якістю субстанціальності. Механізм прояву норм у нього не опосередковується соціальним. Норма проникає в індивідуальну свідомість і через свою безпосередню самоочевидність оволодіває індивідом, котрий потім переносить її в соціальне. Ця роль визначається не структурою концепції, а інтелігібельним характером індивіда. Тому здійснення його трансцендентної свободи і є механізмом вияву норм. Соціальне розуміється як домен природно необхідного, яке повинно бути запліднене нормативним. Цінність суспільства залежить від того, наскільки загальний духовний зміст досяг свідомого вираження і панування в зовнішньому спільному житті. Таким чином, суспільство має «піднятися над своєю природною основою та явити в собі абсолютно загальнозначуще» [2, с. 251-252]. У цій перспективі «наукова обробка історичного космосу, до якого зводиться вся робота наук про культуру, постає як явище, рівноцінне фізичному космосу, в картині якого повинні з'єднатися всі результати природознавства» [3, с. 399]. Перспектива подальших досліджень вбачається в можливостях компаративного аналізу механізму формування

цінностей у дослідженнях Баденської школи неокантіанства та студіях М. Вебера.

Список літератури

1. Виндельбанд В. О свободе воли / В. Виндельбанд // Избранное. — М. : Юрист, 1995. — С. 508–656.
2. Виндельбанд В. Прелюдии / В. Виндельбанд // Избранное. Дух и история. — М., 1995. — С. 20–293.
3. Виндельбанд В. Философия в немецкой духовной жизни XIX ст. / В. Виндельбанд // Избранное. — М. : Юрист, 1995. — С. 294–363.
4. Гессен Г. От редактора перевода / Г. Гессен // Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. — СПб. : Книгоиздательство «Образование», 1911. — С. 3–29.
5. Риккерт Г. Границы естественнонаучного образования понятий / Г. Риккерт. — СПб. : Наука, 1997. — 533 с.

Надійшла до редколегії 24.03.2010 р.

УДК 781.7(=411.16)

З. І. МАРКОВСЬКА

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЄВРЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

Аналізуються культурологічні аспекти еволюції єврейського музичного мистецтва культової та світської традицій. Визначаються причинно-наслідкові зв'язки між історичними подіями та розвитком музичної культури юдейських громад з прадавніх епох до Нового часу.

Ключові слова: музика, клезмер, синагогальні піснеспіви, юдейська культура.

Анализируются культурологические аспекты эволюции еврейского музыкального искусства культовой и светской традиций. Определяются причинно-следственные связи между историческими событиями и развитием музыкальной культуры иудейских общин с древнейших эпох до Нового времени.

Ключевые слова: музыка, клезмер, синагогальные песнопения, иудейская культура.

Are analyzed cultural aspects of evolution of the Jewish musical art of cult and secular tradition. Relationships of cause and effect between historical events and development of musical culture of the Jewish communities since the most ancient epoch till New time are defined.

Key words: Music, Klesmer, Synagogue church chanting, the Jewish culture.

Юдейська культура є однією з найдавніших у світі. Углиб її джерел значною мірою сягає і християнська цивілізація, що виникла на фундаменті єврейської релігійної спадщини. Багатотисячолітня історія вплинула на формування традиційної культури юдейських громад та єврейського мистецтва, розвиток якого відбувався в процесі історичного співіснування засад культурно-національної самоідентичності та складного кроскультурного діалогу з іншими народами та цивілізаціями, серед яких проживали євреї. Оригінальне і цікаве є єврейське музичне мистецтво, що містить у собі культову та світську (народну і професійну) традиції.

Історична еволюція єврейського музичного мистецтва неодноразово привертала увагу як зарубіжних, так і вітчизняних науковців. Серед значних досліджень з цієї проблематики можна відзначити праці М. Росмана [6], Ш. Етінгера [12], М. Грюбель [13] з історії єврейського народу, дослідження М. Береговського [2; 3], І. Добрушиної [4], Ю. Енгеля [11], присвячені основним етапам розвитку єврейського музичного мистецтва тощо.

Мета статті — осмислення основних культурно-історичних векторів розвитку єврейської музики.

Музика є важливою складовою буття людини, що супроводжує її з прадавніх часів і має значний вплив на людську свідомість і підсвідомість. І хоча музика не є матеріальною, вона завдяки своїй багатогранності приховує багато цікавої різноаспектної інформації, маючи чималі можливості, через які здатна виразити всю людську сутність.

Відомо, що єврейська традиційна музика існує багато століть, супроводжуючи своїх творців у різних куточках світу, куди їх закидала доля під час міграції. Перші згадки про музичну культуру євреїв стосуються до найдавніших часів біблійної епохи. Завдяки плідній праці науковців з'ясовано, що вже в ті далекі віки музичні інструменти були досить різноманітними та поділялися на чотири види. «Завдяки археологічним розкопкам, численному ілюстративному матеріалу — керамічним виробам, наскельним малюнкам, статуеткам, монетам та ін. із зображенням музикантів чи музичних інструментів — стало відомо, що євреї біблейської епохи знали інструменти чотирьох видів: ідіофони (ударні інструменти, звук яких добувався безпосередньо з корпусу інструмента), мембрафони (ударні інструменти з натягнутою шкірою та ін.), аерофони (духові) і хордофони (струнні)» [14].

Безперечно, для євреїв, як і для всіх найдавніших народів, мистецтво являло собою синкретичне ціле, а музика була

невід'ємною частиною цього цілого. Тому будь-яка подія не відбувалася без участі музики, пісні, танцю, незалежно від того, пов'язано це з сімейним святом чи зі святом загальнонародним або місцевим.

У цей період духовна музика стає дуже важливою і невід'ємною частиною релігійного життя. Найдавніший, найвідоміший жанр ритуальної музики — жанр псалмів. Вважається, що автором Книги Псалмів є цар Давид, а поширилися вони вже за часів Першого Храму, вплинувши в подальшому на розвиток традиційної поезики та музики євреїв.

Вавилонський полон як велике горе нації стримував розвиток музичного мистецтва на деякий час, оскільки не можна було співати та святкувати, коли трапилося таке страшне лихо. «На вербах ... повісили ми свої арфи ... Як нам співати пісню Господню на землі чужій?..» (5,136:2-5)

Таким чином, місце музики зайняли дозволені молитви, а згодом виник новий музично-поетичний жанр, що дістав назву «пійот», який у другій половині I тис. н.е. швидко набув поширення. Насамперед до жанру піюта належать гімни релігійного змісту. «Сукупність піютів, а також манеру їх інтерпретації називали пайтанут, а творця — пайтан» [14].

У стародавню добу мистецький процес був синкретичним, тобто музична творчість і виконавство — єдине і неподільне ціле, тож пайтани були, одночасно і авторами, і виконавцями власних творів. З часом, міцно ввійшовши до традиції, виконання пайтанів зазнало деяких змін, зокрема сталося так, що виконувати та повторювати стали лише першу фразу гімну, що додало більшої значущості наспіву, порівняно з текстом. Відомо, що пізніше — у період Середньовіччя — серед пайтанів було чимало імен видатних єврейських філософів та вчених, таких, наприклад, як Раші, Маймонід, Іехуда ха-Леві та ін.

Період Другого Храму характеризується формуванням основних типів єврейської музики: народної, палацової та храмової. У подальшому стає відомо про характер та виконання літургійної музики в період Другого Храму, форми виконання та приблизний склад капел, деякі особливості використання музичних інструментів. Однак після зруйнування Другого Храму та першої Юдейської війни, наслідками яких була втрата Давнім Ізраїлем самостійності, музика не використовувалася під час релігійної літургії.

Утім ця руйнація дала життя новій релігійній традиції. Якщо раніше місцем зосередження духовної літургії слугував Храм, то віднині це місце займає синагога, яка перебирає на себе ще

багато функцій і стає носієм національної культури як кожної окремої громади, так і юдаїзму взагалі. У цей період синагогальна музика стає провідною в релігійному відправленні.

Порівняно з попередніми часами, ця нова музика, наскрізь проникнута особистісними мотивами, стає більш психологічною. В літургії починає привалювати своєрідне вокальне начало, в якому манера співу, що мала назву кантиляції (от лат. *cantillo* — співаю тихо, слабо), нагадувала речитатив. У синагогальній літургічній практиці виникає новий особливий жанр виконання, який найповніше дозволяв висловити почуття віруючих під час молитви, — псалмодична речитація. Цей стиль виконання вирізнявся «...строгістю, емоційною стриманістю (на противагу «мирському» співу). При речитації допускалися мелізматика й елементи імпровізації» [10].

Значне поширення синагогального співу висувало нові вимоги й до самих музикантів-виконавців. Саме тому у VIII — IX ст. виникає посада хазана — співака-імпровізатора та виконавця нових і традиційних молитов, який один співав молитву, одночасно висловлюючи почуття всіх тих, хто молиться, втім не лише присутніх, а й навіть усієї громади, усього юдейського народу: «...інша назва хазана — шеліах ціббур — посланець громади, скорочено шац ...» [7].

У європейських країнах таких митців пізніше називали канторами. Хоча хазани були релігійними діячами, однак вони повинні були володіти не тільки релігійною принадою, а також професійними вокально-акторськими навичками — дуже красивим голосом, гарною дикцією, сценічною привабливістю тощо. Як сказано в Талмуді, хазан «...мав бути вченою людиною, і музика повинна жити в ньому, він мав бути також скромним, мати приємну зовнішність і милозвучний голос, бути улюбленцем усієї своєї громади і бути бідним, щоб благання в його вустах звучали непідробне. Повинен уміти говорити проповіді, цитувати Писання і знати всі молитви напам'ять...» [8,(Таанит, 16а)].

Пізніше в синагогальному співі відбулися деякі зміни, внаслідок яких на допомогу хазану додали ще двох людей — тохім та месаїм, — які були його помічниками, зокрема нагадували мотив молитов та їх порядок. Ця традиція збереглася і понині. З часом був організований навіть особливий цех хазанів; професійне вміння передавалося ними один одному, від майстра до учня, а учні одружувалися на доньках хазанів. Таким чином, цей так званий цех хазанів (як, загалом, і всі подібні середньовічні фахові об'єднання) був закритим.

Поділ юдеїв на ашкеназів та сефардів дозволив по-різному розвиватися майстерності хазанів, утім деякі ознаки цих двох гілок єврейської традиції залишалися спільними. Серед таких ознак можна насамперед назвати емоційність, яскравість виконання, дещо театральну інтерпретацію, пафосність.

Завдяки хазануту в єврейській музиці сформувалися специфічна система ладового та композиційного мислення, яка має своєрідні мовно-виконавські ознаки. «За обрядами, інколи за окремими молитвами та іншими текстами закріпилися деякі ладово-мелодійні моделі — аналоги арабських макамів. На їх основі хазан будує мелодію, імпровізує і видозмінює її по-своєму. У різних громадах ці ладово-мелодійні моделі називають по-різному — штайгер, модус, густ, макам тощо. Вони іноді пов'язані з певною молитвою і мають відповідну назву: наприклад, «Ахава Раббі» (або фрейгіш густ — різновид фригійського ладу). «Іштаббах» (різновид натурального мінору), «Адошем Малахій» (варіант міксолідійського ладу), «Якум Пуркаєв» (різновид дорійського ладу) і т.д. Однак за цими ж моделями виспівуються не лише зазначені, а й інші молитви і тексти. Деякі лади потрапили до єврейської музики з ірано-арабської культури, інші — пізніше (в діаспорі) — з інших музичних культур: іспанської, румунської, української, угорської» [14].

Саме в молитовних заспівах хазанів згодом виникли особливості, притаманні сучасній мелодії синагогального співу. Найпершою проспіваною хазанами молитвою є «Аміда» (Х ст.), у подальшому єврейські кантори музично інтерпретували ще багато молитов.

Слід додати, що релігійну літературу юдаїзму завжди характеризувало неоднозначне ставлення до музичного мистецтва. На сторінках багатьох книжок (Тора, Танах, Мишна, Зоґар, «Книга благочестивих» — р. Іегуда ге-Хасид, «Книга вірувань і поглядів» — р. Саадія Гаон, «Кузарі» — Іегуда га-Леві та ін.) різних періодів можна знайти роздуми про доцільність музики в житті праведної людини. Тож як змінювалися історичні епохи й соціокультурні обставини життя юдеїв, так змінюються і погляди юдаїстських мислителів на доцільність або недоцільність цього жанру мистецтва. І хоча Талмуд критично ставиться до музики, любов до неї простого народу неможливо було просто викоренити. Саме тому деякі рабини йшли на поступки своїй пастві і дозволяли деякі види трудових пісень. Нині відомо, що пісні рибалок і орачів дозволялися до виконання, але пісні ткачів чомусь заборонялися, оскільки вважалися непристойними.

Після поділу юдеїв на ашкеназів і сефардів громада потребувала самоідентифікації та нерозпорошення по інших релігіях. Тому лідери громад намагалися, з одного боку, зберегти спів у синагогальній службі, а з іншого — обмежити вплив музики в житті пересічної людини. Втім будь-яка громада не може перебувати серед інших народів, на їх території, і нічого при цьому не переймати. Тому в ці часи єврейська музика стає складним синтезом традиційної юдейської мелодики з елементами музики європейської чи східної. «У музиці ашкеназів нові елементи походили від культур Центральної та Східної Європи, а у сефардів превалювало й упродовж тривалого часу збереглося арабіберійське начало. Для сефардського стилю характерні імпровізаційність, тривалі («нескінченні») варіації; ашкеназькому носаху притаманні чіткіша («квадратна») структура наспівів, симетричність і повторюваність будови мелодики, декламаційний тон псалмодії» [14].

«Золотим століттям» називають розквіт єврейської культури в арабо-мусульманській Іспанії за часів Середньовіччя. Юдеї не гребували використовувати для виконання піютів та змірот (співів) арабських, а згодом і романських мелодій та наспівів. Життя євреїв у середньовічних християнських країнах було іншим, порівняно з країнами мусульманськими. Але, незважаючи на національно-культурну замкненість, в історії трапляються згадки про євреїв — трубадурів, шпільманів, труверів, яких шанували за майстерність. Тому вони проводили свої виступи не тільки для простого люду, але й для вельмишановних осіб. Такі народні актори успадкували багато чого від європейської народної музики того часу і сприяли впровадженню нових елементів у релігійну і світську музику євреїв діаспори.

Як уже зазначалося, ставлення юдейської ортодоксальної релігійної думки до музики в різні часи було різним. Але вже в XIV ст. сформувалося загальне правило щодо виконання музики, згідно з яким надалі, щоб відрізнятись від інших релігійних культів, заборонялося виконувати музику в суботні дні та на свята (винятком було і понині є свято Пуриму), а також заборонялося слухати жіночі співи. У культовому обігу дозволялася тільки вокальна музика, інструментальна ж музика — лише на весіллях.

Епоха Ренесансу стала визначною для єврейської музичної культури завдяки тому, що саме в ці часи уможливується зближення релігійних кіл з професійними музичними. А вже в XVI ст. з'являються перші єврейські професійні світські музиканти, багато з яких для того, щоб набути визнання

в улюбленій сфері діяльності, переходили в християнську віру. Серед найвідоміших єврейських музикантів Західної Європи цієї доби можна назвати Джованні Марію, Аврахама Леві, Саломоне деї Россі та ін.

Ашкеназькі рабини намагалися боротися з проникненням у єврейське духовне середовище чужорідних мелодій християнського оточення, але цей процес уже неможливо було зупинити. У XV-XVIII ст. частково порушується інтонаційний зв'язок єврейської релігійної музики з її першоосновою, в синагогальні співи проникають неюдейські мелодії. Зокрема до синагогального побуту поступово ввійшло чимало надбань музичної культури Німеччини. Також у Німеччині завдяки хазанам і рабинам виникла традиція співати на окремі свята молитов під окремі мелодії. Талановитіші хазани, переймаючи іноземний мелос, намагалися його адаптувати під власну національну традицію, втім усе ж таки почався процес послаблення позицій традиційної синагогальної музики [6].

У XVII-XVIII ст. єврейські філософи та митці, завдяки певній соціокультурній емансипації, активно сприяли розвитку науки та мистецтва, зокрема й музиці, втім ця музика за своїми змістом та формою належала не до національної юдейської, а до загальноєвропейської (значною мірою космополітичної) професійної художньої традиції, стаючи її невід'ємною та важливою частиною. В історії світової музичної культури XVII-XIX ст. залишилося багато імен видатних композиторів-євреїв, серед яких — Б. Марчелло (1686-1739), Ф. Мендельсон (1809-1847), Дж. Мейербер (1791-1864), Ж. Оффенбах (1819-1880), А. Рубінштейн (1829-1894) та ін.

Завдяки проникненню нових ідей національної та релігійної терпимості до мислення передових європейських освічених людей, в єврейському середовищі розгорнувся зустрічний рух, іменований Хаскала. Хаскала (השכלה, «освіта», звідки маскил, «освічений», множина маскилим, «освічені») — це єврейська ідейна, просвітницька, культурна, літературна і суспільна течія, що виникла в другій половині XVIII ст. Хаскала виступала проти культурно-релігійної відособленості єврейства й убачала в засвоєнні світської європейської освіти і в продуктивізації праці застави поліпшення становища єврейського народу [10].

Видозміни стосувалися і музичної традиції. Прихильники реформ намагалися залучити до синагог органи, незважаючи на протести прибічників ортодоксальності. Так, Ізраель Якобсон (1768–1828) у 1810 р. збудував на власні кошти в Каселі синагогу з органом. А в 1818 р. угорський рабин Ахарон Чорін ви-

дав друком книгу на захист синагогального органу. Реформістська конгрегація опублікувала збірку гімнів німецькою мовою, за подобою протестантських збірок хоралів. Берлінський хазан Л. Левандовський (1821-1894) зумів у своїй творчості гармонійно поєднати європейські та національні традиції. Він також видав друком збірку літургійних співів, додавши до них власні органі акомпанементи. Історія музики знає багато імен видатних композиторів і виконавців, які, завдяки поєднанню музичних традицій, зробили прорив у традиційних релігійних богослужіннях, безперечно збагативши світ музичної культури. Серед таких можна виділити, зокрема, Ш. Зульцера (1804-1890), Х. Вайнтрауба (1811-1881), Елі Халфон Халеві (1760-1826), Ісраеля Леві (1773-1832), О. Бера (1834-1894) та ін.

На відміну від західноєвропейських, східноєвропейські євреї жили більш замкнено та відокремлено, тому певною мірою потребували деяких культурних видозмін. Для продовження національної музичної традиції необхідним був певний духовний поштовх, яким на теренах Східної Європи виявився хасидизм XVIII — XIX ст. Хасидизм (у пер. з івриту «хасид» — благочестивий) — це релігійно-містичний рух, що виник у середовищі східноєвропейського іудаїзму у XVIII ст. та завдяки своїй доктрині значно поширився серед простого єврейського народу. Засновником хасидизму був Ізраель бен Елізер, що удостоївся ім'я «Баал Шем Тов», або «Бешт», тобто той, що «Володіє благим ім'ям Божим». Хасидизм закликав до відмови від аскетизму, до ведення активного життя, яке повинне супроводжуватися захопленою молитвою та співом. Було створено своєрідний тип культурного танцю, який виконувався в супроводі музичних інструментів чи співу. «Оскільки хасиди танцювали зазвичай в суботу і свята, коли гра на інструментах заборонилася, виробилася особлива «інструментальна» манера співу: мелодія звучала при повторенні вигуків, що імітують звучання ударних інструментів: «тара-тири-дам», «бам-бада-ям», «ярл-дири-дам» та ін. Характерні особливості хасидських мелодій — симетричність і повторюваність мотивів, синкопований ритм, низхідний поступовий рух мелодії» [14].

Однак хасидська культура, окрім танцю та співів, змогла створити ще один жанр виконання — так звані нігуни — пісні без слів, чи точніше наспіви. Так сталося, що хасиди, проживаючи в тісному безпосередньому контакті з місцевим християнським населенням, використовували для нігунів деякі характерні мелодії інонаціонального оточення (українські, угорські, польські, румунські тощо), однак усі ці мелодії, проходячи

крізь хасидське світосприйняття, набували притаманного лише їм колориту [9].

Крім культової юдейської музичної традиції, виникла в єврейських громадах й світська творчість, мистецтво музик — клезмерів, які виявилися відгалуженням східноєвропейського, ашкеназького фольклору.

Клезмер (від івритського כלי זמר, кли-земер, «музичний інструмент») — традиційна нелітургійна музика східноєвропейських євреїв і особливий стиль її виконання. У подальшому ця назва поширилася на всі юдейські народні музики. Термін «клезмерська музика» (з ідишу קלזמערע שפירטע קלזמערע, кле змерише музи к) почав використовувати радянський музикознавець Мойше (Моїсей Якович) Береговський (1892–1961) в 1938 р. [10]. Клезмери використовували у своєму інструментальному виконанні цілі теми або мелодичні звороти, притаманні хасидським нігунам.

За деякими даними, клезмерами вперше стали називати юдейських музик Німеччини та Польщі в XIV — XV ст. «Відомо, що в Польщі XVI ст. клезмерів не приймали в цехи музикантів-християн, а в XVII ст. клезмери Праги утворили свою гільдію: вони супроводжували урочистості (поза синагогою) в дні Сімхат-Тора і Пурим, а також ходи тих, хто ніс новий сувій Тори до синагоги. Залучені до участі у придворних церемоніалах (Прага, 1678, 1716, 1741; Франкфурт-на-Майні, 1716), клезмери викликали ворожість музикантів-християн, і празькі клезмери, наприклад, ще в 1651 р. були змушені домагатися у влади підтвердження привілеїв, наданих їм у 1640 р.» [13, с. 92].

Клезмери виступали на весіллях, ярмарках, святах, іноді навіть на балах, у складі так званих «капел», які складалися з трьох-п'яти виконавців. Основним музичним інструментом у таких капелах була скрипка, звучання якої доповнювали в різноманітній послідовності цимбали, флейта, барабан з тарілками, кларнет, труба. Звісно, єврейські музики, живучи серед іншомовного населення, зазнавали впливу місцевого музичного фольклору. Тому у виконанні клезмерських капел дуже часто можна було почути характерні ритмоінтонаційні звороти німецької, румунської, польської чи української музики. Втім клезмери мали надзвичайний талант щодо вільного імпровізування та надання цим іноземним мелодіям свого національного колориту. Загалом діяльність клезмерських капел відбивала музичні потреби не лише населення єврейських громад, а й багатьох шанувальників з кола заможних християн.

З часом сформувалися музичні жанри, специфічні для творчої виконавської діяльності клезмерських капел. «Викристалізува-

лися жанри, відповідні різним урочистим подіям, зокрема етапам церемоній заручин та одруження: «Гас-нігн» («Вуличний наспів»), «зайт гезунт» (буквально «Будьте здорові») і «Добраніч» (українською — «Доброї ночі») — при зустрічі і проводжанні гостей; «Мазл-тов» («Щастя вам») — після заручин (тнаім), а також після Хуппім; перед Хуппім — «Базецн ді калі» («посадження нареченої»); під час весільної трапези — «Тиш-нігн» («Застільний наспів»), «Мехутонім-танц» («Танець сватів»), «Бройгез-танц» («Танок образи») і «Шолем-танц» («Танок примирення»), що відбивали можливі взаємини сімей, котрі породнилися. Серед інших весільних танців — «Шер» («Ножиці»), «Бейгеле» («Бублик»), «Фрейлехс» («Весельє»), «Хосід» («Хасид») і інші.» [10].

Незважаючи на те, що більшість клезмерів не мали музичної освіти (не знали нотної грамоти й імпровізували на виступах, не записуючи своїх творів), їх музичні композиції були настільки шановані, що з часом увійшли до скарбниці народної творчості, а імена та прізвиська найліпших клезмерів стали легендарними і поповнили світове мистецтво.

Отже, багатогранна музична творчість єврейського народу залишила помітний слід у подальшому розвитку світового мистецтва. Простежуючи розвиток мистецтва крізь віки, слід відзначити, що традиційна єврейська музика, незважаючи на істотні зміни у формуванні різних її жанрів та видів, вирізняється особливим, лише притаманним їй національним колоритом. Безперечно, що різноманітні історичні трансформації, пов'язані зі зміною усталеного побуту, сприяли поступовому зміненню світосприйняття юдейських громад, що відбулося зокрема у формуванні нового ставлення до музичної культури, розвиток якої відбувався більшою мірою під релігійним проводом. Прагнучи до збереження національно-релігійної ідентичності та нерозгалуження традиційної єврейської культурної спадщини, юдаїзм у різні часи більшою чи меншою мірою впливав на розвиток єврейського музичного мистецтва. В деякі історичні періоди саме релігійне життя сприяло створенню нових жанрів єврейської музики, а саме жанр псалмів, піютів, синагогального співу та ін.

Порушена тема є дуже цікавою та обширною, що передбачає подальші наукові дослідження та розробки у сфері єврейського музичного мистецтва.

Список літератури

1. Нариси з історії та культури євреїв України / Ред. Л. Фінберг. — К. : Дух і літера, 2008. — 440 с.
2. Береговский М. Еврейский музыкальный фольклор / М. Береговский. — М. : Музгиз, 1934. — 268 с.

3. Береговский М. Еврейская народная инструментальная музыка [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://klezmer.com.ua/history/history_text9_0.php
4. Добрушина И. М. Еврейские народные песни / И. М. Добрушина. — М. : Гос. изд. худ. лит-ры, 1947. — 256 с.
5. Псалтырь. Псалом 136 «На реках Вавилонских» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.molitvoslov.com/text487.htm>
6. Росман М. Главы из истории и культуры евреев Восточной Европы. Ч. 3-4. / М. Росман. — Тель-Авив. : Издательство Открытого университета, 1995. — 330 с.
7. Степанская Н. Экстатический топос в еврейской музыкальной традиции [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://nechamah.narod.ru/pub/ecstatic_topos_ru.html
8. Талмуд [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://toldot.ru/tora/talmud/>
9. Туров И. В. Ранний хасидизм: История. Вероучение. Контакты со славянским окружением / И. В. Туров — К. : Дух і Літера, 2003. — 238 с.
10. Электронная еврейская энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.eleven.co.il/article/12119>
11. Энгель Ю. Еврейская народная песня. Этнографическая поездка. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://klezmer.com.ua/history/history_text47.php
12. Эттингер Ш. Очерк истории еврейского народа / Ш. Эттингер. — Иерусалим: Библиотека — Алия, 1994. — 859 с.
13. Grübel M. Judentum / M. Grübel . — Köln: DuMont Buchverlag, 2003. — 316 S.
14. View Full Version : Еврейская музыка [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.is.co.il/archive/index.php/t-5265.html>

Надійшла до редколегії 22.03.2010 р.

УДК 316.324.8:140.8

В. Ю. СТЕПАНОВ

ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО: КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ ФІЛОСОФІЇ

На підставі концептуального аналізу теорії еволюції постіндустріального суспільства розглянуто поняття «інформаційне суспільство» як категорія, визначено її місце і значення в системі категорій соціальної філософії, функціонуванні у філософському світогляді.

Ключові слова: концепція, еволюція, категорія, інформаційне суспільство, філософія, функція.

На основе концептуального анализа теории эволюции постиндустриального общества рассмотрено понятие «информационное общество» в качестве категории, определено её место и значение в системе категорий социальной философии, функционировании в философском мировоззрении.

Ключевые слова: концепция, эволюция, категория, информационное общество, философия, функция.

On the basis of conceptual analysis of evolutionism industrial society a concept «Informative society» is considered as a category, its place and value in the system of categories of social philosophy is certain, functioning in a philosophical world view.

Key words: conception, evolution, category, informative society, philosophy, function.

Західна суспільно-політична думка висунула різні варіанти так званої концепції «інформаційного суспільства», що має за мету пояснити новітні явища, породжені новим етапом науково-технічного прогресу, комп'ютерною й інформаційною революцією. Про значимість і популярність цієї концепції свідчить усе більше зростаючий потік публікацій на цю тему. Водночас не варто забувати, що спостережуваний інформаційно-технологічний прорив має об'єктивні передумови: еволюцію постіндустріального інформаційного періоду розвитку цивілізації. Необхідно відзначити, що деякі філософи і політологи схиляються до того, щоб провести різку грань, яка відокремлює концепцію інформаційного від постіндустріального суспільства. При цьому прихильники обох теорій повторюють і далі розвивають найважливіші положення технократизму й традиційної футурології. Таким чином, об'єктивні тенденції філософського осмислення цих двох знакових для нинішньої епохи феноменів актуалізують тему статті.

Мета статті — з урахуванням різних концепцій дослідити й узагальнити основні філософські теорії еволюції постіндустріального суспільства, зважаючи на особливості перехідного періоду до інформаційного суспільства. Розглянути поняття «інформаційне суспільство» як категорію, визначити її місце і значення в системі категорій соціальної філософії, функціонуванні у філософському світогляді.

Інформаційному суспільству присвячено праці багатьох науковців, таких як Р. Дарендорф, Д. Белл, Ж. Еллюль, А. Етціоні, М. Кастельс, І. Курносов, Дж. Ліхтхайм, А. Ракітов, Т.Стоуньєр, О.Тоффлер, А. Турен, К. Ясперс та ін. Проте слід відзначити, що кожний з них односторонньо трактує сутність та зміст інформаційного суспільства. Так, наприклад, А. Турен

обмежується суто економічним аспектом, а Ж. Елльоль — соціальними чинниками [8]. Не є винятком, до речі, й визначення Єврокомісії, згідно з яким інформаційним називається суспільство, в котрому діяльність людей здійснюється на основі послуг, наданих за допомогою інформаційних технологій і технологій зв'язку [12].

Багато вчених і мислителів писали та говорили про суспільство, що змінить індустріальне, але першу його науково обґрунтовану концепцію запропонував, мабуть, Д. Белл у своїй книзі «Прийдешнє постіндустріальне суспільство», виданій у 1973 р. [3]. Розділяючи історію людського суспільства на три стадії — аграрну, індустріальну і постіндустріальну, Д. Белл прагнув змалювати контури постіндустріального суспільства, багато в чому зважаючи на характеристики індустріальної стадії. Саме індустріальний характер суспільства, за Беллом, визначає його соціальну структуру, включаючи систему професій і соціальні прошарки. На думку Д. Белла, зміни в соціальній структурі, які відбуваються в середині ХХ ст., свідчать про те, що індустріальне суспільство еволюціонує до постіндустріального, яке і повинне стати визначальною соціальною формою ХХІ ст., перш за все в США, Японії, Радянському Союзі та в Західній Європі.

Як відзначає Д. Белл, для постіндустріального суспільства характерним є перехід від виробництва речей до виробництва послуг, причому в постіндустріальному суспільстві набувають значного поширення нові види послуг: гуманітарна освіта, охорона здоров'я, соціальні служби і професійні послуги: аналіз і планування, дизайн, програмування тощо. Ця межа постіндустріального суспільства тісно пов'язана зі змінами в розподілі занять: спостерігається збільшення інтелігенції, професіоналів і «технічного класу». Отже, якщо індустріальне суспільство є організацією машин і людей для виробництва речей, то центральне місце в постіндустріальному суспільстві належить знанням й інноваціям.

Величезний внесок у розвиток концепції постіндустріального суспільства зробив також американський соціолог і філософ Е. Тофлер, який, власне, і увів до наукового обігу термін «інформаційне суспільство». Він опублікував відому трилогію, присвячену дослідженню інформаційного суспільства: «Шок майбутнього» (1970), «Третя Хвиля» (1980) і «Метаморфози влади» (1990).

У своїй першій книзі «Шок майбутнього» [11] Е. Тофлер аналізує всю грандіозність змін, які пов'язані з майбутнім постіндустріальним суспільством. Розвиток комп'ютерних і телекомуні-

каційних технологій приводить до того, що потоки інформації, котрі обрушуються на людину, збільшуються щодня, при одночасній тенденції до все більшої диференційованості. Людина не встигає долучитися до чогось одного, як уже виникають десятки, а то і сотні нововведень. Вона відчуває себе розгубленою, у неї виникають синдроми психологічних і навіть фізичних недугів. Це, за словами Е. Тофлера, є хворобою, яку він назвав «шоком майбутнього».

Детальніша і розробленіша постіндустріальна концепція Е. Тофлера запропонована в його «Третій хвилі» [10]. Подібно Д. Белу, Е. Тофлер вважає початком становлення постіндустріального суспільства середину двадцятого століття, той час, коли комп'ютерні технології досягнули значних результатів у своєму розвитку. Інформація, як основа суспільства майбутнього, починає витісняти навіть таку традиційну для індустріального суспільства сферу, як виробництво. Знання, і в першу чергу знання високотехнологічне, здатне породжувати нове знання і бути упродовженням у будь-яку сферу людської діяльності, стає основним ресурсом людства.

Значний внесок у розвиток концепції інформаційного суспільства зробив і французький філософ та соціолог М. Кастельс. Опублікована в 1994 р. його книга «Інформаційна епоха» [7] багато в чому доповнила концепції Д. Бела і Е. Тофлера. Як і Д. Бел і Е. Тофлер, М. Кастельс на основі цивілізаційного підходу досліджував суспільство, тобто розділяв всю історію людини на три цивілізації: аграрну, індустріальну, інформаційну. Для кожної з цих трьох епох характерний свій елемент, який є фундаментальним. Якщо для аграрної цивілізації — це кількісне зростання трудових зусиль і видобування ресурсів, для індустріальної епохи — застосування нових енергетичних джерел, то для інформаційної епохи — це, перш за все, технологія генерації знання і обробки інформації. Специфічним для цієї епохи є вплив знання на саме знання, як головне джерело продуктивності, а розвиток інформаційного сектора зумовлює зміни і в соціальному секторі. Ці новели інформаційної епохи є глобальними, саме тому про це суспільство можна говорити як про цивілізацію.

Починаючи із середини 60-х рр. західні соціологи та соціальні філософи активно обговорювали питання про перехід найрозвиненіших країн до якісно іншої стадії постіндустріального суспільства, охарактеризованої ними як «інформаційне суспільство», головним критерієм якого є визначальна роль інформаційних технологій у всіх сферах життєдіяльності людей. Але

якщо в 60-і рр. ідеї про інформаційне суспільство мали радше характер футурологічних прогнозів, в процесі вдосконалювання електронної техніки й цифрових технологій, більшість із передбачених теоретиками подій набули реального втілення. Воно виявилось в бурхливому розвитку засобів масової комунікації, особливо телебачення, створенні й значному поширенні персональних комп'ютерів, побудові глобальних інформаційних мереж, розробці технологій віртуальної реальності й інших технологічних інновацій. У своїй сукупності ці досягнення докорінно змінили життя суспільства з наданням пріоритетності інформаційній діяльності, тобто діяльності, пов'язаній з виробництвом, споживанням, трансляцією та зберіганням інформації, ускладнивши та трансформували світ так, що осмислити його в рамках традиційних підходів стало складно [4].

Усе вищевикладене свідчить про те, що теорія постіндустріального суспільства являє собою досить серйозну та глибоку соціальну доктрину, що має тривалу історію, розроблену методологічну й термінологічну основу та здатна слугувати дієвим засобом соціального прогнозування у ХХІ ст.

Проте, незважаючи на достатню поширеність самого терміна «інформаційне суспільство», його місце у філософії чітко ще не визначене. У філософській літературі інформаційне суспільство, по суті, не розглядається як категорія, не говорячи вже про конкретне визначення її місця і значення в системі категорій соціальної філософії, функціонування у філософському світогляді. У зв'язку з цим можна вважати, що право певного поняття на його перебування в системі філософських категорій має бути не аксіомою, а доведене. А для цього необхідно спочатку з'ясувати, що таке філософська категорія.

У історії філософії проблему категорій розробляли Арістотель, Кант і Гегель. Арістотель говорив про категорії як вищі категорії буття, І. Кант — як внутрішню структуру, загальні і необхідні зв'язки мислення. Гегель на основі принципу тотожності мислення і буття об'єднав арістотелівський і кантівський критерії категоріальності. Категорії — це поняття, що відображають загальний, необхідний, універсальний зв'язок предметів і процесів дійсності. Категорії соціальної філософії — це поняття, що відображають загальність, і універсальність у зв'язках і взаємодіях соціальної реальності [2].

Кожна категорія виконує певні функції в науковому і філософському світогляді. У змісті категорій необхідно розрізняти об'єктивний і суб'єктивний аспекти. Об'єктивний, або онтоло-

гічний, аспект змісту категорії — результат віддзеркалення об'єктивної реальності [1].

Суб'єктивним аспектом змісту категорій є результат взаємодії онтологічного змісту цієї категорії з іншими категоріями. Об'єктивний зміст категорії зумовлений взаємодією об'єкта і суб'єкта, суб'єктивний аспект детермінується, з одного боку, онтологічним змістом цієї категорії, а з іншого — тим взаємозв'язком з категоріями свідомості, в яких перебуває ця категорія. Зміст категорії не зводиться до онтологічного аспекту. Виявлення взаємозв'язків категорії з іншими категоріями свідомості дозволяє визначити, з одного боку, нові аспекти смислу даної категорії, а з іншого — конкретні залежності цих категорій від означеної категорії, тобто її функції в науковому і філософському світогляді. Якщо обидва аспекти змісту наявні, то поняття є категорією [5].

Можна запропонувати таке визначення інформаційного суспільства, яке відображає об'єктивний аспект змісту цього поняття.

Інформаційне суспільство — це, по-перше, суспільство, в якому створені значні інформаційні ресурси; виробництво, зберігання, поширення і передача інформації стають найважливішою часткою економіки; сформувалася інформаційна індустрія — комп'ютерна і телекомунікаційна промисловість, розробники програмного забезпечення, виробників елементної бази і побутової електроніки, мультимедійна промисловість та ін.; люди мають технічні і правові можливості доступу до різноманітних джерел інформації. По-друге, можна сказати, що інформаційне суспільство — це наступний ступінь в історичному розвитку людства по ланцюгу «аграрне — індустріальне — постіндустріальне» суспільство. Або «аграрне — техногенне — антропогенне», де інформаційне суспільство є другим етапом техногенного. По-третє, інформаційне суспільство — це щабель розвитку людства, на якому домінуючим об'єктом виробництва і споживання стають інформаційні продукти та послуги, при цьому традиційні предмети споживання, що виробляються промисловістю і сільським господарством, не втрачають для людини своєї актуальності, просто в процесі виробництва і в обміні споживаних товарів і послуг частка «інформаційноємних» операцій і продуктів переважає [9].

Взаємозв'язок, взаємодія онтологічного, об'єктивного аспекту змісту поняття інформаційне суспільство з різними областями людської свідомості (гносеологічною, методологічною та

ін.) сприяють виникненню нових аспектів його змісту функцій поняття інформаційне суспільство у філософському світогляді.

Головною функцією є онтологічна функція. Вона полягає в тому, що категорія інформаційного суспільства відображає зміни в об'єктивній дійсності, ці зміни зафіксовані визначенням інформаційного суспільства.

Поняття «інформаційне суспільство» виконує гносеологічну і методологічну функції в науковому і філософському світогляді. В процесі аналізу взаємодії змісту поняття інформаційного суспільства з категоріями економічної сфери життя суспільства виявляються нові аспекти змісту цього поняття: зміна способу виробництва в інформаційному суспільстві, інституту власності, типу працівника. Економічними підставами інформаційного суспільства є галузі інформаційної індустрії, які впливають на всі галузі економіки; формується інформаційна економіка, що полягає в глобалізації інформаційних ринків, перетворенні електронної торгівлі на основу ведення бізнесу майбутнього. Телекомунікаційна і інформаційні технології є лідерами технологічного прогресу, невід'ємним елементом будь-яких сучасних технологій, сприяють економічному зростанню, створюють умови для вільного обороту в суспільстві великих масивів інформації і знань, зумовлюють істотні соціально-економічні перетворення. Нині основними знаряддями праці є автоматизовані технічні системи, а людина повністю вилучається з безпосереднього виробничого процесу, перетворюючись на контролюючий елемент. Формується інформаційний техніко-технологічний спосіб виробництва. Крім того, аналіз інформаційного суспільства, як наступного щабля розвитку людської цивілізації, робить певний внесок у теорію суспільного розвитку [6].

Прогностична функція поняття «Інформаційне суспільство» полягає в тому, що вона задає програму наукового пошуку сценарію майбутнього людства і дозволяє передбачати результати цього пошуку. Становлення інформаційного суспільства є закономірним етапом розвитку цивілізації, відбувається в результаті дії сучасних інформаційних і телекомунікаційних технологій на економіку, соціальну структуру, право, культуру, державу. Поняття інформаційне суспільство відображає об'єктивну тенденцію переходу людства до стійкого розвитку, до нової цивілізації, основаної на знаннях.

Соціокультурна функція поняття «інформаційне суспільство» полягає в тому, щоб довести, що процес інформатизації сучасної культури, насамперед, припускає розвиток людини, позитивних моментів впливу інформатизації на культуру. Без

культури неможливі подальший прогрес людства, побудова інформаційного суспільства. Соціокультурна функція є складною за своєю структурою, в ній можна виділити декілька аспектів, які розглядаються як самостійні функції.

Соціально-політична функція поняття «інформаційне суспільство» полягає в тому, що інформація і знання в інформаційному суспільстві є головним ресурсом. Розвиток демократії спрямований на забезпечення технічних і організаційних можливостей для доступу до інформації. Тому без демократії інформаційне суспільство неможливе. Крім того, держава з упровадженням в органи державної влади інформаційних технологій набуває нових можливостей для інформування своїх громадян, урахування їх думки, підвищення ефективності своєї діяльності. Упровадження інформаційних технологій в управління державою є способом підвищення рівня демократичності суспільства при дотриманні прав людини. Людина в інформаційному суспільстві має право на доступ до світових інформаційних ресурсів і технологій, захист інтелектуальної власності, недоторканність особистого життя і свободи слова.

Поняття «інформаційне суспільство» виконує і аксіологічну функцію, яка полягає в тому, що головною цінністю є людина, спостерігається перехід від матеріальних до нематеріальних цінностей. Отже, основна цінність в інформаційному суспільстві — це людина, її розвиток, оскільки тільки вона є носієм інтелектуального капіталу, який постає основою інформаційного суспільства.

Вищевикладене засвідчує, що інформаційне суспільство відрізняється від решти суспільств тим, що інформація, знання, інформаційні послуги і всі галузі, пов'язані з їх виробництвом, зростають швидшими темпами, є джерелом нових робочих місць, стають домінуючими чинниками розвитку суспільства. Інформація перетворюється на основний стратегічний ресурс і головне джерело суспільного багатства. Отже, поняття «інформаційне суспільство» відображає загальні зв'язки і взаємодії соціальної дійсності, виконує функції у філософському світогляді. Крім того, концепція інформаційного суспільства є доктриною, яка має тривалу історію і розроблену методологічну основу, а саме інформаційне суспільство — це результат об'єктивного розвитку світу.

На основі вищевикладеного можна дійти висновку: поняття «інформаційне суспільство» є категорією соціальної філософії, статус якої перебуває на стадії становлення і потребує подальшого дослідження.

Список літератури

1. Абдеев Р. Ф. Философия информационной цивилизации / Р. Ф. Абдеев. — М. : ВЛАДОС, 1994. — 336 с.
2. Аристотель. Аналитики / Аристотель. — Л. : Госполитиздат, 1952. — 438 с.
3. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество / Д. Белл. — М. : Наука, 1999. — 221 с.
4. Воронина Т. П. Информационное общество: Сущность, черты, проблемы / Т. П. Воронина. — М. : Издательский отдел ЦАГИ, 1998. — 442 с.
5. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. — Т. 1. / Г. В. Ф. Гегель. — М.-Л., 1930. — 452 с.
6. Иноземцев В. Л. Собственность в постиндустриальном обществе и исторической перспективе / В. Л. Иноземцев // Вопр. философии. — 2000. — № 12. — С. 3–13.
7. Кастельс М. Информационная эпоха. Экономика, общество, культура / М. Кастельс. — М. : «Academia», 2000. — 347 с.
8. Морозова Л. А. Проблемы современной государственности / Л. А. Морозова. — М. : Юридическая литература, 1998. — 394 с.
9. Мелюхин И. С. Информационное общество: истоки, тенденции, проблемы развития / И. С. Мелюхин. — М. : Изд-во Моск ун-та, 1999. — 208 с.
10. Тоффлер Э. Третья волна / Э. Тоффлер. — М. : Изд-во МГУ, 1999. — 366 с.
11. Тоффлер Э. Шок будущего / Э. Тоффлер. — М. : Логос, 2000. — 328 с.
12. Электронная нервная система для государственных служб [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.microsoft.com/rus/government/whitepapers>.

Надійшла до редколегії 24.03.2010 р.

УДК.130.2:272+330.8

В. Б. СЕЛЕВКО

ДЖЕРЕЛА ЕКОНОМІЧНОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ

Досліджується вплив католицької церкви на суспільства західноєвропейського культурного регіону. Звертається увага на ставлення церкви до власності, на формування церквою культури праці, культури зберігання, культури соціального взаєморозуміння між соціальними групами.

Ключові слова: свобода, солідарність, власність, праця, зберігання, пошук взаєморозуміння, добробут.

Исследуется влияние католической церкви на общества западноевропейского культурного региона. Обращается внимание на отношение церкви к собственности, на формирование церковью культуры труда, культуры сбережения, культуры социального взаимопонимания между социальными группами.

Ключевые слова: свобода, собственность, труд, сбережения, поиск взаимопонимания, благополучие.

Influence catholic church is researched on society West-european cultural region. Addresses attention on attitude church to property, influence upon shaping the culture of the labour, cultures of the saving, cultures of the social rapport between social group.

Key words: liberty, property, labour, economy, searching for of the rapport, welfare.

Економіка як підсистема цивілізації пов'язана із культурою, системою цінностей, уявлень, культурною моделлю світу, системою людських відносин. Ефективна економічна модель залежить від наявності певної економічної культури, а її етичний вимір — від дій і поведінки окремих суб'єктів господарських процесів, мотивованих тією ж культурою. Тому кожна економічна дія завжди долає дуальну опозицію: справедливо — несправедливо. Побудувати справедливе суспільство намагалися і намагаються всі суспільства минулого та сучасності. Не є винятком й українське суспільство, яке обрало шлях до вступу у європейський соціокультурний простір. Однак перед ним постає проблема — які цінності і принципи закласти в економічну та господарську діяльність для гармонійного співіснування як у європейському середовищі, так і у власному суспільстві. Звернення до європейської духовної культури дозволить українському суспільству усвідомити культурний код її економічної системи.

Метою дослідження є вплив християнських цінностей та християнських принципів на економічну і господарську поведінку суспільств західноєвропейського культурного регіону.

Питання духовних джерел економіки ринкового типу, що стала базовою моделлю розвитку для суспільств Європи, розглядали Х. Ватрін, П. Козловський, К. Нерр [1, с. 22]. Зробивши значний внесок у дослідження, зокрема взаємозв'язку конфесійних принципів з функціонуванням соціальної ринкової економіки, водночас питання мотивації, моделі господарської поведінки та наблизений до християнського ідеалу спосіб життя, які б могли відповідати християнському економічному й господарському ідеалам залишилися нерозглянутими. Тому автор намагається дослідити вплив католицької церкви в новітній історії Європи на ставлення до власності, формування куль-

тури праці, культури зберігання і ставлення до грошей, культури соціального взаєморозуміння, способу життя при капіталістичних відносинах.

Формуванню нових соціально-економічних відносин у Європі наприкінці XIX ст. сприяла активна діяльність католицької церкви. Насамперед це стосується Енцикліки Папи Льва XIII «Про Капітал і працю — *Regum Novarum*», яка є програмним документом католицької церкви з питань економічної і соціальної політики [4, XXI]. Зусилля спрямовувалися на боротьбу із соціалізмом та підпорядкування робочого руху клерикальному впливу. Льву XIII вдалося повернути церкву до співробітництва з капіталізмом, впровадити в робоче середовище ідею класового співробітництва. *Регум Новарум* була своєрідною відповіддю католицької церкви на «Маніфест Комуністичної партії. Хоча сучасна католицька церква і заперечує наявність християнської економічної моделі, наголошуючи, що як такої економічної моделі не може бути, Церква надає тільки принципи й рекомендації. Тому послання Папи Римського Льва XIII слід радше розглядати не як економічну і господарську модель, а як рекомендації і настанови для досягнення соціальної злагоди при капіталістичному засобі виробництва [5, с. 167].

Основою католицької соціально-економічної концепції, викладеної в *Regum Novarum*, є такі цінності: свобода, людина, її гідність, суспільство, любов, праця, приватна власність, ощадливість [4, XXV]. Фундаментальна цінність християнства – свобода. Людина має свободу, вільно обирає свою діяльність і може раціонально поводитися з цими свободами. Але в католицькій господарській етиці свобода розглядається як вільне розпорядження своєю власністю, саме тому свобода надає можливість людині примножувати свій статок та поліпшувати умови життя [4, VI]. Християнською цінністю можна вважати й працю, яку католицька сучасна теологія сприймає вже не тільки як тяжкий труд для забезпечення життя, а і як почесну діяльність, що забезпечує гідне життя людині та добробут суспільства [4, XVIII].

Згідно з християнським ученням, людська особистість поєднує індивідуальність і соціальність, відповідно, існують два основні принципи: солідарності й субсидіарності, які разом з особистісним принципом залучаються як моральні критерії для оцінювання економічної системи. Але кожен, хто очікує підтримки й солідарного ставлення від інших, має сам допомагати іншим. Одним із дієвих механізмів утілення в життя принципу солідарності є спілки взаємодопомоги й професійні союзи робочих, які в ринковій економіці посідають важливе місце, як

інституції, що захищають інтереси працюючих перед капіталом [4, DIX]. Християнським принципом можна вважати також класову терпимість, пошук міжсоціальної згоди — «Капітал не може обійтися без праці, праця — без капіталу». Взаємозгода породжує лад і порядок. Обов'язки одного класу до іншого — християнський принцип справедливості. Церква вимагає від вільнонайманих працівників чесно, сумлінно і наполегливо працювати, виконувати розпорядження господаря, не пошкоджували господарського майна й не вдаватися до насилля та безладів [4, XX]. Від господарів вимагають гідного ставитися до працівників, не утискати їх духовних потреб, не примушувати їх працювати більш норми та не залучати жінок та дітей до тяжкої фізичної й шкідливої праці. Роботодавцям рекомендувалося справно сплачувати заробітну плату та забороняло фінансово утискати працюючого для отримання власником надприбутків. Справедлива оплата праці, яка має задовольняти всі розумні потреби людини для забезпечення невибагливого життя, а не тільки її мінімальних фізичних потреб. Також повинні гарантуватися справедливі умови праці — відпочинок і безпека праці. Можна припустити, що це сприяло формуванню високої культури взаєморозуміння між працівниками і роботодавцями на теренах Західної Європи [4, DI].

Змінилося в католицькій етиці ставлення до грошей — гроші не розглядаються як зло, а проблема полягає в тому, як ними користуватися. Вони повинні приносити користь не тільки їх власникові, але й усьому суспільству, через створення робочих місць та розвитку інфраструктури. Заклик церкви до ощадливості допомагає відкладати кошти на придбання нерухомості для отримання життєво необхідних засобів. Церква переглянула місце матеріальних благ у житті людини, вони необхідні для добродісного життя. І будь-яка людина повинна докласти зусиль для поліпшення умов життя, особливо це стосується малозабезпечених верств суспільства, які повинні через плідну працю до цього прагнути. Саме в цьому можна вбачати відмову католицької церкви від культури бідності, котра була пануючою впродовж тисячоліття, та формування нової культури — культури заможності. Виголошена нова мотивація — досягнення успіху в науці й промисловості, землеробстві — «усе те, що робить громадян добрими й щасливішими» [4, XXII].

Відчутний вплив програмного документа католицької церкви й на спосіб життя людини, який, на думку Папи Льва XIII, має забезпечити гідне і заможне життя. Згідно з посланням Папи Римського, християнська мораль, якщо її дотримувати повністю,

сама по собі сприяє благополуччю. Вона здатна стримувати по-тяг до багатства й пристрасть до насолод — «два недоліки, які заважають людині на шляху до достатку». Християнська мораль спонукає дбайливо ставитися до свого майна, а також стримує від спокус, які поглинають не тільки скромні, але й великі статки. Благу та процвітання суспільства і людини сприяють переважно моральність, упорядковане сімейне життя, повага до віри, справедливості й помірність. Якщо, наприклад, працівник заробляє достатньо, щоб забезпечувати собі, дружині й дітям помірний добробут, то, при належній розсудливості, вважав Папа Лев XIII, він навчиться ощадливості й зможе придбати скромну власність [4, DVI]. Церква, спонукаючи два класи — господарів і тих, хто на них працює, — на самообмеження, стримує людей у межах помірності, узгоджує розбіжні інтереси осіб і груп [4, XXVI].

З урахуванням теоретичного положення, що в індустріальну епоху відсутня пануюча культура, водночас можна констатувати, що пануючі соціальні групи мають можливість впливати на свідомість і поведінку мас. У нашому разі можна вважати, що енцикліка Папи Римського Льва XIII «*Rerum Novarum*» вплинула на свідомість і культуру європейців? Це найдискусійніше питання цього дослідження. Але є безперечний факт, коли окремі соціальні групи, отримавши владу, формують нові цінності та моделі поведінки. Так, інституціоналізація християнських цінностей, уявлень і принципів була здійснена в середині XX ст. у Німеччині. Серед християнських за покликом громадських і державних діячів виникла концепція соціальної ринкової економіки, яка виходила із засад християнського соціального вчення, насамперед католицького [6, с. 9]. Відкинувши «класичний капіталізм» і соціалізм, прибічники соціальної ринкової економіки проголосили своїм ідеалом соціальне ринкове господарство, яке вважали не капіталізмом, але й не соціалізмом, а «третім шляхом» розвитку суспільства.

Т. Рендторф, досліджуючи зв'язок соціальної ринкової економіки з християнською католицькою теологією, звернув увагу на тотожність ідеї християнської свободи зі свободою в ринковій економіці. Ринок являє собою плюралістичний економічний устрій, у якому свобода людини перетворюється на соціальний факт. Вільний доступ до ринку, має бути забезпечений кожному. З християнської точки зору приватна власність є передумовою того, щоб зберігалася приватна сфера свободи. У свою чергу, свобода передбачає відповідальність. Свобода без відповідальності призводить до занепаду й хаосу. Концепція соціальної

ринкової економіки припускає всеохоплююче право людини на власність, але разом з цим і соціальну відповідальність підприємців та найманих робітників. У цьому разі приватна власність морально виправдана, якщо вона корисна не тільки власнику, але й не власнику. Так, ордоліберали вважали, що приватна власність не може базуватися на суспільній власності на засоби виробництва, що обов'язковою передумовою цього економічного устрою є приватна власність, оскільки тільки на її базі можливе створення устрою конкуренції. Можна припустити, що внаслідок економічної системи, яка базується на конкуренції та в результаті того, що різноманітні приватні власники конкурують між собою, ті, хто шукає роботу, мають вибір та уникають одноосібної залежності. Приватна власність необхідна ще й для того, щоб забезпечити людині незалежність, надати можливість розвивати її свої індивідуальні здібності й будувати життя на свій розсуд [7, с. 36]. Проте існує загроза для загального блага, яка пов'язана з великою концентрацією власності, а саме: велика власність у руках нечисленних представників суспільства сприяє отриманню економічної влади, що, у свою чергу, впливає на політику, через упровадження законів і постанов для особистої користі. З метою усунення загрози загальному благу з боку крупних власників або унеможливлення такого розвитку подій, суспільство має зробити все, щоб забезпечити максимальне розподілення власності на засоби виробництва. Ордоліберали визнають необхідність справедливого розподілу власності серед більшої кількості людей, оскільки концентрація власності на засоби виробництва в руках меншості не забезпечує міцного балансу сил [8, с. 45].

Згідно з християнським розумінням людини, вона здатна як на добро, так і на зло. Тому людина постійно прагне сили й панування з метою використання їх у своїх особистих інтересах. Саме конкуренція протиставляється цим інтересам. Тому соціальне ринкове господарство базується також на такому положенні: вільний ринок не може існувати без вільної добросовісної конкуренції, а конкуренція — без вільного ціноутворення. «У цьому, — писав Л. Ерхард, — саме і криється таємниця ринкової економіки, а переваги її перед будь-яким різновидом планового господарства полягають у тому, що в її надрах, так би мовити, щодня й щогодини відбуваються процеси, які приводять до відповідного зближення та вирівнювання попиту й пропозиції, суспільного продукту та доходів населення в кількісному й якісному виразі» [9, с. 250]. Можна вважати, що ордоліберали

запозичили ідею конкуренції та її позитивну роль в енцикліці, де осуджувалося будь-яке монопольне положення.

Крім того, порядок ринкової економіки потребує згоди людей, і, таким чином, соціальна ринкова економіка сприяє формуванню «інтердепенденції», тобто всебічному зростанню взаємозалежності людей у процесі виробництва внаслідок поглиблення розподілу праці. У разі розладу будь-якого виробництва в одному секторі виникають загрозові порушення в інших секторах суспільства. Перешкодити руйнуванню єдності суспільства через такі перебої у функціонуванні економіки, на думку ордолібералів, можна знову-таки лише на рівні держави. Особливого значення для досягнення загального добробуту набуває в енцикліці держава, яка повинна піклуватися про те, щоб закони, порядки, правління й установи сприяли суспільному і індивідуальному благу [4, XXXII]. Але держава не повинна поглинати особистість, родину і свободу дій, тому що вони є складовими загального блага й інтересами інших людей. Практично всі позиції в елементах структури соціального ринкового господарства пов'язані з державою та її особливою роллю в економіці. Саме держава покликає усувати негативні наслідки ринкового господарства, такі як безробіття, спекуляція, монополізація, [3, с. 244]. Держава втручається тоді, коли вважає за необхідне надати пріоритет колективним цілям, яким загрожують приватні інтереси, тому держава в ордолібералів наділяється етичним змістом, як, перш за все, інститут регулювання, а не апарат примусу [10, с. 307–308].

Якість економічного порядку виявляється не тільки за допомогою етичних принципів, але й за допомогою працездатності й продуктивності, які вже були закладені в господарській етиці. Тому в практичній площині соціальної ринкової економіки податкова політика має передусім зменшити відрахування на соціальні програми захисту незахищених верств населення. Кардинально поліпшити умови для здійснення інвестицій і спростити податкову систему для розміщення своїх виробничих потужностей [6, с. 27]. Безумовно, працездатність ринкової економіки в певних ситуаціях пов'язана з необхідністю за потреби виключити працюючу людину як «фактора витрат» з трудового процесу. У такому разі виникає конфлікт християнської етики з економікою, який долається через синтез принципів свободи ринку й соціального вирівнювання. Цей синтез був потрібен для того, щоб у результаті дій ринкових сил була встановлена соціальна рівновага в суспільстві, що охоплює весь комплекс соціального забезпечення. Система соціального забезпечення не може бути

побудована так, щоб це створювало загрозу для продуктивних сил і послаблювало мотивацію до кращої праці. З цієї причини необхідно справедливо ставитися до тих осіб, котрі отримують прибуток від своєї виробничої діяльності й від одержувачів державної соціальної допомоги. У першу чергу, з огляду на молоду генерацію необхідні ініціативи типу «від доброчинності — до праці». Зрештою християнська за покликом економічна діяльність не може обходитися без професійної підготовки, освіти і виховання фахівців й підприємців, які розглядають сферу економіки як поле докладання своїх знань та навичок, професійне покликання й можливість самореалізації [11, с. 283].

Таким чином, релігійна свідомість відображається в економічній практиці як цілеспрямовання суспільно-матеріальної діяльності людства. Економічна модель поведінки сучасного європейця завдяки перегляду церквою своїх середньовічних поглядів на господарську діяльність прогресувала від затратно-компенсійної, коли метою було мінімальне забезпечення життя, до продуктивно-раціональної, де продуктивність праці вимірюється її ефективністю та плідністю. Фінансова діяльність орієнтується на принцип прибутку, а не на споживання, але прибуток повинен спрямовуватися на розвиток людини і суспільства. Орієнтація на такий спосіб життя, який приносить найбільшу користь для особистого та загального блага. Ставлення до праці трансформувалося від тяжкої життєвої необхідності до гідної для людини діяльності для примноження власного та суспільного добробуту. Сформувалася культура поважання до приватної власності, усвідомлення необхідності пошуку взаєморозуміння між соціальними групами для соціального миру. Енцикліка *Regum Novarum* сприяла формуванню професійної культури, спрямованої на високий рівень і якість професійної діяльності й сумлінності в здобутті знань, набуття навичок професії та їх практичному використанні. Усе це вплинуло на матеріально-практичну діяльність людини в суспільствах Західної цивілізації ХХ ст., яке максимально задовольнило матеріальні потреби людини при одночасному збереженні соціального миру. Але доля соціальної ринкової економіки у ХХІ ст, побудованої на християнських цінностях і принципах, може залежати від існування у свідомості європейців самого християнства. Намагання окремих соціальних груп отримувати надприбутки для задоволення власних потреб за рахунок решти членів суспільства, — це ознака сучасного безідеологічного суспільства, що знекровлює людський потенціал та економіку. Можна константувати, що чим меншою є залежність господарської діяльності від основ

культури, тим більше кризових явищ спостерігатимуться у світовій економіці. Тому перспективою подальших досліджень має стати вивчення зв'язку кризових явищ у світовій економіці зі змінами в духовній культурі європейського і північноамериканського культурного регіону.

Список літератури

1. Ватрин Х. Социальная рыночная экономика — основные идеи и их влияние на экономическую политику Германии / Х. Ватрин // Социальное рыночное хозяйство. Теория и этика экономического порядка в России и Германии — СПб. : Экономическая школа, 1999. — 366 с.
2. Козловски П. Социальное рыночное хозяйство: социальное уравновешивание капитализма и всеобщность экономического порядка (о концепции Альфреда Мюллера-Армака) / П. Козловски // Социальное рыночное хозяйство. Теория и этика экономического порядка в России и Германии. — СПб. : Экономическая школа, 1999. — 366 с.
3. Нёрр К. В. Социальное рыночное хозяйство и правовой порядок Германии / К. В. Нёрр // Социальное рыночное хозяйство. Теория и этика экономического порядка в России и Германии. — СПб. : Экономическая школа, 1999. — 366 с.
4. Regum Novarum. Окружное Послание Льва XIII «О положении трудящихся» // 100 лет христианского социального учения. — М. : Дом Марии, 1991. — 24 с.
5. Иоанн Павел II. Мысли о земном : пер. с польск. и итал. / Иоанн Павел II. — М. : Новости, 1992. — 424 с.
6. Концепція соціальної ринкової економіки. Головні засади, досвід та нові завдання. — Бонн : Фонд Конрада Аденауера, 1999. — 32 с.
7. Раушер А. Частная собственность в интересах человека труда / А. Раушер. — М. : Дело, 1994. — 32 с.
8. Eucken W. Unser Zeit alter der Misserfolge. Wissenschaftliche Paperbacks BD.1 / W. Eucken. — Herbst, 2000. — 80 s.
9. Эрхард Л. Десять тезисов в поддержку законодательства о запрете картелей / Полвека размышлений: Речи и статьи / Л. Эрхард — М. : Руссико: Ордынка, 1993. — 608 с.
10. Эрхард Л. Христианин и социальное рыночное хозяйство / Полвека размышлений: Речи и статьи / Л. Эрхард — М. : Руссико: Ордынка, 1993. — 608 с.
11. Мюллер-Армак А. Принципы социального рыночного хозяйства / А. Мюллер-Армак // Социальное рыночное хозяйство. Теория и этика экономического порядка в России и Германии. — СПб. : Экономическая школа, 1999. — 366 с.

Надійшла до редколегії 24.03.2010 р.

СЕМАНТИКА САДІВ І ПАРКІВ УКРАЇНИ

Досліджуються емоційно-образні та символіко-алегоричні системи садів і парків, їх тематика, вирішена на практиці в тих чи інших образах, символах і знаках.

Ключові слова: семантика, садово-паркове мистецтво, структура саду, образи, символи, знаки.

Исследуются эмоционально-образные и символично-аллегорические системы садов и парков, их тематика, решенная на тех или иных образах, символах и знаках.

Ключевые слова: семантика, садово-парковое искусство, структура сада, образы, символы, знаки.

The article investigates emotional imagery and symbolism, allegorical of gardens and parks, their subjects, resolved in practice in different images, characters and symbols.

Key words: semantics, garden art, garden structure, images, symbols, signs.

Узгодження суми образів, символів і знаків, витриманих у визначеному стилі, зі змістом системи природних об'єктів, садово-паркового ансамблю, є особливо актуальним у формуванні сучасних садів і парків.

Семантика, поряд із синтактикою, що є наукою про внутрішню структуру знакових систем і прагматикою — наукою про відношення знакових систем до тих, хто їх використовує, є розділом загальної науки — семіотики. Таким чином, семіотика, у свою чергу, — наука, що вивчає відношення між вираженнями знакової системи й об'єктами, що їм відповідають. Проблеми семантики вивчали: Жак Деліль, Д. С. Ліхачов, І. Араухо, І. Шмельов, Ю. Лотман.

Мета статті — розглянути емоційно-образні та символіко-алегоричні системи садів і парків.

Садово-паркове мистецтво України — це безцінна скарбниця художньої культури українського народу, що через дивовижні пейзажі природи впродовж багатьох століть несе велич славної історії нашої держави.

Велика кількість садів і парків, що збереглися, набули статусу пам'яток архітектури, національних та природних заповідників. Завдяки високому професіоналізму та художній досконалості окремі з них стали взірцями українського і світового садово-паркового мистецтва.

Слід зауважити, що сила впливу садово-паркового мистецтва не тільки в тому, що на глядача чи відвідувача парку не менш

сильне враження справляє сума рукотворних художніх образів — мальовничих картин, скульптур, архітектури, музики, поезії, представлених як у вигляді художніх алегорій та метафор, так і у вигляді символів та знакових систем. Усі ці образи, символи і знаки, витримані у визначеному стилі, повинні узгоджуватися зі змістом системи природних об'єктів, паркового ансамблю [2, 8].

Таким чином, садово-паркове мистецтво є мистецтвом синтетичним, яке, на відміну від інших видів мистецтв (наприклад, кіно чи театру), не повинне ставити проблемних питань і спантеличувати відвідувача, а через синтез контрастних сторін елементів загальної композиції садово-паркових ансамблів має вирішувати задуману ідею.

Розкриттям змісту цих знаків і займається наука семантика. До речі, саме мистецтво є семантикою почуттів, тому що воно — вираження структури почуттєвого життя. Семантика, поряд із синтактикою, що є наукою про внутрішню структуру знакових систем, і прагматикою — наукою про відношення знакових систем до тих, хто їх використовує, — є розділом загальної науки — семіотики. Таким чином, семіотика, у свою чергу, є наукою, що вивчає відносини між вираженнями знакової системи й об'єктами, що їм відповідають.

Ідея гармонійної злагоди людини зі світом в історії розвитку культури проходила через певні погляди, художні стилі й погляди суспільної думки, що змінювали один одного, починаючи з античних часів і закінчуючи сучасністю. Кожним художнім стилем ця ідея відбивалася з тією чи іншою повнотою, але головним питанням вивчення завжди було питання відповідності форми змісту в тих межах розвитку мистецтва, що досягалися в ту чи іншу історичну епоху.

Тема саду, його «сюжет», повинні бути причинними й логічними, переходи — лінією сильного спонукання, оскільки глядач завжди шукає причини свого спонукання в логічному зв'язку явищ. А пасивне споглядання здатне лише стомлювати людину, навіть якщо все навколо дуже красиве.

Необхідно вміти «читати» сади, як деякі «іконологічні» (тобто зі значенням і змістом) системи. Сад чи садово-парковий ландшафт в цілому є спробою створення ідеального світу взаємин людини з природою, завдяки збігу у світовідчуттях настрою глядача й образів природи.

Сад у цьому сенсі є естетичним представленням світу.

Це — перетворення світу в деякий інтер'єр чи модель «мікро-і макрокосмосу», де матеріалом предметно-просторового середо-

вища парку є об'єкти чи предмети, як самої природи, так і справ рук людських (у вигляді художніх образів: скульптури, живопису, архітектури та різноманітної символіки). Усе це в композиціях садово-паркових ландшафтів пов'язане зі скульптурою і парковою архітектурою малих форм (розміщення статуї і посадок рослин, розміщення павільйонів, альтанок, містків та ін.), а також у квітах і формах басейнів, у музичному оформленні (наприклад, «еолови арфи» чи дзвіночки під струменями фонтанів). Подібний сад, як «велика книга». Він завжди «діючий». Недарма французький поет Жак Деліль у поемі «Сади» прямо заявляв, що сади «говорять», «віщують», «ведуть розмову» і «дають уроки».

Д. С. Ліхачов писав про два типи семантики садів: перший тип визначається словами-алегоріями, символами визначених понять, подій, людей, богів. Усе це існує в предметах, скульптурах, парковій архітектурі; другий тип полягає в загальному настрої, створюваному садом, його окремими елементами й групами елементів пейзажу різних районів і куточків (розміщенням груп рослин, скульптур, паркових павільйонів та ін.), що посилює певні асоціації в глядача. Тобто «естетичне силове поле» саду має, завдяки семантичному рішенню композиції, психологічну силу.

Структура саду утворюється завдяки застосуванню в композиції великої кількості «символів» і «знаків» — храмів, альтанок, «парнасів» (височин у вигляді погребя, зі звивистою стежкою, що веде на його вершину), хатин, лабіринтів, посадок відокремлених дерев, чи їхніх груп та ін. [3].

Напрямок алей, доріжок, струмків викликали у відвідувачів парків різні асоціації й концепції. Меморіально-символічною особливістю такого саду було, наприклад, увіковічення знаменитих відвідувачів — поетів, письменників, художників, учених та ін. (Приклад, — трипроменева композиція садів Версаля зі статуєю Аполлона). У парках, як колись в античні часи, збиралися люди мистецтва, поети, письменники. Так, у Рожевому павільйоні (парк у с. Павловську) під Санкт-Петербургом, збиралися Жуковський, Карамзін, В'яземський, Крилов, Нелединський, Гнедич, Плещеев, Дмитрієв, Батюшков, Глинка. Поети вписували свої вірші в спеціальний альбом з присвятами, читали їх один одному.

Природа стала в садах вираженням внутрішнього життя людини. Перевагу в семантичних елементах мають «рух і час», як скороминучість усього, що відбувається у світі. На рівні із символікою постають алегорія й метафора.

Отже, високе значення садів щодо їхньої семіотичності розвивалося спочатку в садах античності і потім удосконалювалося в садах Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, Класицизму й Романтизму, втілюючи зміст кожного стилю, аж до сучасності.

Сади епохи античності започаткували садове мистецтво, як визначальний напрям мистецтва. Розкриття просторового середовища в античних садах мало сприяти ідеї пізнання світу. У цих садах засновувалися знамениті філософські школи. Так, у публічних садах Афін, у садах «Академії», навчав Платон, а в Ликей — Арістотель. Цьому сприяли в таких садах мальовничо розташовані гаї з видами на гірські схили, що вже передбачало провідну роль природи в садово-парковому мистецтві. Сади та парки античного Риму, щоб підкреслити наступність із грецьким і східним мистецтвом, відтворювали прославлені в будівлях Греції й Сходу фонтани, колонні портики, купальні басейни з мармуровими статуями німф [9].

Таким чином, у Європі було створене підґрунтя для подальшого розвитку садово-паркового мистецтва щодо чіткого вираження основної його ідеї.

Період середньовіччя характерний появою монастирських садів закритого і регулярного типів.

Ідея Середньовічних садів полягала в концепції ідеального саду, як небесного раю. Головними атрибутами земного і небесного раю були: древо життя й джерело живої води.

Зміна архітектурних стилів суттєво не вплинула на розвиток садового мистецтва Київської Русі, оскільки воно було найслабкішим з усіх видів мистецтва і більше, ніж інші, потребувало для свого існування мирної обстановки. Тому на рівні великих паркових територій воно призупинило свій розвиток і поширилося як формування невеликих садів при монастирях та замках.

У середньовічний період розвитку до XV ст. включно перше місце посідають так звані монастирські сади. У них вирощували трав'янисті лікарські та декоративні рослини, а їх планувальна схема була надзвичайно простою і геометричною з басейном та фонтаном у центрі. Часто дві пересічні доріжки ділили сад на чотири частини. У центрі перетину встановлювати хрест і висаджувати кущ троянд.

Ботанічні знання слов'ян у давнину були дуже обмежені і примітивні, тому вони часто зверталися до таємних сил, заговорів та ворожби [1].

Для прогулянок і відпочинку мешканців міста існував міський ліс.

Монастирям, напевно, старослов'янська мова зобов'язана словами «верт», «варт» чи «вертище», що, за Снегирьовим, означало сад. «Верть» походить від латинського слова *veretum* чи *vertum* *n* *us*. Старовинні господарства тримали і розводили в садку не тільки овочі, фрукти, плодови дерева, але й рибу, для якої використовувалися окремі ставки.

Уже в XI ст. при кожному монастирі виникають сади, в яких монахи та їх послушники почали вирощувати агрус, малину й такі фруктові дерева, як вишні, яблуні, груші, сливи. Це мало певну символіку і традиції.

Звідси садівництво поширюється й на монастирські вотчини. На прохання князів та княгинь монахи будували сади і при княжих теремах. Існують відомості про монаха — садівника Мікулу, який мешкав у передмісті Києва — Вишгороді, що зазначено преподобним Нестором Літописцем (1055 — 1115 рр.) у «Повісті временних літ».

Існує версія, що саме монахи завезли до Великого Києва таку культуру, як виноград. Як зазначає Н. Семетговський, недалеко від шовковичного саду, в якому Петро I особисто посадив багато тутових дерев у 1708 р., ще з глибокої давнини знаходився виноградний сад, це теж мало християнську символіку.

Великою популярністю користувався Києво-Печерський сад, про який існує багато легенд і розповідей.

Збоку монастиря були розташовані ще два чудові сади, а в них — живі огорожі з рослин, які нагадували жовтий жасмин з ягодами, подібними до винограду. Це був агрус (*agrist* — *agerest*). У цих садах росли виноградні лози, які давали червоне вино, і багато горіхових, абрикосових та тутових дерев [1, 3].

Відомо, що монахи, які прибули з Греції, допомагали в організації вишневих та яблуневих садів Києво-Печерського монастиря. Місцевість, відведена для саду, вирізнялась пересічним рельєфом і при розбивці насаджень доводилось терасувати й обводнювати ці території.

Окрім плодкових дерев, у цих садах вирощували декоративні кущі, квіти, живі огорожі, зарослі горіха та жовтого жасмину (А. Є. Регель). Лаврські сади розташовані на широкій смузі зелених схилів і пагорбів на високому березі Дніпра. Зелені чагарники підступали до Дитинця й охоплювали велику територію міста, де Печерський монастир поширився на прилеглий до нього ліс.

Починаючи з XII ст. стають відомими сади при монастирях та княжих дворах у багатьох містах Київської Русі (Чернігові,

Новгороді-Сіверському, Галичі, Путивлі). Відтоді їх можна було поділити на два типи:

- перший — великі плодові сади за стінами монастирів;
- другий — малі, в основному декоративні, палісади поблизу келій та церков усередині монастирів.

Внутрішні сади мали прямокутну форму з хрестоподібною схемою плану, що надавало їм символічного характеру. Такі сади за формою нагадували «філософські сади» античного періоду, які уподібнювалися «земному раю», що відображав божественну суть яскравої краси природи. Монастирські ландшафти активно вплинули на селян, які завдяки їм завзято взялися за садівництво і городництво.

Серед українського народу значного поширення стали набувати елементи утилітарного садівництва, а самі сади являли собою широку галузь майбутнього ландшафтного мистецтва, а відтоді і напрям української ландшафтно-архітектури, що носила більше образно-семантичний характер.

Серед українських монастирських садів, багато яких уже не існує, слід згадати Троїцький сад у Чернігові, сад Видубецького монастиря в Києві, Почаївський сад у Тернопільській області, сад Густинського монастиря в Чернігівській області, сади Агарського та Хресовоздвиженського монастирів Полтавської області.

Основною причиною занепаду і винищення садів було те, що ціни на землі, які були під ними, з часом дуже підвищувались, а з цього приводу для їх доцільнішого використання передавалися під будівництво культових і житлових приміщень. Тому землі на кручах та пагорбах (Києво-Печерський монастир) донині славляться яблуневими декоративними садами [2].

Таким чином, монастирські сади України були значним поштовхом до емоційно-образної системи, яка наблизила їх історичну можливість стати на шлях художнього садівництва. Дуже часто в цих садах розводили бджіл і рибу. Ці місця представляли тиху та скромну обитель, усі жителі якої змушені були дотримувати суворого посту і самотності. Сад наповнював їх стіл і по можливості усолоджував життя та сприяв розвитку національної культури.

Середньовічний сад у монастирях за структурою мав прямокутну форму всередині монастирських стін. Сад поділявся на чотири частини з фонтаном чи трояндами в центрі композиції. Фонтан був символом життя чи жертвовного життя Христа, а троянди символізували образ Богоматері. Такий сад виник від образу античного атріуму («бездахової» кімнати) та став примі-

щенням для благочестивих міркувань і молитов. Кожна деталь у такому саду має символічне значення й означає яку-небудь християнську чесноту. Так, ваза з орнаментом з лілій означає тіло сина Божого, а судина зі скла із зображенням гвоздики — чистоту діви Марії тощо.

Із символікою «закритого саду» пов'язувалися і світські уявлення про «сади любові», «сади насолод». Сади асоціювалися з порядком, ізоляцією від гріха. Великі дерева в російських монастирях сходять до язичеських священних гаїв, розташованих уже поза монастирським двором. Палацові сади Західної Європи призначалися для відпочинку, танців, ігор. У них огороження — це символ непорочності Діви Марії, як і білі лінії. Вишні означають небесну радість; суниця — справедливість, її потрійні листи — Трійцю; виноград — древо пізнання; яблука — гріхопадіння перших людей і їхній порятунок Христом; вода в колодязі є «живою водою» та ін. Антична міфологія в садах середньовіччя подавалася з новим емблематичним значенням.

На зміну садам Середньовіччя прийшли «яскраві» зразки садів Ренесансу.

У садах Ренесансу втілилася видозмінена природа з перетвореною в ній і звільненою людиною. У них головною стає людина. Сади вважалися джерелом радості. Почалося широке звертання Античності й зменшення символіко-алегоричної системи, а також розширення щодо застосування архітектури. Скульптури створювали характер історії і образний зв'язок з природою, як почуття змістовне й багатозначне з прославленням «володарів», поетів і художників.

Уявлення про сад залишалось, як про «земний рай», але символіка — переважно світська. Сади за художнім духом зливалися з „духом місцевості», як зв'язок з навколишнім середовищем. Алеї слугували не для розкриття видів, а для сполучення з окремими ділянками саду, як переходи між районами парку, що дають відвідувачу нові враження і новий художній зміст.

Сади Ренесансу поступово передали свою чергу садам Барочного характеру та змісту. Сади Бароко прагнуть розкрити багатство світу підкресленням «таємниці світобудови» видовищності театральних ефектів, викликати подив розкішшю природи речей, — їх фантастичністю і гротеском. У барочних садах виникла тяга до значного зв'язку з природою, але вони ж нагадують про прості утіхи місцевості. Семантика скульптури пов'язана з елементом гри, відпочинку від серйозних міркувань, відтінком іронії і жарту. Звідси вертушки-фонтани, облудні картини з ілюзією продовження алей, помилкові будівлі. Виникло прагнення

зводити несхоже: смуток із веселощами, серйозне з глузливим. Барочні сади були досвідченим пізнанням світу з елементом барвистості й театральності. Однак вони не протиставляли себе навколишній природі. З природою був зв'язок за допомогою алегорій рік і морів у вигляді морських божеств. Імітація руху створювалася достатком фонтанів і каскадів і їхніх струменів води. Цьому ж сприяло створення з кущів і дерев особливих «скульптур», коли вітер вільно хитав листя й гілки. Воно ж слугувало переходом природних елементів до паркової архітектури [10].

Барочні сади відрізнялися контрастністю художніх образів з їхніми різкими змінами характеристик, як повага перед мудрістю й розмаїттям природи.

На зміну барвистості і розмаїттю природи прийшли суворі та регулярні сади Класицизму. Композиція регулярних парків складалася як синтез засобів гармонізації геометрично-просторової форми парку та його елементів. Значне навантаження художніх образів архітектури паркового ансамблю визначає красу природи в синтетичному середовищі художніх образів, символів і знаків. У парках Класицизму з'являється велика розмаїтість таких символів та знаків — як храмів, альтанок, хатин, лабіринтів у вигляді «парнасів» (спіральних алей), самотніх дерев, «вітварів Дружби й Любові». Їхнє символічне значення полягає у створенні особливого настрою у відвідувача: меланхолії, філософських міркувань, усамітнення, стану самозаглиблення. Ці символи були і раніше (в садах Бароко), але тут інакше розставлені акценти. Природа стала вираженням внутрішнього життя людини. Перевагу мали елементи, що зображують рух, час, скороминучість усього у світі. Особливу роль у парках Романтизму, останнього, за Лихачовим, великого стилю, набуває метафора, тому що метафоричний шлях подання художнього образу є найлаконічнішим за формою і глибоким за змістом. А це правильно й точно визначає зміст просторової структури паркового середовища і відбиває гармонію в синтезі всіх садових елементів.

Садово-паркове мистецтво в Україні пройшло декілька етапів свого розвитку. Спочатку воно було представлене «утилітарними» садами, а в першій половині XVIII ст. разом з палацами, які будувалися в стилі бароко, створюються перші регулярні сади. Це такі, як: Царський Сад у Києві, Одесі, Ляличах, Чернігові та ін.

В останній третині XVIII ст., головним чином, у зв'язку зі скасуванням кріпосного права, темпи будівництва великих садово-паркових об'єктів значно уповільнюються. Формуються більшою мірою невеликі присадибні території любителів садів-

ництва та квітництва, при цьому посилюється інтерес до екзотичних рослин. Розширюється будівництво державних ботанічних садів у Харкові, Києві, Одесі й інших містах. Проектуються і будуються дендропарки та заповідники: Веселі Боковеньки, Асканія Нова. У цей же час виникли міські сади, бульвари, набережні.

Звертаючись до практичного аспекту семіотичного формування садово-паркових композицій слід зазначити, що така організація об'єкта ландшафтного дизайну припускає наявність у композиції художніх образів, символів і знаків, як характеристика спрямованого ставлення людини до навколишнього світу. Символ є універсальною формою вираження людського буття; він утілює визначений сенс життя людини з усією різноманітністю людських взаємин; він формує в мистецтві сутність людського образу як форми пізнання навколишнього світу. «Символ» у мистецтві — універсальна естетична категорія, що розкривається через зіставлення із суміжними категоріями художнього образу, з одного боку, і знакових систем — з іншого.

Поняття змісту, вираженого художніми образами, символами і знаками, вивчення їх внутрішньої структури і їхніх відносин щодо людини в садово-паркових композиціях виражається в семіотичній схемі парку.

Розглядаючи семіотичну схему парку, слід визначити.

1. Семантику паркової композиції — вираження змісту елементів ансамблю (визначення та розкриття змісту художніх образів, символів і знаків у композиції парку стосовно ідеї й тематики всього ансамблю).

2. Синтактику елементів семантики — внутрішню структуру знакових систем ансамблю (цілісний зв'язок між семантичними елементами по семіотичних осях просторового середовища ансамблю, як основи її розкриття).

3. Прагматику — відношення елементів ансамблю до відвідувачів.

4. Семантику садів класицизму — регулярних садів (співвідношення реального простору з простором і часом попередніх епох; роль алегорій; широке застосування скульптур як пізнавальної функції образної системи, садово-паркова архітектура як вираження етичної свідомості).

5. Семантику ландшафтних садів (метафоричне іносказання художніх образів, символів, знаків; вплив їх більше на почуття, ніж на розум; поглиблення філософського й споглядального настрою; міфологія в зображенні реального; міфопоетика; контрастність образів і синтез контрастності).

6. Синтактику регулярних садів та парків (геометризація простору; ритм і симетрія композиції й структури семіотичних осей; ефект відображення матеріальних елементів; раціоналізм у розкритті просторових зв'язків).

7. Синтактику пейзажних садів і парків (взаємопроникнення й чергування протилежних начал елементів образної системи; синтез природи та метафоричних образів — символів і знаків; міфопоетичний, образний зв'язок елементів).

8. Прагматику садів і парків «великого стилю» (модель мікро-, макрокосмосу, як рішення ідеї гармонії людини з навколишнім світом; асоціативне мислення; силові потоки енергії активно-формованої предметно-просторового середовища; розкриття простору як усвідомлення дійсності світу й досягнення гармонії зі світоглядом).

Вісь парку, що проходить з півдня на північ, від морського узбережжя до гірського масиву Ай-Петрі, є центральною семіотичною віссю паркового ландшафту. Друга вісь також семіотична, що закріплює місце розташування парку, проходить із заходу на схід, орієнтована в напрямі від мису Ай-Тодор на будинок храму св. Архістратига Михайла. У точці перетину цих осей розташований палац, як домінанта усього природного амфітеатру парку.

Домінантами можуть бути павільйони типу «Ермітажу», де розміщені колекції і невеликі виставки, що не стомлюють відвідувача, а лише підкреслюють загальну ідею. Наприклад, дається інтер'єр голландського будинку в Шереметьєвому парку в Кускові чи невелика виставка картин епохи російського романтизму XIX ст. та ін.

Аналогічними домінантами можуть бути павільйони-ротонди типу альтанок, алегорична скульптура, алея подібних скульптур, фонтани з групами статуй морських і річкових богів, німф, русалок, боскети, що являють «зелені зали» під відкритим небом; гроти, подібні до «Гроту» в парку Кусково.

Супідрядними елементами між окремими вузлами силового поля щодо семіотичних осей можуть бути алеї, ряд каскадів зі скульптурою, група декоративних рослин по шляху, несподівані пейзажні перспективи, бурхливий струмок — своїм потоком з'єднуючий елементи ансамблю; галявини, боскети, газони, рабатки, перголи й інше. Ці елементи допомагають знайти рівновагу загальної композиції силового поля, відбивають семантичне значення задуманої ідеї парку.

Другий проект — створити парк як модель «мікро- і макрокосмосу» (наприклад, Воронцовський парк в Алупці).

Приклад 1. Рельєф нерівний, із великими сильними схилами на березі моря чи великого озера.

Ідея макрокосмосу може бути виражена в розкритті простору після «граничного ефекту», коли відвідувач рухається від одного вузла силового поля до іншого, як по «дорозі пізнання», — і сприймаючи різні враження закону художніх і метафоричних образів у їхньому накладенні (явище синестезії), підходить до «порога», за яким зненацька, у контрастній формі, відкривається водяний чи повітряний простір. Також ідея мікро- і макрокосмосу, полягає в міфопоетичному понятті «верха» та «низу», чи «світла» і «п'тьми». Наприклад, високий струмінь фонтана із затіненої водойми створює поняття «світла», що виходить з „морозу водяних глибин.» Домінантами в цьому проекті, крім паркової архітектури, можуть бути природні об'єкти у вигляді окремих піків чи гір каменів.

Використання метафоричних образів і символіки необхідне для сприйняття нескінченності простору. Центризм системи художніх образів у їхніх контрастах збільшує сприйняття семантично важливих елементів. Фактор «плинності часу» в нескінченному просторі підкреслюється темою води: безупинно ллються потоки (каскади, струмки, ріки). У метафоричних образах важливий елемент «недоговореності», коли виникає співтворчість автора і глядача.

Приклад 2. Рельєф рівний, плоский (Парк «Олександрія» у Білій Церкві, парк «Софіївка» в Умані.)

Усі подібні вузли силового поля повинні бути пов'язані загальною ідеєю світобудови в побудованій моделі «мікро- чи макросвіту», де сила й енергія мистецтва необхідні як елементи часу.

Силкові потоки енергії, створювані активною взаємодією семіотичних елементів садово-паркового ансамблю, сприяють розкриттю просторового середовища.

Садово-парковий ансамбль, подібний до розкритої книги, тільки, замість глав її, він прочитується по семіотичним осях, і замість описових літературних образів книги у силовому полі парку взаємодіють метафоричні художні образи, символи й знаки.

Список літератури

1. Дубенський Н. Монахи — первые садоводы в России / Н. Дубенський // Московские ведомости. — 1887 — № 359.
2. Вергунов А. П. Русские сады и парки / А. П. Вергунов, В. А. Горохов. — М. : Наука, 1988.

3. Рубцов Л. И. Проектирование садов и парков / Л. И. Рубцов. — М.; 1964.
4. Приходько П. И. Ландшафтная композиция малого сада / П. И. Приходько. — Киев : Будівельник, 1976.
5. Косаревский И. Г. Государственный заповедник Софиевка / И. Г. Косаревский. — Киев : Стройиздат, 1951.
6. Косаревський І. О. Парки України / І. О. Косаревський. — К. : Держбуд, 1969.
7. Киричек Ю. К. Ландшафтні композиції дендропарку «Тростянець» / Ю. К. Киричек. — К. : Будівельник, 1969.
8. Липа А. Л. Визначні сади і парки України / А. Л. Липа. — К., 1960
9. Родычкин И. Д. Ландшафтная архитектура / И. Д. Родычкин. — Киев : Будівельник, 1990.
10. Волошин М. Н. Парки Крыма / М. Н. Волошин. — Симферополь : Крымиздат, 1964.

Надійшла до редколегії 15.03.2010 р.

УДК [130.2:2-17]:17.029.36(043.3)

О. О. КУЧЕРЕНКО

С. БУЛГАКОВ ПРО РЕЛІГІЮ ПРОГРЕСУ К. МАРКСА

Проаналізовано ставлення С. Булгакова до філософського спадку К. Маркса та класичного марксизму. Виявлена специфіка розуміння С. Булгаковим марксизму як квазірелігійної системи.

Ключові слова: марксизм, постмарксизм, псевдорелігія, фейєрбахіанство, християнство, месія, соціалізм, людинобожжя.

Проанализированно отношение С. Булгакова к философскому наследию К. Маркса и классического марксизма. Раскрыта специфика понимания С. Булгаковым марксизма как квазирелигиозной системы.

Ключевые слова: марксизм, постмарксизм, псевдорелигия, фейербахизм, христианство, мессия, социализм, человекобожие.

Analysed attitude of С. Булгакова toward the philosophical legacy of К. Маркса and classic marxism. The specific of understanding of С. Булгаковым is exposed marxism as pseudo religious system.

Key words: marxism, post marxism, pseudo religion, Feuerbach philosophy, Christianize, messiah, socialism, Godman.

Філософія Сергія Миколайовича Булгакова нині досить активно вивчається в багатьох країнах. Проте є багато її аспектів, що понині є маловивченими та потребують детальнішого обгово-

рення. Один з таких аспектів — ставлення Булгакова до марксизму як до складної філософської системи.

Ставлення Булгакова до марксизму вивчали багато авторів як на заході, так і на теренах сучасного СНГ. Серед найвизначніших західних учених можна назвати Антуана Аржаковські і архієпископа Роуена Вільямса. Проте вони не мають фундаментальних праць, які б висвітлювали саме цю проблему. Те ж можна сказати і про вчених з колишнього СРСР. Незважаючи на те, що на сьогоднішній день ми маємо достатню кількість наукових праць і статей, фундаментальних праць, присвячених питанню відношення Булгакова до марксизму, поки що немає. Зокрема досить непростим є питання щодо псевдорелігійного компонента, який Булгаков убачав у вченні Маркса.

Актуальність цієї теми зумовлена відсутністю фундаментальних праць з приводу цієї проблеми. Водночас, сам С. Булгаков вважав так звану «релігію прогресу» головною особливістю марксизму.

Мета статті — вивчити особисте ставлення С. Булгакова до питання псевдорелігійності у вченні Маркса.

Переходячи до розгляду основного питання, не можна не відзначити величезну роль Булгакова в становленні та розвитку російської соціалістичної думки. Ще під час навчання в семінарії він захопився ідеями марксизму та соціалізму. Власне завдяки марксизму Булгаков стає економістом, а згодом і філософом.

Багато однодумців С. Булгакова свідомо обирають простий та зрозумілий тоді шлях — шлях боротьби із системою, спрямований до повалення існуючого в Російській імперії капіталістичного ладу, спрямованого на пригнічення простого люду й усього кращого, прогресивного, що існувало на той час у суспільстві. Булгаков так само свідомо обрав інший шлях. Це був шлях легального марксиста, системного вивчення соціалістичної ідеології, намагання пристосувати логічні правильні європейські теорії для суворой та парадоксальной російської дійсності.

Через декілька років молодий Булгаков пише досить неочікувану на той час працю, присвячену марксизму та сільському господарству. У ній молодий марксист дійшов крамольного на той час висновку: класичне землеробство й ідеї Маркса малосумісні. У цій праці Булгаков зокрема стверджує, що ідеї марксистів щодо націоналізації землі та створення великих господарств стануть згубними для аграрного сектора держави. Для багатьох однодумців Булгакова була великим шоком його різка критика Маркса. Для нього ж самого знову починаються наукові пошуки. Він, як представник російських легальних марксистів,

іде до Німеччини, де зустрічається з головами тогочасного соціалістичного руху. Провівши декілька бесід зі знаменитим на той час Карлом Каутським, Булгаков поступово починає розуміти сутність сучасного йому соціалістичного дискурсу. Він їхав у Німеччину для глибшого ознайомлення з доктриною марксизму і за кілька років бесід та дискусій дійшов висновку, що багато аспектів марксизму не відповідають дійсності і принаймні потребують ґрунтовного доопрацювання.

Також під час перебування в Німеччині Булгаков ґрунтовно вивчає постать свого кумира — Карла Маркса. Саме ця безумовно велика людина, її досить складний життєвий і творчий шлях надихнули Булгакова на кардинальний перегляд власне марксистської ідеології.

У ті роки Булгаков пише свою невелику та досить сміливу працю «Карл Маркс як релігійний тип». У ній він досліджує колоса соціалізму в досить незвичній для того часу манері. Булгаков хотів зрозуміти психологічну мотивацію Маркса, власне, що надихало цього талановитого економіста та саркастичного і гарячкуватого «полум'яного революціонера».

У цій праці Булгаков спробував проаналізувати сутність Маркса саме як людини, а не геніального революціонера, що був вже частково канонізований у тодішніх інтелігентських колах. Булгаков уявляв Маркса як геніальну особистість, що все життя потерпала від трагічної роздвоєності. Карл Маркс, який народився в єврейській родині, ніколи не був релігійною людиною. Проте той запал, з яким він усе життя боровся із тим, що йому здавалося суспільним злом, був дуже близьким до релігійного. На думку Булгакова, саме цей дещо фанатичний характер Маркса і зумовив шалену популярність його творів, особливо в Росії, де дуже легко приживалися найрадикальніші європейські ідеї. Насправді, на думку Булгакова, марксизм подібний за своєю інтенцією до християнства, а особливо — до юдаїзму. У Маркса, так само, як і в Старому Заповіті, в центрі уваги перебуває ідея постійної боротьби добра і зла, між чистими й нечистими, «народом божим» і язичницькими народами, відтак між трудящими й експропріаторами. Ця історична боротьба має неодмінно закінчитися перемогою праведного обраного народу або «правильного» суспільного класу трудящих. Така зрештою спільна інтенція в марксизмі та в єврейській апокаліптиці. У цьому разі Булгаков свідомо виділяє ідею класової боротьби, якій у Маркса, на перший погляд, зовсім не належить центральне положення, оскільки він вважає її дуже важливою для «історичного марксизму» [2, с. 45].

Саме на критичних ідеях, які Булгаков висловив у цій праці, ґрунтується його комунікативна критика марксизму, а відтак і соціалізму як суспільного явища. Потім він далі розвиватиме ці ідеї для того, щоб зрештою вивести формулу прийнятної для себе соціалізму та марксизму.

Розпочинаючи ґрунтовну критику, а відтак і переосмислення марксизму, Булгаков у першу чергу хоче виявити філософську основу Маркса. На думку Булгакова, філософською основою для Маркса був Людвіг Фейєрбах, а не Гегель, як це прийнято було вважати. У Фейєрбаха Маркс запозичив у першу чергу його воїновничий антирелігійний запал, а також філософію «людинобожжя».

У Фейєрбаха ми знаходимо дивний «переворот», який, можливо, був характерним для найрадикальніших діячів італійського Відродження: він ставить людину на місце Бога. До того ж, робить це в буквальному розумінні: для Фейєрбаха людина — це не тільки творець, який може бути подібним до Бога, людина може бути в прямому розумінні бути прирівняна до Бога. Більше того, у Фейєрбаха образ божественної людини має замінити і витіснити образ надприродного і недоступного божества. Людина, за Фейєрбахом, схильна до створення ідеальних образів, кумирів, котрі можуть надихати і заважати самовдосконаленню людства.

Водночас Фейєрбах досить жваво виступає проти релігії як суспільного феномену. На його думку, релігія не приближує, а навпаки віддаляє людство від тих ідеалів, які вона сама ж і проповідує. Для того, щоб виправити негативні наслідки, які породжує релігія та релігійність Фейєрбах пропонував запровадити єдину істину релігію — релігію божественної людини. Тобто він пропонував замінити релігійні ідеали ідеалами суто етичними, зумовленими не вірою в Бога, а вірою в прогресивну мораль. У цілому досить емоційна, насичена філософія Л. Фейєрбаха мала багато спільного з такою ж емоційною, але саркастичнішою філософією Маркса. Булгаков навіть назвав Фейєрбаха «душею Маркса» [2, с. 148]. Новизна підходу Булгакова полягає в тому, що він спробував проаналізувати саме «душу», а не «тіло» філософії Маркса. На відміну від багатьох інших дослідників марксизму, які більше зважали на форму філософії Маркса, знаходячи багато спільного з діалектичним підходом Гегеля, Булгаков більше зважає на мотиваційну, «душевну» складову. Він вишукував психологічне підґрунтя філософії Маркса і вважав, що таким є філософія Фейєрбаха.

Орієнтація на мотиваційну складову змусила Булгакова знаходити багато паралелей між «полум'яним атеїстом» Фейєрбахом і «революціонером» Марксом. На відміну від багатьох тодішніх і нинішніх дослідників, він вважав категорично неправильним вивчати Маркса через наукоподібну, логічно вивірену філософію Гегеля. На думку Булгакова, головною в марксизмі є не діалектична логіка, а радше революційний запал. Саме тому Булгаков вважав «людинобожжя» Фейєрбаха справжньою основою марксизму, а втім і соціалізму. Більше того, Булгаков виступав різко проти будь-якого порівняння Маркса з Гегелем. Булгаков вважав, що філософія Гегеля взагалі може бути подібною до філософії Маркса виключно через свою «космічну» всеохватність, певною мірою навіть синкретичність, яка наявна в обох системах. На думку Булгакова, не коректно порівнювати діалектику Гегеля з діалектичним методом Маркса. Булгаков цілком справедливо зауважував, що Маркс значно спростив діалектичне мислення Гегеля, пристосовуючи його для своєї системи. Та головне, що не тільки форма, а й зміст гегельянства не мають, за Булгаковим, нічого спільного з марксизмом.

На відміну від гегельянства, філософія Фейєрбаха ніяк не може ідейно протиставлятися філософській системі Маркса. Маркс майже став сперечатися з послідовниками Фейєрбаха, але навпаки, багато хто з фейєрбахіанців досить прихильно і навіть некритично ставилися до філософських та економічних ідей Маркса. Булгаков згадував про рух народників, доволі чітко соціально і навіть соціалістично спрямований. Багато хто вважав і вважає досі народників попередниками марксистів. Цікаво, що ідеологічна база багатьох народників тісно пов'язувалася з ученням Фейєрбаха. Сама ідея «служіння народу», просвітницька, по суті, ідеологія, була пов'язана з альтруїстичними поглядами Фейєрбаха на людство і світову історію. Ідея служіння людині протиставлена служінню Божеству, відстороненим ідеалам, якими була просякнута дійсність у тогочасній Російській імперії, — це було в душі філософії Фейєрбаха. Саме таке світосприйняття було характерним для великої частини тогочасної інтелігентної молоді Російської імперії.

С. Булгаков вважав, що саме народницька, фейєрбахівська ідеологія приготували російську інтелігенцію до прихильного сприйняття марксизму та соціалізму. На його думку, саме Фейєрбах «звільнив» значну частину російської інтелігенції від традиційної релігійності, а разом і від тотального нігілізму типу тургенєвського Базарова. Християнська релігійність та безсис-

темний нігілізм були легко замінені на таку ж пристрасну і безкомпромісну ідеологію «людинобожжя».

Характеризуючи марксизм, особливо той, який був на теренах Росії, Булгаков неодноразово використовував такі терміни, як «релігія прогресу» або «атеїстична релігія». Учення Фейербаха Булгаков називає «релігією «людинобожжя» [2, с. 75]. Усе це можна визначити словом «псевдорелігія», тобто філософська, соціологічна або політична система, яка формально не є релігійною системою, але, фактично, має всі ознаки останньої. Такими ознаками, у випадку з ученням Маркса, є насамперед його есхатологізм, віра в лінійний процес історичного розвитку, який обов'язково приведе до світлого комуністичного майбутнього.

Розпочинаючи свою комунікативну критику марксизму та соціалізму, С. Булгаков добре розумів його антиномічну сутність. Він свідомо пішов на конфлікт зі своїм ортодоксально марксистським оточенням, зміщуючи такі, на їх погляд, несумісні та навіть діаметрально протилежні системи як марксизм і релігія. Водночас представники офіційної релігійності в Російській імперії такі, як: православні, католики, протестанти чи юдеї, також не вельми прихильно сприймали сміливі паралелі Булгакова між ученням Маркса та Старим Заповітом, або юдейською апокаліптикою.

Як зазначалося, Булгаков пов'язував псевдорелігійність учення Маркса з його корінням, яке Булгаков вбачав у філософії людинобожжя Л. Фейербаха. Пізніше, вже в богословський період своєї творчості, Булгаков ще неодноразово звернеться до ідей Фейербаха. Проте вчення Маркса має певні ознаки псевдорелігійності не лише через вплив фейєрбахіанства. Маркс сам довів свою систему до рівня псевдорелігії.

Булгаков неодноразово називає систему Маркса «месіанським економізмом» [1, с. 23] через те, що в ній економіці відведена головна, ексклюзивна роль у процесі історичного розвитку людства. Маркс називав економіку базисом історії, над яким уже надбудовується культура з усіма своїми багаточисельними проявами, такими як політика, релігія, філософія та наука. Багато в чому економічний розвиток для Маркса і його послідовників перетворився на синонім загального прогресу людства. У такій дещо примітивній схемі може бути досить багато недоліків, які згодом намагалися усунути наступні покоління марксистів і постмарксистів.

Головною складовою псевдорелігійного універсалізму Маркса Булгаков вважав претензію того на «науковість» своєї філософії. Саме ідея поклоніння науці, науковості, як способу мислення,

доповнює в Маркса ідею людинобожжя Фейєрбаха. Наука як суспільне явище, безумовно, є найвеличнішим та самодостатнім творінням генія людства. Тому поклоніння науці або науковості є значною мірою поклонінням людині як самодостатньому творцеві. Булгаков вважав «релігію прогресу» явищем абсурдним з точки зору науки як такої, а також цілком необхідним явищем з точки зору природного внутрішнього потягу людини до божественного, ідеального світу.

Наука, звичайно, не терпить ніякої релігійної, надприродної складової. Її основною функцією є розвиток знань і технологій, а обов'язковою умовою існування — можливість перевірки здобутих знань. Будь-яка догматизація наукового знання неодмінно приводить до припинення процесу наукового розвитку, без якого неможливий і прогрес.

С. Булгаков вважав схильність до «релігії прогресу» одним з найбільших недоліків сучасного йому наукового і суспільного мислення. Проте у своїй комунікативній критиці псевдорелігійної складової ідеології Маркса він вбачав не тільки недоліки. Навпаки, Булгаков вважав, що саме наявність у марксизмі таких псевдорелігійних форм, як претензія на «науковість» або поклоніння людству в дусі Фейєрбаха, робить марксизм досить людяною ідеологією. «Саме в більшовизмі знаходиться той живий початок, який може протистояти традиціоналізму, що духовно мертвіє» [2, с. 75]. Саме в цій природності псевдорелігійного універсалізму Маркса С. Булгаков убачав коріння того успіху, якого набував марксизм у тогочасному світі. Утопічність віри у світле комуністичне майбутнє, на думку Булгакова, була не слабкою, а, навпаки, сильною стороною вчення Маркса. На думку С. Булгакова, успіх псевдорелігійної ідеології марксизму свідчить, по-перше, про глибоко вкорінену в природі людини релігійність, по-друге, про необхідність соціальних змін у тогочасному суспільстві.

Відтак, у багатьох своїх працях С. Булгаков робить декілька важливих висновків. По-перше, він бачив велику спорідненість у К. Маркса та Л. Фейєрбаха, називав філософію останнього душею ідеології Маркса. По-друге, піддав критиці марксистів, які вбачали глибоку спорідненість у системах Маркса та Гегеля. На думку Булгакова, Маркс лише копіює своєрідний стиль Гегеля, проте, його вчення безкінечно далеке від гегелівського вчення. По-третє, С. Булгаков вважав більшу частину ідей Маркса запозиченими з християнської та іудейської метафізики. Але найголовнішим, на нашу думку, висновком Булгакова було те, що саме псевдорелігійність, притаманна філософії Маркса, при-

вела до того великого успіху, який марксизм мав на початку ХХ ст. На відміну від багатьох тогочасних релігійних філософів, С. Булгаков вважав, що оптимальним варіантом подальшого співіснування марксизму та християнства буде їх взаємопроникнення. За задумом мислителя, православна церква повинна не відмежовуватися від соціалістичних ідей Маркса, а навпаки, їх абсорбувати. Злиття марксистських соціалістичних та політико-економічних ідей з ідеями християнства, на думку С. Булгакова, мало стати запорукою подальшого мирного розвитку людства.

Таким чином, Булгаков виділяв у Маркса кілька важливих псевдорелігійних ознак, а саме — його суто метафізичний есхатологізм, месіанський економізм і універсалістське та непримиренне ставлення до християнства і юдаїзму.

Щодо перспективи подальших досліджень можна сказати що, як зазначалося, ця тема зовсім не вичерпана і потребує ґрунтовнішого вивчення. На нашу думку, саме в Україні, що мала досвід життя в марксистській утопії, є можливість для вивчення та подальшого переосмислення марксизму. Для нас, як і для багатьох філософів Срібного віку, марксизм є не просто філософією, а фактором суспільного життя в минулому і сучасності.

Список літератури

1. Булгаков С. Н. На пиру богов. Pro et contra: Современные диалоги / С. Н. Булгаков // Из глубины : сб. ст. о русской революции. — М., 1990. — 508 с.
2. Булгаков С. Н. Философия хозяйства / С. Н. Булгаков. — М. : Наука, 1993. — 605 с.
3. Булгаков С. Н. Догматическое обоснование культуры / С. Н. Булгаков // Сочинения в 2-х т. Т. 2. Избранные статьи. — М. : Наука, 1993. — 412 с.

Надійшла до редколегії 25.03.2010 р.

УДК 792.97 «19/20»

О. Г. СИТНИК

ПРОБЛЕМА «ОЛЯЛЬКОВУВАННЯ» В ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК XX–XXI СТ.

Розглядаються сучасні вистави театру ляльок з точки зору проблеми «оляльковування» людини. Аналізуються популярні види театральних ляльок, з'ясовуються роль ширми та семантика театральної маски в сучасному театрі ляльок.

Ключові слова: театр ляльок, сучасна культура, маріонетка, маска, «оляльковування».

Рассматриваются современные представления театра кукол с точки зрения проблемы «окукливания» человека. Анализируются популярные виды театральных кукол, определяются роль ширмы и семантика театральной маски в современном театре кукол.

Ключевые слова: театр кукол, современная культура, марионетка, маска, «окукливание».

It is considering presentations the theater of puppetry from the standpoint of the problem «puppetization» of human. Analyzed popular forms of theatrical puppets, the role of the screen and the semantics of theatrical masks in modern puppet theater.

Key words: theater of puppetry, modern culture, a puppet, mask, «puppetization».

Театр ляльок — та сфера, де процеси, що відбуваються в суспільстві, відображаються чи не найпоказовіше. Завдяки можливості до гіперболізації на сцені відбиваються характери та процеси у своєму «оголеному» вигляді. Явища, характерні для ХХ ст., змінюють специфіку театру ляльок: популярності набувають оригінальні види ляльок, а також вистави, в яких використовується «живий план». Відсутність досліджень означеної проблематики в цьому ракурсі і зумовила актуальність статті.

Метою статті є означити проблему «оляльковування» в театрі ляльок ХХ–ХХІ ст.

Мета зумовлює вирішення таких завдань:

- 1) проаналізувати вистави «живого плану» як явища культури;
- 2) охарактеризувати популярні види ляльок ХХ–ХХІ ст.;
- 3) розглянути сучасні вистави з точки зору проблеми «оляльковування».

Чи можливо говорити про «оляльковування» в театрі ляльок? На перший погляд, така постановка питання здається, як мінімум, тавтологічною. Але проблема існує і пов'язана, насамперед, з профанізацією театральної вистави, з її «знедушінням», тобто втратою тієї внутрішньої наповненості, що долучає нас до світу потойбічного, сакрального.

У середині ХХ ст. популярними стають вистави, в яких використовується відкритий прийом, а потім і вистави «живого плану». «Живим планом» називають вистави театру ляльок, де на рівні з персонажами-ляльками образ створює присутній у виставі драматичний актор [1, с. 162]. Вистави такого типу необхідно відрізнити від вистав, де використовується так званий «відкритий прийом», при якому ляльковод виступає з лялькою відкрито, не ховаючись від глядачів, але завдяки своїй май-

стерності залишається непомітним, зосереджуючи увагу на персонажі — ляльці (японський театр Бунраку). У європейській традиції найближчий — «чорний театр» — тип вистави, коли актори, що керують ляльками, одягнені в чорні бархатні костюми та працюють у темряві на фоні чорного бархату. Також виставами такого типу можна вважати вистави, в яких актор грає в панцирній масці, коли лялькова голова прикріплена до голови актора, а руки актора зображають руки ляльки, сам актор прихований мантією костюма (співачка з номера С. Образцова «Глибокі хвилювання») [1, с. 215]. Останній різновид вистав відкриває ще одну грань зіставлення людини і ляльки — це своєрідний «кентавр» — напівлюдина, напівлялька, які фізично стають одним цілим. Живе і неживе органічно поєднуються між собою, що доходить до апогею в спектаклях, де не тільки руки людини стають частиною ляльки на голові, а й усе тіло («Тигреня Петрик» (1962) Варшавського театру «Лялька»). Чи у виставах з «літаючими тамтамаресками», коли грають обличчя і руки актора, просунуті в рукава лялькового плаття, а тіло актора при цьому приховане під чорним костюмом («Божественна комедія» Великого драматичного театру ім. Горького).

Ширма поступово перестає бути обов'язковим атрибутом лялькових вистав — актор і лялька грають на одній сцені. Л. Шпет відзначає, що «така зустріч» людини і ляльки як дійових осіб в історії світового театрального мистецтва відбувається не вперше (в російському народному театрі Петрушки, традиційно, музикант, що супроводжував лялькову виставу грою на шарманці, вів діалог з Петрушкою, стоячи перед ширмою. У китайському театрі актор, що ховався за ширмою, проголошував репліки лялькам, і його голос різко відрізняв людину від ляльок, що «говорили» за допомогою пищика. У яванському театрі тіней та індонезійському Ваянг-голеці гру німих фігур супроводжували слова читця, розповідача, рапсода (функції ляльководу й актора-читця, в цьому разі, розмежовувалися), глядач у таких випадках сприймав поєднання гри людини і ляльки як щось належне, і цілісність враження від спектаклю зберігалася. У європейському ляльковому театрі читці виступають за ширмою, або ж ляльковод виконує функції ляльководу й читця, «що не дає підстав заперечувати закономірність появи актора-читця і перед ширмою» [8, с. 56].

У самому акті демонстрації ляльки актором, іншими словами — в природі мистецтва ляльководу, закладена потенційна можливість відділення актора від ляльки. М. М. Корольов зауважує: «Актор без ляльки виходить на лялькову сцену легко

і природно. Він нізвідки не прийшов, — він завжди там був, тільки його приховувала ширма [...] ляльковод не раз намагався заговорити з лялькою. Швидка фантазія і спритність створили диво: лялька почала йому відповідати. На сцені з'явилися тато Карло, що розмовляє з Буратіно, Гуллівер, що вступає в суперечку з ліліпутами, та багато інших. У цьому разі актор створює образ як «нормальний» драматичний актор, а лялькового персонажа оживляє інший виконавець, прихований за ширмою. Діалог ведуть дві абсолютно різні за природою істоти. По контрасту лялька ще наочніше здається неживою істотою, що ожила» [6, с. 56].

На пострадянському просторі одними з перших почали здійснювати постановки з використанням «живого плану» уральські театри ляльок (т.з. «Уральський експеримент»). Рівноправними персонажами спектаклю актор і лялька стали не відразу. Процес виходу актора на сцену можна поділити на декілька етапів:

- 1) актор за ширмою, лялька на сцені;
- 2) актор у масці і лялька на сцені;
- 3) актор і лялька на сцені.

Маска в цьому процесі є проміжним етапом, вона певною мірою продовжує ширму. Маска — пересувна ширма, що водночас стає дійовою особою. Уже в її використанні виявляється тенденція до поглинання актора. У виставі «Білий пароплав» (1977 р.) «маски були плоскими, великими, як обличчя кам'яної баби в степах. Вони прагнули зжерти актора, стати ширмою перед ним або його шкарлупою. Від них униз росли товсті фартухитулуби, що затуляли виконавців» [7, с. 119]. Людина не може відразу вийти на сцену — дуже несподіваним, «травматичним» було б протиставлення живого та неживого, органічної істоти та неорганічної на сцені лялькового театру, тому спочатку людина виходить у масці.

Образ людини в масці характерний і для культури ХХ ст. Із розвитком соціологічних наук людина часто сприймається як актор, що постійно змінює маски. Людина стає багатоликою, але жодна з личин не є тотожною її сутності. Починаються пошуки людини — тієї справжньої, що надіває маски, і на основі цих пошуків розвивається безліч психологічних теорій. Не випадкова і популярність в останній треті ХХ ст. кіносюжетів про людину в масці (починаючи від прямих: «Бетмен» (1989) Т. Бартона, «Тінь» (1994) Р. Малкехи, «Маска» (1994) Ч. Рассела (!) та ін., де людина зовні «нормальна» в соціальному — денному житті, розкриває свою сутність у житті нічному — таємному, прихованому від людей не тільки маскою темряви,

але й натуральною маскою, зробленою чи знайденою головним персонажем. І завершуючи кінофільмами про соціальні — особові — маски: «Підозрілі особи» (1995) Б. Сінгера, «Жорстокі ігри» (1999 р.) Р. Камбла тощо, де головний герой не є тим, за кого себе видає, і навмисно «надіває маску», завдяки чому інші сприймають його як людину з іншими особовими характеристиками).

За словами М. Корольова, актор, що грає в масці серед ляльок, перебуває в «небезпечній» ситуації: «Виступаючи разом з ляльками, актор у масці може дуже зближуватися з ними, відтворюючи маскою і костюмом зовнішню подобу ляльки, стилізуючи її рухи, немовби перетворюючись на ляльку. У спектаклі «Король Убу» М. Мешке актори в масках, які виконували основні ролі, закуті в жорсткі бутафорські панцирі. Живе тіло акторів було повністю приховане, руки і ноги рухалися умовно, дерев'яно, по-ляльковому. Рухи були навіть дерев'янішими, «ляльковішими», ніж насправді бувають у ляльок, тому що люди в масках акцентували штучність [...] уся логіка пластичної дії була «ляльковою» [...]. По суті, актор у масці прагне знайти стильову відповідність з лялькою. Спочатку в актора можуть виникнути дуже умовний парик і грим. Звідси — уже один крок до маски. І відповідно — вся логіка поведінки, ритм і пластика рухів» [6, с. 60].

Крім трансформації ширми, відбувалися зміни і в складі ляльок. Разом з маріонеткою, тростинною та ручною ляльками, які були популярними не одне століття, застосовують ляльки, котрі в керуванні органічно найменше пов'язані з людиною — паркетні та механічні, — а також ті види ляльок та вистав, які припускають існування на сцені «людиноляльок» [7, с. 119] — ростові ляльки, тамтамарески (або інші ляльки (!) складені за допомогою людського тіла), вистави живого плану. Людина все більше віддаляється від безпосереднього керування: створюються такі ляльки, які мають невеликий простір рухів, але роблять їх самостійно, і у виставах з паркетними ляльками людина, здається, не керує лялькою, а допомагає їй рухатися. Лялька, що самостійно пересувається, не жахає, не викликає страху. Зникає опозиція керуючого і керованого. Лялька, яка одухотворюється, не так цікавить глядачів, як рухи цієї ляльки, що уриваються і повторюються. У виставах з ростовими ляльками виникає ілюзія не тільки самостійного руху ляльок, але й при цьому надзвичайної пластичності, характерної і для напівляльок-напівлюдей (але все одно більше ляльок, оскільки грають вони на сцені лялькового театру). І лялькове

в таких виставах переважає, а сприйняття такого синтезу органічного і неорганічного здається нормальним. Не приголомшують сучасного глядача й вистави живого плану, де актор грає на території ляльок і перебуває з ними в тому ж ігровому просторі. Людина і лялька на сцені виглядають органічно, як і поєднання лялькових частин з людиною. Вони — елементи однієї поверхні. У виставі Г. Горіна «Будинок, який збудував Свіфт», грали тамтамарески незвичної конструкції, в яких «верх — людини, низ — ляльки. На першому плані людське обличчя — ляльковод виступає із закритим забралом, використовуючи техніку драматичного артиста; проте при цьому він трансформований в іншу плоть, у ляльку. У ляльковій іпостасі подається тілесність актора, а духовна його істота — «живе» очі в очі до глядача» [5, с. 107 — 108].

Людина виходить на сцену разом з лялькою. «Вона грає з нею нарівні, а то й відсунувши ляльку, сама бере на себе функції людини-ляльки, немовби перевтілюючись у персонажа, якого лялька щойно зображувала» [4, с. 125]. Результатом такого перевтілення стає «оляльковування» всієї вистави (в негативному, механічному, профанному сенсі, на відміну від одухотворення вистави). Такий приклад трапляється в магнітогорському спектаклі В. Шраймана «Той самий Мюнхаузен» за п'єсою Г. Горіна, в якому «смутні неживі монстри, людиноподібні манекени і люди, що смикаються в ляльковій пластиці, крутилися в сумному і безмовному хороводі, де механізм і організм — одне й те ж» [3, с. 47].

Одухотворення ляльки перестає бути сакральним актом, деякі з вистав просто демонструють майстерність режисера, актора чи ляльководу, стають показовими виставами. Але в більшості випадків на сцені лялькового театру, в одному ігровому просторі сходяться людина і лялька й у межах спектаклю діють, як дві рівнозначні істоти, набуваючи якості двійників. При цьому «оляльковуюються» [7, с. 122] і сама вистава, і всі її діючі елементи, зокрема актори. «Тепер середовище (лялькової вистави) стало в'язким, густим і біоподібним. Болотоподібним, якщо можна так сказати. З позиції протистояння людині воно стало і витонченішим, і досвідченішим, і підступнішим [...] у людей є точні дублі — ляльки в зріст акторів, страшенно схожі на них. Людина, прийнявши причастя дракона, миттєво підміняється мертвим манекеном. Тепер закосніле середовище [...] підманює людину, навіртає її у свою віру, переводить живу плоть у неживу матерію: руки-протези з голубуватими нігтями, скляні очі дивляться в порожнечу і порожнечу випромінюють

[...]» [7, с. 122]. Так описують М. Перчихіна й І. Уварова виставу Є. Шварца — «Дракон», яка була поставлена ще в останній третій ХХ ст. Таке поглинання ляльковим середовищем людини характерне і для вистав початку ХХІ ст., але відчувається вже зовсім по-іншому — природно.

У музичній комедії Е. Гімерфальба «Моя чарівна леді» за мотивами творів Б. Шоу та Ф. Лоу Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва ролі головних героїв Пігмаліона й Елізабет виконують як ляльки, так і актори. Пігмаліон, що на початку вистави вирішувався за допомогою живого плану, граючи з Елізабет, керуючи нею наче маріонеткою, сам оляльковується і наприкінці вистави виконується за допомогою ляльки. Елізабет же навпаки — витримавши всі випробування, переродившись — з ляльки перетворюється на людину. Ляльки в цій виставі стають тією формою та сутністю, на яку здатна перетворитися сучасна людина. Профання природа людини та ляльки профанізує і всю виставу. Протистояння світу лялькового та людського відбувається і в спектаклі «Майстер та Маргарита», де ролі Майстра, Маргарити, Воланда та його помічників — справді «живих» — грають живі актори. Мешканці ж «лялькового», «маріонеточного» Будинку Грибєєдова виконуються за допомогою ляльок, що акцентує увагу на їх справжній сутності.

На III міжнародному фестивалі театрів ляльок та інших форм сценічної анімації «ANIMA» (2008р.) переважали вистави живого плану. Деякі вистави відбувалися у двох вимірах: людському та ляльковому. У романтичному перформансі «Вона і я» мінського театру ляльок «Батлейка» основні актори — пара ляльок і пара людей-акторів, що керують ляльками й одночасно грають у виставі, причому одну роль з ляльками. Головні герої — двоє закоханих, що представляються то в ляльковому, то в акторському вимірах. Таке рішення містить у собі необхідність посилення драматизму та виразності сюжету, але водночас такий прийом наповнюється іншими сенсами. Праця на землі, вигін худоби, рілля — буденна сільська робота — перетворюються для закоханих у священнодійство. Роблячи прості речі, герої-ляльки здійснюють сакральний акт. Люди-актори — герої, що мріють про кохання. У виставі підкреслюється «плаваючий статус» людини в сучасному суспільстві, яка, тільки кохаючи, відчуває себе людиною.

У деяких виставах, що відбувалися в рамках фестивалю ляльок, ляльок узагалі не було. У виставі «Сон Джона Донна» (за творами І. Бродського) Московської лабораторії дослідження

структур гри «Театрика» ляльки і не були потрібні. Актори, що пересувалися по сцені за законами лялькової пластики, зачитуючи монологи, виконуючи механічні рухи, які постійно повторювалися, самі здавалися ляльками. Враження це посилювалося тим, що вистава відбувалася на сцені лялькового театру. Дія була наповнена елементами лялькової гри, і люди на сцені здавалися лише подобами людей, а вистава — подобою вистави. Тому ніякого вираженого фіналу в ній не було, вона закінчилася так, як закінчується гра дітей, що їм набридне — режисер вийшов на сцену зі словами: «От і все», й актори-ляльки розійшлися за куліси.

Виставу «Макбет» театру маріонеток Київської театральної майстерні, яка, до речі, здобула перший приз, грали на експериментальній сцені драматичного театру. Усі головні ролі виконували актори, ляльки ж виступали метафоричними образами головних героїв. Вистава була сповнена відчуженості: герої, спілкуючись один з одним, розмовляли самі із собою, їх думки матеріалізувалися, і внутрішні діалоги героїв знаходили собі співбесідників — ляльок. Лялька символізувала людей, а люди — ляльок, які підвладні вищому провидінню. Й усе так, якщо б вистава не була заявлена, як вистава театру ляльок. У такому разі дійство набуває нового сенсу: актори в ньому — маріонетки — назва театру (театр маріонеток) свідчить про це, але замість очікуваних ляльок-маріонеток на сцені — маріонетки-люди. А на заявлене в буклеті запитання «Чи можлива трагедія «Макбет» у театрі ляльок?», відповідь не змінюється — «можлива», оскільки замість ляльок у ній можуть грати люди. І немає меж сприйняття, ні в глядачів, ні в журі фестивалю, живе і неживе, органічне і неорганічне сприймаються однаково природно, актор змагається з ляльками за можливість бути маріонеткою і перемагає, а сама ситуація змагання актора з лялькою свідчить про особливі стосунки між ними — вони двійники.

Таким чином, у сфері театру відбувається процес «олялькування» (причому і в ляльковому також — цей термін зі знаком мінус, лялька, як персонаж лялькового театру, втрачає свою внутрішню сакральну сутність, профанізується): людина, як у ляльковому, так і в драматичному театрах, набуває якості ляльки, а вистави — метафоричності, відображаючи буття людини в сучасному світі: «[...] перетворення людини на мертву механічну подобу станеться неминуче. Живе оречевлюється. Обличчя людей закуті в мертвотні натуралістичні гіпсово-білі маски, а обличчя манекенів, що мешкають поруч і точно копію-

ють людей, розфарбовані косметикою небіжчиків [...] трапляються і просто люди, але як втрачена, як стерта їх зовнішність поряд з страхітливою виразністю масок. Відкрите обличчя — знак відмови, мандат на вихід з гри [...], все підвладне, все по суті маріонеточне, все кероване. Світ ущільнюється. Властивості ляльок і масок розкриваються як мертва матерія [...]» [7, с. 123 — 124] — це враження про виставу «Слідство в справі Віллі Старка», поставлену Магнітогорським театром ляльок, але з таким же успіхом це можуть бути враження і від життя.

Чи є вихід? На фестивалі «ANIMA» (2008 р.) демонструвалася вистава «Казка про чарівний млин Ікен та лиху чаклунку Мухантан» Харківського театру анімації. Люди-актори грали північне плем'я коряків на святі зустрічі Сонця, а ляльки, якими вони починали керувати по сюжету вистави — Богів, що намагаються здобути для племені чарівний млин Ікен, «завдяки якому можна жити в достатку, не працюючи» (з програми фестивалю). Вистава, поставлена як обрядова дія, не втрачає своєї сакральної сутності, використання живого плану є природним, це вистава у виставі. Ляльки — сакральні істоти, і діють вони у своєму вимірі та своїй площині, іноді простори перегинаються, але встановлені зв'язки не змінюють своєї сутності (додатково сакральний статус підвищує і використання ритуальних ляльок сибірських народів).

За Є. Давидовою, головний зміст театральної ляльки в тому, що «життя ляльки на сцені — акт безперервного одухотворення мертвої матерії» [2, с. 16] — саме одухотворення. Людина віддає ляльці частину своєї душі — лялька олюднюється, і йдеться тут не про зовнішню схожість, не про копіювання поведінки людини, а про ступінь наповненості душею, тією, що є в людині. З цього приводу доречно навести переживання заслуженої артистки РСФСР І. Суні: «Коли отримуєш роль і ляльку, то лялька є лялька, текст є текст. Поступово, обережно, делікатно починається переселення душі, темпераменту, голосу — всього, що необхідне даному персонажу, до тієї міри, до якої дозволяє і має потребу образ. Лялька наповнюється мною (або я заповнюю собою ляльку). Починається спільне життя: одне дихання, один пульс. Духовно я перестаю існувати за ширмою, я переходжу в ляльку вгори» [6, с. 87].

Здійснене дослідження дозволяє дійти таких висновків.

1. Вистави «живого плану» — вистави театру ляльок, де на рівні з персонажами-ляльками образ створює присутній у виставі драматичний актор. Процес виходу актора на сцену відбувається через трансформацію ширми і має такі етапи:

- 1) актор за ширмою, лялька на сцені;
- 2) актор у масці і лялька на сцені;
- 3) актор і лялька на сцені.

Маска при цьому є перетвореною ширмою і в сучасних виставах виявляє тенденцію до «поглинання» актора. Виступаючи на одній сцені з ляльками, актор у деяких випадках може стилізувати рухи ляльки, відтворювати її зовнішній вигляд, тобто грати ляльку.

2. У ляльковому театрі (XX — XXI ст.) стають популярними ляльки, які в керуванні органічно найменше пов'язані з людиною — паркетні та механічні, а також ті види ляльок і вистав, які припускають існування на сцені «людиноляльок» (тамтамарески, ростові ляльки). Відсувається ширма, актор і лялька перебувають на одній площині, крім того, починають діяти як дві рівнозначні істоти, набуваючи ознак двійників. При цьому «оляльковуються» (термін зі знаком мінус, лялька як персонаж лялькового театру втрачає свою внутрішню сакральну сутність, профанізується) всі діючі елементи вистави, зокрема актори, а сама вистава набуває метафоричного змісту.

3. У сучасних виставах театру ляльок феномен «оляльковування» людини виявляється в таких формах:

- ляльки мають метафоричне навантаження, відображаючи межу людських перетворень чи справжню сутність людини;
- підкреслюється «плаваючий статус» людини в сучасному суспільстві, яка тільки виходячи за межі буденності відчуває себе людиною;
- на сцені лялькового театру демонструються вистави за відсутністю ляльок: актори, що грають за законами лялькової пластики, самі здаються ляльками;
- актори протистоять лялькам, діючи в ляльковому просторі.

Подальшого дослідження потребують такі аспекти теми, як проблема «оляльковування» в ракурсі театральних концепцій XX ст.; людина-маріонетка: культурологічний аналіз; образи ляльки у фольклорі, художній літературі й кіномистецтві та ін.

Список літератури

1. Голдовский Б. П. Куклы : Энциклопедия / Б. П. Голдовский. — М. : Время, 2004. — 496 с., ил.
2. Давыдова Е. В сторону куклы / Е. Давыдова // Декоративное искусство СССР. — 1983. — № 12. — С. 16–22.
3. Давыдова Е. В сторону куклы / Е. Давыдова // Театр. — М., 1989. — № 7. — С. 43–51.

4. Дрейден С. Куклы — 76 / С. Дрейден // Театр. — М., 1976. — № 12. — С. 123–134.
5. Жаровцева И. Мой кукольный театр глубок и мудр... / И. Жаровцева // Театр. — М., 1987. — № 7. — С. 102–117.
6. Королев М. М. Искусство театра кукол: Основы теории / М. М. Королёв. — Л. : Искусство, 1974. — 125 с.
7. Перчихина М. Все как у людей / М. Перчихина, И.Уварова // Театр. — М., 1987. — № 7. — С. 118–127.
8. Шпет Л. Г. О театре кукол / Л. Г. Шпет ; посл. С. Дрейдена // Театр. — 1977. — № 7. — С. 56–60.

Надійшла до редколегії 26.03.2010 р.

УДК 339.146:7 «16/18»

О. Ю. ОЛЕНИНА

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ХУДОЖНІХ РИНКІВ ЄВРОПИ В XVII-XIX СТ.

Розглянуто фактори формування ринкових відносин у сфері мистецтва на тлі європейської художньої культури.

Ключові слова: мистецтво, ринок мистецтва, ринкові відносини, торговець мистецтвом, публічний продаж, індустріалізація.

Рассматриваются факторы формирования рыночных отношений в сфере искусства на примере европейской художественной культуры.

Ключевые слова: искусство, рынок искусства, рыночные отношения, торговец искусством, публичные продажи, индустриализация.

The factors of market relations formation in the sphere of the art by the example of the European art culture are considered.

Key words: art, art market, market relations, art trader, public sales, industrialization.

Актуальність дослідження історичного підґрунтя становлення й розвитку художніх ринків має нині особливу значущість, оскільки без цього знання неможливе розуміння сучасних ринкових відносин у сфері культури й мистецтва. У XVII ст. Європа вступила в нову фазу економічного, соціального й культурного розвитку, що прийнято умовно називати Новим часом. І дійсно, в цю епоху в Європі починають стверджуватися буржуазні відносини. До цього часу соціальний розвиток європейських країн стає нерівномірним. Наприклад, якщо в Голландії в XVII ст. буржуазні відносини вже повністю тріумфували, а Англія впевнено

йшла до своєї, основаної на класовому компромісі, буржуазної революції, то Франція переживала розквіт абсолютизму, Італія ж у результаті перемоги контрреформації тривалий час була відкинута у своєму соціальному розвитку. Проте всі європейські країни рухалися до капіталізму, їхнє спілкування неухильно розширювалося, а культурні зв'язки зміцнювалися. Доктрина гуманізму, що спершу була популярною у вузькому колі художників двору Медичі у Флоренції, незабаром поширилася й довела архаїзм корпорацій, що прагнуть обмежити сферу компетентності художника. Їх змінила Академія, у свою чергу замінена ринком.

Історію й сучасний стан ринку культури та мистецтва досліджували П. Бурдье, Д. Тросбі, Дж. К. Гелбрейт, А. Пуатвен. Серед учених пострадянського простору особливу увагу цим процесам приділяв А. Долгін, котрий розробив економіку символічного обміну. Серед інших необхідно назвати П. Лукшу, Б. Хлебнікова, Ю. Автономова, А. Бібікова, С. Лебедева, Є. Баранова, І. Калініна, О. Петрову.

За словами П. Бурдье, процес автономізації інтелектуального й художнього виробництва співвідноситься з формуванням категорії професійних художників або інтелектуалів, що соціально відрізняються, усе більше й більше схильні не визнавати інших правил, крім правил тієї специфічної традиції, які вони успадкували від своїх попередників і яка дала їм відправну точку або точку розриву, і набували все більше й більше можливостей звільняти свою працю й продукти своєї праці від будь-якого примусу ззовні, чи йдеться про моральну цензуру й естетичні програми Церкви, ретельно зайнятої зверненням до своєї віри, або про академічний контроль і замовлення політичної влади, схильної розглядати мистецтво як знаряддя пропаганди.

Аналізуючи становлення ринкових відносин у сфері культури, П. Бурдье у своїй праці «Ринок символічної продукції» акцентує увагу на тому, що «впродовж усього Середньовіччя, частини Відродження, а у Франції з її придворним життям — протягом усієї класичної епохи інтелектуальне й художнє життя, за допомогою зовнішніх інстанцій легітимації, поступово звільнялося в економічному й соціальному відношенні не тільки від нагляду аристократії й Церкви, але й від їх етичних та естетичних запитів [1].

Метою нашого дослідження є виявлення факторів, що вплинули на розвиток ринкових відносин у Європі протягом XVII-XIX ст.

У XVII ст. художні смаки Франції формувалися у Версалі. Це була головна резиденція Людовика XIV, в котрій був центр, навколо якого зосереджувалися двір і мистецтво, що його обслуговувало. У XVIII ст. роль Версаля поступово перейшла до Парижа. З мистецтва придворного, що служило лише королівському двору, мистецтво нового століття перетворилося в ту форму суспільної свідомості, першим завданням якого стає задоволення вимог ширшого кола публіки.

Художники починають звертатися до багатих аматорів, меценатів, колекціонерів, вони все більше прислухаються до думок публіки, якою керують критики Салону. «Салонами» називалися періодичні виставки, що влаштовували один раз на два роки в Луврі. Своє найменування вони дістали від квадратної вітальні «Salon carré», де розміщалися експозиції картин, скульптур, малюнків і гравюр. Художні виставки для публіки влаштовували й у залах королівської Академії, Академії св. Луки, безпосередньо на площах, де виставляли свої картини молоді художники-початківці.

Таким чином, майстри образотворчого мистецтва XVIII ст. перебували в набагато тіснішому контакті із глядачами й критиками, ніж у минулому. Від них вимагали, щоб їхні роботи були засобами розваги, закликали насолоджуватися життям. Директор тодішньої Академії мистецтв А. Куапель прямо заявив, що одне з головних завдань, котре має вирішувати мистецтво, — це подобатися.

Як справедливо зауважує І. Калінін, «новим релевантним простором, стосовно якого задавалися координати ринку культури, став «публічний простір», що виник у Франції в другій половині XVII ст. і реалізувався у формі різноманітних інститутів, таких як: клуби, салони, тісні кружки завсідників кав'ярень і таверн. Для виникнення «публічної сфери», що усвідомить себе як новий суспільний феномен, необхідна була нова модель споживання культури, — перетворення в суспільство нового типу відбувалося через сприйняття себе як публіки, тобто аудиторії, котра споживає культуру. Культура стала відігравати як роль атрибута, економічний доступ до якого легітимував належність людини до суспільної сфери» [2].

Упродовж тривалого часу основною інституціональною установою, що регулювала життя мистецтва, була академія. Наприклад, у Франції журі Королівської Академії Живопису й Скульптури вирішувало питання прийому до Школи; нагород (медалі на осінньому Салоні); кооптації нових членів із числа нагороджених художників; розподілу офіційних замовлень. Це

була повністю ієрархізована структура. Художник не міг існувати поза Академією. У 1786 р. у французьких провінціях налічувалося 33 Академії. У 1816 р. Королівську Академію перейменували в Академію Образотворчих мистецтв. Але до 1860 р. авторитет Академії був підірваний художниками Романтизму. Академічна система вже була неспроможна забезпечити ні освіту, ні спосіб існування нового покоління художників, яких ставало все більше.

Навіть якщо історично ринок мистецтва зародився десь між Голландією, Англією й Францією, з кінця XVIII ст. Париж посів провідне місце. Саме у Франції працювали великі торговці мистецтвом, які вивели цей ринок з його передісторії й у такий спосіб сприяли розвитку історії мистецтва. Їх можна й необхідно називати знавцями. Ж. Базен відзначає, що поняття «знавець», *conoscitore*, уперше виникло в Італії й використовувалося на протигагу *professore*, тобто професіоналові, тому, хто досліджував питання мистецтва відповідно до своєї професії.

У Франції XVII ст. під знавцем розуміли тих, хто мав здатність судити про літературний твір, а згодом і про твір мистецтва. Це слово підхопили й англійці. У Британії виник тип знавця-аристократа, що повернувся із навколосвітньої подорожі й вважав себе знавцем того, що стосується проблем атрибуції (саме тоді вони починали виникати), зокрема у зв'язку з численністю копій полотен італійської школи [3].

У другій половині XVIII ст. Париж перебував у центрі європейського ринку мистецтва. У Парижі продавали предмети, куплені в Італії, Бельгії, Нідерландах; покупці з усієї Європи з'їжджалися туди в пошуках творів мистецтва для своєї колекції. Так тривало, поки революція не поклала кінець домінуванню французького ринку мистецтва. Після початку французької революції центром європейського ринку мистецтва став Лондон.

Саме в Лондоні розпродавалися зібрання емігрантів — насамперед, колекція принца Орлеанського. Цей продаж, поряд із продажем зібрання Чарльза I, що відбувся півтора століттями раніше, є найважливішою віхою в розвитку англійських смаків. Але наслідки Французької революції не обмежувалися тим, що центр ринку мистецтва перемістився з Парижа в Лондон; вона також інтенсифікувала змішання й взаємопроникнення стилів мистецтва: твори, що зберігалися упродовж багатьох століть у футлярах і чохлах, завантажували у вози або в трюми кораблів — це були предмети, які звозили для Центрального Музею Наполеона; речі, награбовані солдатами; твори, які були

змушені продати їхні власники, розорені наполеонівськими податками.

До Лондона привозили шедевр за шедевром, причому потік їх здався невичерпним, і люди звикли до цієї нової ситуації. У самий розпал блокади торговці, зокрема французькі, приїжджали в Англію зі своїми «стоками», а продавши їх, поверталися на континент, щоб їх обновити. Таким чином, за час наполеонівських війн у Франції сформувалися великі колекції: зібрання дядька Наполеона кардинала Феша, брата Наполеона Люсьєна, маршала Су в Іспанії були найзнаменитішими. У Нанті й Ліллі були скомпоновані скромніші колекції — Како, Вікара. Загалом можна стверджувати, що Французька революція збагатила англійських торговців мистецтвом і колекціонерів.

У той час як французи відбирали (а після Ватерлоо їм довелося майже все повернути) і грабували, майже завжди без будь-якого відбору, англійці купували те, що згодом становило багатство англійських замків, а ще пізніше — гордість американських музеїв. Але навіть якщо Англії завжди йшли на користь періоди нестабільності французької політики, фундаментальною причиною розвитку ринку мистецтва в Англії було її економічне піднесення, що сприяло інтенсивному внутрішньому попиту на предмети мистецтва.

Аналізуючи особливе становище Англії, в якій раніше, ніж в інших європейських країнах, сформувалися економічний, політичний, законодавчий та ін. контексти, необхідні для виникнення ринкових відносин, І. Калінін відзначав такі передумови розвитку художнього ринку: по-перше, це промислова революція, що сприяла інтенсифікації економічних процесів, масового виробництва, циркуляції капіталу; по-друге, зростання споживчої аудиторії, якою стала буржуазія як новий і домінуючий у сучасну епоху адресант культурної продукції; по-третє, формування законодавчої бази, завдяки якій у 1709 і 1736 р. формально легітимізуються авторські права; по-четверте, зародження «публічної сфери», що приводить до десакралізації культури, переходу від мистецтва як артефакту державної влади до мистецтва як об'єкта формування суспільного смаку, який вільно формується, і зумовленого через динаміку ринку споживчого попиту; нарешті, виняткова фактична активність художнього ринку [2].

Із самого початку свого існування ринок мистецтва був інтернаціональним. Картина, куплена в Амстердамі, могла бути кілька місяців потому виставлена на продаж у Парижі, часто із зазначенням походження. У другій половині XVIII ст. визна-

чаються всі характеристики арт-ринку, його складні правила, а також організується міжнародна мережа торговців. В Англії виникають і перші аукціонні будинки.

У цей час торговець-аукціонник не тільки діяв як довірена особа продавця твору або його покупця, найчастіше він придбавав предмети на своїх торгах і для себе особисто, що не заважало цим торговцям укладати й приватні угоди, як з продажу, так і по закупівлі. Навіть найактивніші торговці-аукціонники влаштовували не більше 5 або 7 торгів на рік, кожний з яких тривав кілька днів. У цей же час почали створюватися докладні каталоги, в яких, крім пишних епітетів, характерних для тієї епохи, стали наводити конкретну інформацію про предмети, їхні розміри, стан і походження.

Найважливішими особами світу мистецтва стали критики й торговці мистецтвом. Перша критична стаття опублікована в 1738 р. у газеті «Меркурій» (*Le Mercure*). Дідро став першим художнім критиком у Франції. Згодом Бодлер і Золя вплинули на розвиток смаку покупців. Значення ідей Дідро для розуміння творів мистецтва повною мірою виявилось лише після його смерті, коли опублікували текст «Салонів». «Салони» були створені впродовж двадцяти двох років (між 1759 і 1781 р.) із приводу дев'яти різних експозицій і призначені для щомісячної рукописної газети «Літературна кореспонденція» (*Correspondance*), яку очолював Грімм, адресованої виключно зарубіжним передплатникам — європейським монархам і принцам.

Своїм коментарем до «Салонів» Дідро поклав кінець протиріччю між знавцями й професіоналами, що виникло в XVII ст. в Італії й було на Апеннінах предметом нескінченних академічних дискусій. Завдяки зусиллям Дідро у світі мистецтва виявився узаконеним ще один персонаж — мистецтвознавець, посередник між художником і публікою, якому надалі довелося відігравати помітну, хоча й не завжди добродійну роль.

Паризька публіка, що відвідувала художні виставки («Салони») в Луврі, виявляла до них великий інтерес, не бажала задовольнятися платними буклетами, що їй пропонували. Публіка хотіла отримати пояснення від кваліфікованих фахівців, а таких у ті часи було чимало. Вони зверталися як зі сторінок друкованих видань, зокрема газет, так і в рукописних листках, що циркулювали по Європі, виконаних у декількох екземплярах і призначених лише для вибраних передплатників.

Прототип ще однієї нової особи — торговця мистецтвом — провидця також першим з'явився у Франції, це був Лебрен,

чоловік художниці Елізабет Віже, що відкрив серед інших Вермеера. Кілька десятиліть поспіль його починання продовжили інші блискучі фігури — Дюран-Рюел, Воллар і Канвайлер, які можуть бути прикладом маршанів, що основували свою діяльність на просуванні нової естетики.

Відтепер торговець мистецтвом поводитьсь, як підприємець у тому розумінні, в якому використовує цей термін австрійський економіст Джозеф Шумпетер, автор концепції «творчої деструкції» (creative destruction). На його думку, підприємці — це інноватори, які є каталізаторами змін, створюючи нові ринки або старі речі чи продукти новими способами. Відповідно до його аналізу політичної економіки, мета полягала не лише в тому, щоб виробляти за найнижчою собівартістю залежно від технологічного розвитку на певний момент або щоб якнайкраще задовольняти попит споживачів з урахуванням їх смаків. Ідеться про введення нових технологій, вишукування продуктів завтрашнього дня, отже, й про те, що підприємець повинен вступити у відносини радикальної конкуренції, що реструктурує весь апарат виробництва.

Цей процес творчого руйнування, що характеризує капіталізм, згідно з Джозефом Шумпетером, наявний і на ринку мистецтва. Роль торговця мистецтвом більшою мірою полягає у формуванні смаків клієнтів і нав'язуванні нової домінуючої естетики, ніж у діяльності пересічного посередника.

На початку XIX ст. художник, що звільнився від опіки Академії, непідвласний старшинам ремісничих колегій, отримав можливість відповідати на запити ринку. Це передувало корінним змінам у функціонуванні ринку мистецтва. Спочатку цей ринок існував у рамках естетичних норм, установлених або державними установами, або Академією. Держава привласнила собі функцію розробки естетичних норм, які мали чинність закону. Але привілей держави на визначення естетичних цінностей був скасований групою художників, які за допомогою ринку й торговців мистецтвом зробили справжній естетичний переворот.

Пов'язуючи зміни у сфері мистецтва з виникненням і розвитком фабричного виробництва й індустріальною революцією, Е.Тоффлер зауважує: «І навіть у мистецтві ми знаходимо деякі принципи, властиві фабричному виробництву. Музиканти, художники, композитори й письменники працюють не для якогось мецената, як це було прийнято в період тривалого панування сільськогосподарської цивілізації, а все більше залежать від милості ринкової площі. Усе більшою мірою вони перетворюються

в «товари», призначені для анонімних споживачів. І оскільки це зрушення відбувається в кожній країні Другої хвилі (згідно з Тоффлером Перша хвиля змін викликана впровадженням сільського господарства, Друга — пов'язана із промисловою революцією, Третя — із сучасним розвитком цивілізації й змінами, що відбуваються нині), змінюється сама структура артистичної діяльності.

Яскравим прикладом цього є музика. Коли Друга хвиля докотилася до різних країн, усюди, зокрема в Лондоні, Відні й Парижі, почали створюватися концертні зали. Разом з ними виникли театральні каси й імпресаріо — люди, які фінансували створення музики, а потім продавали квитки її споживачам. Чим більше квитків могла продати така людина, тим більше грошей вона, звісно, могла заробити. Тому в залі ставало все більше місць. Великі концертні зали потребували у свою чергу все голоснішого звучання — музики, що була б добре чутна навіть в останньому ряді. У результаті відбулося зрушення від камерних до симфонічних форм» [4].

Тоффлер посилається на книгу Курта Закса «Історія музичних інструментів», у якій останній формулює висновок про те, що перехід від аристократичної культури до демократичної, що відбувається у XVIII ст., замінив невеликі салони все більшими концертними залами, які потребували великої сили звука. Розвиваючи думку Закса, Тоффлер писав і про технологічні зміни, зауважуючи: оскільки ще не було відповідних технічних засобів, для того, щоб створити необхідну гучність, на сцені стали збільшувати кількість інструментів і виконавців. У такий спосіб були створені сучасні симфонічні оркестри, і саме для цього індустріального нововведення написали свої чудові симфонії Бетховен, Мендельсон, Шуберт і Брамс.

Деякі особливості фабричної організації, на його думку, позначилися на внутрішній структурі самого оркестру. Спочатку симфонічний оркестр не мав керівника або ж ним керував хто-небудь із виконавців. Пізніше музикантів, як робітників на заводі або службовців у бюрократичній конторі, розділили на відділи (інструментальні групи), кожний з яких робив свій внесок у загальний продукт (музику) і керувався менеджером (диригентом) або ким-небудь із адміністративної ієрархії (першою скрипкою або керівником групи). Установа продавала свій товар на масовий ринок, додаючи до свого продукту ще й фонографічні записи.

Так, за словами Тоффлера, народилася музична фабрика. Він підкреслював, що історія оркестру слугує лише однією ілюстра-

цією того, як виникла соціосфера Другої хвилі з її стрижневими інститутами й тисячами найрізноманітніших організацій, кожна з яких була пристосована до запитів і стилю індустріальної техносфери. Але, як справедливо зауважував дослідник, цивілізація — це щось більше, ніж просто техносфера й соціосфера, що перебуває з нею в парі. Усі цивілізації потребують також й «інфосфери», щоб створювати й поширювати інформацію. Одним з елементів цієї інформаційної сфери стає агент, продюсер.

Як точно відзначає І. Калінін: «на культурній сцені з'являється важливий економічний агент, що відіграє роль медіатора між творцем і споживачем, — продюсера, у компетенції якого перебувають віднині канали культурної комунікації. Продюсер стає також і новою творчою силою, автором безлічі суто естетичних інновацій. Саме імпресаріо були відповідальними за поширення нових літературних і художніх форм: роману, періодичної статті, популярних комічних картинок. Вони надавали фінансову підтримку як «низькій», розважальній, масовій культурі, так і класичним жанрам «високого» мистецтва. Однак основним «естетичним» критерієм, що впливав на їхнє рішення, була надія на комерційний успіх. Їхня мета — стежити й іти за зміною смаку й задовольняти потребу аудиторії в розвазі, — новизною й розмаїтістю запропонованих культурних товарів і послуг. Однак при цьому культура, що сприймалася як об'єкт споживання, була для них не тільки засобом (способом наживи, — як можна припустити), але й метою» [2].

Кардинальна зміна ринку образотворчого мистецтва й, більше того, фундаменту естетичних цінностей, майже всім зобов'язана Полю Дюран-Рюелю (1831–1922), що був першим впливовим торговцем мистецтвом. Займаючись на початку своєї діяльності Барбізонською школою, він став головним захисником імпресіоністів, які перебували біля джерел спекуляції на предметах мистецтва. Дійсно, їхній живопис шокував тільки небагатьох дуже багатих паризьких буржуа, завсідників «Салонів» і покупців картин на вагу золота, які швидко знецінювалися.

Таким чином, незабаром з'ясувалося, що набагато вигідніше купувати картини імпресіоністів, попит і, відповідно, ціни на які швидко зростали. Поль Дюран-Рюель скуповував переважну більшість їхніх робіт, періодично йому доводилося позичати, але зрештою він заробив дійсний статок, невтомно працюючи на славу своїх «пташенят» — заснував художні журнали, організовував виставки в Лондоні, Роттердамі, Бостоні... Ренуар і Моне продовжували надсилати свої роботи до «Салону», щоб підвищити котирування своїх творів. Однак уже з 1880 року

вони одержують від Дюран-Рюеля еквівалент зарплати директора центральної адміністрації. Пісарро й Сіслей мали приблизно таку ж річну винагороду.

У своїх спогадах син Ренуара Жан говорить про Дюран-Рюеля як про винахідника нової професії, що зумів за допомогою свого комерційного генія спільно з творчим генієм художників додати Парижу артистичного блиску, неперевершеного з часу італійського Ренесансу. «... У наших розмовах постійно згадувалося ім'я Поля Дюран-Рюеля. «Папаша Дюран» не боявся ризику; «папаша Дюран» великий мандрівник; «папаша Дюран» ханжа. Все це Ренуар підтверджував. «Нам був потрібний реакціонер, щоб обстоювати наш живопис, який «салонники» називали революційним. Його, у будь-якому разі, не стали б розстрілювати заодно з комунарами!» Однак найчастіше він говорив: «Папаша Дюран — славний старий!» Потім у його життя ввійшли Воллар і Бернхайми, берлінський Кассіер та інші великі торговці, більше стурбовані поширенням живопису, в який вони вірили, ніж заробітком» [5].

Імпресіоністи чудово знали, що єдиним великим комерсантом, здатним захищати їхній живопис, був Дюран-Рюель. Сам Ренуар вважав, що він, імовірно, був єдиним, хто цікавився ними. Ситуацію, що склалася на той момент, за словами, Жана Ренуара, «можна було виразити кількома словами: або надати захисникові своєрідну монополію, або продовжувати вишукувати покупців, з усіма неминучими розчаруваннями, властивими професії посередника. Ренуар розумів, що перший, утім, неминучий вихід відкривав двері до спекуляції. Мужність такого сміливого торговця, як Дюран-Рюель, перетворювала його на спекулянта. Чи не він десять років тому спробував скупити всі картини Теодора Руссо? При новій системі маршани, що монополізували товар, могли за своїм бажанням підвищувати або знижувати на нього ціни. Щоб впливати на ринок, було достатньо відкрити або закрити шлюзи. І хто знає? Можливо, аматори почнуть купувати картини заради вигідної справи, а не для того, щоб повісити їх у їдальні для власного задоволення. «Що із цього? — заперечував Моне. — Чи не важливіше продовжувати наші пошуки?» Втім, аргументи за й проти витрачалися даремно. Система вже набувала чинності і саме Полеві Дюран-Рюелю було призначено вдихнути в неї творчі сили, про існування яких і не здогадувалися» [5].

Дюран-Рюель підтримав імпресіоністів усупереч загальній ворожості, він скупив величезну кількість робіт художників, котрим він допомагав. Виконуючи одночасно роль банкіра й ре-

клямного агента, він розорився й помер практично в убогості, але в його запасниках було близько 800 Ренуарів і 600 Дега. Його смілива політика сприяла тому, що він використовував усі ресурси реклами й активно співробітничав з критиками. З 1883 р. він організував серію персональних виставок у багатьох європейських столицях, а потім в 1888 р. відкрив галерею на 5-й авеню в Нью-Йорку — важливість цієї події неможливо переоцінити, адже саме в Америці з'явилися перші великі колекціонери, зокрема, пані Поттер-Палмер і пані і пані Х.О. Хевмейер.

Не менш значною фігурою серед торговців творами мистецтва — маршанів — у Парижі наприкінці XIX — на початку XX ст. був Амбруаз Воллар (1865-1939). Він підтримував як фінансово, так і морально багатьох знаменитих і невідомих художників, зокрема Сезанна, Майоля, Пікассо, Руо, Гогена і Ван Гога. Був відомий також як колекціонер і видавець, при цьому — досить успішний бізнесмен, що нажив своє майно завдяки девізу «купуй дешево — продавай дорого». Серед його клієнтів були Гертруда Стайн та її брат Лео, Сергій Щукін, Іван Морозов, Альберт Бернс (Albert C. Barnes), Г. О. Хевемайер (H. O. Havemeyer).

Амбруаз Воллар і особливо Д.-Х. Канвайлер (1884–1997) — найвідоміші торговці кубістичним живописом. Саме Канвайлер став автором першої монографії, присвяченої кубізму, він же систематизував використання ексклюзивного контракту й сприяв перетворенню ринку мистецтва в монополістичну структуру, в якій у підприємця, що не боїться ризику, розв'язані руки. Дійсно, якщо підприємець зосередив у своїх руках всю продукцію художника, то він може організувати комерційну операцію, розраховану на тривалий строк, ідучи всупереч пануючим смакам.

Починаючи з 1914 р. котирування творів живих художників поступово наздогнало ціни творів знаменитих майстрів класичного живопису. Колекціонери купували в надії одержати одну із найголовніших картин художника, що може стати Вермеєром завтрашнього дня. Необхідно зважати на те, що тільки твори сучасних художників можуть забезпечити величезний прибуток — класичні твори мистецтва вже давно враховані, шедеври зберігаються в музеях. Відповідно, попит спекулянтів майже виключно спрямований на сучасний живопис.

Таким чином, незважаючи на те, що перші спорадичні публічні продажі були здійснені на початку XVI ст. у Венеції, систематичну їхню організацію здійснено в XVII ст. в Голландії, а потім

у Лондоні, ринок мистецтва в сучасному значенні цього слова почав формуватися у XVIII ст.

Для його розвитку було необхідно, щоб виникли незалежні попит та пропозиція; щоб відносини між замовником і художником стали не такими близькими; щоб художники почали працювати на ринок, а покупці — купували роботи із сюжетами, яких вони не замовляли; щоб економічна революція привела до роздроблення великих колекцій; щоб виникла потреба в спеціалізованих посередниках; щоб у кабінетах курйозностей, які пачували в XVII ст., мистецтву стало приділятися більше місця.

Крім того, наприкінці XVIII ст. сформувалися професіонали ринку мистецтва, які не здобули художньої освіти (а в попередньому сторіччі майже всі торговці мистецтвом були художниками й навпаки) і які використали у своїй справі свій комерційний талант, свої знання мистецтва. Ця тенденція до професіоналізації супроводжувалася все тіснішими контактами між торговцями й істориками мистецтва, між ринком і музеями.

Індустріальна революція; виникнення ринкових форм обігу художнього продукту, з урахуванням законів конкуренції, попиту та пропозиції, вартості та ін.; і, зрештою, виникнення художньої критики й виділення нової фігури незалежного посередника-торговця, що заповнив відсутню ланку класичного ринкового комунікаційного ланцюжка: виробник-посередник-споживач — усе це сприяло формуванню нових ринкових відносин у сфері мистецтва. На початку XX ст. антагонізму між мистецтвом і економікою не існувало; у художників, критиків і спекулянтів спільна мета — зрозуміти, що важливо нині, і що буде важливим завтра.

Список літератури

1. Бурдьє П. Рынок символической продукции [Электронный ресурс] / П. Бурдьє. — Режим доступа: <http://bourdieu.name/book/export/html/51>. — Загл. с экрана.
2. Калинин И. Потребление культуры как способ утверждения социальной идентичности и как средство социальной мобильности (Британская империя — XVIII век) [Электронный ресурс] / Илья Калинин. — Режим доступа: <http://artpragmatica.ru/analytics/?uid=128>. — Загл. с экрана.
3. Базен Ж. История истории искусства : От Вазари до наших дней : пер. с фр. / Жермен Базен ; послесл. и общ. ред. Ц. Г. Арзаканяна. — М. : Прогресс — Культура, 1994. — 528 с.
4. Тоффлер Э. Третья волна [Электронный ресурс] / Элвин Тоффлер. — Режим доступа: <http://bookz.ru/authors/elvintoffler/55f0dd6891b0.html>. — Загл. с экрана.

5. Ренуар Ж. Огюст Ренуар / Жан Ренуар ; пер. О. Волков. — Ростов н/Д. : Феникс, 1997. — 416 с. — (След в истории).

Надійшла до редколегії 10.03.2010 р.

УДК 81'1:82-92:070:929

Л. В. СУПРУН

**ІНТЕЛЕКТУАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ
МОВНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ:
ВІЗІЯ М. ГРУШЕВСЬКОГО-ПУБЛІЦИСТА**

Розглянуто спробу М. Грушевського-журналіста інтелектуалізувати українську мовну ментальність посиленням логічно-понятійної компоненти мислення українців. Основна увага звернена на побудову вісниківського дискурсу за законами наукового пізнання, логічного доказу.

Ключові слова: часопис «Літературно-Науковий Вістник», Грушевський-публіцист, українська мовна ментальність, інтелектуалізація.

Рассмотрена попытка М. Грушевского-журналиста интеллектуализировать украинскую языковую ментальность путем усиления логично-понятийного компонента мышления украинцев. Основное внимание обращено на построение вестниковского дискурса по законам научного познания, логического доказательства.

Ключевые слова: журнал «Литературно-Научный Вестник», Грушевский-публицист, украинская языковая ментальность, интеллектуализация.

In the article it is scrutinized the attempts of M. Grushevskiy-journalist to intellectualize ukrainian linguistic mentality by the way of intensification of logical-conceptual component of thought of ukrainians. The main attention is payed on the construction of heralding discourse by the laws of scientific cognition, the logical proof.

Key words: a newspaper «Literary-Scientific Herald», Grushevskiy-publicist, ukrainian linguistic mentality, intelectualization.

Актуальна в царині філології проблема мовної ментальності поступово заявляє про себе й у сфері журналістикознавства (праці О. А. Сербенської). Необхідністю подальшого наукового опрацювання цього аспекту теорії масових комунікацій зумовлена поява нашої статті, мета якої — з'ясування шляхів інтелектуалізації української мовної ментальності, запропонованих М. Грушевським-вісниківцем.

М. Грушевський, етнічний українець, був носієм світоглядного коду українського народу і, зрозуміло, володів повною інформацією про його вартості. Своїми знаннями журналіст намагався поділитися з читачами часопису «Літературно-Науковий Вістник» (Тут і далі цитуємо, зберігаючи мовленнєві особливості оригіналу): На сі теми «української вдачі» я давно збираюсь поговорити... (М. Гр., На укр.т. Ще одн.п.:193).

Надаючи належне значному потенціалові українського менталітету, Грушевський-публіцист не міг не наголосити на тих його особливостях, що перешкоджають поступальному рухові народу-носія: Ті гріхи против культурности, які наш шановний співробітник виказував в галицькім українськім житю, не чужі в повній мірі, як бачимо, і українському життю Росії. Ся боязнь бути людьми і прикладати до свого житя людську мірку. Ся добровільна нищета духовна, се мерзке прибіднюванне — пошиванне себе і своєї суспільности, свого народу і його житя в жебрацьке, старцівське убожество, в людей другої чи третьої сорти, яким немов би то й думати нема що про те, щоб поважати себе як люде: їх смиренні очі немов би й не зможуть піднести ся на ті ясні і свобідні верхи, що вказують дорогу людському походови, світовій думці, а мисль як приборкана птаха немов би засуджена на те тільки, щоб блудити по смітничках домашнього обиходу (М. Гр., На укр.т. Ще пр.к.:133-134).

Це один з тих невтішних аспектів українського світосприйняття, що примусили М. Грушевського, науковця-інтелектуала, взяти в руки гостре перо публіциста, за допомогою якого Професор сподівався змінити ситуацію, здійснити ґрунтовні ментальні зрушення в українській суспільності. А те, що такі трансформації можливі, підказував головному редакторові ЛНВ досвід історика, наприклад: Сини тих батьків, що колись великоросійському нахилови до формалізму та буквоїдства з таким вдоволенням протиставляли українську вдачу, що не надає великої ваги букві, форми, обрядови — тепер стали самі запеклими буквоїдами (М. Гр., На укр.т. З нов.д.:50).

До речі, артикульовані вище М. Грушевським українські ментальні риси Ярослав Радевич-Винницький назвав «синдромом прищепленої безпорадності» і розглядав їх поряд з іншими генетично не властивими українцям, але прищепленими їм негативними властивостями [5, с. 209]. Отож корекція національної ментальності можлива, хоча й не завжди бажана.

Предметом особливо пильної уваги і турботи Грушевського-журналіста став той фрагмент українського світобачення, який

учені кваліфікують як домінування емоцій над рацією. «Дослідники української душі, — резюмує В. Храмова, — одностайно підтверджують її емоційно-почуттєвий характер, «кордоцентричність», що відносно зменшує роль раціонально-вольової компоненти у проявах національного характеру» [7, с. 29]. Інтерпретуючи концепцію О. Кульчицького, філософ констатує: «Зменшення питомої ваги «персональної надбудови» розуму і волі в загальній схемі української психічної структури послаблює... можливості успіху, а тим самим — і стимуляцію активної дії» [7, с. 17]. Багато що в українській історії, на думку Івана Лисого, пояснюється «ірраціональністю української психіки, а отже, домінуванням у ній чуттєвості, незбалансованою волею та інтелектом» [3, с. 46], «ірраціональність позначається... на ослабленні логічного фактора почуттєво-емоційною стихією та формуванні синтетично-образного світосприйняття» [3, с. 49]. Перевага емоційності над раціонально-вольовою складовою, на думку В. Липинського, згубна для політики й узагалі для суспільного життя [2].

Необхідні були нагальні ментальні зміни. Великий Українець убачав їх в інтелектуалізації української мовної ментальності, посиленні логічно-понятійної компоненти мислення українців. «...М. Грушевський, — наголошує М. Романюк, — демонструючи величезні здібності на науково-дослідницькому терені, уміло вводив, з одного боку, науковий елемент, систему аргументації в публіцистичну творчість (підкреслення наше — Л.С.), а з іншого — наукові розвідки наснажував публіцистичністю, вливав у них фермент жвавості та актуальності» [6, с. 8].

Звісно, аргументація, як і полемічність, є жанровою ознакою публіцистики. Утім, погодьмося з Іваном Курганським, що в дискурсах різних журналістів полемічний та аргументаційний елементи кількісно і якісно репрезентовані по-різному [1, с. 53]. За допомогою чітко вибудованої моделі логічної аргументації М. Грушевський прагнув привчити читача «Літературно-Наукового Вістника» до інтелектуальної інформації, здобутої з логічно-понятійних структур, що поступово повинно було стимулювати зростання абстрактно-логічних елементів у ментальному просторі українофона.

Застосування головним редактором ЛНВ наукових методів дослідження казує побудову публіцистичного твору за законами наукового пізнання, логічного доказу. Композиційний блок вісниківських статей М. Грушевського має свій зачин, аргументуючу і заключну частини.

Основу аргументуючої частини становить фактичний матеріал, поданий у логічно-понятійній формі статистичних та документальних даних. Так, обґрунтовуючи факт незначної численності «учеників і учениць Русинів» (М. Гр., Не д.:90) щодо «числа Поляків», Грушевський-публіцист наводить довгу низку формально-логічних аргументів, в основі яких — точні, незаперечні факти, що дає підставу говорити про логічну демонстрацію думки, пор.: В східній Галичині більшість громад (56%) не мають зовсім школи — разом 882 громади, і в них звиш півмільона людности без можливости якої будь освіти... Серед учительства Русини в страшній меншості — в східній Галичині на яких 3.500 Поляків і Польок не більше як 1.500 Русинів... В цілій Галичині в 1900 р. було учителів Поляків 2.773, Русинів (властиво греко-католиків) 1.316, учительок Польок 3.424, Русинок 387... З кінцем року шкільного 1902/3 в учительських семінаріях було: 1742 Поляків, 601 Польок, 798 греко-католиків, 111 греко-католичок; на загальне число 3.405 учеників правдивої руської народности ледво чи було богато понад 800, отже коло 25% (М. Гр., Не д.:91). Такі статистичні викладки, звісно, артикують апеляцію журналіста до розуму читача.

Залізна логіка аргументації М. Грушевського забезпечується також структурацією суто логічних доведень: добірка фактів подається не суцільним масивом, а градаційно, суть явища розкривається аналітичним шляхом. Формальними показниками логізації думки у ЛНВісниківському дискурсі є:

1) вставні слова, за допомогою яких забезпечується послідовний виклад думки: По перше, треба твердо пам'ятати, що федерація се ніяка маска для замаскування унітарности, єдиної держави, а щось вповні протилежне (М. Гр., Укр.окр.:15); По друге, «Історію» Аркаса зовсім не приходиться ширити за браком ліпшої... По третє, смію висловити своє переконання, що ніякої конкуренції книжка д. Аркаса Єрусламан Лазаревичам і Бовам Королевичам не зробить... (М. Гр., На укр.т. Ще пр.к.:129);

2) вставні конструкції, які логічно підводять виклад до висновку: Отже, можна було сподівати ся, що серед тодішніх заборон і нагінок на українське слово в Росії, воно залунає нарешті під покровом сього археологічного конгресу... (М. Гр., На укр.т. Н.п.:131); ...Отже консервованне нації було звязане з некультурністю! (М. Гр., На п.ст.:78); Сама по собі отже така репрезентація була-б дуже односторонна, вповні схиблена... (М. Гр., Укр. і п.дн.:9); Тісне єднання з Галичиною, таким чином, являється

незвичайно важним і користним фактором українського життя Росії... (М. Гр., На укр.т. З нов.д.:56); Таким чином українська мова мала стати атрибутом не тільки заграничних, але й свійських Українців (М. Гр., На укр.т. Н.п.:135);

3) маркери логічного розгортання думки: Почати від того, що така мала скількість українського студентства... ослаблює силу українського університетського постулату супроти всякої агітації против нього... (М. Гр., На укр.т. Б. і д.:435); Далі, з'їзди з'їздами, а по за ними є иньша, постійна, незвичайно важна в нинішніх обставинах трибуна — преса... (М. Гр., К.п. і укр.:250); Так що від начальства тут полекші нема чого сподівати ся. Се пункт перший. Пункт другий. Всі отсі так звані бичі і скорпіони, заборони, насідки і штрафи — все воно на користь (М. Гр., На укр.т. Сл.н.м.:332); Нарешті що до дезідерату «кращого історичного твору»,.. що повторюєть ся обома оборонцями історії д. Аркаса (М. Гр., На укр.т. Ще пр.к.:131);

4) вставні слова, що використовуються для ілюстрації думки: Річ очевидна наприклад, що книжкова продукція мусить бути дорогша при малім, хиткім і певнім книжковім збуті... (М. Гр., На укр.т. Іще про н.:400); Наприклад коли з руської історії тільки «вилучаєть» історія України, з «русского языка» мова українська, і т.и. (М. Гр., С.укр.к.:417); Згадати напр. заходи коло приватних шкіл... (М. Гр., На укр.т. З нов.д.:44); Напр. «Товарищъ», оден з впливовійших органів російських поступовців подає з дня 20/IX (З/Х) ось яку статю... (М. Гр., З б.хв.:146); «Основа» нпр. нічим не провокована голосила, що Українці не потрібують виробляти своєї наукової мови... (М. Гр., На п.ст.:81); Приміром, коли вийде так, що не можна викладати в усіх тих університетах української етнольоґії й археольоґії... (М. Гр., С.укр.к.:214).

Зазначені засоби логізації вісниківського викладу М. Грушевський-журналіст використовував з метою уникнути невизначеності, приблизності, багатомірності, забезпечити аргументації логічну переконливість, послідовність.

У публіцистиці Великого Українця домінують спокійний, академічний виклад думки, наукове осмислення того чи іншого явища, мовлення, максимально очищене від суб'єктивного змісту. Як учений М. Грушевський досконало володів методами наукового пізнання дійсності. Звісно, поліфонізм таланту вісниківського редактора позначився на його журналістському дискурсі.

Об'єктом дослідження Грушевського-публіциста є конкретне явище, в глибину якого він проникає за допомогою логічно-понятійних засобів. Л. Павлюк чітко визначила вектор журналістських обсервацій Професора: «Коли вимагалось облагородити образ «тюрми народів», завжди наготові були цінності Спільного — стереотипи «спільної коліски», «спільної долі», «спільних завдань». А Михайло Грушевський життя поклав на те, щоб показати, як набирала силу інша тенденція — національної індивідуалізації, відокремлення, «особистості», «окремшності» [4, с. 95]. Тому в центрі уваги головного редактора ЛНВ конкретні категорії і поняття, що визначають суть українського життя, а саме: «конституційне питання і українство в Росії» (М. Гр., К.п. і укр.:245); «українська університетська наука» (М. Гр., С.укр.к.:42); «українсько-руська громада» (М. Гр., На п.ст.:77); «Україна окремішна» (М. Гр., Укр.окр.:10); «українське громадянство» (М. Гр., На укр.т. Ще пр.к.:121); «українське наукове товариство» (М. Гр., На укр.т. Н.п.:130); «українські студенти» (М. Гр., На укр.т. Б. і д.:434); «наше культурне жите» (М. Гр., На укр.т. Іще про н.:392); «Галичина і Україна» (М. Гр., З б.хв. Гал. і Укр.:489) тощо.

Основна мета публіциста — розкриття суті факту. Для аргументації цієї тези проаналізуємо статтю М. Грушевського «Галичина і Україна».

У першому ж абзаці автор чітко з'ясовує предмет дослідження: На деяких сторонах сього процесу, що безпосередно дотикає Галичини й її відносин до російської України, хочу я сим разом спинити увагу читачів (М. Гр., З б.хв. Гал. і Укр.:489). У наступних композиційних блоках здійснюється аналітичний виклад поглядів опонентів щодо актуалізованого питання.

Вичерпно ідентифікуючи аргументаційні константи галицької суспільності, журналіст розосереджує логічний контекст навколо повторюваного чотири рази слова «привикла». За допомогою такого прийому М. Грушевський, по-перше, нанизує один на одного поодинокі аргументи, які разом komponують повну і точну систему логічної аргументації, по-друге, резонувана семантика слова переконує читача в інертності інтелектуальних спромог галичан.

Другий композиційний блок статті охоплює систему аргументів, висунутих на противагу засвідченим у попередньому композиційному блоці. Опоненти, тобто «люде, що ближше приглядалися українським відносинам, задивлялися, певно, менше оптимістично» (М. Гр. З б.хв. Гал. і Укр.:491).

Позиціонована теза обґрунтовується низкою аргументів, кожен з яких уводиться в дискурс за допомогою препозитивно артикульованих логічно-понятійних засобів, а саме: «вони знали, що...»; «свідомі були вони й того, що...»; «не було тайною вкінці для них і те, що...». Характерно, що дедуктивне висунення на перший план узагальнюючої тези доповнене індуктивною репрезентацією висновкової тези: «Все се мусіло людей, ближше обзнайомлених з українськими відносинами, настроювати скептичніше до тих галицько-українських перспектив» (М. Гр., З б.хв. Гал. і Укр.:490).

Симптоматично також, що більшість із наведених аргументів охоплюють контрарні судження. Перший аргумент постає на перетині інтекстів «Україна — се не зачарований королевич, який від одного слова встане повний сил і життя і одним рухом своєї булави пробудить кипуче, сильне національне жите наоколо» й «се організм тяжко ослаблений довгою хворобою, довгою деструкційною роботою сильних реактивів обезвладнений, отроений, який тільки поволі може відзискати свої сили й активну енергію» (М. Гр., З б.хв. Гал. і Укр.:490). Грушевський-журналіст так добирає опозиційні факти, що у своїй сукупності вони представляють аналізоване явище у всій множинності можливих виявів. Відповідну архітекtonіку має третій із аналізованих аргументів: «...На Україні поруч людей, які від перших заборон українського слова дивили ся на Галичину як на український Піємонт, як на ту всеукраїнську фабрику, де мусить вести ся національна робота для цілої України, до слушного часу, — були все елементи, яким сей наклін до Галичини дуже не подобав ся, які все твердо стояли на тім, що «малорусській вопросъ можетъ быть разршенъ только на русской почвѣ»,.. в очах одних се братанне з Галичиною стягало на українство небажані підозріння в офіціальних сферах; иньші бояли ся, так би сказати, занечищення, викривлення галицькими елементами українського руху, українського елементу в Росії» (М. Гр., З б.хв. Гал. і Укр.:491). Отже, публіцист викладає докази у вигляді дилеми, але надає цьому логічному прийому певної модифікації, що стала наслідком медіативності мовної ментальності головного редактора «Літературно-Наукового Вістника».

Ознайомивши читачів з різними поглядами щодо суті справи, М. Грушевський подає своє бачення проблеми. Свої міркування він розпочинає з позиціонування вихідної тези «Але дійсність, яка розвинула ся протягом остатнього року,.. мабуть перейшла й найбільш песимістичні пророцтва... І спеціально в відносинах

України до Галичини не показало ся не тільки ніяких тенденцій до тіснійшого зближення в інтересах тої національної концентрації, а зовсім противне» (М. Гр., З б.хв. Гал. і Укр.:491). У поданих нижче композиційних блоках публіцист експлікує свою візію проблеми. У першій аргументуючій частині він з'ясовує причини національної роз'єднаності України і завершує композиційний блок заклично-спрямовуючим висновком «...Українці мусять всю енергію вложити в те, аби відогріти національне почуте, і з ним — почуте національної спільности, солідарности у ріжних частин українського народа, та сконцентрувати, можливо систематично і пляново, національні сили тих ріжних частин на спільній національній роботі...» (М. Гр., З б.хв. Гал. і Укр.:492).

Для другого композиційного блоку кульмінаційною стала думка про те, що «сама Україна так само як і Галичина,.. не становить вповні однородного комплекса...». Аргументи журналіста логічно підсумовуються: «Треба розвивати в них почуття єдности, солідарности, близькости, а не роздмухувати ріжниці, які їх ділять...» (М. Гр., З б.хв. Гал. і Укр.:493).

У третьому композиційному блоці М. Грушевський висловлює припущення, до яких невтішних наслідків може призвести диференціація українських земель. І знову резюме-заклик «Розумієть ся, Галичане й Українці не повинні допустити до сього» (М. Гр., З б.хв. Гал. і Укр.:494) з розгалуженою мотивацією.

Четвертий композиційний блок являє собою програму дій галицької спільноти на шляху до всеукраїнської єдности. Лише на цьому шляху, підсумовує «сеньйор українських журналістів» (Ю. Тернопільський), лежить «інтерес самої Галичини, запораука її будучности, її визволення з нинішньої нужди й неволі» (М. Гр., З б.хв. Гал. і Укр.:496).

Цей стислий огляд свідчить про те, що свої міркування Грушевський-публіцист викладав тільки після з'ясування думок, поширених у суспільстві, — суто науковий підхід. Ми переконалися, що журналіст досконало опанував мистецтво наукової композиції. Кожен композиційний блок статті має свій зачин, аргументуючу і заключну частини. Основу аргументуючої частини становить фактичний матеріал, що кореспондує, зазвичай, у логічно-понятійній формі. Загальний висновок ідентифікує суть досліджуваного явища. Стаття завершується окресленням перспектив подальшого журналістського пошуку: «А до становища української суспільности в сій справі я постараюсь вернути ся иньшим разом» (М. Гр., З б.хв. Гал. і Укр.:496).

Розглянутий логізований виклад впливає не тільки на розум, а й на підсвідомість читача ЛНВ. Логічно-понятійне, як відомо, несе інтелектуальну функцію. Серйозно переймаючись надмірною емоційністю українців, М. Грушевський намагався розвинути в них абстрактно-логічне мислення, привчити до аналітичної думки. З цією метою публіцист використовував типові вербальні стратегії, раціональні за характером репрезентації.

Список літератури

1. Курганський І. П. Майстерність Франка-публіциста / І. П. Курганський. — Львів : Вид. об'єднання «Вища школа», 1974. — 148 с.
2. Липинський В. К. Листи до братів-хліборобів. Про ідею та організацію українського монархізму (Уривки) / Липинський В'ячеслав Казимирович // Українська державницька ідея: Антологія політичного традиціоналізму / укладання й передм.: О. Шокало, Я. Орос; біогр. довідки: О. Шокало. — К. : МАУП, 2007. — С. 143–154.
3. Лысый И. Менталитет и духовная культура украинцев / Иван Лысый ; пер. с укр. Н. Лозовой // Философская и социологическая мысль. — 1995. — №11–12. — С. 37–59.
4. Павлюк Л. С. Структурно-семантична організація дискусійно-полемічного дискурсу (за матеріалами української політичної публіцистики 1–ї пол. 20-го ст.) : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.08 — журналістика / Павлюк Людмила Степанівна. — К., 1996. — 162 с.
5. Радевич-Винницький Я. Україна: від мови до нації / Я. Радевич-Винницький. — Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 1997. — 360 с.
6. Романюк М. М. «Українське питання» у публіцистиці Михайла Грушевського / М. М. Романюк // Українська періодика: історія і сучасність : доп. і повід. другої всеукр. наук.-теорет. конф. 21-22 грудня 1994 р. / ред. кол.: М. М. Романюк (відп. ред.) та ін. — Львів : Житомир, 1994. — С. 5–8.
7. Храмова В. До проблеми української ментальності / Вікторія Храмова, доктор філософських наук // Українська душа / відп. ред. д-р філос. наук Вікторія Храмова. — К. : Фенікс, 1992. — С. 3–35.

Умовні скорочення

М. Гр., З б.хв. — Грушевський М. З біжучої хвилі / М. Грушевський // ЛНВ. — 1906. — Річник IX. — Том XXXVI. — Книжка X. — С. 145–149.

М. Гр., 3 б.хв. Гал. і Укр. — Грушевський М. З біжучої хвилі. Галичина і Україна / М. Грушевський // ЛНВ. — 1906. — Річник IX. — Том XXXVI. — Книжка XII. — С. 489–496.

М. Гр., К.п. і укр. — Грушевський М. Конституційне питання і українство в Росії / М. Грушевський // ЛНВ. — 1905. — Річник VIII. — Том XXX. — Книжка VI. — С. 245–258.

М. Гр., На п.ст. — Грушевський М. На порозі століття. (Присвячено перемишльській українсько-руській громаді) // ЛНВ. — 1901. — Річник IV. — Том XIII. — Книжка II. — С. 77–87.

М. Гр., На укр.т. Б. і д. — Грушевський М. На українські теми. Батьки і діти / Мих. Грушевський // ЛНВ. — 1913. — Річник XVI. — Том LXI. — Книжка III. — С. 434–441.

М. Гр., На укр.т. 3 нов.д. — Грушевський М. На українські теми. 3 новорічних думок / Мих. Грушевський // ЛНВ. — 1910. — Річник XIII. — Том XLIX. — Книжка I. — С. 43–56.

М. Гр., На укр.т. Іще про н. — Грушевський М. На українські теми. Іще про наше культурне жите / Мих. Грушевський // ЛНВ. — 1911. — Річник XIV. — Том LIII. — Книжка II. — С. 392–403.

М. Гр., На укр.т. Н.п. — Грушевський М. На українські теми. Не пора / Мих. Грушевський // ЛНВ. — 1908. — Річник XI. — Том XLIII. — Книжка VII. — С. 130–140.

М. Гр., На укр.т. С.л.н.м. — Грушевський М. На українські теми. Слово на малодушних / Мих. Грушевський // ЛНВ. — 1910. — Річник XIII. — Том XLIX. — Книжка II. — С. 330–334.

М. Гр., На укр.т. Ще одн.п. — Грушевський М. На українські теми. Ще одна повість про те, як посварив ся Іван Іванович з Іваном Никифоровичем / М. Грушевський // ЛНВ. — 1908. — Річник XI. — Том XLIII. — Книжка I. — С. 188–193.

М. Гр., На укр.т. Ще пр.к. — Грушевський М. На українські теми. Ще про культуру і критику / Мих. Грушевський // ЛНВ. — 1908. — Річник XI. — Том XLIV. — Книжка X. — С. 121–136.

М. Гр., Не д. — Грушевський М. Не даймо ся! / М. Грушевський // ЛНВ. — 1905. — Річник VIII. — Том XXXI. — Книжка VII. — С. 90–92.

М. Гр., С. укр.к. — Грушевський М. Справа українських кафедр і наш наукові потреби / Мих. Грушевський // ЛНВ. — 1907. — Річник X. — Том XXXVII. — Книжка I. — С. 42–57; Книжка II. — С. 213–220; Книжка III. — С. 408–418.

М. Гр., Укр. і п.дн. — Грушевський М. Українство і питання дня в Росії / М. Грушевський // ЛНВ. — 1905. — Річник VIII. — Том XXX. — Книжка IV. — С. 1–10.

М. Гр., Укр.окр. — Грушевський М. Україна окремішна / М. Грушевський // ЛНВ. — 1919. — Річник XX. — Том LXXXIII. — Книжка I. — С. 10–19.

Надійшла до редколегії 24.03.2010 р.

СУПЕРЕЧНОСТІ І ТРУДНОЩІ В УПРАВЛІННІ КУЛЬТУРОЮ В УМОВАХ ПЕРЕХІДНОГО УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Аналізується культура як специфічний об'єкт соціального управління, розкриваються суперечності й труднощі процесу управління культурою в сучасному українському суспільстві та шляхи їх вирішення.

Ключові слова: культура, розвиток культури, управління, адміністративно-політичне рішення.

Анализируется культура как специфический объект социального управления, раскрываются противоречия и трудности процесса управления культурой в современном украинском обществе и пути их разрешения.

Ключевые слова: культура, развитие культуры, управление, административно-политическое решение.

The culture as a specific matter of the social management is analyzed in the article. The contradictions and difficulties in the process of management of the culture in modern Ukraine and the ways of their solutions are revealed there.

Key words: culture, development of the culture, management, administrative and political decisions.

Актуальність сформульованої в назві статті теми зумовлена, на нашу думку, суперечностями, які виникли і, на жаль, украї повільно долаються у сфері культури. Ідеться, перш за все, про суперечність між значенням культури в трансформаційному процесі української суспільної системи і реальним станом культури. Сучасна культура українського суспільства, разом з позитивними якісними характеристиками, акумулює в собі і такі властивості як кризовість, деградація, аморальність, антидемократизм, антигуманізм тощо. Криза охоплює жітеорієнтувальні функції, ціннісно-мотиваційну сторону духовного життя суспільства, а також нормативну сферу культури. Отже, наша культура нездатна повною мірою сприяти позитивним трансформаційним процесам, стимулювати суспільно корисну діяльність соціальних груп і верств суспільства, сприяти розвиткові людини як головної продуктивної сили суспільства. Так само чітко виражається суперечність між роллю адміністративно-політичного управління культурою і неефективністю цього управління. Рішення, що приймають державні структури (Верховна Рада України, Кабінет Міністрів України, державні адміністрації), а також органи місцевого самоврядування, і реаліза-

ція цих рішень поки не приводять до очікуваних суспільством результатів.

Проблеми культури як об'єкта адміністративно-політичного управління вивчали у своїх працях О. Гриценко [1], І. Дзюба [2], С. Кримський [4], Б. Малиновський [8], М. Пірен, В. Ребало [10], Т. Сенюшкіна [11], З. Кузнецова [5] та ін.

Водночас деякі теоретико-методологічні аспекти регулювання сфери культури в сучасних умовах залишаються дискусійними, недостатньо вивченими.

Метою статті є розкриття культури як специфічного об'єкта соціального управління, аналіз суперечностей і труднощів управління культурою в сучасному українському суспільстві та шляхів їх вирішення.

Перш ніж розглянути деякі аспекти управління культурою, зазначимо, що автор не зводить культуру до мистецтва, літератури, науки, фольклору та ін., хоча, поза сумнівом, це важливі складники культури. Дотримуючи філософського підходу до феномену, який аналізується, можна констатувати, що культура виражається в таких узагальнених характеристиках, як форма, результат, спосіб зв'язку людини з дійсністю, прояв і реалізація сутнісних сил людини [6, с.16]. Це — комплекс притаманних означеному суспільству або окремій соціальній групі, окремій людині духовних, матеріальних, інтелектуальних та емоційних властивостей, що вирізняються високим рівнем розвитку. Видатний український учений і громадський діяч І. М. Дзюба пише, що культура — це і сфера повсякденної свідомості, і правові поняття, і моральні орієнтації, а також світосприйняття етносу та технологічна освіченість, характер взаємодії з природою [3, с. 105].

Складно переоцінити соціальне значення культури й управління нею. Культура формує якості людей, від яких залежить і створення матеріальних цінностей, і відповідь на питання про те, для чого людина живе, працює тощо. Науково обґрунтоване управління культурою багато в чому визначає, зрештою, долю народу, етносу, держави. Адже в культурі дістає останню «санкцію», як і гарантію історичного буття національної суб'єктності та ідентичності, процес подальшого національного розвитку [3, с. 105]. Моніторинг, проведений за участю 150 нобелівських лауреатів, показав, що у найближчі 7-12 років третього тисячоліття лідуватимуть не ті держави, яким належать основні планетарні енергоресурси (нафта та газ), а нації, які стануть носіями інноваційних ідей у науковій, гуманітарно-природничій і культурній сферах.

Соціальна роль культури стрімко зростає в переломні періоди розвитку народів і держав, коли змінюються фундаментальні основи суспільних відносин. У цей час виникає потреба в нових підходах до управління культурою. Доречно зауважити, що цю особливість культури та роль у її розвитку адміністративно-політичного управління в нашій країні, на жаль, усе ще недостатньо усвідомлюють суб'єкти управління. Наявний потенціал культури, її творчі та гуманістичні можливості в розвитку українського суспільства, моральному вдосконаленні людини використовуються не повною мірою. Більше того, через недостатність належної уваги до культури, а також через помилкові управлінські рішення українська культура переживає кризу. Її проявами є: неконкурентоспроможність культури як для Заходу, так і для Сходу, брак високоякісного товару — книжок, газет, журналів, музики, пісень, кінофільмів; тенденція до соціально-етичної деградації суспільства; крайня соціальна диференціація в можливостях задоволення культурних потреб, цинізм відомого соціального прошарку, що живе в розкоші; неповага до історичних традицій українського народу, культури етносів, що проживають в Україні.

Звичайно, негативні процеси, як зазначають дослідники, не набули незворотного характеру, не деформували остаточно моральні почуття і «практичну етику» українського народу. В основі своєї народи України залишаються позитивно зорієнтованими, здатними до соціальної солідарності й альтруїзму, надають перевагу правді та справедливості, не сприймають жорстокості і цинізму, не втратили відчуття краси та потреби в ній [3, с. 108].

З'ясування причин зазначених кризових проявів української культури переконує, що в сукупності цих причин — суперечність сучасного цивілізаційного процесу, руйнування традиційних поведінкових установок і стереотипів, утрата багатьох світоглядних і гуманістичних ілюзій тощо — стрижневе місце належить неефективному управлінню культурою, пов'язаному з низькою якістю владної еліти. Брак згоди між основними політичними силами, представленими у Верховній Раді України, щодо питання державної культурної політики призводить до відсутності такої політики ось уже впродовж майже двадцятирічної української історії. Для жодної з парламентських політичних сил — ліві, центристи, націонал-демократи — культура не є першочерговою проблемою, а слугує засобом досягнення політичної мети. Ухвалені управлінські рішення у сфері культури не забезпечуються фінансовими ресурсами, які становлять від

0,5 до 1 % національного доходу України [7, с. 27]. До управління культурою на різних рівнях управлінської структури приходять політично заангажовані люди, що не мають управлінського досвіду в цій сфері. Мимоволі пригадується анекдот про роль кадрів у розробці і здійсненні культурної політики. Коли запитали К. Фурцеву — колишнього Міністра культури Радянського Союзу:

- На чиему ви місці?
 - На місці Михайлова, — відповідає.
 - А Михайлов був на чиему?
 - На місці Пономаренка.
 - А Пономаренко?
 - На місці Александрова.
- Так дійшли до Луначарського.
- А Луначарський був на чиему місці?
 - На своєму.

Неготовність і нездатність багатьох управлінців вирішувати реформаторські ідеї у сфері культури — одна з ключових проблем відродження і розвитку української культури в цілому, етнічних культур зокрема.

Культура є специфічною сферою управління. Ця специфіка зумовлена тим, що культура містить значний потенціал самоорганізації і саморозвитку. Відомо, що навіть в умовах адміністративно-командної системи управлінський вплив на неї не міг звести нанівець різноманіття культури ні на організаційному, ні на ідейно-художньому, ні на національно-етнічному рівнях. Ця властивість культури дозволяє констатувати, що культура не може бути введена в жорсткі рамки системою державної влади. А зважаючи на те, що нині в Україні відбуваються трансформаційні процеси до ринкової системи, то, на нашу думку, потрібен перегляд традиційних (які базувалися на сильній централізації) підходів до управління в цій сфері. Так, необхідно долати уявлення про виконання державою монопольних функцій. Слід підкреслити також, що управлінські рішення у сфері культури мають, зазвичай, вельми віддалену післядію. Тому важливо передбачати вимоги, які висуватимуть споживачі культури до змісту того або іншого виду мистецтва. При цьому оцінку характеру і рівня культурних потреб соціальних груп та верств, що базується на наявному досвіді, не можна безпосередньо поширювати на майбутнє, оскільки культурні потреби змінюються. І ще, культурні потреби не зводяться до сьогохвилинних інтересів окремих людей, це — соціально значущі та бажані

потреби, що висувають завдання розвитку суспільства, етносу тощо [9, с. 268].

Автор усвідомлює, що завжди існують функції у сфері управління культурою, які практично корисно централізувати, і такі, що доцільно розосередити, тобто централізація і децентралізація як дві тенденції в управлінні культурою, на які необхідно зважати суб'єктам управління на різних рівнях.

Відомо, ці тенденції мають свої переваги і недоліки, які повинні зіставлятися при підготовці й ухваленні управлінських рішень. Не ставлячи собі за мету детально розглядати переваги і недоліки цих тенденцій, зазначимо, що одним з головних недоліків централізації є те, що політико-адміністративні рішення в цьому разі ухвалюються без достатньої і необхідної інформації про специфіку соціокультурного стану конкретного регіону (області), міста, що призводить зрештою до неефективного розподілу і використання ресурсів. Рішення в умовах надмірної централізації можуть суперечити, як свідчить практика, інтересам тих, для кого вони приймаються.

Децентралізація у сфері культури сприяє досягненню більшої соціальної згоди, точнішому обліку витрат і вигод від реалізації рішень. Звичайно, і проти децентралізації є аргументи. Так, децентралізація може створювати передумови, що гальмують процес консолідації українського суспільства аж до соціокультурного відособлення окремих регіонів та ін.

Тому в умовах сучасної трансформації української соціокультурної системи доцільно розумно поєднувати обидві тенденції. Приймати політико-адміністративні рішення необхідно з урахуванням, з одного боку, суспільної потреби в консолідації соціокультурних відносин, формуванні високого престижу культури українського суспільства, а, з іншого — підтримувати процеси, що відбуваються в регіонах.

Актуальним завданням суб'єктів управління є відродження і розвиток культур народів, що повернулися до України з депортації, наприклад, кримські татари, болгари, німці, греки та ін. Неврахування, а тим більше нехтування специфічними інтересами цих етносів, як, утім, й інших, може створювати передумови соціокультурних конфліктів, соціальної напруженості в Криму.

Відродження національних культур тісно пов'язане з розвитком етнокультурних традицій. Ці традиції мають могутню творчу, життєстверджувальну силу, допомагають не тільки підтримувати зв'язок поколінь, але й надають нам можливість зорієнтуватися в сучасному житті. Традиції є специфічним

механізмом національного самозахисту в умовах глобалізації. Актуальність етнокультурних традицій зумовлює необхідність ухвалення спеціальних політичних рішень, спрямованих на всесвітню їх підтримку, на недопущення нехтування або приниження в будь-якій формі культурної самобутності народів.

Однією з проблем, пов'язаних з управлінням сферою культури, є ресурсне забезпечення закладів культури. Українській державі складно підтримувати культурну сферу. Фінансування культури нині здійснюється за «принципом убогості». Ринкові механізми в їх вельми своєрідній українській інтерпретації не завжди ефективні. Більше того, критерії ринку часто стикаються з цінностями культури і моралі. Становище ускладнюється зниженням доходів населення, частину яких воно могло б витратити на культуру. Комерційний сектор з огляду на певні обставини (недостатню правову базу, брак фінансових стимулів) неналежним чином підтримує культуру.

Водночас не можна не зважати на те, що якісна культурна продукція може бути досить дорогою. І якщо витрати на таку продукцію повністю відобразити в її ціні, вона (продукція) може виявитися недоступною для населення з низькими доходами і перетворитися на предмет споживання тільки для заможних громадян.

Вивчення ресурсного забезпечення культури в західних країнах свідчить, що економіка культури там є змішаною. Відповідальність за фінансування культури несуть як держава, так і приватний сектор. Причому, державне фінансування відповідними політичними рішеннями спрямовується на підтримку і розвиток архівів, бібліотек, культурної спадщини, виконавських видів мистецтв (театр, балет, музика). Приватний сектор найчастіше підтримує культурну індустрію (книговидавництво, кінематограф). У деяких країнах важливим механізмом підтримки культури є спонсорство.

На нашу думку, в умовах сучасної України доцільно орієнтуватися і створювати необхідні передумови для змішаної моделі ресурсного забезпечення культури. По-перше, необхідні рішення та конкретні дії, спрямовані на надання державної фінансової підтримки культурі. Це диктується потребами збереження національної культурної спадщини; посилення ролі культури як засобу вирішення таких нагальних соціальних проблем, як злочинність, наркоманія, пияцтво тощо; активізації використання можливостей культури у сфері запобігання конфліктам на міжнаціональному і релігійному ґрунті; підтримки молодих суб'єктів культури в просторі української культури.

Політико-управлінські рішення покликані забезпечити певну інтеграцію регуляції та саморегуляції в культурі. Сенс діяльності центральних державних органів, вважає автор, полягає в умовах сучасного перехідного періоду найімовірніше не в керівництві нижчими структурами культури. Ухвалювані рішення мають стимулювати розвиток культурного різноманіття; сприяти координації й узгодженню ініціатив з регіонів; підтримувати проекти, які на це заслуговують. Суб'єктам центру необхідно визначати частку участі і відповідальності на місцевому, регіональному і загальнонаціональному рівнях. Результати залежатимуть від того, наскільки управлінські рішення відповідатимуть тенденціям саморозвитку культури.

Інший аспект у змішаній моделі ресурсного забезпечення культури — приватне інвестування культури. Але розвиток приватного інвестування також потребує відповідних, ґрунтовно вивірених управлінських рішень. Ідеться, перш за все, про створення надійної, довготривалої правової бази для спонсорів, меценатів, у цілому для юридичних і фізичних осіб, готових брати участь у відродженні та розвитку української культури.

Суб'єкти управлінських рішень не можуть не зважати у своїй діяльності впливу глобалізаційних процесів на культуру. Що означає врахування глобалізації ринку культурної продукції? Не претендуючи на вичерпну відповідь з цього запитання, зазначимо, що в процесі розробки та реалізації культурної політики необхідно: передбачати загрози існуванню національних культур та історичних традицій; докладати дієвих зусиль щодо збереження і захисту національних культурних цінностей та культурної спадщини; створювати умови для виробництва конкурентоспроможної культурної продукції, що є головною умовою її захисту від іноземної конкуренції. Необхідна своєрідна протекціоністська державна політика, спрямована на захист інтересів національних виробників. У цьому плані доцільно вивчати досвід інших країн. Так, для вирішення цієї проблеми в деяких країн (Франція, Канада, Норвегія, Польща, Угорщина та ін.) застосовуються вимоги «національного змісту». За допомогою економічних, правових, адміністративних заходів стимулюється «національна присутність» — перш за все в радіо і телемовленні. У деяких країнах прийняті і діють правила, що регулюють присутність іноземних компаній в особливо важливих секторах культури. Деякі країни наполягають на вилученні культурної продукції з міжнародних торгових угод, хоча повної однастайності в трактуванні поняття «культурна продукція» не існує [5, с. 15-20].

Таким чином, процес формування політики у сфері культури є одним з найскладніших завдань соціального управління, особливо в періоди суспільних трансформацій і кризового розвитку соціальної системи.

В умовах сучасного перехідного періоду до нової системи в Україні управління культурою потребує суттєвого коригування. Відбувається зміщення акцентів з директивного управління на створення умов для саморегуляції культури і культурних потреб, розподілу ресурсів, формування партнерства з різними суб'єктами культурної діяльності. Брак налагодженої системи регуляції культури бізнесом і громадськими організаціями припускає втручання держави в процеси підтримки культури.

Глобалізація, вихід країни на світовий культурний ринок зумовлюють необхідність вироблення стратегії і тактики, спрямованих на захист культурної самобутності, реалізацію принципів суверенітету, недопущення втрати національних духовних та інших цінностей народів України.

Список літератури

1. Гриценко О. А. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики у сучасному світі / О. А. Гриценко. — К. : ІЦКД, 2000. — 228 с.
2. Дзюба І. М. Деякі проблеми і перспективи української культури / І. М. Дзюба // Культура чи імітація культури / Верховна Рада України. — К. : Парламентське від-во, 2005. — С. 149–154.
3. Дзюба І. Україна. Росія: протистояння чи діалог культур? / І. Дзюба // Культура чи імітація культури / Верховна Рада України. — К. : Парламентське від-во, 2005. — С. 105–111.
4. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 367 с.;
5. Кузнецова З. Как защитить национальную культуру / З. Кузнецова // Свободная мысль. — 2006. — №1/2. — С. 14–27.
6. Культура. Ідеологія. Особистість: Методолого-світогляд. аналіз / Л. Губерський, В. Андрущенко, М. Михальченко. — 3-є вид. — К. : Знання України, 2007. — 580 с.
7. Культура чи імітація культури / Верховна Рада України. — К. : Парламентське від-во, 2005. — 160 с.
8. Малиновский Б. Научная теория культуры : монография / Б. Малиновский. — М. : ОГН, 2000. — 205 с.
9. Методологические проблемы прогнозирования и управления в области художественной культуры. — М. : Наука, 1980. — 277 с.
10. Пірен М. Демократизація державної політики у сфері культурного життя України: Заклики та механізми розвитку / М. Пірен, В. Ребкало // Вісник НАДУ. — 2008. — №2. — С. 307–313.

11. Сенюшкіна Т. Право на культурну ідентичність і культурна політика державі у багато етнічному суспільстві / Т. Сенюшкіна // Вісник НАДУ. — 2003. — №4. — С. 465–473.

Надійшла до редколегії 12.03.2010 р.

УДК [001.11+001.9](4+7)

П. О. НІКОЛОВ

ЗАХІДНІ КОНЦЕПЦІЇ НАУКИ І ПОСТЗАХІДНІ МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ

Аналізується соціокультурний аспект співвідношення західних ідеалів науковості, стереотипів постмодерного мислення і релевантних їм методик навчання.

Ключові слова: наука, рекомбінація, маніпулювання знаками, творчість.

Анализируется социокультурный аспект соотношения западных идеалов научности, стереотипов постмодерного мышления и релевантных им методик обучения.

Ключевые слова: наука, рекомбинация, манипулирование знаками, творчество.

Analysed social and cultural aspects of correlation of western ideals of scientific character, stereotypes of postmodern thought and relevant by him methods of teaching.

Key words: science, recombination, manipulation, creation, signs.

Актуальність теми пов'язана з тим, що західний ідеал науковості певним чином руйнується в соціокультурних умовах згасаючого суспільства, що пов'язана з «постмодернізмом». Одночасно дискредитуються релевантні йому форми і методики навчання, причому цей процес набуває організаційної підтримки. Загальний інтерес до проблеми зумовлений пошуком нових, «творчих», форм навчання в умовах т.з. «інформаційного суспільства» і пов'язаний з процесом адаптації науки до об'єктивних змін у сучасному світі.

Метою статті є з'ясування того, наскільки за допомогою нових форм можна продовжувати розвиток західної науки, якщо ці форми суперечать фундаментальним установкам західного наукового мислення, специфічним методам навчання і культурним установкам, що започаткували західну науку.

Проблеми змістовних характеристик наукового мислення, його культурних джерел перебувають у центрі уваги в працях П. Фейєрабенда [21], Р. Мертона [11], Дж. Холтона [23], М. Вебера [5], котрі акцентують раціонально-критичний аспект

наукового мислення, іманентне протистояння наукового мислення конформізму, традиції. Особливо коли йдеться про новачі в науці. Ця точка зору ґрунтується на «новочасовій» теорії походження західної науки. Проте деякі фахівці, зокрема А. Койре, А. Гарнцев, В. Порус [13], підкреслюють зв'язок науки з середньовічною традицією в історії європейської культури. Водночас стверджується, що сама наука безперервно переживає процес зміни, розвиваючись від «класичної» через «некласичну» до «постнекласичної».

Межі наукової раціональності розхитуються вже в «інтуїтивізм» А. Пуанкаре [16], «теорії особистісного знання» М. Полані, «методологічному анархізмі» П. Фейєрабенда. Наука пов'язується з аналізом «відчуттів» (необ'єктивних фактів) (Е. Мах), конвенціями (А. Пуанкаре). Тлумачиться як «нагородження історичних прецедентів», кожен з яких може і повинен бути поставлений під сумнів, щоб претендувати на науковий статус (Д. К. Поппер). Ґрунтуючись на припущеннях І. Пригожина [14], В. Степін стверджує, що наукове мислення зазнає корінних змін до «багатолінійності» процесів пізнання. Дж. Глейк говорить, що наука повинна стати «наукою про хаос».

Цьому відповідають тенденції «демократичної» педагогіки, орієнтованої на «індивідуальний розвиток», «рівноправність», «діалог» (П. Блонський [3], І. Перельман, В. Бенін [2]. Л. Коган [8], М. Щетинін [24], А. Дусавицький [7]). Характерно, що ні критики наукового «догматизму» (К. Поппер), ні авторитаризму-тоталітаризму в педагогіці (прикладом може бути текст Д. Приходько [15]) не приховують своїх політичних упереджень. П. Фейєрабанд бореться з «тоталітаризмом» у науці так само, як К. Поппер у теорії пізнання, А. Маслов — у психології, а Ельконін — у педагогіці.

Науковою новизною є твердження, що «деконструкція» західних стереотипів наукового мислення руйнує творчий характер пізнання і перетворює його на маніпулювання фрагментами досягнутого знання. Відповідні форми навчання породжують суб'єкта «постнауки», орієнтованого на вміння рекомбінувати, на шкоду творчості, з одного боку, і відповідності «шкільній» нормі — з іншого.

Сучасне суспільство часто характеризується як «інформаційне», «постіндустріальне», як «світ знання». У подібних визначеннях підкреслюється провідна роль науки й освіти в сучасному світі. Проте ці оцінки ґрунтуються на визнанні сили, могутності науки і нескінченного зростання знання, які були актуальні ще два десятиліття тому. У даний час стає визнаним

фактом зупинка «наукового прогресу». Тому про «зростання знання» говорити не доводиться. Нобелівські премії в природничих науках присуджуються за досягнення багатодесятирічної давнини. Що стосується наростання потоку інформації, то воно краще за все охарактеризоване у філософії Ж. Бодрійяра як рух симулякрів. У центрі інформаційного потоку — «надлишок вторинного, а не унікальність оригінального» [9, с. 87]. Вторинність домінує в працях з математики. Навіть синергетика, що заявляє про себе як нову методологію, насправді являє собою звернення до математичної теорії катастроф, розробленої в 40–60-і рр. та її «розгортання» в термодинаміку [1, с. 13].

Колишні досягнення радше використовуються в технологічних і споживчих потребах, підсилюючи відчуження людини від діяльності, перетворюючи її з «людини розумної» на «людину, що споживає та маніпулює» речами або фрагментами накопиченого знання. Те, що «потік інформації» лле, переважно, не «знання», підтверджує співвідношення інформаційних і портальних (1:6) в Інтернеті, а також часом, що проводиться, за даними статистики, «офісним (і лабораторним) планктоном» за споживанням відповідної інформації, іграми, «висінням» у соціальних мережах (до 80%). Іншими словами, знання не використовується для здобуття нового знання. Причиною цього є відмова від ментальних установок, що стояли за виникненням наукового мислення як такого.

Можна погодитися з П. Фейерабеном у тому, що «наука — це останній догматичний інститут Заходу». Вона дійсно сформувалася як набір критичних процедур щодо форм пізнання, які визнаються неістинними. Тому наука завжди боролася з «ідолами», встановлюючи межі «наукової раціональності», а в дійсності — раціонально обґрунтовану догму. Але саме боротьба із суб'єктивним була основою науки і західних процедур навчання. Тому вони не ґрунтувалися на особисто зрозумілому інтересі. Наука розвивалася, радше, як результат конфлікту довільності індивідуального (яке не визнавалося, але тому «залишалося в спокої») з примусовістю істини. Примусовість істини необхідна для пізнання. Інакше кожному індивідові в процесі пізнання доведеться «винаходити велосипед» наново.

Цим шляхом, багато в чому, йде китайська і (стародавньо) семітська думка — стереотипна, не здатна виробити творчий погляд на світ, така, що не створила науки в західному сенсі. Правила в цьому разі немовби винаходяться учнем наново, в процесі рецепції вчинків, «стилю життя» вчителя. Саме ця технологія навчання породила той тип відтворення культурного досвіду,

який був названий традицією. «Особистий винахід», до якого непомітно підштовхується «реципієнт», — основа східної педагогіки, що виключає основу критичного мислення — схему, яку можна хоча б обговорити, через її претендування на істину. У цьому разі неможливий погляд зі сторони. Людина іманентна створюваному в процесі здійснення моделі діяльності, що неявно задається, знанню. При цьому він насправді ігнорує факти, реальність, які для нього існують лише у формі «вішок», що лише позначають цю реальність. Зосередження на послідовному їх відтворенні виключає або, якщо завгодно, «економить» мислення. Послідовне проходження сукупності етапів тільки позначає рух думки, замінюючи її. Завдання вирішується без мислення саме тому, що кожного разу доводиться витратити «ресурси» на продукування вже відомого.

Лише сформулювавши обмежене знання як схему, що претендує на істинність, можна піти далі. Навіть якщо в перспективі це знання виявиться помилковим або недостатньо обґрунтованим фактично (так було з І. Кеплером, К. Ліннеєм, Р. Лейбніцем, І. Ньютоном, Ч. Дарвіним). Справедливо, наприклад, відзначено, що заслуги Лейбніца «аніскільки не применшуються тим, що ним керували смутні і невловимі ідеї, такі ідеї, які іншого разу здатні компенсувати недостатність точного розуміння в розумах, що надають перевагу містицизму ясності». А Ньютон сформулював новаторські ідеї у сфері математичного аналізу мовою традиційної геометрії [17, с. 431]. Здатність створити уможлядну схему, недостатньо пов'язану з реальністю і виражає сутність творчості або її перший фундаментальний акт. Ця здатність безпосередньо не залежить від кількості початкових знань. Вона є якісною і не визначається потоком інформації.

Зростання кількості інформації є очевидним фактом. Проте воно лише провокує довільність актів діяльності під впливом випадкових дій засобів масової комунікації. Але довільність не означає не тільки творчості, але й незалежності інтелектуальних актів. Навпаки, посилюється залежність суб'єкта від інформаційного потоку та слабшає здатність критичного аналізу інформації. При цьому фрагментарність знання породжує залежність, радше, не від зовнішньої інформації, а від її технологічної «оболонки». Тобто в разі інтелектуальних актів ми керуємося «ідеологічною» схемою, фантазією, що породжена в акті творчості, або схемою подачі в засобах комунікації.

Паралельне існування схеми і життя, що не збігається з ним, є основою критичного погляду на світ та індивідуальної творчості. Останнє завжди конфліктне саме тому, що долає, виходить

за межі, сперечається. Адже творчість і є виходом за межі. Але як бути, якщо межі не позначені? Випадкові «кванти інформації», які ні з чим не зіставляються, набувають «самодостатньої безперечності», тотально задаючи думки і вчинки людини. Вони панують за допомогою «посередника», «пульта». При цьому можна сказати, що «пульт» (набір знаків і схема їх компонування в засобах комунікації), не меншою мірою контролює його користувача, ніж користувач контролює «пульт», «оболонку» знання.

«Пульт» меншою мірою сприяє лабільності свідомості, ніж, наприклад, віра в магічні предмети. Звернення до нього формує розсудливе мислення, що, зазвичай, протиставляється мисленню творчому. Чим вільніше налагоджено маніпулювання знаками, тим очевидніше знаходження користувача всередині знакового простору в усій його принциповій локальності. Він не приходить до сенсу цих знаків сам. Ним володіє технологія, що підводить до знання про ці знаки. «Рекомбінатор» виявляється «програмованим» об'єктом, носієм розсудливого начала. Усередині цього дискурсивного (в повному розумінні цього слова) простору нова комбінація є єдиним чинником новизни.

Європейський учений не заявляє про новизну. Навпаки, він приховує свої фантазії і «помилки» за мовою традиційної науки, школи. Він поволі наповнює фактами прийнятту ним некритично схему. Наукове (розумне, творче) мислення можна подати як компроміс між вимогами інституалізованого знання (науковою «догмою») і власними інтуїціями, фантазіями, домислами або помилками індивіда. Тому «розумна» людина не виникає в результаті усунення цієї догми через її деконструкцію. Навпаки, відмова від неї означає формування паранаукового мислення, яке криється, наприклад, за гаслом методологічного плюралізму. Із змістовної точки зору таке мислення позбавляє людину інтелектуального зусилля та раціонально обґрунтованої відповідальності за свою думку. Їй не потрібно сперечатися, оскільки вона вважає цю думку одним з рівноможливих (при цьому критерій «можливості» замінює «істинність»). Вона позбавляється інтелектуального обґрунтування вибору.

Таким чином, відмова від догми є відмовою від істини (оскільки сам мотив істини догматично належить до християнства, а не до плюралістичних доктрин софістів, наприклад). Відмова від істини є відмовою від пошуку об'єктивного, яке також догматично безпосередньо пов'язане з християнством, його вченням про ілюзорність видимого світу (а не з умоглядними, гносеологічними суперечками античних мислителів про

співвідношення «думки» й «аподіктичного» знання). Відмова від пошуку «майбутньої» істини означає відмову від індивідуального шляху її пізнання, що перетворює її на об'єкт. Одночасно це призводить до відмови від індивідуальної рефлексії суб'єкта, що пізнає.

Разом з утратою світом «об'єктної» спрямованості, втрачається і суб'єкт пізнання. У науковій традиції заходу світ є об'єктивним, але водночас і «об'єктивним» (пасивним) стосовно суб'єкта, що пізнає. Відзначимо суперечність цього моменту. Адже об'єктивність означає «незалежність від свідомості». Міф про пасивність об'єкта в науковій картині світу насправді означає, що індивідуальна свідомість може підвестися до об'єктивного, стати частиною цієї об'єктивної реальності (в цьому сенсі він має коріння в теорії ідей Платона).

Відмова від одного призводить логічно до відмови від іншого. Необхідно підкреслити в цьому разі момент заміщення індивідуальної творчості його «колективістичними» субститутами, найяскравішим з яких є конвенціоналізм у науці або концепція «смерті автора» в постмодернізмі. Зводячи об'єктивне, ми «знижуємо» і суб'єктивне. За суб'єктом, у цьому разі, заперечується здатність «конструювати» схеми реальності, що претендують на об'єктивність. Йому залишається лише коментувати і комбінувати елементи наявного знання, за які він не може нести відповідальність і які «падають» на нього з «книжкової стіни» Абрама Моля. За вибір їх він теж не може нести відповідальність, оскільки останній визначається тими, хто перебуває в ключових точках руху потоку цих елементів (наприклад, тих, хто виробляє умови «наукових конвенцій», визначаючи характер публікацій у провідному або найпрестижнішому науковому журналі, науково-консультаційних органів при владі та ін.). Його коментарі визнаються завжди лише вторинною та неістотною думкою. Він не може стверджувати істину (навіть як умоглядну схему), а лише домовлятися про правила руху інформації, в межах дозволеного. Через теоретичну нескінченність комбінацій, звернення інформаційних ресурсів виникає враження відвертості, замкнутого, насправді, універсуму фактів.

У повній відповідності з цими змінами формуються нові уявлення про методи і цілі навчання на сучасному світі, який позиціонується як «світ знання», «безперервного навчання». Стверджується, що збільшений обсяг інформації потребує нових підходів до навчання. Старі не годяться внаслідок того, що вони сформувалися в набагато менш динамічному світі, радше стурбованому підтримкою традиції, ніж новаціями наукового,

технологічного або соціального типу. Підкреслюється, що традиційне європейське навчання ґрунтувалося на зазубрюванні, механічному «заштовхуванні» в голови учнів незрозумілих їм і до того ж далеких від реальності знань. Воно не відповідає новій, «постмодерній» людині», неминуче мозаїчній спрямованості знання в сучасну епоху. Тому необхідне не повідомлення учням/студентам у процесі навчання неминуче обмеженого набору знань, а навчання вмінню «творчо аналізувати» потік інформації, що безперервно збільшується.

Носії цих підходів створили інтелектуальну модель людини, яку за критерієм авторства можна позначити як «людина Ельконіна», яку протиставили іншій моделі — «людині Піаже». У методологічному плані за «людиною Ельконіна» проступає пізньюрадянська діяльнісна концепція, поєднана з педологією Л. Виготського: навчання фатально впливає на процеси розумового розвитку, а «навчальна праця повинна стати найпершою життєвою необхідністю» дитини [25, с. 6]. За «людиною Піаже» виявляється традиційна європейська (зокрема й ортодоксальна марксистська) концепція про конкретну діяльність, що породила мову і мислення. З нею, власне і пов'язане ділення розвитку інтелекту на етапи, послідовність яких не може бути порушена, оскільки в онтогенезі, людина проходить той же шлях розвитку, що і людство у філогенезі.

У цьому сенсі «людина Ельконіна» породження та творець дійсно «нового типу знання» — мозаїчного, фрагментарного, оснований на постійній рекомбінації елементів з постійно ж оновлюваної «книжкової стіни» [12, с. 55]. Саме Абрам Моль одним з перших прямо говорить про творчість як про асоціацію фрагментів знання за суміжністю, за несподіваною подібністю [12, с. 187]. Але тоді «людина Ельконіна» перетворюється на постмодерніста, а постмодернізм формою і сутністю не сумісний з ідеалом західної (класичної та некласичної) науки і системи освіти. Він не вірить, не вважає, не фантазує. Він здатний лише писати коментарі на коментарі, рекомбінуючи елементи наявного знання, не виходячи за його межі там, де «людина Піаже», залишена наодинці із заданістю свого мислення і правилами, зовнішніми стосовно неї, була вимушена придумувати шляхи реалізації цього правила і/або його обходу. Він постійно виходить за «книжкову стіну» там, де «великий ре-комбінатор» — людина постмодерної епохи — виявляє межі свого буття в маніпулюванні окремими «томами» цієї «стіни».

Навчання людини в межах неавторитарних педагогік і систем раннього навчання, основане на твердженні, що навчати чому-

небудь необхідно до того, як людина зрозуміла, що це складно. Щоб швидко й ефективно навчати, слід ігнорувати сенси, зосереджуючись на формах (знаках і їх сукупностях). Згідно з цими установками необхідно ігнорувати контекстуальне знання, аналізуючи його як текст, що розуміється буквально. Для цього навчання повинне концентруватися на процедурах означування, що на практиці означає введення посередника, котрий заміщає інтуїтивний кидок думки механічною процедурою (наприклад, універсальним вимірюванням, що трактується в математиці, введенням X-букв замість голосних на письмі, розкладання на елементи літературних текстів) [7].

У будь-якому разі йдеться про навчання ситуативного маніпулювання текстами. Це стосується і вищої освіти. У рамках болонської системи студентіві відразу пропонують «робити проект» (мабуть, поки він не зрозумів, що наука — це складно). Фактично навчання перетворюється на складання письмових робіт. Через щільність графіка складання перевагу має той, хто досяг успіху в оформленні. На тестах має перевагу той, хто має хорошу пам'ять і, особливо, — міцні нерви. Довготривала пам'ять, необхідна для вирішення тестових завдань, — це не мислення. Мислення, згідно з даними сучасної психології — це оперування сімома, плюс-мінус двома словами і це здійснює оперативна пам'ять. Ця навичка тільки і перевіряється в процесі усного іспиту, традиційного для європейської освітньої системи. Проте він замінений на письмовий іспит, де перевіряється не тільки пам'ять, але й здатність до механічної рекомбінації елементів знання.

«Вимірюване» підміняється субститутом, симулякром (Ж. Бодрійяр). Симулякрами легко і безпомилково маніпулюють саме тому, що вони не затримують уваги індивіда на «сенсах». Вони не примушують задуматися, але ж саме думка (котра передує інтуїтивному кидкові) і потребує часу. Практичним наслідком опанування вміння маніпулювання «речами» (знаками, формами) є не мистецтво абстрактного мислення, а можливість швидкої зовнішньої інтеграції в соціальний або культурний простір. Можна сказати, що це рецепт «виготовлення» індивідів, котрі успішно інтегруються у вороже співтовариство, упевнено просуваються по службі «яппі»: завжди зовні коректних, таких, що не мають проблем з формальними аспектами своєї діяльності. Саме внаслідок того, що вони привчаються підходити до світу як сукупності знаків, успішна маніпуляція якими позбавляє їх від страху помилки. «Великий ре-комбінатор» не наближається поступово до істини: навіщо? Він виявляє її «раз

і назавжди» [7, с. 26]. А в навчанні надає (природно!) перевагу «дивану, а не парті» (з посиланням на Льфа та Петрова: «майже ніколи (не працюють — Н.П.) за столом»). Можна було б відзначити, що і останній двієчник теж надає перевагу дивану над столом, а М. В. Гоголь писав лише стоячи. Але тут важливе інше: «раз і назавжди» ніяку істину виявити не можна. Цим шляхом від неї можна тільки позбавитися. Цей пафос позбавлення від пошуку, істини або навчання правила (що тут тотожно), що спричиняє неприємності, складає сутність «людини Ельконіна». Єдиний практичний засіб такого позбавлення — це звернення до вже відомих елементів знання і їх рекомбінації.

Відзначимо, знову, що скрізь ідеться про письмо, яке витісняє усний аналіз-роздум, а у сфері освіти — іспит — «пережиток» того, що В. Россман назвав «західною логоцентрією» [18], пов'язаною з культурою тексту, що знаходить захист у розмові, і, додамо, відкритого змінам, творчості. Фонетичне мислення, культура голосу (що бере початок від проповідей і богословських дискусій) сформували західну освітню систему тією ж мірою, якою і науку. Усунення процедур, пов'язаних з відпрацюванням фонетичного мислення неминуче приводить до деградації освіти і науки на Заході. Насправді здійснилася мрія тих людей, які завжди жалкували, що їх дітей наздоганяють однолітки (у «визначений природою час»), оскільки немає відповідного продовження навчання у вищій школі. Тепер це продовження є. Там, де діє болонська система, вона неминуче починає готувати людей, що правильно і швидко оформлюють документи, комунікабельних, здатних привернути увагу до себе, але таких, що економлять час на найістотнішому — збагаченні знання за допомогою творчих актів.

У фундаментальному сенсі помилковою є сама спроба навчання мисленню. Можна «видресувати» навченого, добитися ефективного вирішення формальних завдань. Але це завжди буде лише тонким дресуванням, оскільки завдання вважаються досяжними, вирішуваними «раз і назавжди». Мислення — це відкриття в процесі руху-інтерпретації правила. Причому правила цієї інтерпретації остаточно виробляються «людиною Піаже». Не можна навчити мисленню. Можна лише повідомити знання і готовий алгоритм мислення, який за шаблоном поширюватиметься на однорідні та всі інші випадки. Мислення ж породжується людиною, яка дійсно не знає, «чим все закінчиться». Світ для неї сумнівний і дивовижний, його не можна підігнати під формули, а навчити, заштовхуючи в нього надумані і готові алгоритми мислення. Нею рухає не знання інтегрованих у нього

алгоритмів або мистецтво маніпуляції знаками, а психологічні комплекси, основані на подоланні власної «недосконалості».

У цілому основою змін у науковому мисленні і процесі навчання є відмова від суб'єкт-об'єктного мислення, ідеї домінування суб'єкта, основаної на християнській концепції свободи (якій протиставляється близькосхідна ідея підвладності, панування людини, що пізнає). Рівність «істин» безпосередньо сходиться до традиції рабинату, який стверджує, що думка кожного вчителя є «голосом божим», і кожен може обрати рішення, яке задовольняє його самого. Відмові від єдиної істини, якою може хто-небудь володіти, відповідає відмова від «авторитарної педагогіки», оскільки володіння істиною і відрізняє вчителя від учня (основою західної педагогіки є уявлення про першорядний гріх, який необхідно долати, так само як основою західної науки — уявлення про приховану за матеріальним небуття реальність). Подолання «травматичності» навчання (при якому підкреслюється «талановитість» навченого, його «великі» здібності) основане на концепції актуальної обраності, властивій семітській мудрості (на протигагу концепції потенційної обраної, властивій християнству). Відмові від «західної логоцентрії» відповідає навчання фонетичному письму як складовому і семіотизація літератури, тоді як основою західного мислення завжди є інтерпретуюче читання. Основою процедур означування і семіозису — стародавня семітська традиція розкладання листа на знаки з метою їх безпосереднього, буквального розуміння, що виключає «спотворення», неминучі в процесі «фонетичної» інтерпретації (які насправді є творчими актами). Характерна в цьому сенсі етнічна належність більшості прихильників «постнекласичної науки», «гуманістичної» психології і «демократичної» педагогіки. Тих, хто критикує «авторитаризм» західної освіти і «догматизм» західної науки.

У результаті не формуються мотивації, що спрямовують людину на дослідження реальності, усувається структурне уявлення про двошаровість буття і про наявність його об'єктивної основи, пригнічується уявлення про можливості виразити об'єктивне в догматичному твердженні, а отже й можливість подолання цього догматичного твердження в процесі думки інтерпретації, основаної на логіці або емпіричних фактах. Навпаки формується інтерес до маніпуляції знаковими системами, вводиться уявлення про одношаровість буття та його симулятивність. Місце догматичної схеми належить «вислову», замість мистецтва інтерпретації заохочується техніка (і жанр) комен-

тування та компіляції. Місце людини, що сумнівається, здатної дивуватися й прагнути подолати свою недостатність, займає упевнений у собі суб'єкт, зосереджений на формальних аспектах діяльності, що не має мотивацій до наукової діяльності. Перевагу в результаті отримують ті культурні співтовариства, де традиційно стимулюється маніпулювання знаковими системами. Постзахідні методика навчання деконструюють західну науку, уповільнюючи її розвиток, а в перспективі приводять до її деградації.

Перспективним є аналіз зв'язку між ерозією ментальних установок західної культури і деградацією науки як специфічного інституту західної культури.

Список літератури

1. Арнольд В. И. Теория катастроф. — Изд. 4-е, стереотип. / В. И. Арнольд. — М. : Едиториал УРСС, 2004. — 128 с. (Синергетика: от прошлого к будущему.).
2. Бенин В. Л. Педагогическая культура: философско-социологический анализ / В. Л. Бенин. — Уфа : БГПИ, 1997. — 264 с.
3. Блонский П. П. Избранные педагогические и психологические сочинения: В 2-х т. / П. П. Блонский. — М., 1979. — Т. 1. — 256 с.
4. Бондаревская Е. В., Кульневич С. В. Педагогика: личность в гуманистических теориях и системах воспитания : учеб. пособ. / Е. В. Бондаревская, С. В. Кульневич. — Р-н/Д. : Творческий центр «Учитель», 1999. — 560 с.
5. Вебер М. Избранные произведения / М. Вебер. — М., 1990. — 652 с.
6. Гильберт Н. Открывая ящик Пандоры / Н. Гильберт, М. Маклей. — М., 1980. — 310 с.
7. Дусавицкий А. К. $2 \times 2 = X?$ / А. К. Дусавицкий. — Харьков, 2002. — 172 с.
8. Коган Л. Н. Не хочу быть «объектом» / Л. Н. Коган // Молодой коммунист. — 1989. — №9. — С. 44–47.
9. Культурология: XX век. Энциклопедия. — СПб. : Изд-во Фонда поддержки науки и образования «Универ. книга», 1996. — В 2 т. Т.2. — 446 с.
10. Лешкевич Т. Г. Неопределенность в мире и мир неопределенности / Т. Г. Лешкевич. — Ростов н/Д, 1994. — 156 с.
11. Мертон Р. Амбивалентность ученого / Р. Мертон. — М., 1965. — 328 с.
12. Моль А. Социодинамика культуры / Моль Абраам ; вступ. статья, ред. и примеч. Б. В. Бирюкова, Р. Х. Зарипова и С. Н. Плотникова. — М. : Прогресс, 1973. — 406 с.
13. Порус В. Н. Эпистемология: некоторые тенденции / В. Н. Порус // Вопр. философии. — 1997. — №2. — С. 48–56.

14. Пригожин И. Порядок из хаоса / И. Пригожин, И. Стенгерс. — М., 1986. — 284 с.
15. Приходько Д. К. Политологический анализ тоталитарной и демократической систем образования / Д. К. Приходько // Образование в Сибири. — 1995. — №1. — С. 14–19.
16. Пуанкаре А. О науке / А. Пуанкаре. — М., 1990. — 736 с.
17. Рихард Курант. Что такое математика / Рихард Курант, Герберт Роббинс. — М. : Просвещение, 1967.— 560 с.
18. Россман В. Деконструкция в лучах звезды Давида / В. Россман // Вопр. философии. — 2001. — № 10. — С. 57–72.
19. Соловейчик С. История воспитательной катастрофы / С. Соловейчик // Новое время. — 1989. — №5. — С.44–46.
20. Степин В. Становление норм и идеалов постнеклассической науки / В. Степин // Проблемы методологии постнеклассической науки. — М., 1992. — С. 3–18.
21. Фейерабенд П. Избранные произведения по методологии науки / П. Фейерабенд. — М., 1986. — 420 с.
22. Франк Ф. Философия науки / Ф. Франк. — М., 1964. — 118 с.
23. Холтон Дж. Что такое антинаука / Дж. Холтон // Вопр. философии. — 1992. — № 2. — С. 120–132.
24. Щетинин М. П. Объять необъятное: Записки педагога / М. П. Щетинин. — М., 1986. — 168 с.
25. Эльконин Д. Б. Воспитание интеллекта / Д. Б. Эльконин // Дуса-вицкий А.К. $2x2=X?$ — Харьков, 2002. — 172 с.

Надійшла до редколегії 15.03.2010 р.

Театралне
мистецтво
Кино-,
телемистецтво



Хореография

ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ КАЛЕНДАРНИХ СВЯТ ДЛЯ ДІТЕЙ

Розглядаються специфічні особливості драматургії дитячих календарних свят.

Ключові слова: масові свята, драматургія, репертуар, сучасне мистецтво.

Рассматриваются специфические особенности драматургии детских календарных праздников.

Ключевые слова: массовые праздники, драматургия, репертуар, современное искусство.

The specific features of child's calendar holidays are examined.

Key words: mass holidays, dramatic, repertoire, contemporary art.

На тему сценарної розробки й постановки масових театралізованих нині написано багато навчальної літератури та здійснено певні дослідження. Тут можна відзначити таких дослідників, як А. Чечьотін [6], І. Шароєв [7], О. Рубб [5], В. Зайцев [4], Д. Генкін [2], А. Горбов [3]. У цих виданнях іноді згадується про такий різновид масових театралізованих видовищ як дитячі свята. Але в даній статті, все-таки, хотілося б конкретніше розглянути драматургію свят такого типу. Нині відбуваються значні зміни, які відбиваються на масових театралізованих видовищах, зокрема і в такій сфері, як свята для дітей; на окремих позиціях драматургії масових театралізованих видовищ для дітей, які здаються принципово важливими, хотілося б особливо звернути увагу. Утім огляд сценарних розробок масового театралізованого видовища не буде повним, якщо не розглянути такий популярний нині його різновид, як дитяче свято. Адже саме ця аудиторія, на наш погляд, більше, ніж будь-яка інша, потребує свят та розваг.

Усе вищезазначене й зумовлює актуальність обраної теми дослідження. **Метою** статті є ґрунтовний аналіз та виявлення головних особливостей створення сценаріїв календарних свят для дитячої аудиторії.

Предмет дослідження — особливості організації й драматургічної побудови календарних свят для дитячої аудиторії.

Говорячи про драматургію календарних свят для дітей, перш за все, необхідно визначити, які ж саме свята належать до суто дитячої аудиторії. Нині, у своєму прагненні виправдати виховну функцію театру організатори часто проводять заходи на основі будь-якого календарного свята, навіть на основі тих свят, які до дитячої аудиторії мають якнайменше відношення.

Добре, якщо це святковий захід, присвячений Дню Перемоги (урочиста зустріч з ветеранами) чи Дню Матері (концерт з піснями та віршами про любов до своїх матерів), чи, навіть, Дню Захисника Вітчизни. Такі свята, принаймні, можна поставити таким чином, щоб обов'язково сумні та тривожні епізоди перепліталися з оптимістичними та мажорними. Бажано, щоб радісних епізодів було якнайбільше. Але з такими календарними датами, наприклад, як День пам'яті жертвам голодомору (з тужливими піснями, монологами та танцями), організаторам заходу необхідно бути дуже обережними, оскільки це пряме спілкування з дитячою психікою. Але все ж таки хотілося б звернутися до календарних свят, призначених суто дитячій аудиторії.

У численній літературі, роздумах та відгуках часто трапляється поняття «дитинство» в сприйнятті Новорічного свята, Дня захисту дітей, Дня Святого Миколая, Свята дитячої книги, Дня Знань або Свята Першокласника. Ці свята закріпилися за дитячою аудиторією згідно з традиціями, які склалися не тільки в нашій країні, а й за її межами. І в кожному випадку всі вищезазначені заходи очолює сценарист чи режисер.

Коли згадуються ті чи інші свята для дітей, необхідно відразу з'ясувати, про дітей якого віку йдеться? Традиційно в галузі педагогіки та психології їх поділяють на чотири вікові категорії:

- дошкільний вік;
- молодший шкільний вік;
- середній шкільний вік;
- старшокласники (тінейджери).

Такий поділ досить умовний, і в міру того як дорослішають діти, вони поступово переходять із однієї групи в наступну. Але кожна група має свою характерну специфіку сприйняття, рівень розуміння, асоціації та своїх улюблених героїв.

Перш за все слід відзначити, що «часові межі» у свідомості дітей і навіть тінейджерів дуже зміщені. Прикладом цього може слугувати те, як до знаменитого барда О. Мітяєва, автора відомої усім поколінням пісні «Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались», на одному з творчих вечорів підійшла дівчина — старшокласниця і розчулено сказала, що дуже любить його пісні, але вважала, що він уже давно помер. «Усі діти, а частково й підлітки, живуть у дуже складному, деформованому «часовому просторі» — без минулого або майже без минулого. У їх свідомості існує тільки яскраве «зараз», «сьогодні», досить хитке «завтра», а «вчора» або «минулим літом» спливає з пам'яті тільки років з 6-ти. І сценарист має завжди про це пам'ятати» [1, с. 242].

Здавалося б і Новий рік, і Останній дзвінок — свята традиційні. З драматургією тут усе зрозуміло. Існують тільки варіації відомих сюжетів з обов'язковими в новорічні дні ситуаціями та дійовими особами — Дідом Морозом, Снігуронькою, Бабою-Ягою. А при закінченні шкільного навчального закладу обов'язковою складовою свята повинен бути вальс. Знайомі та звичні герої — незмінні учасники естрадних видовищ для дітей. Уведення їх у сценарій — необхідна умова, що зумовлена психологією дитячого сприйняття. Але при цьому виявляється деякий парадокс. З одного боку, діти достатньо консервативні та прямолінійні. Вони бажають знати все й одразу: хто «хороший», а хто «поганий».

Колись в одній з новорічних пригод сценарист спробував замінити Бабу-Ягу близькою по образу Бабою-Корягою, але діти не сприйняли цієї заміни. Діти живуть у світі еталонів та стандартів. При цьому звичний герой не обов'язково повинен бути відомим персонажем із старих казок, міфів, легенд. Це взагалі може бути сучасний герой, але обов'язково «розкручений» засобами масової інформації, особливо телебаченням. Це можуть бути персонажі популярних мультфільмів (Кіт Матроскін, Крокодил Гена, Буратіно, Віні Пух), навіть героїня Інтернет-коміксів Маша. Більше того, останнім часом з'являються ялинкові дитячі свята, в яких негативними героями є «комп'ютерні віруси», і дитяча аудиторія із задоволенням приймає ці нововведення. Ось і парадоксальний «консерватизм» з «традиціоналізмом». З одного боку, дітям подобаються казки, з іншого — із задоволенням приймають вигаданих на телебаченні «смішариків», яких, навіть, знають по іменах.

Був час, коли по телебаченню щодня демонстрували американський мультфільм про доброго людожера Шрека і на хвилі успіху цієї стрічки в дитячої аудиторії в Нікопольському міському будинку культури було поставлено свято під назвою «Новорічні пригоди Шрека». Зал із задоволенням прийняв цю гру. Дід Мороз, як головний герой, відійшов на другий план, головним було те, що відбувалося навколо Шрека, пригоди, які траплялися з ним та його друзями.

Необхідно, щоб основою будь-якого видовища для дітей був якийсь, хай не хитрий, але динамічний сюжет. Герої обов'язково повинні когось шукати, когось наздоганяти, ловити і зрештою прийти до хорошого фіналу. Усе має відбуватися чітко, яскраво, зрозуміло, що не виключає хитро закрученої інтриги, яка потребує кмітливості. З дітьми не слід грати «в піддавки», вони повинні самі розгадувати «сценічні кросворди».

Свято для дітей має тривати не більше 40-45 хвилин. Більше маленький глядач не витримує по лінії концентрації уваги й інших обставинах фізіологічно-вікового характеру. У всіх дитячих святах обов'язково необхідно використовувати інтерактивний спосіб спілкування з глядацьким залом. Для дітей не існує такого театрального поняття, як «четверта стіна», з ними необхідно вступати в діалог, співати пісні та розгадувати загадки. Їх необхідно заохочувати до «участі» в сценічній дії всіма можливими засобами: просити підтримати героїв або попередити про небезпеку. Разом когось покликати, промовити «чарівні слова» та ін. Тим більше, що на таку роль співучасника дії дітей не доводиться довго вмовляти, вони самі добре йдуть на контакт і, навіть, самостійно намагаються врятувати улюбленого героя. Прикладом може бути випадок, який трапився в Нікопольському міському будинку культури на театралізованому Святі Дитячої Книги. Захід був побудований на поширеному прийомі в сценарній драматургії — «мандрування по казках». Разом з добрими та веселими персонажами Незнайкою та Знайкою по Країні Казок мандрувала неохайна замазурка та вередунка Клякса Малякса. За задумом сценариста Клякса мала переслідувати героїв тайно й усіяло їм заважати. Але тільки-но цей персонаж з'являвся на сцені, глядачі одразу кричали: «Ловіть Кляксу! Ось вона! Вона сховалась у вас за спинами!». Звичайно — акторам, що грали на сцені, ігнорувати ситуацію, що склалася, було неможливо. У цьому разі, безумовно, повинен спрацювати їх професіоналізм, який допомагає вчасно зорієнтуватися в ситуації, що склалася. Але, перш за все, такі випадки сценаристи повинні передбачати, щоб не спотворити задуму та художньої цілісності театралізованого заходу.

Серед теоретиків існує термін «зал, що формується», тобто зал, «який силами ведучого та інших виконавців формується в процесі самого естрадного видовища і починає реагувати на те, що відбувається майже одногосно» [1, с. 248]. Дитяча аудиторія, зазвичай, монолітна й одностайна вже з самого початку. «Ефект групи» тут дуже сильний. Діти навіть різного віку, з малою кількістю дорослих, що сидять разом з ними, перебувають у стані ейфорії від того, що вони в такому складі майже самі, без нагляду. «Дух свободи» штовхає їх на дуже непередбачувані вчинки. Так було і в жорсткіші, з точки зору дисципліни, часи.

Діти ще до початку свята очікують інтерактивного спілкування з артистами. Вони із задоволенням «живуть» в атмосфері видовища, їм скепсис не притаманний. Він починає виявлятися з класу 8–9-го.

Не менш важливим питанням у створенні сценарію календарного свята для дітей стає питання про так званого «позитивного героя». Зміна суспільного ладу в нашій країні не зняла цього питання, а тільки актуалізувала його. У тому віці, коли формується світогляд підростаючого покоління, дуже важливий приклад для наслідування. А поведінка дітей — дзеркальне відображення поведінки дорослих.

Не можна не згадати, що до участі в багатьох дитячих святах часто залучають самих же дітей, тобто дитячі колективи, хореографічні та вокальні. Іноді для дітей пишуть спеціальні віршовані привітання гумористичного типу. Зазвичай, такий номер «приречений на успіх» однаково як у дитячої аудиторії, так і в дорослої. Причина участі дитячих колективів у святкових заходах не тільки в їх якісному рівні. Тут відіграє роль і економічна вигода. Дітям, які виходять на сцену, не платять ні копійки. Мізерну зарплату мають лише керівники колективів, хоча у видовищі беруть участь сотні дітей.

Зазвичай, у сценаріях дитячих свят логічно та доцільно використовують казкові мотиви й інсценізації відомих казок. В одному з лялькових театрів Дніпропетровщини розробили варіант сюжету, в якому відомий герой казок Віні Пух вийшов на пенсію та поїхав на відпочинок за кордон, де йому протидівав американець Спайдермен (Людина-Павук), який намагався вивідати «секрет успіху» кумедного медведика серед маленьких глядачів. Уже з самого початку сама постановка питання досить комічна. Але ця вистава користувалася великим успіхом у дітей та їх батьків.

У календарних святах для дітей дуже переконливо звучить віршована мова. Рима допомагає маленьким глядачам відчутти суть тексту. Це стикується з практикою дитячих садків, де діти розучують різні пісні, заримовані прислів'я та приказки. Цей факт також підтверджують, майже «безсмертні вірші» С. Михалкова, С. Маршака, К. Чуковського й інших дитячих письменників. Якщо є можливість заримувати текст дитячої програми, театрального концерту, новорічного та будь-якого іншого театралізованого видовища для дітей — це обов'язково необхідно зробити.

Практика залучення самих дітей до ролі ведучих також дає хороші результати. Маленьким глядачам приємно бачити, що біля мікрофона «свої люди».

У структурі сценарію святкової програми для дітей є один важливий драматургічний прийом, який можна назвати «динамічним», або «мобільною побудовою програми». Іноді, коли

свято для дітей триває впродовж години або й більше, залишається нерухомо в театральному кріслі для маленького глядача стає проблемою. Дійові особи бігають по сцені, ведуть боротьбу, діють, а діти, любителі всього цього, вимушені сидіти. Це неправильно. Діти не можуть упродовж тривалого часу знаходитись без фізичних дій, особливо коли актори на сцені, своїм прикладом, постійно їх на це провокують.

Що ж у такому випадку робити?

Необхідно намагатися використовувати такі зали та приміщення, де глядачі матимуть можливість переміщатися за діючими особами, із одного залу в інший, із одного фойє в друге, а також із одної галявини на іншу. Така форма «мобільної програми» іноді використовується в постановці свят для дорослих. Наприклад, існують театралізовані екскурсії по музею. Так, у Дніпропетровському краєзнавчому музеї імені Д. Яворницького була організована нічна екскурсія для старшокласників. Під час емоційної розповіді екскурсовода про історію створення музею несподівано вмикалося світло і до групи тінейджерів виходив кумедний старий у нічній сорочці, капелюшку та зі свічкою в руці, який намагався зрозуміти, чому в такий пізній час по його оселі блукають якісь невідомі люди. Цей старий був прототипом самого Дмитра Яворницького, який потім сам і розповів дітям (старшокласникам) свою історію та проводив їх по історичних місцях.

На святі Дня Першокласника в Новомосковському парку імені Сучкова вдалося поставити святкову програму, де діти-глядачі після великого масового видовища, яке відбувалося на міському стадіоні, переміщалися по заплутаних доріжках парку і за кожною групою дерев на них очікували сюрпризи — чергова сценка, яка підказувала дітям дорогу до кафе з солодощами, які для них влаштувала міська влада.

Аналогічний прийом може бути використаний і на різноманітних ярмаркових видовищах. І це дуже органічно, адже насправді такий спосіб побудови свята було винайдено багато століть тому.

Нині в загальному руслі естрадного мистецтва, де паралельно із ще існуючими державними структурами створюється все більше комерційних продюсерських агентств системи шоу-бізнесу, де на перший план, звичайно, ставиться не якість дитячого шоу (до речі, це можна сказати і про шоу для дорослих), а саме бізнес, отримання прибутку всіма можливими способами, — питання відповідальності за те, що виноситься на естраду, стає особливо нагальним.

Ця підприємницька діяльність у сфері театралізованих свят для дітей практично нікому не підконтрольна. І тисячі юних глядачів нашої країни беззахисні перед тим, що їм показують. До чого закликають. Чого вчать, і що вони сприймають з екранів телевізорів, з естрад палаців культури, з відкритих площадок у парках та зі святкових заходів на площах міст.

Нині істина про те, що для дітей необхідно писати так, як і для дорослих, тільки набагато краще, забута і створюють театралізовані свята для дітей інколи нефахівці своєї справи. Такі поняття, як естетика, смак, ідеї добра, позитивний приклад, просто не існують. І це серйозна проблема. Звичайно, не можна перекладати на плечі авторів, режисерів та інших учасників дитячих свят результати тих чи інших політичних, економічних та інших «дорослих ігор», які ведуться нині в країні, але й закривати на це очі було б безвідповідально та легковажно.

Сучасні глядачі новорічних шоу вже не знають такого казкового героя, як Чебурашка, але відразу впізнають американця Шрека з його Фіоною та з нетерпінням очікують, коли вже вони перетворяться на Діда Мороза та Снігуроньку. І сценаристи, отримавши таке завдання, добросовісно виконують соціальне замовлення, наприклад, на естраді Креатив-Клубу «Бартоломео», що в місті Дніпропетровську. У таких закладах узагалі художній рівень шоу не дуже високий. Їх постановники основну увагу приділяють, перш за все, пошукам яскравої зовнішньої форми (костюми, елементи декораційного оформлення). Адже відвідувачі таких свят — люди з великим матеріальним статком, які із задоволенням фінансують усі бажання своїх дітей, навіть не замислюючись над якісно-естетичним рівнем програми.

Підсумовуючи, зупинимося на головних особливостях створення драматургії календарних свят для дітей:

- виявлення вікової категорії або «віковий приціл»;
- обов'язкове введення нескладного, але динамічного сюжету;
- тривалість свята, з урахуванням особливостей дитячої аудиторії, не більше 45 хвилин;
- інтерактивний спосіб спілкування, з урахуванням такого поняття, як «ефект групи»;
- задіяння в програмі дитячих колективів;
- мобільність програми;
- музикальність програми;
- віршовані тексти (по можливості і не мають суперечити головному задуму);
- наявність позитивного героя;

– виявлення межі між традиційним проведенням свята та сучасними потребами юного глядача;

– обов'язкове стремління до якісно естетичного рівня драматургії.

Масові театралізовані свята для дітей — широке поле для творчої діяльності для сценаристів, режисерів та артистів найрізноманітніших жанрів. Більше того, це безсумнівно хороша школа для молодих діячів естради. З урахуванням вищезазначених особливостей сценарист може створити якісний сценарій будь-якого календарного свята для дитячої аудиторії, що виконуватиме свої головні функції на високохудожньому рівні.

Перспективами подальших досліджень може бути драматургія дитячих свят та її сучасний стан, можливі шляхи подолання кризи.

Список літератури:

1. Богданов И. А. Драматургия эстрадного представления / И. А. Богданов, И. А. Виноградов. — СПб., 2009. — С. 242.
2. Генкин Д. М. Массовые праздники / Д. М. Генкин. — М. : Просвещение, 1975. — 140 с.
3. Горбов А. С. Режисура видовищно-театралізованих заходів / А. С. Горбов. — Феодосія : «Поліфаст», 2004. — 264 с.
4. Зайцев В. Н. Режисура естради та масових видовищ / В. Н. Зайцев. — К. : Да Кор, 2003. — 302 с.
5. Рубб А. А. Пока занавес закрыт / А. А. Рубб. — М. : Сов. Россия, 1987. — (Б-чка «В помощь клуб. работнику», № 5).
6. Чечетин А. И. Основы драматургии театралізованных представлений: История и теория / А. И. Чечетин. — М. : Просвещение, 1981. — 102 с.
7. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И. Г. Шароев. — М. : Просвещение, 1986. — 460 с.

Надійшла до редколегії 04.03.2010 р.

УДК 792.024.3

В. В. МЕДВЕДЕВА

ПОШУКИ ХАРАКТЕРНОСТІ В ГРИМІ ЯК УМОВА СТВОРЕННЯ ЦІЛІСНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Розглядається заключний етап роботи актора над образом, зокрема пошуки характерності в гримі.

Ключові слова: актор, роль, образ, характерність, грим.

Рассматривается заключительный этап работы актера над гримом, в частности поиски характерности в гриме.

Ключевые слова: актер, роль, образ, характерность, грим.

*The article deals with part of working actor over the role (image).
The looking for character in grim.*

Key words: actor, role, image, character, grim.

Створення сценічного образу — це підпорядкування основній ідеї всього, що робиться на сцені. Грим — один із найважливіших компонентів створення художнього образу. Грим безпосередньо пов'язаний з індивідуальністю, зовнішністю актора.

Зовнішність — це, передусім, те враження, яке виникає при першій появі актора на сцені. Приблизно 80% інформації глядач отримує невербально, тобто не важливо, що говорить актор, а важливі його міміка та мова тіла. Психологи називають це конгруентністю, тобто повним співвідношенням між змістом інформації, яка передається і формою її донесення.

Існують два напрями роботи актора над гримом: пошук гриму, зважаючи на конкретні дані сценічного персонажа (образу) чи, навпаки, зважаючи на зовнішність актора. Кожен актор здійснює роботу над гримом своєрідно, привносячи своє особисте ставлення. Провідний фахівець з майстерності гриму І. Сиром'ятникова відзначає, що для розкриття ролі, передачі характерності образу необхідно відчувати внутрішній світ і вже з урахуванням цих якостей шукати зовнішній образ, грим. Інші, навпаки, повинні сприймати зовнішність людини, яку необхідно зображати на сцені [5].

Режисер та актор радянського театру К. Станіславський вважав, що кожний артист повинен з увагою і любов'ю ставитися до гриму сценічного персонажа та при роботі з гримом враховувати психологічний склад, внутрішній характер ролі, вивчати епоху, автора, побут і звичаї, як усе це виявляється в гримі і забезпечить «характерність» ролі.

Характерність гриму — це сукупність рис, які якнайточніше і найобразніше виявляють психофізичний обрис героя. Характерними можуть бути як гідності, так і недоліки. І в позитивних героїв необхідно шукати характерність зовнішніх ознак, оскільки саме вона надає обличчю своєрідності, індивідуальності. Великий французький скульптор О. Роден відзначав, що в мистецтві чудове тільки характерне.

М. Черкасов вважав, що завдання гриму «... виявити і втілити в зримому образі найхарактерніше, найтиповіше для його внутрішньої сутності. Внутрішній світ героя має бути природно і гармонійно злитим з його зовнішнім образом. Необережна, непродумана, незмотивована зміна ліній обличчя може настільки ж непоправно змінити образ, як і найменше відхилення думки

актора від тих внутрішніх переживань, які складають ідейний зміст образу» [6].

Мета статті — розглянути один з найважливіших етапів роботи актора над роллю — процес пошуку характерності в гримі й узагальнення основних складових цього процесу.

К. С. Станіславський, коли його запитували, які ролі вважати характерними, завжди відповідав, що всі ролі характерні і в кожному гримі пропонував передусім виявляти і підкреслювати найяскравіші риси образу. «Один випадковий дотик розтушовки з фарбою від однієї вдалої риси в гримі... роль почала розкривати свої пелюстки перед блискучим світлом рампи, що гріє» [4].

Виконання характерного гриму потребує особистої уваги, тонкої спостережливості, гострого чуття та фантазії, вміння побачити в оточуючих те, що може допомогти у створенні гриму. Кожна людина має особисту психіку, притаманні їй склад розуму, смак і звички. На характер впливають: вік, фізичний стан, професія, умови праці й інші фактори. Характер людини складається з багатьох різноманітних, а іноді і протилежних рис. Проте основою характеру людини є одна-дві риси, які переважають. І саме їх важливо підкреслити в гримі.

Розглянемо, як актор працює над образом у пошуках неповторності зовнішньої характеристики героя. Насамперед актор, як і будь-який митець, повинен мати розвинену фантазію. Йому на основі змісту п'єси слід чітко уявити собі те обличчя, яке він утілюватиме. У цьому сенсі він повинен розвинути думку драматурга, відшукати в змісті ті моменти, які виправдовують акторську фантазію. Актор створює в уяві зовнішність свого героя, ходу, інтонацію.

Багато акторів починають працювати над роллю з того, що уявляють собі все життя свого героя, яким було його дитинство, як він проводить свій вільний час та ін. Яскравим, гостро характерним актором є О. Табаков. У кожній новій ролі намагається досягти найвищої виразності в зовнішній характеристиці образу. Він любить сам вигадувати грим, виявляючи при цьому справжній артистизм. На запитання, коли в нього народжується задум гриму, Табаков відповів: «Відразу після прочитання драматургічного матеріалу. Я визначаю цю людину, її психофізичний образ, який намагаюся поєднати з тим абрисом, котрий бачиться із середини...» [3].

Отже, фантазія первинна, без неї не може бути справжньої творчості. Однак дуже часто буває так, що фантазія виносить виконавця за межі п'єси і навіть дійсності. Виконавець ролі по-

чинає фантазувати не з приводу того, що написав драматург, і не для того, щоб створити образ, який якнайповніше донесе до глядача думки та ідеї п'єси, а сам по собі. Наприклад, виконавцеві здається, що він має бути кумедним на сцені, він починає використовувати смішний одяг, наклейки та наліпки, перуки. Можливо це й насправді кумедно, і глядач, певно, аплодуватиме акторові, але це відволікатиме від самої дії вистави.

Отже, фантазуючи, необхідно продумати, чи допоможе ця вигадка сприйняттю глядачем ідеї п'єси в цілому, що відволікатиме його увагу. Тому від фантазії слід перейти до наступного етапу — пошуку типового. Акторів необхідно шукати приклади в житті, яке його оточує. Необхідно уважно вивчити людей, які схожі на дійову особу п'єси, намагатися зрозуміти їх, запам'ятати їх зовнішність. Але тут є небезпека, що виконавець скопіює когось зі своїх знайомих: обличчя, ходу, манери — однак, усе це буде неприродно. Відбувається це тому, що, створюючи художній образ, необхідно відрізнити випадкове від типового, вміти побачити це типове, тобто характерне не для однієї людини, а для багатьох подібних.

Наприклад, образ купця Большова з п'єси Островського «Свої люди сочтемся», тобто одного з тих купців, які жили в Москві наприкінці XIX ст. Островський зображає побут московського купецтва, де купці були різні: траплялися серед них неграмотні люди, такі, що навчалися в університетах, повні та худі, добрі та злі, одні носили бороду, інші — голилися і вдягалися за європейською модою. Островський у п'єсі показує різних купців, зовнішній вигляд Подхалюзіна дуже відрізняється від його тестя Большова. Більшість замоскворіцьких купців були старообрядцями, тобто не голили борід, носили піддівки чи сюртуки, а подружнє життя сприяло погладшанню. Тому довге вбрання, повнота, рослинність на обличчі типові для Большова, як і для інших купців, зображених у п'єсах Островського.

Але це не означає, що будь-якого купця необхідно зображати обов'язково з товстим пузом та бородою. У відборі типового є своя небезпека — «штамп». Коли актор «заштампувався», він повторює вже знайдену характерність від ролі до ролі.

Знайти типове й уникнути стандартів, трафаретів означає точно визначити, яку людину прагнув зобразити автор, визначити якнайбільше її якостей, а потім знайти із життя такі зразки, які якнайповніше це виявляють. Як не може бути створено відокремленого стандарту гриму купця, так не може бути єдиного трафаретного гриму негідника чи шахрая, злодія чи дурника. У кожному окремому випадку необхідно створити грим певної

людини, яка житиме в конкретному середовищі, в конкретну епоху, з урахуванням віку, професії, соціального походження, стану здоров'я, однак, при цьому підкреслити основну рису.

Розглянемо таку рису характеру, як хитрість. Дуже різноманітно може виявлятися хитрість у різних людей. Наведемо декілька прикладів з класичної драматургії — у хитрості Яго («Отелло» Шекспіра) немає нічого спільного з лукавістю доктора Бублика з п'єси А. Корнійчука «Платон Кречет» та з доброзичливо-наївною хитрістю Єлеси з п'єси Островського «Не было ни гроша — да вдруг алтын».

У хитрощах Яго є щось зле, безпощадне. Його зовнішність приблизно виглядає так: блідий, матовий колір обличчя, вузькі тонкі губи, пронизливий погляд, темне, зачісане назад волосся. Безумовно, це тільки один з варіантів гриму Яго, останнє залежить від зовнішніх даних самого виконавця, трактування ролі та вистави взагалі.

Зовсім по-іншому має виглядати доктор Бублик, котрий за багатовікову практику земського лікаря вислухав «дев'яносто тисяч пульсів та дев'яносто тисяч сердець». Сивина у волоссі, українські вуса, сиві брови, старомодне пенсне на чорній стрічці, доброзичлива посмішка — звичне обличчя доктора. Однак, коли директор лікарні вимагає підписати заяву проти хірургановатора Кречета, обличчя Бублика миттєво перетворюється і може бути навіть страшним. Але в гримі важливіше підкреслити м'якість і доброзичливість героя з обов'язковою «хитринкою» в очах.

Зовнішність Єлеса — доброзичливе обличчя, веснянки, яскравий рум'янець на обличчі, яке завжди посміхається. Єлеса часто грають наївним, безголовим дурником. Таке трактування не зовсім правильне. Єлесь — зовсім не дурник. Під його наївною посмішкою приховуються хитрість і лукавість, які слід підкреслити гримом.

Однак зовнішній вигляд людини не завжди відповідає внутрішньому складу характеру. Жорстокість не завжди виявляється в похмурому погляді та в бровах, які зрослися. Злість і жорстокість іноді приховані під посмішкою та зовнішньою доброзичливістю. І, навпаки, зовнішня суворість, мовчазність, замкненість приховують іноді «золоті» серця, чуткість, чутливість.

Підкреслюючи гримом основну рису характеру, слід пам'ятати, що психіка кожної людини складна і в характері трапляються саме різноманітні, навіть суперечні властивості. Іноді необхідно виявляти саме суперечні властивості, зважаючи

на взаємовідносини дійових осіб і якнайвигідніше розкрити цей персонаж. Особливо це стосується негативних образів, де не слід відразу показувати глядачам негативні риси гримом. Ці властивості краще розкривати поступово, із розвитком дії. І зовнішній вигляд таких персонажів, як Яровий («Розлом»), Муров («Без вины виноватые»), Паратов («Безприданница») можуть бути чарівними та привабливими.

Ще один важливий етап роботи над характерним гримом — це пов'язання гриму з мімікою актора, оскільки мімікою можна виразити будь-яке почуття, душевний стан.

А. Ленський писав: «Акторові мало підібрати хороший грим, йому необхідно вміти «носити» цей грим, слід так приноровити до нього свій тон і міміку, щоб не одна характерна подробиця цього гриму не зникла для глядача» [2].

Наступне, на що слід звернути увагу, — це на цілісність враження глядача від вистави в цілому, від кожного образу окремо. Не можна розглядати грим окремо від інших компонентів сценічного образу — аксесуарів, костюма, реkvізиту. Народний артист І. Іллінський у своїй книзі сам про себе писав: «Якщо роль вирішена цікаво, правильно, органічно, то задумані костюм, перука, грим надихають, піднімають на найвищий щабель і сповнюють упевненістю, що твоя нова, жива людина набула правильної зовнішньої форми.

Нечасто трапляється, що роль зроблена добре, а доводиться тривалий час робити грим, костюм, шукати те чи інше в такій ролі» [1].

Таким чином, можна виділити етапи роботи актора над виявленням характерності в гримі: починаючи від власної фантазії й уяви трактування зовнішності персонажа, через ретельний відбір типового та запобігання трафаретам і штампам, обов'язкове виявлення основної риси характеру персонажа, протирічних рис характеру героя, пов'язання гриму з власною мімікою і закінчуючи цілісним сприйняттям створеної зовнішності.

Грим є одним із завершальних моментів роботи актора над роллю. Він завжди вдалий там, де актор правильно визначив характерність, тобто «зерно» ролі, та вміє жити в образі.

Список літератури

1. Ильинский И. Сам о себе / И. Ильинский. — 3-е изд., доп. — М. : Искусство, 1984. — 535 с.
2. Ленский А. Заметки. Мимика и грим. / А. Ленский. — М. : Госкультпросветиздат, 1953. — Кн. 5. — 153 с.
3. Логинова В. Заметки художника-гримера : метод. пособ. / В. Логинова — М. : Искусство, 1978. — 88 с.

4. Станиславский К. Работа актера над собой. Ч. 1. Работа актера над собой в творческом процессе переживания : Дневник ученика / К. Станиславский. — М. : Искусство, 1985. — 479 с.
5. Сыромятникова И. Искусство грима и макияжа / И. Сыромятникова. — М. : Рипол-классик, 2005. — 272 с.
6. Черкасов Н. Записки советского актера. / Н. Черкасов. — М.-Л. : Искусство, 1953. — 215 с.

Надійшла до редколегії 29.03.2010 р.

УДК 792.8+396

О. М. ШАБАЛІНА

ТІЛЕСНІСТЬ ЯК ФАКТОР ГЕНДЕРНОЇ ІСТОРІЇ І ЗАСІБ САМОВИРАЖЕННЯ ОСОБИСТОСТІ

Розглядаються значення тіла як інструменту соціального вираження особистості і танець як засіб трансляції культурно значущої інформації в конкретній культурній парадигмі.

Ключові слова: *ситуація постмодерну, гендерні ролі, еволюція пластичної мови в балеті, тілесність, видовищність.*

Рассматриваются значение тела как инструмента социального выражения личности и танец как способ трансляции культурно значимой информации в конкретной культурной парадигме.

Ключевые слова: *ситуация постмодерна, гендерные роли, эволюция языка пластики в балете, телесность, зрелищность.*

Value of a body as tool of social expression of the person and dance as a way of translation of cultural significant information in a concrete cultural paradigm is considered.

Key words: *a postmodern situation, gender roles, evolution of language of a plasticity in ballet, a corporality, staginess.*

У ХХ ст. спостерігається посилення впливу властивостей жіночого начала в науці та філософії, яке виявляється у формуванні синтетичного, цілісного підходу в пізнанні та ставленні до навколишнього світу. Стає значно активнішою участь жінок у науковій діяльності. Це сприяє зміні наукових методів, а також структури взаємовідносин між наукою та філософією. Переоцінка розуму, раціонального пізнання та логіки у зв'язку з відновленням «жіночих цінностей» уже виявляється в зміні типу мислення, де раціональне, логічне, емоційне, ірраціональне інтегровані в деяку цілісність. Вважається, що буття, знання, голос відображають аполонівський характер чоловічого начала, а небуття, незнання, безмовність — діонісійський характер жіночого начала. Ці постулати виявляють суперечність в оцінці жіночого начала та тіла, оскільки жіноче й чоловіче тіло — є різними

інструментами за сутністю соціального вираження особистості в культурантропологічному ракурсі.

Метою статті є аналіз значення тіла як інструменту соціального вираження особистості і танцю як засобу трансляції культурно значущої інформації в конкретній культурній парадигмі.

У стародавні часи жіноче начало визнавалося основою сім'ї, дому, світобудови, всесвіту; донині жіноче начало саме через свою цілісність є «основою» при створенні нового, а самі жінки сприймаються як виразники єдності онтології й аксіології. Жінки — охоронниці «вогню культури», знань та етики. Відкидання європейською культурою того, що пов'язується з жіночим світоглядом, може призвести до втрати смислу та шляху до подальшого розвитку духу.

Порівняння смислового змісту жіночого та чоловічого начал у символіці архаїчної культури із сучасними культурними реаліями дозволяє говорити про дієвість архаїчних уявлень про сучасну культуру (оскільки вони є викладенням основ людської культури), а також про здійснення та необхідність визнання «жіночого» способу становлення людиною в бутті-в-культурі (особистістю, що стверджує себе як таку в бутті). Таким чином, можна простежити посилення значимості жіночого начала в культурі, оскільки всередині культури в «ситуації постмодерну» виявляються ознаки, що відбивають становлення жіночого типу цілісності та сприяють формуванню іншого типу цілісності культуротворчої системи.

З початку 70-х рр. жінки-митці прагнули досліджувати й виражати у своїх здобутках ставлення до власного тіла, почуття з приводу власної сексуальності (не тільки в межах різновидів «еротичного мистецтва», але, наприклад, у хепенінгах і перформансах). Особливий резонанс викликав перегляд міфу про жіночу пасивність — йому протистояло прагнення донести до публіки думки про те, що жінка відчуває себе досить комфортно в тілесному плані стосовно зорових потенцій, активності, енергії.

Історія, відтворена через жіноче тіло на сцені, є вражаючим і актуальним внеском в історію танцю з часів канонічного позаминулого до феміністського ХХ ст., коли творення танцю відбувалося в конкретних соціально-політичних і культурних контекстах. Хореографи-жінки викликали широкі за своїми масштабами й аргументовано переконливі дискусії з питань щодо сексуальності, жіночої самосвідомості та гендерних смислів.

У цьому розумінні можна розглядати створення хореографічної структури і стилістики танцю через аспекти жіночих обра-

зів у балеті, зокрема наречених, господарочок, матерів, сестер, відьом, привидів, зачарованих принцес, селянок, революціонерок, дівчат-ковбоїв (cowgirls) та ін., як це було на балетній сцені. Ми обрали іншу інтерпретаційну стратегію: запропоновані підходи до гендерних та феміністських питань у постіндустріальну епоху, де була наявна як віктимізація (тобто ставлення до жінки, як до жертви несприятливих соціальних умов), так і уславлення жінок. Таким чином розширюється спектр культурних уявлень щодо гендерної ідентичності або наявності проблем.

Теорія й ідеологія феміністського мистецтва створювали відповідні критерії власного впливу з огляду на те, що американська культура взагалі тяжіє до замовчування й відхилення гострих політичних і соціальних питань. Створення феміністського мистецтва та критики — це створення нових цінностей, становлення нової свідомості і водночас революційна стратегія, не тільки художня, а й соціальна акція.

Танець, як культурне явище, є своєрідним текстом, що відбиває тип та особливості культури в певну культурно-історичну епоху за допомогою особливої пластичної мови. Оскільки будь-який текст створюється на основі контексту й припускає подальше повернення до нього, танець розглядається саме в межах певної культурної парадигми, тобто соціокультурної матриці, що містить упорядковані, найрухливіші елементи культури. Специфіка цього дослідження в тому, що вона актуалізує тенденції жіночого руху, які на певному етапі розвитку культури привели до конкретних змін життєвих завдань людської діяльності та, у свою чергу, способів художнього існування танцю. Танець, таким чином, є способом вираження цих зразків у конкретних сферах людської діяльності згідно з тенденціями парадигми.

У кожній конкретній культурній парадигмі танець виникає як засіб трансляції культурно значимої інформації (безпосередньо для суб'єктів цієї парадигми), що реалізується в процесах означення (закріплення цієї інформації — змісту за певним танцювальним рухом, положенням, який є знаком — комунікативним аналогом, заміником цієї інформації, що має просторово-часову структуру) і розуміння (осмислення, реконструкція інформації, трансльованої за допомогою цього знака). Інакше кажучи, танець — це знакова система, здатна об'єктивувати культурні змісти певної епохи, завдяки якій культура набуває своїх форм, стає реальністю.

Оскільки ознакою, за якою досліджується мистецтво як підсистема культури, є мислєдіяльність, то ми вирізняємо два рівні прояву такої діяльності в хореографічному мистецтві: індивіду-

альний та суспільний. Саме на цих рівнях відбувається структурування елементів зазначеної підсистеми і, насамперед, різних форм танцю, таких, як класичний, народний, сучасний (насамперед, у їх сценічному, тобто публічному трактуванні).

На відміну від багатьох мінливих форм мистецтва, корені техніки класичного балету залишаються незмінними з XVII ст. Особливо це стосується пуантової техніки. Якщо технічні засоби музики й образотворчих мистецтв просувалися вперед з кожним кроком соціального прогресу, класичний балет може здатися даниною минулому. Особливо це стосується досягнень епохи романтичного балету (XIX ст.), де в балетах «Сильфіда», «Жізель» та ін. глядачі бачили образи невагомих і потойбічних істот. Майже в кожному класичному й романтичному балеті головній героїні був потрібен Принц, щоб урятувати її, викупити або визволити з казкового «полону». Навіть короткий переказ балетних сюжетів свідчить про те, що жінка в балеті (як героїня) мала підпорядковане значення.

Однак балет та танець нині пропонують більше можливостей для прогресу, і внесок жінок у цьому напрямі очевидніший, ніж у будь-якому іншому виді мистецтва. У сучасній хореографії зображення чоловічого й жіночого начал поволі стає концептуальним. Гендерні межі стираються, жінки стають незалежними й упевненими у своїй долі. Сучасні заплутані відносини між чоловіком і жінкою все частіше зображуються в хореографії. Ця еволюція в балеті почалася з гедоністичного Джорджа Баланчіна, який неодноразово заявляв, що балет — жіноча справа — й узагалі ототожнював його з жінкою.

У дослідженні «Танець, стать та гендер: ознаки ідентичності, панування, непокори і бажання», надрукованому в Чикаго 1988 р., історик й антрополог Ханна Джудіт Лінн звертається до широких ресурсів міждисциплінарного знання в галузях етнічного й театрального танців та соціальної психології примітивних і складних культур. Результат — проникнення в суть теорій і висновків про танець, його сексуальні й гендерні значення [5, с. 67].

Ця книга підкреслює значення тіла як інструменту соціального вираження й висуває на перший план діалектику танцю, що перебуває між ознаками й значеннями. В еру генної інженерії й викликів домінуючим ієрархіям вибір часу її публікації відзначає політичну природу будь-якої форми знання: танець є державною політикою тіла. Ханна Джудіт Лінн «капітально» аналізує танець як мову, аби підкреслити розмаїтість його структурних подвійностей, через які відносини панування й викликів переключені і в остаточному підсумку перевищені.

Автор запропонувала новий підхід до культурних досліджень танцю в перших публікаціях з 1979 р., порушила питання про поле танцю як мови невербальної комунікації, соціального феномену, розмаїтість якого очевидна в безлічі комбінацій гендерних і сексуальних ролей у її теоретичній, методологічній та емпіричній чіткості. Книга Ханни є першим дослідженням, у якому намагаються вивчати гендерну проблему в межах контексту незвіданої царини виразної культури. Дослідження Ханни — «цінне джерело інформації щодо танцю зі змінних точок зору з центром на статі. Завдяки цьому дослідженню ми дізналися, що відбувається в танці в сексуально-рольовій ситуації» [5, с. 67].

Проте любов Баланчіна до жінок була зворотною стороною феміністичних спрямувань епохи, оскільки він використовував жінку як прикрасу орнаментальних композицій, джерело насолоди тощо. Балерини Дж. Баланчіна мали своєрідні ознаки жіночності: невисокі на зріст, худорляві, з маленькими грудьми, майже підлітки. Як набоківська Лоліта, котра мала своєрідну спокусливість і сексуальну привабливість, що не збігалося, наприклад, з привабливістю секс-символу тієї ж епохи Мерилін Монро.

Існує ще одне протиріччя в словах Дж. Баланчіна. Якщо балет є жіночою справою, то чому жінки, як хореографи, у ХХ ст. перевершували та навіть переважали чисельністю своїх колег-чоловіків? Цей дисбаланс підтверджується тим, що чоловіки-балетмейстери (від Ф.Тальоні до Ш. Дідло, від М. Петіпа до Дж. Баланчіна) створювали свої композиції, зазвичай, через відповідну форму жіночого танцю. Тобто рухи, народжені в уяві балетмейстера, не можуть бути конкретизованими без жінки, яку він бачить як художній образ, але з урахуванням певної життєвої конкретики або образотворчого аспекту.

Тривалий час норми показу жіночої статури на балетній сцені були усталеними, навіть ортодоксальними. ХХ ст. внесло в ці норми значні корективи. Тому сучасні хореографи змушені шукати компроміси між традиційним показом вишуканої, тендітної дівчини і сучасної емансипованої жінки. Нова образність з переважанням невербальної комунікації є концептуальною, вона висловлюється через знакові системи, що мають філософське підґрунтя та цілком зрозуміле культурологічне пояснення. Одним з найважливіших та знакових у новій тілесній культурі є гендерний аспект.

На Заході розгляд творів мистецтва (зокрема хореографічного) цього напрямку давно є звичайним явищем. Як приклад можна навести книгу Рамсея Берта «Чоловік — танцівник.

Тіло, видовищність, сексуальність», яка має вже два видання. У ній розглядається, насамперед, маскулітність у танці ХХ ст. Пов'язуючи це питання з модерністським трактуванням танців, які відкидають стать і сексуальність як недоречне, він стверджує, що забобони стосовно чоловіка-танцівника сягають своїми коренями помилкових уявлень про чоловіче тіло та чоловічу поведінку.

Те ж стосується й уявлень феміністських теоретиків, стверджує Р. Берт. Він здійснює порівняльний аналіз доробку таких хореографів, як В. Ніжинський, М. Грехем, П. Бауш, і доводить, що їх танці пов'язані із соціальними, політичними й художніми контекстами. У цих межах автор визначає відмінність між інституціональністю модерністського танцю, що викликає сутності надгероїчні (*hypermasculinity*), радикальні й авангардні, хореографія яких підриває домінуючі засоби вираження мужності.

У суміжних наукових працях подібного профілю привертає увагу дисертація І. В. Тарасенко «Жіноче начало в культурних реаліях ХХ ст.» (2001). У ній досліджено характеристики жіночого начала на підставі культурно-антропологічного підходу, в якому сутність людини та її культура розглянуті як взаємопов'язані чинники.

І. В. Тарасенко пов'язує постійно зростаючий інтерес до проблеми жіночого начала у сучасному світі (зокрема й Україні), по-перше, з розвитком жіночого руху; по-друге, з тим, що однією з реалій епохи постмодернізму є зміна шкали орієнтацій, посилення культурного впливу жіночих цінностей. У сучасній культурі поширюється сфера жіночої творчості, тому все актуальнішим стає пошук вирішення (позитивного чи негативного) питання щодо визначення філософсько-антропологічних і філософсько-культурологічних відмінностей жіночого та чоловічого начал культури.

У переважній більшості «жіночих досліджень» наводяться докази того, що історично права людини (юридичні, економічні тощо) мали переважно чоловіки, а права жінки в культурі не були рівними правам чоловіків. Понині всі спроби досягти рівноправності між чоловіками та жінками не мали бажаного результату: на кінець ХХ ст. виявлено, що «права людини» орієнтувалися на характеристики людини-чоловіка та не цілком відповідали особливостям буття людини-жінки. І. В. Тарасенко має рацію, коли стверджує, що «... на повсякденному рівні та в масовій свідомості поняття жіночого начала й фемінізму майже ототожнюються, що є неправомірним» [3, с. 9].

У сучасній культурі (в ситуації постмодерну) переоцінюються елементи попередніх культур, зокрема й архаїчної. Духовно-тілесна цілісність жіночого, що ґрунтується на взаємозв'язку між свідомістю й організмом людини-жінки, визначається відповідністю « синтетичних » особливостей жіночої свідомості та жіночого тіла, а також їх суттєвими відмінностями від чоловічої свідомості й організму чоловіка. Проявом особливої ексцентричної позиції людини-жінки є властивість жіночого начала бути об'єднуючим (духовне й тілесне, божественне та тваринне).

Властивості жіночого начала та гри, на думку І. В. Тарасенко, «мають багато подібних ознак: багатогранність, об'єднання протилежностей, здатність розуміння суті за допомогою синтезу, зумовленість законами ритму, гармонії та краси, зміст мети «всередині» діяльності, а також неможливість розчленування та відчуження і жіночої, й ігрової діяльності, комунікативність, спрямованість на розвиток та перетворення; по-друге, зафіксована спільність деяких ознак для діонісійського та жіночого начал культури (проникнення в суть, багатогранність, перетворення, становлення, трагічність, єдність «підвищеного» та «низького»), а також для аполонівського й чоловічого начал культури (знання виявлених феноменів як «ілюзій», статичність і збереження певного стану, обмеженість, утилітаризм) [3, с. 11].

У доповнення до уявлень про жіночу літературну та філософську творчість, їх особливості мають бути розширеними завдяки обов'язковій наявності (і навіть домінуванню) етичного дискурсу, «жіночого» осмислення особистісного становлення жінки як єдиного фізично-духовного процесу, що супроводжується змінами свідомості.

У 1989 р. в Канаді вийшла друком праця Романа Веретельника «A Feminist Reading of Lesia Ukrainka's Dramas», а згодом в Україні передруковувалися як статті окремі її частини. У монографії Віри Агеєвої «Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації» є вузловий, концептуальний розділ про феміністичний дискурс у творчості поетеси. В інших частинах праці також зроблено феміністичні акценти інтерпретації.

Ідеться, зокрема, про інверсію ролей у ґендерному аспекті, як ключ до перечитування тексту «Лісової пісні», окреслюється власне емансипаційний конфлікт людини, особистості в культурі на зламі століть, зокрема в моделі «жінки вслідженої». Відтак характерно, що в Лесі Українки протагоністами є жінки. Адже приреченість до безголосся, брак мови найгостріше від-

чуває в патріархальному суспільстві саме жінка [1, с. 219]. Отже, пафос феміністичної реінтерпретації художніх текстів Лесі Українки так чи інакше визначає сутність дослідження. Так, феміністичне трактування любові, шлюбу, питань жіночої освіти, жіночих та «нежіночих» суспільних ролей і занять В. Агеєва вважає важливою складовою сюжету драми «Блакитна троянда», яка незважаючи на очевидну ще письменницьку невправність драматурга-дебютанта засвідчила серйозність і зрілість феміністичних переконань Лесі Українки [1, с. 111].

Шлях феміністичної інтерпретації приводить В. Агеєву на висновки щодо «Камінного господаря» — одного з найцікавіших та найскладніших творів Лесі Українки. Суперечливий, амбівалентний анархізм Дон Жуана автор зводить до нездатності героя відкинути традиційне уявлення про поділ ролей між статями [1, с. 132]. Йому виноситься жорстокий, але по-феміністськи справедливий вердикт: Дон Жуан стає жертвою власних ґендерних стереотипів, традиційних уявлень про лицарську, чоловічу честь як, перш за все, служіння жінці [1, с. 219].

У «Кассандрі» В. Агеєва відкриває непомічений більшістю критиків феміністичний аспект: ідеться про зречення патріархальної жіночості, нагоду опанувати чоловічі цінності в образі Кассандри. Урешті, відкидаючи як традиційно чоловічі, так і традиційно жіночі патріархальні цінності, і меч, і прядку, Кассандра застається самотньою [1, с. 219].

Подібні трактування трапляються в прочитанні інших творів та образів. Так, художня проза письменниці українського fin de le siècle аналізується в книзі також для демонстрування інверсійних ґендерних ролей [2, с. 188], Міріам із «Одержимої» — як протест проти найупослідженішої й абсолютно пасивної ролі, яку відведено жінці тощо, тобто дослідницький пошук зводиться до ґендерних опозицій, хоча й сама автор визнає відносність феміністичних матриць, які застосовує.

Це, насамперед, пов'язано з тим, що поняття маскулінності в цей час так само суттєво змінювалося, як і поняття фемінінності [1, с. 255]. Тому нібито непереборні мури між чоловічим та жіночим світом, ґендерні ролі в їх жорсткій, радикально-категоричній інтерпретації потребують перегляду і з точки зору соціальної, морально-етичної, філософської, національно-патріотичної проблематики творів Л. Українки.

Ю. К. Семенова в праці «Тілесна самоідентифікація людини в умовах культурних трансформацій» доводить провідну роль тілесної домінантності (*розрядка моя* — О.Ш.) у процесі набуття людиною екзистенціального досвіду особистості.

Та, у свою чергу, «постає комплексом природних, соціальних і культурних якостей людського тіла, полем взаємодії внутрішнього та зовнішнього життєвого простору людини» [2, с. 8]. Таким чином, підтверджується положення, що саме адекватно реалізована тілесна самоідентифікація є підґрунтям для успішної та гармонійної самореалізації людини через те, що тілесність є фундаментальною характеристикою людського існування.

Усе це підтверджує, що тілесність як фізична характеристика людського тіла може за допомогою танцю або рухів, що ідентифікують той чи інший процес виявлення людської сутності, відтворювати її особливості та неповторні ознаки, отже, бути розпізнаною як знакові або художні прояви.

Існує також правомірність «паралелізму» властивостей жіночого начала культури й ігрового принципу: сутність та якості гри узгоджуються з характеристиками, які відповідають жіночому началу. Жіноча діяльність як і ігрова, є для себе самотетою і не може бути розчленованою та відчуженою від особистості. Гра виконує комунікативну функцію, «в природі жіночого» міститься здійснення поєднувальної функції. Посилення впливу ігрового принципу, який співвідноситься з особливостями жіночого начала, може стати важливим аспектом реалізації жіночої самосвідомості в культурі.

Характеристики діонісійського начала визнані багато в чому аналогічними властивостям жіночого начала (пізнання суті явищ, чуттєвість, повнота сил, натхнення, ідея зміни, перетворення), зокрема й за такою особливістю діонісійського начала в європейському культурному регіоні, як його маргінальність і прагнення підкорити, «приборкати» його (або замінити на те, що можна проконтролювати) з боку аполонівського начала. Тобто згідно з подібними характеристиками, аполонівське начало аналогічне чоловічому началу культури.

Складні сучасні танцювальні опуси, пише О. Чепалов, «значно краще піддаються розшифровці, коли стають водночас предметом феноменологічного та семіотичного аналізу. Саме на перехрещенні цих двох перспектив слід чекати результатів упродовження хореології в практику сучасного мистецтвознавства» [4, с. 170].

Отже, виділення позитивних елементів у жіночій творчості дозволяє формувати та розвивати позитивний образ жінки та жіночого буття в культурі на рівні філософської рефлексії щодо особливостей жіночої самосвідомості. Отримані результати можуть зацікавити спеціалістів з філософії, філософської антропо-

логії та філософії культури, етики, релігієзнавства, соціології, а також спеціалістів, що вивчають проблеми жіночого начала.

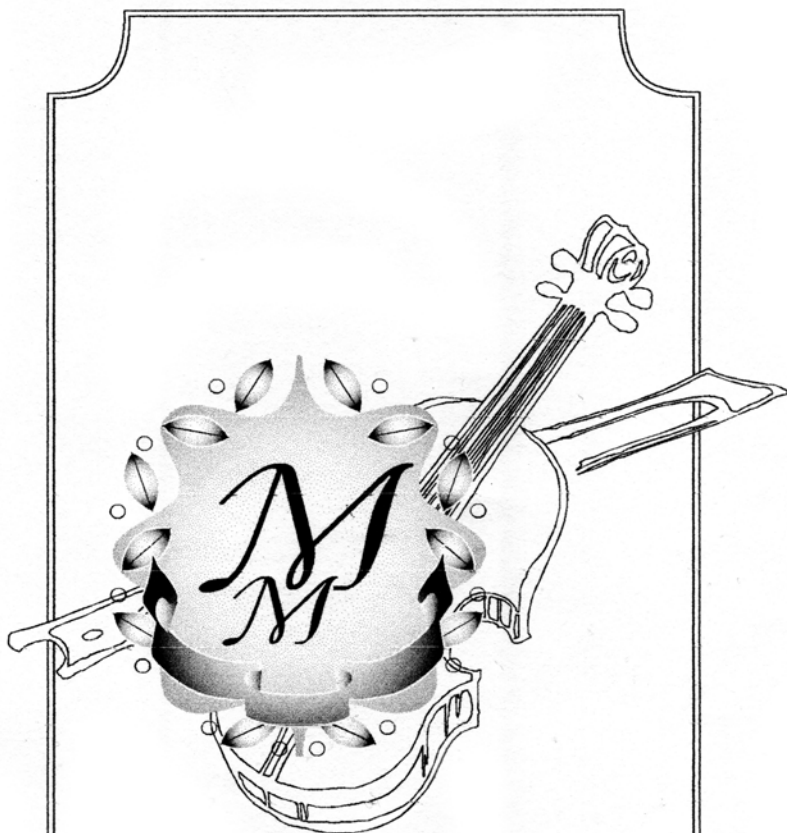
Досліджуючи певну стилістику творів мистецтва, історики можуть отримати істотну інформацію про жінок, котрі жили в ту або іншу епоху, причому для мистецтвознавців особливо важливими є конвенції репрезентації тієї або іншої групи жінок. Різницю в дослідницькій стратегії власне істориків та істориків мистецтва, таким чином, можна охарактеризувати як реконструктивну й деконструктивну методологію аналізу.

Перспективи дослідження. Розглядаючи культуру як усезагальну форму цілісного буття та функціонування суспільства, що утворює певну соціокультурну систему, доцільно продовжувати пошук ціннісної домінанти на конкретних історичних етапах. При цьому траєкторія соціокультурних трансформацій залежить і від суб'єктивних факторів, які даються взнаки в сучасному хореографічному мистецтві — мові тіла.

Список літератури

1. Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації : монографія / В. Агеева. — К. : Либідь, 1999. — 264 с.
2. Семенова Ю. А. Тілесна самоідентифікація людини в умовах культурних трансформацій : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 / Юлія Анатоліївна Семенова ; Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2004. — 20 с.
3. Тарасенко І. В. Жіноче начало в культурних реаліях ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 / Ірина Валеріївна Тарасенко ; Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2001. — 17 с.
4. Чепалов О. І. Хореографічні засади дослідження танцю (за методикою лабанівського центру) / Олександр Чепалов // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х., 2004. — Вип. 15 : Мистецтвознавство. — С. 161–170.
5. Leydesdorff S. Gender and the Categories of Experienced History / S. Leydesdorff // Gender & History. — 1999. — Vol. 11. — № 3. — P. 597–611.

Надійшла до редколегії 26.03.2010 р.



*Музичне
мистецтво*

ПРОБЛЕМА СПІВАЦЬКОГО ДИХАННЯ В СУЧАСНІЙ ВОКАЛЬНІЙ ПЕДАГОГІЦІ

Виховання співацького дихання розглядається як одна з визначальних ланок у підготовці сучасних артистів-вокалістів.

Ключові слова: вокальна педагогіка, співацьке дихання, типи дихання в співі, співацький видих, «центр» у співацькому диханні.

Воспитание певческого дыхания рассматривается как одно из определяющих звеньев в подготовке современных артистов-вокалистов.

Ключевые слова: вокальная педагогика, певческое дыхание, типы дыхания в пении, певческий выдох, «центр» в певческом дыхании.

Education of the vocal breathing is studied as one of determining links in preparation of modern artists-vocalists.

Key words: vocal pedagogic, vocal breathing, breathing types in singing, vocal exhalation, «center» in the vocal breathing.

Проблема сучасної фахової підготовки співаків як академічного, так і естрадного напрямів містить достатньо широкий спектр завдань і спеціальних дисциплін, кожна з яких має забезпечити, в кінцевому результаті, високий рівень вокальних можливостей майбутніх артистів вокального жанру. Чимало питань, серед іншого, упродовж усієї історії вокальної педагогіки, викликає проблема правильного співацького дихання. Представники різних європейських шкіл висловлювали і висловлюють власні, іноді суперечливі, міркування з цього приводу, розробляють численні педагогічні методики, які часто базуються саме на правильному (на їх думку) володінні співацьким диханням. Сучасна українська вокальна педагогіка вбирає в себе кращі методичні досягнення європейських вокальних шкіл минулого і сьогодення, зокрема з проблеми правильного співацького дихання. Саме на фундаменті кращих теоретичних і методологічних постулатів про якісне виховання співака базуються вимоги до навчання українських вокалістів. Отже, професійна підготовка співацького апарату є актуальною в будь-які часи і в будь-якій національній співацькій школі.

Мета дослідження — висвітлення та узагальнення думок відомих вокальних педагогів і видатних артистів-співаків щодо ролі дихання в процесі співу та застосування їх кращих досягнень у повсякденній роботі з учнями-співаками.

Якщо уважно придивитися, як користуються своїм диханням співаки-фахівці, можна відзначити значну розмаїтість видимих

дихальних рухів. Так, саме різноманітні суб'єктивні відчуття, що супроводжують процес дихання, і настільки ж суперечливі думки співаків про техніку і роль дихання в співі.

Є співаки і співачки, в яких набір подиху відбувається цілком непомітно. В інших грудна клітина дуже відчутно рухається. Іноді рухи грудної клітини використовуються настільки повно, що помітно, як піднімається її верхня частина в області ключиць. І сама кількість повітря, що набирається для співу, у співаків різниться.

Співаки по-різному ставляться до проблеми дихання взагалі, до типу і кількості повітря, необхідного для співу. Практично всі співаки вищої кваліфікації, зокрема солісти театру «La Scala», що брали участь в опитуванні, визнавали необхідність правильного подиху в співі, уміння розподіляти його на музичній фразі тощо. Але деякі з них вважали дихання головним чинником процесу звукоутворення, інші не надавали йому такого значення [1, с. 73].

Така ж ситуація характерна і для артистів інших вокальних шкіл. Так, одна з відомих вітчизняних артисток розповідала, що дихання є для неї головним у процесі утворення співочого голосу й у звуковеденні. Від того, як і куди набрати повітря, як затримати його і як витратити, залежать, на її думку, всі основні якості співацького звука. Інший співак зауважив, що, власне, ніколи про це серйозно не замислювався: «...дихаю, мабуть, як у промові, тільки беру повітря побільше, коли велика фраза» [5, с. 35]. Очевидно, для нього визначальним у керуванні співочим голосоутворенням є не подих, а інші співацькі відчуття, за допомогою яких він здійснює контроль.

Настільки ж суперечливими є судження про дихання італійських співаків. Д. Семіонато: «У своєму співі я завжди дотримувала і дотримую принципу природності. Не можна прищепити ніяких спеціальних способів дихання, необхідно лише наслідувати природу. Я можу сказати, що дихаю в співі так же натурально, як і в звичайній мові» [6, с. 185]. С. Брускантіні: «Спів — це зовсім не натуральна річ, як багато хто вважає. Це все є дуже штучне, неприродне. Тільки справжнє навчання забезпечує конкретні навички співу, тільки коли мене навчили користуватися диханням, я моментально відчув полегшення» [6, с. 179].

Неоднакове ставлення до питання про дихання, природно, спостерігається й у різних школах співу. У класах деяких співаків-педагогів навчання починається з показу правильного співочого дихання, в інших — педагог нічого не говорить про

дихання, якщо не бачить грубих помилок (перебору подиху, підняття плечей під час вдиху, зачинення подиху).

Але і серед тих, хто приділяє велику увагу диханню в процесі навчання, теж немає однастайності в питанні щодо кількості повітря, котре варто набирати, і про тип подиху, який варто використовувати. Деякі педагоги вважають, що непотрібно спеціально набирати повітря для співу, а пропонують лише добре видихнути перед вдихом. При цьому повітря саме потрапить у легені в необхідній кількості. Існує й протилежна точка зору про те, що необхідно набрати багато повітря, активно його утримувати, опирати: «повітря не може бути зайвим».

Те ж стосується типів дихання. Одні вважають, що під час співу груди мають бути піднятими, добре розвернутими, а живіт утягнений. Інші говорять, що необхідно набирати повітря вниз, у живіт, але потім перевести подих у груди, а живіт підібрати. Треті рекомендують робити вдих у боки, четверті — у спину, п'яті — тільки в живіт, виключаючи груди з його спрямування, шості — користуватися нижньочеревним диханням.

У ставленні до різних типів подиху явно простежується тенденція до пом'якшення однозначної жорсткої позиції. Так, педагоги першої чверті ХХ ст. майже в ультимативній формі вимагають певного типу дихання, причому цей тип у них варіюється від суто грудного — верхнього — до глибокого нижнього. Сучасні педагоги зазвичай не настільки ультимативні у своїх судженнях, хоча різні судження щодо рекомендації доцільного типу дихання зберігаються.

В італійському вокальному мистецтві ХVІІ і ХVІІІ ст., у так званій старій італійській школі, диханню в співі приділялася велика увага. У цю епоху, коли майстерність визначалася технікою рулад, трелей, пасажів і каденцій, співаки дивували слухачів винятково довгим співочим диханням. Володіння голосом ґрунтувалося на грудному типі дихання, що надавало можливості для тривалого подиху при вмінні його якнайдовше зберігати. Г. Манштейн: «Вдих має провадитися без поштовхів і без роздуття живота, а груди повинні підійматися й опускатися непомітно, щоб набраного повітря вистачило на можливо тривалий час» [6, с. 59].

У другій половині ХІХ ст. нова італійська школа проголосила інші правила: помірний набір повітря замінюється повнішим вдихом, а тип дихання стає нижчим. Ф. Ламперті: «Під час співу необхідно непомітно опускати плечі, розширювати грудочеревну перепону і мускули живота» [6, с. 111-112]. Цей грудодіафрагматичний тип дихання є характерним для вокальної тех-

ніки всіх національних шкіл, починаючи приблизно із середини минулого століття. Назвемо три основні постулати:

- історично характер дихання і характер звука, який використовували співаки, були тісно взаємозалежні один від одного;
- вокально-технічна досконалість може бути досягнута при будь-якому типі дихання;
- грудний тип подиху не є неправильним. На ньому можна досягти і значної тривалості звучання голосу, і значної вокально-технічної майстерності.

У повсякденному житті люди використовують змішаний тип дихання, в якому бере участь і грудна клітина, і діафрагма в різному їхньому співвідношенні. У співі, де більшість виконавців, пристосовуючись до особливих завдань співочого голосоутворення, шукають найкращої дихальної підтримки, традиційно виокремлюються такі типи дихання:

| | |
|--|--|
| Суто грудний тип (реберний костальний) і його різновид — ключичне клавікулярне, верхньогрудне) | Подих здійснюється завдяки розширенню і підняттю головним чином верхньої частини грудної клітини, а діафрагма пасивно слідує за її рухами, тобто виключена зі своєї активної вдихальної функції. Живіт при цьому типі вдиху втягується, а верхня частина грудної клітини, ключиці й іноді плечі помітно піднімаються |
| Грудобрюшний тип — 1 (реберно-діафрагматичний, костоабдомінальний) | У вдиху рівномірно беруть участь і грудні стінки, і діафрагма |
| Грудобрюшний тип — 2 (нижньореберно-діафрагматичний, костоабдомінальний) | Те ж, але з переважанням черевного подиху |
| Суто черевний тип (діафрагматичний, абдомінальний) | Грудна клітина нерухома. Вдих здійснюється тільки опусканням діафрагми, і живіт при цьому подається вперед |

Є педагоги, що вважають важливою для співу роботу так званої тазової діафрагми (м'язове дно таза, що закриває вихід із нього). Проте тазова діафрагма ніякої ролі в подиху не відіграє. Думка про роль тазової діафрагми в співі могла виникати в деяких співаків і педагогів як результат суб'єктивних відчут-

тів, що виникають у цій області від сильного підняття внутрішньочеревного тиску під час співу.

Історія вокального мистецтва і сучасна практика засвідчують, що гарне професіональне звучання можливе при будь-якому із названих типів співу. Адже завдання дихальних органів під час співу — це точно скоординоване з іншими відділами голосового апарату подання дихання — натренованість, виробленість співоного видиху. Вибір типу дихання має зумовлюватися розумінням зручності і якості звучання, а не упередженою думкою про необхідність розвивати визначений, нібито найвигідніший тип дихання. Досвідчений співак дихання витрачає економно. Воно може бути подане за допомогою будь-якого відділу видихальних м'язів. Проте одна умова завжди має виконуватися: координацію дихання зі звуком необхідно досягати поступово, послідовно й в одному напрямі: не можна сьогодні співати на черевному подихові, а завтра — на ключичному.

Є підстави вважати, що нижньореберно-діафрагматичне дихання створює оптимальні умови для діяльності діафрагми: при цьому типі дихання площа прикріплення діафрагми збільшується, унаслідок чого її тонус підвищується. Більшість співаків співають на цьому типі дихання.

Крім того, дихання може варіюватися в межах виробленого типу в кожного співака, залежно від характеру звучання твору. Ліричний стиль виконання звичайно потребує вищого типу дихання. Драматичні твори потребують низького, щільнішого дихання.

Часто співак сам не знає, який тип дихання він використовує, і його уявлення про це може відрізнитися від спостережень за диханням, зафіксованих за допомогою апаратури.

При гарному голосоутворенні не варто руйнувати складну систему рефлексів, якими воно досягається. Наприклад, якщо учень використовує при співі грудодіафрагматичне дихання, навіряд чи має сенс навчати його особливого типу вдиху, щоб поліпшити голосоутворення. При правильному тренуванні в співі при цьому типі дихання можна досягнути високого рівня професіоналізму.

Не стільки важливий тип вдиху, скільки організація видиху. Тут вироблені загальні правила:

- по закінченні фрази надлишок подиху корисно видихнути раніше, ніж розпочати новий вдих;
- видих має бути активним.

Існує величезна різниця між розслабленням заради розслаблення, що спричиняє млявість, і релаксацією заради справи.

Завдання полягає в тому, щоб зняти непотрібне напруження м'язів, котрі могли б вільно реагувати на імпульс, не влаштуваючи звичних «коротких замикань».

Досягнувши за допомогою дослідження хребта стадії фізичного самоусвідомлення і релаксації, ми можемо вивчати процес дихання. Апарат дихання настільки складний, що було б нерозумним робити поспішні висновки про його роботу. Простежимо за ним, не контролюючи цю роботу. Відмовимося від звичного м'язового контролю і дозволимо дихальному процесові тривати мимоволі. Наш розум може бути інформованим про функціонування нервової системи без втручання в її діяльність. Щоправда, цей шлях для нас незвичний. Спостерігаючи за процесом дихання, нескладно звернути увагу: коли ви набираєте повітря — ваш живіт надувається; коли видихаєте — він опадає. У зв'язку з цим у вас може виникнути бажання регулювати подих за допомогою м'язів живота. Втягуючи живіт, ви сприятимете виходові повітря, а виштовхуючи м'язи живота вперед — переміщенню подиху всередину. Але займатися цим — значить зловживати своїми спостереженнями. Дихальні м'язи, що не підпорядковуються контролю нашої свідомості, складні, «тендітні» і перебувають у глибині тіла. М'язи, що контролюються свідомістю, — «незграбні», великі і розміщені на деякій відстані від легенів. Свідомий контроль дихання руйнує його сприйнятливості до зміни душевного стану й обмежує рефлекторний зв'язок із дихальним і емоційним імпульсами. Не слід забувати, що рефлекторні реакції зімітувати неможливо. Рефлекторним є тільки дихання. Єдине, що можна зробити для того, щоб відновити рефлекторний потенціал дихання, це прибрати м'язові затискачі, які перешкоджають йому, а також у процесі дихання займати певні пози, які б цей процес стимулювали.

Лежачий стан, а також підвішування вниз головою (у США деякі педагоги, що працюють за системою Лінклейтер, використовують спеціально обладнані столи, за допомогою яких студент може висіти вниз головою), стимулює глибоке рефлекторне дихання. Порівняйте глибину подиху в цих позиціях із глибиною подиху в позиції стоячи. Виявиться, що перші дві позиції викликають глибші рефлекторні дії дихального апарату, ніж ті звичні пози, які супроводжують наше щоденне життя. Далі Лінклейтер пропонує вправи, спрямовані на звільнення дихання, усвідомлення процесу дихання, загальну релаксацію [3, с. 41-43].

Сполучна ланка між подихом і внутрішньою енергією виникає разом із розвитком здатності до сприйнятливості. Наведемо

основні властивості акторського голосу. Це: діапазон, розмаїтість, краса, чистота, сила, обсяг і, нарешті, сприйнятливість — якість, що ратифікує всі інші, які самі по собі «нудні» доти, поки не починають відображати діапазон почуттів, розмаїтість мислення, ясність уяви, емоційну силу, потяг до спілкування. Якщо спілкування від внутрішнього до зовнішнього відверте, правдиве, то енергія, що наповнює голосові м'язи, співзвучна енергії, яка породжена психікою. Коли зміст наповнений потужною енергією, він може бути донесений ошадливіше і виявлений правдивіше.

Ідею роботи зсередини при мінімальних витратах м'язових зусиль слід практикувати впродовж наших занять. Коли процес фізичного самоусвідомлення вдосконалиється, його можна використовувати грамотніше і повніше. У наступному кроці, працюючи над концепцією «центру», можна досягти більшої економності у витраті зусиль для вираження почуттів.

Ідея центральної точки купола діафрагми, якої досягає звук, уже була надана. Після цього слово центр усе частіше використовувалося в значенні дихального центру, емоційного центру, енергетичного центру, центру тіла. Тепер Лінклейтер пропонує два взаємовиключні трактування поняття центру. Одне полягає в тому, щоб точно зорієнтувати вас на те місце внизу, де цей центр розміщений. Інший же підхід, навпаки, стирає всі орієнтири можливого знаходження центру, іншими словами, центр може бути скрізь.

Вимовляючи слово «центр», ми часом потрапляємо в пастку слів, припускаючи, що маємо конкретні пізнання. Цінність цього слова для нас полягає в тому, що в якому б місці тіла не знаходився «центр», головне — вести пошук від нього, як так званого вихідного пункту, прояснюючи свідомість і фокусуючи енергію. З точки зору фізіології, вигідніше формувати голос у вібраційному центрі, тому що в цьому разі подих надає руху голозовим складкам економніше, що поліпшує звучання. Занадто велике дихання, що роздуває складки, викликає «придих» у голосі. Проте економність не має означати стримування. Використання вдиху полегшення майже в усіх дихальних вправах має на меті звільнити свідомість від тенденції до стримування подиху. Отже, припускаючи, що на цьому етапі свідомі настанови нами вже закладені, можна сподіватися на економніше використання дихання, не побоюючись його стримування.

Розглянувши основні положення, що стосуються співацького подиху, підсумуємо висловлені вище тези: співацький подих є суто індивідуальною характеристикою кожного співака, і лише

грамотна робота над ним як викладача, так і учня-співака може привести до важливих позитивних результатів, які стосуватимуться поліпшення всього співацького апарату майбутніх артистів-вокалістів.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з подальшим теоретичним узагальненням практичного досвіду з проблем співацького дихання видатних вокалістів та вокальних педагогів.

Список літератури

1. Дмитриев Л. Б. О воспитании певцов в центре усовершенствования оперных артистов в театре La Skala / Л. Б. Дмитриев // Вопросы вокальной педагогики / ред.-сост. Л. Б. Дмитриев. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 61–89.
2. Ирис Корадетти о мастерстве вокалиста (литер. обработка и коммент. Л. Б. Дмитриева) / И. Корадетти // Вопросы вокальной педагогики / ред.-сост. Л. Б. Дмитриев. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 91–109.
3. Ковнер Ю. А. Тренировочные упражнения в развитии певческого голоса / Ю. А. Ковнер // Вопросы вокальной педагогики / ред.-сост. Л. Б. Дмитриев. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 39–60.
4. Кочнева И. Вокальный словарь / И. Кочнева, А. Яковлева. — Л. : Музыка, 1986. — 70 с.
5. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / Літературний виклад Михайла Головащенко / М. Микиша. — К. : Муз. Україна, 1971. — 90 с.
6. Назаренко И. К. Искусство пения: Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения : хрестоматия / И. К. Назаренко. — 3-е изд., доп. — М. : Музыка, 1968. — 622 с.

Надійшла до редколегії 15.03.2010 р.

УДК 787.1:781.22

С. Ю. РОМАНЕНКО

ВИКОНАННЯ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ В СКРИПКОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Розглядаються естетичні та педагогічні проблеми виховання виконавців з точки зору зміни передусім інтонаційної сфери музики композиторів сучасності.

Ключові слова: виконання, інтонація, лад, мелодія, гармонія.

Рассматриваются эстетические и педагогические проблемы воспитания исполнителей в аспекте изменения прежде всего интонационной сферы музыки композиторов современности.

Ключевые слова: исполнение, интонация, лад, мелодия, гармония.

The article considering aesthetic and pedagogical problems of education performers in aspect of alteration intonational sphere of modern composers music first of all.

Key words: *performance, intonation, tune, melody, harmony.*

XX ст. висунуло цілу плеяду видатних композиторів, чия музика набула визнання слухацької аудиторії і нині по праву вважається класичною. В першу чергу маються на увазі творіння С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Б. Бартока, І. Стравінського, П. Хіндеміта, А. Берга, С. Губайдуліної, А. Шнітке, Є. Станковича, М. Скорика, С. Барбера, А. Хачатуряна, Б. Бріттена, К. Пендеревського, Я. Сібеліуса, Д. Гершвіна. Інструментальним творам цих авторів відводиться все більше місця в репертуарі симфонічних оркестрів, камерних ансамблів, солістів-концертантів. Проте складність музичної мови, властива творам видатних композиторів сучасної епохи, часто викликає в скрипалів значні семантичні та технічні труднощі. Практика доводить, що молоді музиканти в багатьох випадках виявляються погано підготовленими до виконання музики нашого часу, збачення її звуковисотних, ритмічних, темброво-акустичних та інших особливостей. Причина цього криється у відсутності відповідних слухових та ігрових навичок, не вироблених за час навчання в класі за фахом.

Слід зазначити, що за останні роки вийшло друком багато творів сучасників, призначених для використовування в навчальному процесі, зокрема в скрипкових класах музичних шкіл, училищ і ВНЗ. Чинні програми справедливо свідчать, що навчальний репертуар необхідно систематично оновлювати, розширювати, долучаючи до нього кращі п'єси, створені сучасними композиторами.

Проте ознайомлення з роботою скрипкових класів доводить, що багато викладачів вважають за доцільне працювати зі звичним репертуаром. Якщо окремі п'єси сучасних авторів і містяться в програмах учнів, то найчастіше такі, музична мова яких більше або менше традиційна і не надає уявлення про характерні мелодійні, гармонійні, ритмічні й інші особливості музики XX ст. Що стосується вправ та етюдів, побудованих на новому матеріалі інтонації та призначених для початкового, середнього та вищого періодів навчання, то ця важлива частина репертуару ще тільки починає формуватися. Суттєвим внеском для виховання сучасного виконавця є видання школи А. Маркова, але цього ще досить замало.

Тому проблема виховання скрипалів як виконавця сучасної музики залишається надзвичайно актуальною. Підготовку му-

зиканта в цьому плані слід систематизувати, використовуючи спеціальний навчально-художній і особливо інструктивний матеріал. Необхідно, з урахуванням даних теорії музики, сучасної педагогіки і психології, розглянути деякі закономірності такої системи, обґрунтувати її дидактичні основи, а також принципи формування відповідного навчального репертуару.

Успішність підготовки скрипаля до виконання сучасної музики багато в чому залежить від цілеспрямованості слухового виховання, в результаті якого формуються відповідні музичні уявлення. Завдання орієнтації слуху учня в неосяжному морі найскладніших слухових поєднань музики нашого часу, очевидно, слід вирішувати перш за все на основі загальновідомого дидактичного принципу послідовності і поступовості. Переходячи від приватного до загального, необхідно в цьому разі як безпосередній об'єкт слухового сприйняття виділити найдоступніші розумінню звуковисотні елементи музичної мови нашого часу, створюючи певні лади або позаладові, інтервальні поєднання. У такому разі перед учнем будуть поставлені конкретні та відносно нескладні завдання.

Однак виділення подібних елементів не виключає можливості цілісного сприйняття того або іншого музичного комплексу, якщо його опанувати не відособлено, а на фоні ритмічних і тембрових компонентів музичної тканини. Важлива в музично-смысловому сенсі частина цілого має бути абстрагованою лише певною мірою. Відстежуючи її, працюючи з нею в чистому вигляді, а потім у думках утримуючи її специфічні риси в процесі конкретизації загального, скрипаль учиться чути музичний комплекс в його цілісності, де лад або інша звуковисотна побудова висуваються на передній план, стають домінуючими.

Зрозуміло, може бути інше ієрархічне зіставлення елементів у музиці. Наприклад, чималі труднощі постають перед виконавцем і у зв'язку зі значним ускладненням метроритміки в багатьох творах композиторів сучасності. Останній нині приділяється величезна увага в музикознавчих працях. Крім того, що особливо важливо, розвиткові відчуття музичного ритму належить основоположне місце в різних системах дитячого виховання. Виникає запитання: чому ми звертаємо увагу на звуковисотну, а не, скажімо, на метроритмічну організацію сучасної музики?

Доцільність подібного підходу дидактично обґрунтована справді величезною увагою, котру скрипаль з перших же кроків навчання вимушений приділяти звуковисотній інтонації. Ця сторона звучання багато в чому зумовлює як рухову, так і емо-

ційну реакцію при грі на нетемперованому інструменті. Саме тому звуковисотний ряд будь-якої композиційної системи часто сприймається скрипалем одночасно, як частина цілого, що являє собою ціле, тобто композиційна система в сукупності.

Особлива увага до елементів звуковисотності пояснюється також тим, що мелодійна основа в сучасній музиці часто стає домінуючою. В таких поважних жанрах, як симфонія, інструментальний концерт, усе більше відчувається мелодія, її сенсо-змістовна і структурно-створююча роль.

Нарешті, необхідність такого підходу стає ще очевиднішою, якщо розглядати це питання в контексті нагальних завдань музичного виховання в сучасному світі, стосовно прогресивного зближення культур народів, збільшення в них загальнолюдського, інтернаціонального. Достатньо пригадати, наприклад, з яким зусиллям ще і нині в деяких країнах Сходу сприймаються ладотональні особливості європейської музики і, навпаки, в Європі — східні системи ладів. Значні труднощі виникають іноді і під час вивчення музики, що має не лад, а позаладову, атональну будову, набуваючи втілення в так званих інтервальних структурах додекафонії.

Отже, предметом слухового виховання повинні стати прищеплені для сучасної музики лади й інші звуковисотні співвідношення, котрі не мають нічого спільного з класичними і відмінні винятковим різноманіттям. Практика доводить, що досвід сприйняття подібних співвідношень у початківця, зазвичай, вельми обмежений. Лади й інші звуковисотні комплекси не викликають у нього ніяких асоціацій: вони незнайомі, несподівані і зрештою незрозумілі. Завдання слухового виховання полягає в тому, щоб надати учневі можливість набутти досвіду сприйняття звукосполучень подібного роду. Найефективнішого результату можна досягти, якщо виховання слуху пов'язати зі скрипково-ігровими моментами. Саме в ігровому процесі значно швидше виникає сенсорний комплекс, котрий сприяє адаптації до незвичайних звуковисотних послідовностей, які поступово починають усвідомлюватися як елементи музики, як інтонація, безпосередньо пов'язана з виконавським процесом, а не як абстрактно-формальна звуковисотна конструкція.

Збагнення незвичайної, незнайомої музичної мови, природно, потребує вольового, диференційованого вслухування. Координація між слухом і пальцями, як свідчить досвід, у цьому разі поліпшується. Можна впевнено стверджувати, що слух скрипаля, навчальна програма якого містить разом з традиційною і певну частку нової незвичайної музики, активніше починає контролю-

вати аспект інтонації ігрового процесу. Отже, режим, у якому працюють слуховий і руховий аналізатори центральної нервової системи, стає набагато впливовішим.

Окреслювати конкретніше принципи формування відповідного навчально-художнього, навчально-інструктивного репертуару необхідно з урахуванням такої важливої передумови: обороти ладів, гармонійні послідовності, що не мають однозначного виразного сенсу, зовсім не нейтральні до змісту музики. Відповідно до властивої нам здатності до досвідного сприйняття, вони мають свої виразні задатки, своє, іноді ширше, а іноді вужче коло типових виразних можливостей. Реалізація певної можливості залежить від конкретного музичного контексту.

Дійсно, музично-смілова роль ладу, що вивчається в абстрагованій формі, виявляється неоднаково в різних ситуаціях інтонацій. Наприклад, пентатонічні утворення ладів часто трапляються в російському, монгольському, угорському, шотландському, негритянському та ін. музичному фольклорі. Проте інтонується пентатоніка в музиці цих народів по-різному, оскільки в кожному випадку відбиває специфічні для певної музичної системи в цілому родові ознаки, перебуває в складній взаємодії з іншими її компонентами. Інакше кажучи, пентатоніка набуває відповідного національного колориту.

Та ж пентатоніка, що трапляється, припустимо, у творах К. Дебюссі та Б. Бартока, має абсолютно інше забарвлення інтонації. У цьому разі йдеться не про фольклорні, а про композиційні системи, значно відмінні одна від одної своїми образно-естетичними параметрами. Але саме для того, щоб тонко відчувати ці відмінності, щоб навчитися інтонувати на скрипці один і той же лад по-різному, вміти правильно оцінити його виразні можливості в певній композиційній системі, необхідно відповідно виховувати слух і перш за все навчити слух визначати лад як такий.

Характерні для сучасної музики лади й інші звуковисотні елементи, як уже відзначалося, утворюють вельми складні поєднання. Проте кожний з них окремо, природно, легше піддається слуховому та теоретичному осмисленню. Лад дає чітку канву для сприйняття, оскільки сприймається як щось ціле, як чітко усвідомлюваний музичний комплекс. По особливостях організації ладу часто можна визначити творчий почерк, стиль композитора. Невипадково в музикознавчій літературі окремі утворення ладів, типові для творчості саме цього композитора, позначаються його ім'ям, наприклад «лади Шостаковича».

Основою на досвіді осмислення та теоретичного узагальнення характерних особливостей музики нашого часу, на

спеціальні праці, присвячені аналізу творчості видатних композиторів ХХ ст., можна спробувати виявити типові види звуковисотності, які можуть скласти основу п'ес, вправ, етюдів. Такими можна вважати натуральні лади; мелодійні утворення, гармонійні обороти, що виникають на основі деяких складних систем ладів, а також хроматичної тональності; політональність та атональність (неорганізована й організована на основі серії).

Цей перелік, зрозуміло, не відображає всіх типів звуковисотної організації сучасної музики. Йдеться лише про найчастіші, що трапляються в скрипковій літературі, яка набула поширення в педагогічній і концертно-виконавській практиці.

Великого поширення в музиці сучасності набули мелодійні послідовності та гармонійні обороти, пов'язані з хроматичною тональністю. Їх класифікація, розроблена музикознавством на основі теорії однотерцової та тональної хроматичної систем, дозволяє пояснити деякі характерні особливості звуковисотної організації, що спостерігаються, зокрема, в музиці Д. Шостаковича та С. Прокоф'єва.

У деяких творах трапляються також однотерцові послідовності мінору із віддаленим від нього на хроматичний півтон нижче мажором. До однотерцової складноладової системи входять, разом з тонічними однотерцовими, з'єднання з однотерцовими субдомінантою та домінантою.

Подібні висотні співвідношення трапляються в багатьох сучасних композиторів; вони можуть слугувати певною основою для конструювання вправ та етюдів. Вправи й етюди, модельовані на основі подібних формул секвенцій, поза сумнівом можуть сприяти активізації слухового сприйняття. У контексті однотерцових послідовностей тональний зсув відчувається особливо виразно, сприймається майже як барвистий ефект. Зрозуміло, можливі й інші варіанти однотерцових з'єднань.

Хроматична тональна система містить, як відомо, співвідношення одноладових мажорних і мінорних акордів і тональностей, що перебувають на відстані півтону і не мають спільних звуків. Теорія хроматичної тональної системи може також слугувати відправною опорою для звуковисотної організації навчального матеріалу — вправ, етюдів, котрі вводять учня у світ інтонацій, що зовсім не набули віддзеркалення в традиційній інструктивній літературі.

Значне місце в сучасній скрипковій концертній та камерній літературі відводиться політональним мелодико-гармонійним утворенням. Вони вносять багато нового в характер скрипкового звучання, тому їх осмислення потребує певних слухо-

вих навичок. Виконавець часто спіткається із політональними співвідносинами при поєднанні скрипкової партії та супроводу фортепіано або оркестру. Політональний ефект може виникати і при грі на скрипці без супроводу, зокрема при паралельному русі одночасно звучних голосів, що перебувають у певних інтервальных співвідношеннях.

Особливо притаманні сучасній музиці кварто-квінти і секундо-септові поєднання, зокрема й такі, які утворюють різноманітні політональні паралелізми. Подібне двоголосся — гетерофонія з незаповненими співзвуччями — вельми скрипкове. Воно не тільки не суперечить специфіці інструмента, але натурально, органічно відповідає його природі. Разом з тим подібні звукосполучення незвичайні для слуху та пальців. Тому необхідна спеціальна робота, яка ближче б ознайомила із ними учнів. Для цієї мети слід конструювати відповідні вправи й етюди.

Зразком можна вважати деякі прелюдії Е. Ізаї. Основу їх складають рівновеликі інтервальні послідовності, в яких іноді протестуються елементи політональності.

Особливо складно окреслити принципи типізації та вичення так званої атональної музики, в якій ладофункціональні зв'язки гранично затемнені або зовсім відсутні. Атональність часто використовується як виразний засіб музичної драматургії. Вона набула високохудожнього втілення у творах В. Салманова, А. Шнітке, Б. Тіщенка, Е. Денісова, З. Цинцадзе, К. Караєва, М. Скорика.

Практика композиторської творчості засвідчує, що атональність як виразний засіб найчастіше поєднується з тональним началом. Цей принцип, очевидно, можна використовувати і при створенні п'єс навчального репертуару. Необхідними умовами використання атональності мають бути збереження прозорості музичної тканини, чіткий розподіл функцій інших елементів музичної фактури, тривала витриманість одного принципу викладу — тобто все, що сприяє досягненню інтонаційної та формальної єдності, полегшує музично-слухове сприйняття.

У вправах та етюдах атонального плану, очевидно, необхідно шукати форми, які б надавали можливість уявити звуковий матеріал стереотипно. Наприклад, подібну навчальну літературу можна будувати на основі цілотнових або кварто-квінтових послідовностей. Такі звукові комплекси мають чітко розрізнену форму організації звукового матеріалу, що легко розпізнається та запам'ятовується.

Усе це — лише деякі принципи формування адаптивного навчального матеріалу, який може відігравати роль підготовки

скрипалю до виконання сучасної музики. Наводячи приклади її звуковисотної організації в певній послідовності (натуральні й ускладнені лади, хроматична тональність, політональність та атональність), необхідно пов'язати цю послідовність з набуттям суто інструментальних ігрових навичок. Наприклад, ступінь технічної складності навчального матеріалу, оснований на натуральних утвореннях, розрахований на початковий період навчання, а, скажімо, навчальний матеріал, що містить елементи атональності, повинен відповідати радше рівню училища. Не можна заперечувати, що подібна послідовність дидактично та логічно обгрунтована. Водночас цю послідовність не слід абсолютизувати. У процесі навчання, поза сумнівом, можуть виникати різні варіанти, пов'язані з індивідуальними особливостями слухового сприйняття певного учня, з характером конкретного навчального матеріалу.

Яке ж місце має належити сучасній музиці в процесі навчання скрипалю? Відповідаючи на це запитання, слід мати на увазі, що використання музики, створеної у ХХ ст., є, як відомо, однією з характерних тенденцій музичної педагогіки нашого часу. Сучасну музику необхідно вивчати паралельно й одночасно з класикою. Керівник молодого музиканта мусить прищепити інтерес до творів різних стилів і напрямів — класичних, романтичних і сучасних. Проте небагато знайдеться нині педагогів-скрипалів, особливо в музичних школах та училищах, які у своїй практичній діяльності керувалися б подібними рекомендаціями.

Намічені шляхи підготовки скрипалю до виконання сучасної музики не тільки мають на меті виховання слуху, але й відкривають перед учнем нові можливості розвитку виконавської техніки. Опанування сучасного мелосу неминуче пов'язане з розширенням діапазону ігрових пальцевих рухів, зі зростанням кількості споживаних аплікатурних варіантів, з розвитком побіжності, перекидання пальців зі струни на струну, техніки виконання подвійних нот, на відміну від традиційних стереотипів, скажімо, «шевчи́ко-шрадіківського» взірця. Крім того, п'єси сучасних композиторів, які відповідно до поставлених завдань можуть бути використані в навчальному процесі, часто мають багатий та різноманітний зміст інтонації. Це потребує уваги до звукодобування й опанування часом незвичних штрихових, динамічних та артикуляційних ігрових прийомів.

Навчальний матеріал має ще одну особливість: він не тільки закріплює слухові й ігрові уявлення про деякі найтипівші особливості звуковисотної організації сучасної музики, але й допо-

магає розвиткові здатності творчо сприймати нове, несподіване. Нарешті, учень має можливість поглибити і свої теоретичні уявлення про сучасну музику. Ці уявлення максимально конкретизовані та наближені до процесу навчання гри на інструменті. Таким чином, скрипкова педагогіка набуває нового музично-теоретичного рівня, що безперечно сприятиме підвищенню музичної освіченості підростаючого покоління скрипалів, розширенню їх творчого потенціалу.

Список літератури

1. Мострас К. Інтоніяція на скрипці / К. Мострас. — М., 1962. — 155 с.
2. Питання смичкового мистецтва. — М., 1980. — 160 с.
3. Переверзев Н. Проблеми музичного інтонування / Н. Переверзев. — М., 1966. — 185 с.
4. Інтоніяція: Сб. наук. праць / Відп. ред. А. І. Чердніченко. — К. : Вища шк., 1978. — 240 с.

Надійшла до редколегії 22.03.2010 р.

УДК.78.01

Д. Л. КОБЕЛЄВА

МУЗИКА Й ЕМОЦІЇ

Розглядається одне з ключових питань філософії музики — проблема взаємозв'язку музики й емоцій. Аналізуються основні теорії, пов'язані з цим питанням, з часів Античності до нашого часу. Формулюються висновки щодо існуючого стану досліджень у цій сфері.

Ключові слова: *музика, емоції, філософія музики, комунікація.*

Рассматривается одна из ключевых проблем философии музыки — проблема взаимосвязи музыки и эмоций. Анализируются основные теории, связанные с этим вопросом, со времён Античности до нашего времени. Формулируются выводы относительно текущего состояния исследований в данной области.

Ключевые слова: *музыка, эмоции, философия музыки, коммуникация.*

The article concerns with the one of the main problems of the philosophy of music — the problem of relationship between music and emotions. The main theories of this field from the Ancient times till nowadays are analyzed. Some inferences are makes about the current state of the studies in this sphere.

Key words: *music, emotions, philosophy of music, communication.*

З давніх часів у філософії музики дуже часто постає питання, іноді як припущення, а іноді досягає рівня теоретичного обґрунтування — це питання про зв'язок музики й емоцій людини [4, с. 14]. Питання про співвідношення світу музики і світу людських почуттів є одним із головних у філософсько-теоретичних концепціях музики. Філософія музики, звичайно, не обмежується проблемою емоцій. Музика — один із найзагадковіших феноменів світу. Її походження, структура, властивості багато в чому залишаються невідомими для нас. Тому в рамках філософії і музикознавства розробляється велика кількість різних підходів і методів вирішення цих питань.

Однією з найзагадковіших властивостей музики є те, що вона здатна передавати інформацію. Це положення навряд чи можна довести з урахуванням сучасного рівня розвитку науки про музику. Проте на підставі емпіричних спостережень можна дійти висновку, що музика є одним із способів комунікації між людьми. Деякі дослідники вважають, що музичний твір у прямому розумінні може виражати або зображати навколишній світ, на зразок живопису або мови. Але більшість філософів схиляється до думки, що музика виражає внутрішній емоційний світ людини. Вона здатна передавати певні емоції і емоційно впливати на людину.

Актуальність вивчення музичного феномену безперечна. Музика завжди відігравала важливу роль у житті людей. На даний момент людина постійно перебуває в різномірному музичному просторі, який впливає на її внутрішній світ і свідомість. Тому вивчення можливості музики передавати емоції і вивчення механізмів емоційної дії цього феномену на людину допоможе в удосконаленні соціально-комунікативного простору.

Мета статті полягає в тому, щоб акцентувати увагу дослідників на проблемі емоційного змісту музики; довести необхідність вивчення означеної теми, а також визначити, на якому етапі перебувають дослідження і які результати досягнуті.

Філософія музики, зокрема і теорія музичних емоцій, зароджується за часів Античності. Музика цього часу була вокальною мелодією в супроводі струнного інструмента. Старогрецька музика налічувала сім ладів, які склалися з фіксованої послідовності інтервалів. Кожний з ладів додавав музиці особливого звучання, а також, на думку греків, різний настрій асоціювався з різними емоціями [4, с. 15].

Перше розгорнене вивчення проблеми музичних емоцій трапляється в Платона, який вважав, що музика, створена в певному ладі, викликати у слухачів відповідні емоції або стани

душі. Наприклад, існує лад, який надихає на мужні вчинки, ліричний лад і лад розваг та ін. Арістотель теж звертався до теми емоцій музики в третій книзі «Політики». Він говорив, що музика репрезентує не фізичне висловлення людських емоцій, а людські емоції як такі [4, с. 16].

Теорії Платона і Арістотеля розвивалися в епоху Ренесансу. В цей час у Флоренції було створено спілку поетів, композиторів, філософів і просто знатних городян «Camerata», представники якої мали за мету відродити грецьку трагедію. У результаті вони створили нове мистецтво — оперу. Теоретичною передумовою їх діяльності була переконаність у тому, що музика здатна викликати емоції в людині, оскільки мелодія є втіленням людського голосу, що передає емоційний стан. Отже, якщо композитор хоче викликати радість у слухачів, він повинен написати мелодію, яка складається з тонів і акцентів, що застосовує людина, коли виражає радість у своїй мові та ін. [4, с. 17]. Таким чином, згідно з позицією представників спілки «Camerata», здатність музики відбивати емоції пояснюється тим, що музика може викликати ті або інші емоції в слухача.

Упродовж тривалого часу подібні теорії були дуже поширені у філософії музики. Для пояснення процесу зв'язку емоцій і музики часто використовували теорію «Співвідчуття». Передбачалося, що слухач співпереживає тим емоціям, які відчуває певний, реальний або вигаданий, персонаж [4, с. 18].

У середині 17 ст. вийшла друком праця Рене Декарта «Пристрасті Душі». Декарт виділив шість основних емоцій, які збуджувалися рухом вітальних духів, що перебувають у тілі людини і об'єднують тіло і свідомість. Цю теорію Декарта визнали багато теоретиків музики, які говорили про те, що рух музичних звуків повинен безпосередньо впливати на вітальні духи і, отже, викликати певні емоції і в слухача. Означений підхід дістав назву «Теорії афектів».

Слід зазначити, що філософію музики навряд чи можна розглядати як незалежну і самостійну сферу філософського пізнання. Незважаючи на те, що музика — одне з найяскравіших мистецтв, що наділяється у свідомості слухачів і філософів унікальними властивостями, вона, в основному, розглядається в контексті загальноестетичних теорій. Хоча ті питання, які виникають стосовно феномену, сягають далеко за межі цього філософського напрямку. Теорія музики є складовою частиною фундаментальних філософських систем. Ці теорії є вельми цікавими щодо вивчення музики, але мають один недолік. Творців філософських систем більше цікавить питання про те, яким

чином підвести музичний феномен під загальну картину світу, створену ними, ніж пізнання музики як такої. Проте висловлені ними концепції мали велике значення для пізнання музики в цілому.

Значно вплинула на філософію музики праця А. Шопенгауера «Світ як воля і уявлення» (1819 р.). А. Шопенгауер вважає музику породженням Волі. Вона є її найадекватнішим вираженням, передаючи цю першооснову світу не через ідеї, втілені в об'єктах світу, а безпосередньо. Крім того, на думку А. Шопенгауера, музика нічого не зображає і зовсім не пов'язана з об'єктами світу. Вона існуватиме навіть у разі, якщо світу зовсім не буде. Структура музики ізоморфна структурі Волі [3, с. 141]. Оскільки музика репрезентує світову Волю, вона повинна так само репрезентувати й емоції людини. Таким чином, емоції були перенесені з людської душі й свідомості в музику. А. Шопенгауер виокремлює дві властивості музики: передавати емоції і емоційно впливати на людину. У результаті музичні емоції стають властивостями самої музики [4, с. 21-22].

Проте не всі дослідники музики погоджуються з тим, що вона повинна і здатна передавати певні емоції. Найяскравішим представником цієї течії є Е. Ганслік. У 1854 р. вийшла друком праця «Про музично-прекрасне». Згідно з Е. Гансліком, завдання музики полягає не в тому, щоб передавати розмаїття емоційних станів. Вона просто не в змозі це зробити. Е. Ганслік виступав проти «помилкового втручання відчуттів у науку», проти «естетичних мрійників» і поширеної думки про те, що музика має на меті висловлення відчуттів. «Краса музики — це щось суто музичне, тобто полягає в поєднанні звуків, і не має відношення до позамузичної сфери думок» [2, с. 7]. Припущення про те, що музика має на меті викликати відчуття, і про те, що вона їх містить, обидва помилкові. Музично-прекрасне не має мети, воно — чиста форма. Для збудження відчуттів, згідно з Е. Гансліком, не потрібна музика. Прекрасне, яке ми сприймаємо в музиці, — не відчуття, а фантазія — споглядання з розумінням. І воно нерозривно пов'язане з формою. Музика складається із звуків, і не має змісту, відмінного від них самих [2, с. 170]. Музика відображає одні звуки, не надаючи нашій свідомості, яка оперує поняттями, ніякого змісту. Зміст і форма, таким чином, взаємно доповнюють і зумовлюють один одного. Зміст музики суто музичний — це те, що звучить. Музика — «вільна творчість людського Духу з матеріалу, придатного до одухотворення» [2, с. 181].

Таким чином, Е. Ганслік заклав основи музичного формалізму, що не визнає можливості музики відображати будь-яку

інформацію, зокрема емоційну. Теорії емоційного змісту музики не мають доказів і викликають безліч спірних питань, тому обґрунтованішою зважаємо тезу про те, що музика — це форма, гра форм і формальних принципів самих по собі.

За словами одного з провідних фахівців сучасності у сфері філософії музики П. Ківі, термін «формалізм» не зовсім відповідає меті визначення всіх теорій цього напрямку. Щоб зрозуміти, що таке формалізм, простіше перелічити ті властивості, яких музика, згідно з цим підходом, не має. Музика не має семантичного змісту, не розповідає ні про що, не зображає об'єкти. Музика — це суто звукова структура [4, с. 67].

Таким чином, зв'язок музики і емоцій є великою проблемою для дослідників. Перше питання полягає в тому, який саме характер цього зв'язку. Сучасна філософія музики узагальнює основні підходи до проблеми. У результаті стають очевидними суперечності цієї теорії.

Той факт, що музика містить емоційний заряд, на думку П. Ківі, є загально визнаним. Існують певні загальні уявлення про те, що виражає музика: смуток, радість, страх, надія та ін. Але коли ми говоримо, що музичний фрагмент сумний або радісний, ми не маємо на увазі, що він має здатність викликати ці емоції в людини. Ми говоримо про ці емоційні стани як про якості самої музики [4, с. 31]. Емоції музики радше нагадують червоність яблука, ніж бульбашки в газованій воді, стверджує американський філософ О. К. Босма [4, с. 31]. Але яким чином емоції можуть міститися в музиці? У нас не викликає заперечень той факт, що людина може бути сумною. Це її психічний стан. Але в музиці не може бути нічого подібного [4, с. 32].

Деякі філософи порівнюють емоційні якості музики з емоційними якостями кольорів. Наприклад, радісність жовтого кольору і музичного пасажу. Але П. Ківі звертає увагу на те, що радісність жовтого кольору — це проста якість, а радісність музичного пасажу — складна, тобто має складові. Певні якості музики дозволяють визначити її як радісну, або, навпаки, сумну. Наприклад, швидкий або повільний темп, мажорні або мінорні тональності, рівень гучності та ін. З цих якостей формується загальне враження про музику. Причому слухач зовсім не обов'язково сприймає музику як сумну, навіть за наявності всіх атрибутів цієї емоції [4, с. 35].

Ще одна спроба пояснення зв'язку музики й емоцій полягає в тому, що прихильники цього погляду асоціюють музику з поведінкою людини. Наприклад, сумна людина йде поволі, гово-

рить мляво та ін. Музика, що нагадає нам таку поведінку людини, сприйматиметься як сумна [4, с. 37].

Згідно з П. Ківі, виразність музики має багато спільного з виразністю людської істоти. Наприклад, обличчя людини виражає смуток. Смуток — це якість самої особистості, хоча людина при цьому може бути щасливою. Обличчя людини, як і музика, є складним об'єктом сприйняття [4, с. 37].

Цікавий аналіз теми емоцій у музиці здійснює Р. Скратон у праці «Естетика музики», глава «Вираження». Сам термін «вираз» указує на відносини між твором і станом свідомості і використовується в різних контекстах. Н. Гудмен, наприклад, стверджував, що музика може виражати будь-яку якість або властивість [5, с. 141]. Б. Крос був упевнений, що витвір мистецтва виражає «чуттєве враження» (термін запозичив у І. Канта), яке протистоїть поняттю, являючи собою безпосереднє сприйняття світу. На основі цього твердження Б. Крос формулює висновок про неможливість вираження музичного змісту в словах і неможливість відділити його від форми. Крім того, кожний твір позначає щось унікальне. Існує і безліч інших теорій. Р. Скратон називає деякі з них, які вважає помилковими. В цьому списку: біографічна теорія, теорія асоціацій (що пов'язує емоції слухачів і емоції в музиці), теорія подібності (між музичним фрагментом і станом Душі). Все це лише приписується музиці. Ще одне застосування терміна вираз стосується ідеологічного контексту, властивого соціології мистецтва. У цьому разі музика розуміється як вираження депресії, буржуазних відносин та ін. Р. Скратон вважає, що і такий зміст не може бути притаманним музичному твору. Він так само не погоджується з теорією Гегеля про вираз Ідеї в мистецтві через її реалізацію в суспільному житті, оскільки такий погляд не надає уявлення про цінність мистецтва, приписуючи йому лише вираз уявного матеріалу [5, с. 152]. Термін «вираз» так само описує зв'язок між музикою і емоціями. Найпоширенішими ідеями з цього приводу є такі: 1. Приписування уявних визначень мистецтву. Музичний фрагмент можна описувати як нудний, сумний та ін. 2. Використовування назв афектів — депресивний, рухомий, які стосуються дії мистецтва. 3. Використовуючи напівраціональні терміни — збудливий, виразний. Але ми не можемо, згідно з Р. Скратоном, приписувати музиці смуток за аналогією зі смутком людини, який може бути властивий лише раціональній істоті. Смуток музики не може бути смутком людини, але і не може бути іншою якістю. Отже, така теорія призводить до суперечності. Музика може виражати депресію, не будучи при цьому депресивною.

Усі ці терміни і описи, згідно з Р. Скратоном, є метафоричними. Що ж у такому разі виражає музика?

Р. Скратон дійшов деяких висновків із цього приводу. Перш за все він відзначає, що якості, які виражає музика, повинні мати особливу природу. Вони відрізняються, наприклад, від таких якостей як «червоний», які можуть сприймати і тварини. Смуток у пісні Р. Скратон пропонує називати «вищою якістю» [5, с. 160]. Основна особливість такої якості полягає в тому, що його сприйняття залежить від нашої волі. Ми можемо вибирати, яку емоцію чути в музиці. Як природа звуків полягає в нашій здатності чути їх, так і емоції в музиці залежать від нашого свідомого вибору. У цьому, на думку Р. Скратона, полягає певна загадка музики. Вона — «вища якість» і «вищий об'єкт», тобто доступний тільки раціональним істотам, наділеними уявою. Музичний вираз не має ніяких правил і може втілюватися тільки в музичному творі.

Таким чином, Р. Скратон не поділяє переконання про те, що музика може містити в собі або виражати емоції чи стани свідомості. Музика виражає щось, але це «щось» існує лише у сфері уяви і волі раціональної істоти, як, утім, і сама музика, або навіть музичний звук. Крім того, зміст музики можна виразити лише в самому музичному творі.

Наприкінці можемо дійти таких висновків. Незважаючи на те, що проблема аналізу і розуміння взаємозв'язку музичного твору і тих емоцій, які пов'язує з ним людська свідомість, існує впродовж багатьох століть, однозначного рішення поки не знайдено. Зв'язок музики і емоцій, без перебільшення, можна назвати однією з головних тем філософії музики. Причин цьому може бути декілька. По-перше, музика, безперечно, є одним із наймогутніших чинників впливу на сприйняття і свідомість людини. Цілком природно, що такий вплив викликає реакцію у формі емоцій. По-друге, музика сприймається як джерело інформації. Це пояснюється тим, що протягом багатьох століть музика була тісно пов'язана з побутовими умовами і, відповідно, наповнювалася певним змістом. Цей зміст загальновідомий, і музика була одним з видів комунікації, правда, не самостійної. Звідси ж, мабуть, виникає традиція емоційного опису музичного твору. Емоції, в цьому разі, стосуються не власне музики, а радше тих подій, до яких вона приурочена. Філософсько-теоретичні проблеми почалися з виникненням суто інструментальної музики у 18 ст., не пов'язаної ні з побутом, ні зі словом. Аналогічно слухачі і теоретики стали приписувати їй деяке значення. Але питання про те, чи виражає вона насправді щось

(зокрема й емоції), залишається відкритим. Власне, ніяких інших доказів, окрім певної звички сприйняття, не існує. Ми сприймаємо музику як значущу, як ту, що містить деякий емоційний зміст, і намагаємося пояснити, яким чином це насправді могло б відбуватися. Але, на жаль, всі подібні теорії легко спростувати, або, інакше кажучи, складно довести.

На наш погляд, ця тема дійсно дуже важлива, і не стільки для філософії музики, скільки для повсякденного соціального життя і комунікації людей. Але цілком можливо, що обрана методологія дослідження некоректна і просто не може надати бажані результати.

Перш за все, саме визначення емоцій як психічних форм переживання людини, які виявляють ставлення особистості до світу, до самої себе і виконують сигнальну, оцінну і регулятивну функції [1], уявляється вельми туманним. Зрозуміло, що емоції є структурними компонентами людської істоти. Але їх природа і механізми дії до кінця не вивчені. Природа музичного феномену так само багато в чому не зрозуміла. Тому при поєднанні двох невідомих, одержуємо третє невідоме.

Емоції супроводжують усю психічну, свідому діяльність людини. По суті, ми не можемо реагувати неемоційно. Природно, що і музика викликає певні емоції, але дійсних причин виникнення подібних емоцій може бути дуже багато. Питання в тому, що ми розуміємо під музикою. Музика може бути дуже гучною (гучність — одна з характеристик музичного цілого) і викликати неприємні емоції, навіть якщо це видатний твір світової музичної культури. Музика може звучати в невідповідний момент життя або момент, який за своїм емоційним змістом відрізняється від загальноприйнятого емоційного значення музичного твору. Наприклад, «Місячна соната» Бетховена може бути радісною. Словом, досить складно відділити загальний емоційний фон від емоцій, викликаних музикою. Крім того, музичне сприйняття культурно зумовлене. Прекрасна індійська музика може викликати роздратування просто тому, що її лад вельми відрізняється від європейської тональної системи. Тим більше, не зрозуміло, яким чином музика може містити емоції як певні властивості. Емоції не є властивостями, вони — реакція на певні подразники. Тому навіть якщо б вони містилися в музиці, то суб'єкт усе одно сприймав би не їх, а виявляв власні реакції на зовнішній об'єкт.

Імовірно, спроба емоційної характеристики музики пов'язана зі зверненням до того соціального досвіду, в рамках якого музика пов'язувалася з деякими подіями. Тепер ми, радше за все, намагаємося знайти в музиці деякий зміст і емоційно прореагу-

вати на нього. Саме внутрішнє значення або структура надають музиці єдності. В іншому разі, ми сприймали б лише набір тих властивостей і якостей, з яких складається музика. Але що саме є семантичним компонентом музики, невідомо.

Тому, на нашу думку, на сучасному етапі розвитку філософії музики і психології не має сенсу обговорювати проблему взаємозв'язку музики й емоцій, оскільки остаточно не визначена природа цих двох феноменів. Вирішення питання про зв'язок музики й емоцій людини потребує створення нових методологічних підходів і подальшого вивчення.

Список літератури

1. Пашукова И. Т. Психологические исследования / Т. И. Пашукова, А. И. Допира, Г. В. Дьяконов. — М.: Изд-во «Институт практической психологии», 1996.
2. Ганслик Э. М. О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики / Э. М. Ганслик. — М., 1895.
3. Монахов С. Л. Сущность феномена музыки в метафизике А. Шопенгауэра / С. Л. Монахов. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://anthropology.ru>
4. Introduction to Philosophy of Music. Kivy P. — OUP, 2002
5. The aesthetics of music. Scruton R. — New-York; 1999

Надійшла до редколегії 22.03.2010 р.

УДК 792.5(094)

В. Ф. ПОДОРЛОВА

ЖАНРИ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКЦІЇ ТА СЬОГОДЕННІ

Розглядаються деякі аспекти виникнення жанрів музичного театру, їх еволюція. Актуалізується тема особливостей сучасних форм музичного спектаклю.

Ключові слова: музичний театр, спектакль, композитор, сцена, жанр, оперета, лібрето, мюзикл.

Рассматриваются некоторые аспекты возникновения жанров музыкального театра, их эволюция. Актуализируется тема особенностей современных форм музыкального спектакля.

Ключевые слова: музыкальный театр, спектакль, композитор, сцена, жанр, оперетта, либретто, мюзикл.

Some historical aspects of genres of musical theatre appearing and their evolution are analyzed. The topic of features of modern forms of musical performance is actualized.

Key words: music theater, performance, composer, stage, genre, comic opera, libretto, musical.

На зламі тисячоліть до важливих тенденцій, що характеризують розвиток масової культури, належить лідерство мюзиклу у сфері музичного театру. Його вплив на оперету, музичну комедію, рок-оперу — незаперечні. Але в доробкові сучасного репертуарного театру є вистави всіх вищезазначених жанрів, у розвитку й удосконаленні яких зацікавлені як митці, так і глядачі. Отже, актуальним є дослідження поліжанрового феномену музичного театру, який об'єднує вистави з різними специфічними художніми компонентами.

Для цього необхідно розглянути історію зародження та умови розвитку різноманітних музичних жанрів, що є метою статті.

Жанри, які є об'єктом нашої уваги, склалися в різний час. Їх джерела сягають сивої давнини. Ще в античних містеріях на честь бога Діоніса можна виявити деякі жанрові ознаки, наприклад, оперети. На еволюцію музично-драматичних форм впливали грецька комедія (Аристофан, Менандр) та римська (Плавт, Теренцій), а згодом — комедійні персонажі середньовічних мораліте, містерій, міраклів. Після (близько 1600 року) опери виник новий музично-театральний жанр — інтермецо (найвизначніший твір — «Служниця-господиня» Дж. Перголезі).

Якщо водевіль набув популярності на початку XIX ст., то час оперети настав півстоліття потому. Пізніше виникли мюзикхол, ревю. У наступні десятиліття, скориставшись досвідом водевілю й оперети, упевнено заявить про себе мюзикл, а далі — рок-опера.

Кожний з цих жанрів яскраво індивідуальний і посідає своє особисте місце. Але їх поєднують однакові творчі принципи, різні засоби, мета.

Ці жанри зазвичай вважають належними до категорії розважального театру. Водночас розважальність є невід'ємним атрибутом сценічного мистецтва, вона притаманна як легким, так і серйозним жанрам. Принципова відмінність між ними — у призначенні кожного жанру. «Серйозне мистецтво повинно мати високу етичну місію; мистецтво легке існує для відпочинку, задоволення, розваги» [7, с. 5]. Але це не означає, що легким жанрам не притаманні ознаки мистецтва змістовного. «Категорії серйозного й легкого розділяє не стільки тематика, скільки характер узагальнень» [7, с. 4]. Т. Кудинова наводить приклад створення за мотивами роману Мюрже опери Дж. Пуччіні «Богема» й оперети І. Кальмана «Фіалка Монмартра». І опера, й оперета створюють свою серйозно-психологічну панораму життя паризької богемі. Якщо в опері є широке узагальнення, «дійсність часто набуває символічного смислу» [7, с. 4],

то оперету цікавить реальний факт, що має цінність, як прояв життєвої правди.

Оперета, на відміну від опери, не націлюється на символіку, позачасові узагальнення, її увага зосереджується на окремих прикметах часу, скороминутих миттєвостях життя, що інколи інтригують присмаком сенсаційності.

«Звернення музичних жанрів до існуючих ритмів і мелодичних конструкцій, простих музичних форм, використання мови, співу, танцю, просте драматургічне рішення, розраховане на швидку зміну образів, ситуацій, настроїв — усе це створює сприятливі умови для легшого спілкування з глядачем-слухачем» [7, с. 84].

Існуючи на сцені впродовж років, ці жанри не залишалися незмінними. Але кожний з них зберіг свої основні ознаки.

Час розквіту водевілю — початок XIX ст. Але історія його почалася на кілька століть раніше. Р. Лартомас окреслює шлях розвитку жанру, де можна виявити багато перепон, які долав водевіль, стверджуючи свою життєву позицію [9]. Автор звертає увагу на три моменти, пов'язані з формуванням жанру. Перший — початковий, що належить до знаменитих водевірів, пісень долини річки Вір (на півночі Франції). У XV ст. це — найпопулярніші пісні. Їх просту життєрадісність, уміння спостерігати, а також схильність до моралізування легко можна виявити у водевілі.

Т. Кудинова у своїй дослідницькій праці [7] надає деякі відомості з історії зародження жанрів. «Вони ростуть дуже схожими, запозичуючи один в одного теми, сюжети, прийоми гри і користуються одними й тими ж виразними засобами» [7, с. 5]. І тільки захоплення будь-яким одним із засобів — співом, пластикою, мовою — надає можливість кожному з цих жанрів виявити характер. А звідси вистава, що демонструється на сцені ярмаркового театру, може наблизитися до жанру майбутньої комічної опери, пантоміми чи водевілю. В. Ланглуа, розробляючи тему класичного театру, наводить приклади формування та використання в дивертисментах елементів балету, пантоміми, водевілю. Отже, наприклад, Жан Ротру в комедії «Чарівна Альфіреда» V дію спектаклю присвячує балету. У своїх комедіях Жан Франсуа Рен'яр використовує і пластику, і спів, і балет. Як приклад, до відкриття одного із залів палацу Тюільрі Людовік XIV замовив Мольєру «організувати свято зі спектаклем» [9, с. 88]. Той вибрав античну тему для п'єси «Психея», «...написав п'єсу у співавторстві з Корнелем і Кіно. Корнель узяв на себе написання віршів, Кіно написав текст пісенних партій, у той час

як Люллі написав музику. Результат цієї спільної роботи не дав шедевр, але з 300 співаками і танцюристами постановка була розкішною і при дворі дуже подобалася» [9, с. 88].

У другій половині XVIII ст. ці жанри співіснують під дахом одного театру (наприклад, маленького бульварного театру в передмісті Парижа). «Загальна їх назва — «вистави з музикою» — не заважає бачити відмінності між ними» [9, с. 74].

У 1792 р. водевіль створив свій театр. Його відкрили в Парижі в роки Французької революції. «Водевіль з безжальною послідовністю примушував акторів до зібраності і точності, чого до цього розважальний театр не знав. ...Від водевільної «зірки» вимагалось вміння грати, танцювати і співати» [6, с. 33].

З початку XIX ст. водевіль «оселяється» на сцені драматичного театру, спочатку відіграючи скромну роль — бути веселим додатком до драми. Пізніше в репертуарі театру з'являються багатокаткові водевілі — «легкі комедії» [8, с. 8].

А коли в цьому жанрі почне створювати свої п'єси Ежен Скріб, настане пора переможної ходи водевілю по сценах великих і малих театрів.

Слово «оперета» було відоме ще здавна, але позначало зовсім інші категорії. У XVII ст. оперетою називали маленькі святкові вистави, невеликі вступи до великих театральних видовищ. У XVIII ст. оперетою стали називати короткі варіанти комічної опери. «Це були вистави з музикою, що привертали до себе увагу різноманітними вокальними номерами, сольними й ансамблевими, оркестровими інтермедіями, розгорнутими музичними сценами — фіналами» [9, с. 104].

У середині XVIII ст. до Франції приїхала трупа італійської опери-буф, з цього часу почала формуватися французька комічна опера. Це — джерело, звідки оперета братиме образи, фарби. «Вплив французької комічної опери на характер, форму, стиль перших оперет стає очевидним» [5, с. 5] при вивченні творчості великих майстрів опереточної музики, які на тривалий час визначили її закони, зміст і манеру, популярність. Це — Ф. Ерве і Ж. Оффенбах.

Оперета — дитя Парижа, який, за словами Р. Ролана, «аналізує життя з іронічною витонченістю... і насолоджується життям з нестримними веселоцями» [7, с. 37]. На бульварах Парижа виникають один за одним театри легкого жанру. Вони конкурують, закриваються, і знову виникають. На бульварі Тампль — новий театр, який очолює Флорімон Роже-Ерве. На Єлісейських Полях, головній вулиці Парижа, під час Всесвітньої паризької вистави відкрито ще один театр під керівництвом Жака Оф-

фенбаха. Це 1854 рік... У творчому спадку Ф. Ерве не все рівнозначне. Він пише твори, що пародіюють великі опери Мейєрбера та Росіні з їх перебільшеною пишністю та святковістю оркестровки. Вершина творчості Ф. Ерве — чудова оперета «Мадемуазель Нітуш», що вражає суворістю і чіткістю музичної мови. Це історія творчого шляху, на якому багато контрастів, картин лицемірного побуту служителів релігії і закоханості в життя, мистецтво, щастя творчості.

Набагато щасливішою була доля його сучасника, великого пересмішника Жака Оффенбаха. «Його називають Моцартом Єлисейських Полів, людиною, що створила новий вид музичного театру» [7, с. 84]. Не відразу приходить композитор до розгорнутої великої опереточної форми, яка забезпечить йому світову славу. Темою Оффенбаха було «паризьке життя» в усьому його жакхливому та лицемірному розмаїтті. Він підіймається до висот великих письменників-сатириків Рабле і Свіфта, коли скидає покрови з життя «Олімпу» і показує внутрішні пружини «паризького життя», що приховується в принадлих шатах «світової цивілізації» [8, с. 93]. Його спадок: «Орфей у пеклі», «Прекрасна Єлена», «Герцогиня Герольштейнська», «Синя борода», «Перікола» та лірична опера «Казки Гофмана».

Шлях, прокладений Оффенбахом, набуває розвитку в кращих оперетах Шарля Лекока («Зелений острів», «Дочка мадам Анго», «Жирофле-Жирофля», «Камарго»), має послідовників у творчості Едмона Одрана («Маскота» — один з яскравих творів світового опереточного репертуару) та Роберта Планкета («Корневільські дзвони», що вражають своєю романтичною схвилюваністю і правдивістю музичної мови).

Як стверджує відома дослідниця жанру Л. Л. Жукова: «Після класиків французької оперети Ш. Лекока, Е. Одрана і Р. Планкета на початку ХХ ст. цей жанр занепадає. На зміну йому приходять фарси, естрадні огляди, спектаклі мюзик-хольного типу» [5, с. 11].

Та коли ще французька оперета була в розквіті, почалася її тріумфальна хода Європою. Новою столицею жанру стає Відень.

Віденський оперетний стиль формується під безсумнівним впливом Оффенбаха. Адже на його творчості виховувалися всі композитори, що стали засновниками австрійської оперетної школи, яка не копіювала французьких авторів, а ґрунтувалася на досвіді вітчизняної комічної опери — зингшпиля. Найдосконалішими зразками цього жанру є «Викрадення з сералю» і «Чарівна флейта» Моцарта.

Чималий інтерес оперета виявляє до побутової музики, що також поєднує її з принципами зінгшпилю. До середини ХІХ ст. складається стиль танцювальної віденської музики — знаменитого віденського вальсу. Він демократичний, але проникає і в аристократичні салони. Форму вальсу використовують великі класики: Моцарт, Бетховен, Шуберт. В обробленому й удосконаленому вигляді вальси Йозефа Ланнера та Йогана Штрауса-батька стають не тільки найпопулярнішою танцювальною, але й хоровою формою. Такими є засади розвитку оперети в Австрії. Музика Відня менш амбітна, ніж паризька; лірика в ній більше збагачена нюансами, гнучкіша і тонкіша, тон ліричного висловлювання сердечніший і щиріший.

Засновниками віденської оперети є Зуппе і Мільоккер. Найвідомішими творами Зуппе в цьому жанрі є «Десять наречених і ні одного нареченого», «Фатініца», «Бокаччо» і «Донья Жуаніта». Самостійний композиторський стиль Зуппе окреслюється в його знаменитому творі «Бокаччо». Він виявляється в органічному поєднанні італійських впливів, перенесених на легший опереточний ґрунт, із самотніми віденськими інтонаціями, пісенними темами, ритмами вальсів.

Новий стиль відкриває дорогу новим іменам. Серед них — Карл Мілльоккер, знаменитий автор «Бідного студента». Він написав чимало оперет, але саме цей твір якнайповніше відбиває творчі тенденції композитора, його прагнення до ліризму і реалістичної достовірності образів. Серед його творів «Гаспарон», «Вице-адмірал», «Бідний Іонафан» тощо. Але відтворити «дух» віденського опереткового мистецтва судилося іншому композиторові, ім'я якого стало втіленням стилю життєрадісної опереткової стихії. Це Йоган Штраус. Його називають «Рубенсом мелодії», що влучно виражає характер його музики. Головне джерело стилю його творчості — надзвичайно щедрий мелодичний талант. Опоетизована танцювальність, збагачена тонким психологізмом, — найцінніше завоювання Штрауса, його творчий принцип, поширений на концертну і театральну музику. Ці засади блискуче втілились в опереті «Летюча миша», яку можна назвати зразком, що визначив новий напрям австрійської опереткової школи.

За жанром цю оперету можна назвати комедією звичаїв. Прагнення до чіткості, визначеності музичних характеристик, тонкої передачі внутрішнього життя героїв породжують індивідуалізацію кожного з них у самій партитурі, підводить до узагальненої виразної картини життя Відня. У наступній опереті «Ніч у Венеції» Штраус розвиває традиції танцювальності, за-

кладені в «Летючій миші». У цьому творі звучать незабутні вальси: «Лагуни», «Карнавал» та чарівна баркарола — одна з найкрасивіших штраусівських мелодій.

Серед оперет, які мали свого часу успіх, але нині не викликають зацікавленості постановників такі: «Каліостро у Відні», «Симпліціус», «Лицар Пацман», «Княгиня Нінетта», «Ябука, або Свято плодів», «Богиня розуму» та ін.

Особливе місце у творчості видатного композитора належить опереті «Циганський барон». Л. Жукова дуже точно характеризує її як «наймонументальніший... оперноподібний твір» [5, с. 15]. Вільна побудова, технічна складність, розгорнута форма музичних номерів і героїко-романтичний характер «Циганського барона» наближає його до опери.

Розвиваючи традиції, створюючи нові форми, віденська оперета виходить на світову сцену, щоб відкрити шлях новому явищу — «нео-віденській школі».

Яскравим представником нової оперети став Ференц Легар. Світове визнання Легару забезпечила його п'ята оперета «Весела вдова» (до цього були написані «Зозуля», «Плетельник кошиків», «Божественний чоловік», «Гумористичне весілля»). А. Володимирська наводить слова самого композитора з приводу цієї праці: «З «Веселої вдови» я знайшов свій стиль, до якого прагнув у попередніх творах... Я вважаю, що гумористична оперета не викликає інтересу в сьогоденній публіці. Я не можу вбачати призначення оперети в тому, щоб піддавати висміюванню все прекрасне і піднесене... Моя мета — зробити шляхетною оперету» [2, с. 67]. Як влучно характеризує цей твір Л. Жукова: «Веселу вдову видатний композитор нашого часу С. Рахманінов назвав «геніальною» [5, с. 16]. Святковомелодійна, поетична... музика Франца Легара до «Веселої вдови» — дійсно виняткове явище музичного життя цілої епохи». Чудовий мелодист не зраджує засадам інтернаціональності сюжету і музики, надаючи належне грецькій темі в опереті «Княже дитя», російській — в оперетах «Зозуля» та «Царевич», французькій — в оперетах «Весела вдова», «Чоловік трьох жінок», «Граф Люксембург», «Єва», «Кло-Кло», угорській — в оперетах «Циганська любов» та «Жайворонок», польській — в опереті «Блакитна мазурка», іспанській — в опереті «Фраскіта», китайській — в опереті «Жовта кофта», вдалою обробкою якої стала «Країна посмішок».

Фундатором угорської оперети став Імре Кальман. Основуючи ритми Нового світу — танго, фокстроту, шими, він органічно поєднував їх з музичними фарбами чардашу та віденського вальсу.

Від попередників Кальмана відрізняють не тільки унікальна мелодична обдарованість (за словами В. Васильєва цей композитор — «Верді ХХ століття» [1, с. 46]), а його драматургічний хист. У кальманівських оперетах велику роль відіграє хор, який бере участь у гострих драматичних ситуаціях. А „в майстерності побудови і розробки фіналів, — за словами А. Володимирської, — Кальман понині не знає собі рівних» [2, с. 82].

Першими оперетами були: «Осінні маневри» і «Хороший товариш». Та значного визнання Кальману забезпечив «Циган-прем'єр». Талановита розробка національної музики, якої ще не знав жанр, органічне поєднання самотнього угорсько-циганського фольклору з чарівним віденським вальсом надали угорській опереті міжнародної художньої цінності.

Опереті «Сільва» (інші назви цього твору: «Хай живе любов», «Княгиня чардашу», «Дитя шантану», «Королева чардашу») судилося стати оперетою номер один усіх часів і народів до сьогодні (прем'єра відбулася 17 листопада 1915 р.). Незабутні мелодії, чітко виражена музична драматургія, новизна музичної мови, напруженіша та експресивніша, яка поновлювала всю естетику жанру, стали запорукою того, що «Сільва» стала вершиною творчості Кальмана.

У 20-х рр. минулого століття побачили світло рампи оперети, які й нині посідають чільне місце в репертуарі музичних театрів світу: «Баядера», «Маріца», «Принцеса цирку».

Новим творчим злетом для композитора став спектакль за романом французького письменника Анрі Мюрже «Фіалка Мон-мартра», який приваблює щедрістю музичного матеріалу, вільною, розгорнутою побудовою, оспівуванням весни, юності, поезії, кохання.

Вивчаючи творчість Імре Кальмана, схиляєшся перед його геніальністю мелодиста. Але з часом та досвідом помічаєш, що одного разу віднайдена композитором і доведена до досконалості форма стає схемою (чітке визначення за амплуа: герой, героїня, простак, субретка, комічна пара; наявність трьох дій; фінали першої та другої дії розгорнуті, емоційно напружені; обов'язковий щасливий фінал). Та, як стверджує А. Володимирська: «І все-таки інколи жорсткі рамки стандарту наче тріщать і руйнуються під натиском блискучого композиторського обдарування. Імре Кальман виходить переможцем із поединку з часом» [2, с. 99].

Розвиток жанру у творчості Ф. Легара і І. Кальмана досягає апогею. Історія «легкого театру» в Росії, що почалася з прем'єри оперети Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі» 10 вересня 1865 р. в пе-

тербурзькому Александринському театрі (деякі джерела називають постановку «Прекрасної Єлени» Офенбаха в 1868 р. в цьому ж театрі), була своєрідною і не подібною до шляху жанру в європейських країнах. Підґрунтям становлення оперети був водевіль. Основуючись на його прийомах, віднаходили свою манеру гри перші видатні виконавці: А. Яблочкін, К. Варламов, В. Давидов, Н. Монахов та інші. У цьому жанрі виступали молоді П. Стрепетова, В. Комісаржевська, М. Савіна, К. Станіславський. Та своя оригінальна оперетна школа почала формуватися у 20–30-і рр. ХХ ст. Її засновниками стали М. Стрельников та І. Дунаєвський.

М.Стрельников був послідовником традицій віденської школи — як у музиці, так і в сюжетних лініях, створюючи своєрідні мелодрами-буф. Найвідоміші з його творів: «Холопка» (1929), яка за музичною структурою нагадує «Принцесу цирку» І. Кальмана, та «Чайхана в горах»(1930)

І. Дунаєвський фактично завершив революцію жанру, поєднавши в опереті розважальність з ідеологічними шаблонами того часу. Його перші твори «І нашим, і вашим» (1924), «Кар'єра прем'єра» (1925) нагадували водевіль. «Женихи» (1927) своєю сатиричною та пародійною спрямованістю відзначили перехід до нової опереткової стилістики. Новаторське використання автором масової пісні «...надалі стало одним з найважливіших виразних засобів музичної драматургії радянської оперети [11, с. 9]. За цим принципом створені найвідоміші оперети І. Дунаєвського — «Золота долина»(1937), «Вольний вітер» (1947), «Біла акція» (1955), музична фраза з якої лунає над Одесою, і стала «символом прекрасного романтичного міста» [10, с. 3].

«Значною подією в історії жанру в 1937 р. — оригінальна і дуже весела оперета «Весілля в Малинівці»[11, с. 9]. Нині ця вистава демонструється у двох композиторських варіантах: з музикою О. Рябова за п'єсою харківських драматургів Л. Юхвида і М. Аваха та з музичною версією Б. Олександрова з лібрето В. Тіпота.

Патріотична тема набула своєї актуальності під час Великої Вітчизняної війни у творах «Дівчина з Барселони» Олександрова (1942), «Раскинулось море широко» Круца, Мінха, Вітліна та ін.

Пізніше в жанрі оперети з'явилися нові автори: Ю. Мілютін «Девичий переполах» (1945), «Трембіта» (1949), «Поцелуй Чаниты» (1957), «Цирк зажигает огни» (1960) та ін. Серед інших композитивів, які писали чудову опереткову музику, слід відзначити О. Долуханяна, Є. Жарковського, І. Ковнера,

Б. Мокроусова, В. Мураделі, О. Новікова, А. Петрова, Є. Птичкіна, О. Фельцмана і багато інших. Не залишили поза увагою оперету і знані майстри: Г. Свиридов («Огоньки», 1951), Д. Кабалевський («Весна поет», 1957). Великий композитор Д. Шостакович також приділяв увагу веселому жанрові («Москва, Черемушки» 1959)

Із середини 1960-х рр. чітко визначені обриси жанру оперети почали поступово змінюватися. Збагачуючи палітру своїх виразних засобів, театри стали звертатися до музичних творів інших жанрів — рок-опери, мюзиклу, зберігаючи у своєму репертуарі кращі зразки класики. Такий процес інтеграції притаманний не тільки Росії, Україні — він характеризує розвиток театральномюзичного мистецтва в усьому світі.

На сценах вітчизняних театрів з великим успіхом демонструвалися класичні мюзикли: «Розмарі» Р. Фрімля, «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна, «Цілуй мене, Кет» К. Портера, «Моя прекрасна леді» Ф. Лоу, «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна, «Хелло, Доллі» Дж. Хермана, «Скрипаль на даху» Дж. Бока, «Людина з Ламанчі» М. Лі. Триумфальна світова прем'єра вистави «Ісус Христос — Суперзірка» Е. Ллойда Уеббера стала поштовхом для творчих пошуків російських композиторів у царині створення музичних творів нової форми. Так виникли відомі рок-опери «Орфей та Еврідіка» О. Журбіна, «Зірка і смерть Хоакіна Мур'єти» та «Юнона і Авось» О. Рибнікова, «Норд-Ост» О. Іващенко та Г. Васильєва.

Незважаючи на введену Уеббером практику «...патентувати не тільки музику і текст, але й усі аспекти вистави, зокрема оформлення сцени, костюми і сценографію» [4, с. 25], сучасний мюзикл входить до репертуару як антрепризних труп, так і стаціонарно функціонуючих театрів. Серед них: «Чикаго» Дж. Кандера, «Привид Опері» Е. Ллойда Уеббера, «Красуня і чудовисько» А. Менкена, «Собор Паризької Богоматері» Р. Коччіанта та ін. Особливості сценічного втілення зближують мюзикл з новими тенденціями у сфері драматичного театру, чітко вираженим синкретизмом засобів художнього впливу», — справедливо зазначає в нарисі Л. Данько [3, с. 20].

Полісюжетність, поліжанровість (як відзначала І. Ємельянова: «Мюзиклу можна все» [4, с. 5] цієї музично-театральної форми надають широкі можливості для вивчення особливого типу елементів, які входять до її складу.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням розвитку пізніших музичних жанрів і творчих здобутків у них на теренах вітчизняних театрів.

Список літератури

1. Васильев В. И. Кальман / В. Васильев // Оперетталенд. — 2007. — № 6. — С. 86.
2. Владимирская А. Звездные часы оперетты / А. Владимирская. — Л. : «Искусство», 1975. — 136 с.
3. Данько Л. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля : лекция / Л. Данько. — Л. : ЛГИК, 1977. — 26 с.
4. Емельянова И. Мюзиклу можно все / И. Емельянова // Великие мюзиклы мира : популярная энциклопедия. — М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2002. — С. 5–26.
5. Жукова Л. Искусство оперетты / Л. Жукова. — М. : «Знание», 1967. — 80 с.
6. Кампус Э. О мюзикле / Э. Кампус. — Л. : Музыка, 1983. — 128 с.
7. Кудинова Т. Отводевиля до мюзикла / Т. Кудинова. — М. : Сов. Композитор, 1982. — 176 с.
8. Corvin M. Le theatre nouveau en France / M. Corvin. — P. : Presses universitaires de France, 1995. — 125 p.
9. Larthomas P. Le theatre en France au XVIII siecle / P. Larthomas. — P. : Presses universitaires de France. 3 edition: 1994. — 124 p.
10. Жукова Л. В мире оперетты / Л. Жукова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://artux.ru/books/item>.
11. Оперетта [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>.

Надійшла до редколегії 26.03.2010 р.

УДК 781.6:[37.081.54:78]

В. П. КОВАЛЕВСЬКА

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНЕ РОЗУМІННЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ

Ідеться про копітку роботу, яку необхідно зробити, аналізуючи текст музичного твору, щоб зрозуміти авторський художньо-естетичний задум і якнайточніше відтворити його під час виконання.

Ключові слова: артикуляція, динаміка, темпові позначення.

Говориться о кропотливой работе, которую необходимо проделать, анализируя текст музыкального произведения, чтобы понять авторский художественно-эстетический замысел и как можно точнее воспроизвести его в момент исполнения.

Ключевые слова: артикуляция, динамика, темповые обозначения.

The article tells about tedious work which must be done, analyzing text of piece of music, to understand an authorial artistically-aesthetic project and to reproduce it at the moment of execution as precisely as possible.

Key words: articulation, dynamics, rate denotations.

Перед кожним музикантом-виконавцем завжди постає така проблема, як найточніше розуміння і відтворення художньо-естетичного змісту музичного твору. Для цього необхідно обов'язково пам'ятати неповторність особистості кожного композитора. Також слід зазначити, що кожне покоління пропонує своє осмислення музичних творів у зв'язку зі змінами в суспільстві і досягненнями у виконавській сфері. Актуальність теми полягає в тому, що дедалі все частіше на академічних концертних естрадах звучать такі версії відомих класичних творів, які не відповідають авторському задуму — за стилістикою, засобами виразності (артикуляція, педалізація тощо), концепцією прочитання твору.

Мета статті — розглянути деякі важливі складові, на основі яких створюється музичний твір і розуміння котрих сприяє глибшому проникненню в зміст означеного твору, що допоможе виконавцям досить точно відтворити задум композитора.

Художній зміст музичного твору є результатом становлення емоційно-інтонаційного змісту, що розгортається в потоці часу, котрий перебуває в певних відносинах з духовними цінностями культури суспільства.

Завдання викладача музики полягає в тому, що він організовує спілкування з музикою, художнім змістом, у якому розкривається унікальність творчості композитора. Здатності вивчати глибину авторського задуму й уміння налагодити повноцінно духовно контактувати з учнем, долучити його до співучасті у творчому процесі, викликати в юного музиканта емоційну зацікавленість є найсуттєвішими складовими в роботі музиканта-педагога. Щоб найповніше розкрити зміст музичного твору, необхідно більше дізнатися про особистість композитора, котрий створив цей твір.

У самій матерії музики ми шукаємо підтвердження сильного естетичного переживання. Це не може не вплинути на виконання (коли заглиблюєшся у свої відчуття прекрасного, тоді тільки можна збагнути закономірності мистецтва і відчути радість від того, що розум по-своєму відображає те, що безпосередньо відчуваєш).

Уже в музичній школі виявляються якісні особливості сприйняття, розуміння музики та її виконавського опанування, які надають можливість визначити різні типи музично-виконавських індивідуальностей серед учнів. Значна частина дітей, які закінчують музичні заклади, здобувають знання, набувають навички та вміння, необхідні для широкого музично-естетичного і загальномузичного розвитку. Випускники, які

мають творчі й слухові здібності, найчастіше продовжують здобувати музичну освіту в музичних училищах. Тому дуже важливо якомога раніше визначити, яким чином удосконалюватиме форми та методи виховання і навчання юних піаністів. Цей процес збагачення є глибинним і різнобічним. Працюючи над розкриттям ідейно-образного змісту творів, необхідно долати певні виконавські труднощі. Поступово в процесі навчання виникає необхідність розвитку слуху. Це зумовлено значним ускладненням музичної мови та піаністичної фактури творів зі зростанням учня (збільшуються масштаби творів, що вивчаються, а також різноманітність метро-ритмічних, гармонічних зв'язків у різних пластах музичної тканини, виникає необхідність тривалого горизонтального слухання). У дітей, що навчаються музики, поступово виробляється внутрішнє відчуття характеру музики, навіть під час найпершого — зорового — читання нотного тексту. Ця здібність неоднаково виявляється в дітей. Учні поступово навчаються музично мислити, це здійснюється під впливом багатьох безпосередніх і побічних факторів, таких як: виконавський показ, словесні пояснення, художньо-асоціативний приклад, музично-теоретичний аналіз. Коли учень яскраво відтворює внутрішнім слухом (подумки) твір, це сприяє швидшому й активнішому вивченню твору, допоможе якнайкраще читати учневі музичний текст з аркуша, що, у свою чергу, сприяє скороченню часу на вивчення твору.

Коли працюєш з учнями старших класів, необхідно зважати на рівень їх музичних і піаністичних досягнень. Це тривалий процес спостереження за підопічними, перевірка різних сторін роботи над виконанням твору (ступінь опанування окремих музичних жанрів, подолання піаністичних і звукових труднощів). Необхідно виявити, чи може учень самостійно прочитати різні за характером музичні тексти, виявити їхні різноманітні структурні особливості. Важливим фактором професійності в підопічного є вміння володіти інтонаційною виразністю звучання, ритмо-темповою гнучкістю, динамічним й агогічним нюансуванням. Під час роботи з учнем слід зважати не лише на піаністичні схильності, а й на його уподобання до різних галузей знань (живопис, архітектура, кіно та ін.). Це все збагачує кругозір та активізує музично-виконавську ініціативу.

Завжди необхідно звертати увагу на психологічні особливості учня, такі як: характер, уважність, вольові якості, працелюбність, швидкість та точність у виконанні поставленого завдання та ін.

Проявом цілеспрямованого музичного обдарування є самобутність, інтелектуальність, уміння самостійно працювати вдома, яскраві виступи на естраді, привнесення у виконання свого бачення художньої концепції музичних творів. У таких учнів виступ на сцені викликає піднесення творчих сил та бажання яскраво донести музику до слухачів. Існує й інша група учнів, що виявляють здібності в емоційно-слуховій сфері. Ці учні повільно пристосовуються і долають професійні труднощі. Працюючи з ними, слід використовувати теоретичний аналіз музичних творів, проводити бесіди на тему музики, яка виконувалася на концерті. Існує окрема категорія дітей, які навчаються не для професійного зростання в цій галузі, а для загального розвитку та виховання музичного смаку. Таким учням необхідно навчитися орієнтуватися в музиці минулого і сучасній музиці. Для цього слід використовувати на уроках музичну літературу для гри в чотири руки.

У музичних школах виховання та навчання учня-піаніста в старших класах відбувається інакше, ніж у молодших класах. Поступово посилюються вимоги, що зумовлюють необхідність застосування значно змінених і доповнених індивідуальних засобів впливу. Старшокласникові притаманні такі особливості сприйняття: глибше розуміння художнього образу, чутливе переживання музики, які поєднані з постійно мінливими психологічними якостями пізнання навколишньої дійсності. До четвертого класу безпосередність та інформаційна забарвленість музики, що сприймається, стають головними стимулами до її виконання, а в старших класах все більше впроваджуються елементи контролю свідомістю суті творів, що вивчаються. Поєднання емоційної і розумово-понятійної основи стає органічною вимогою, що зумовлено не тільки віковими особливостями сприйняття музики, а й з масштабами музичної літератури, її жанрово-стилістичним та піаністичним різноманіттям. Учень усе більше заглиблюється в атмосферу музики і поступово зростає прагнення опанувати музичну літературу. Учень починає все краще розуміти музичну мову. Особливу увагу в музичній освіті необхідно приділяти розвитку музичного мислення, що складається із: мелодико-інтонаційного, ладово-гармонічного, поліфонічного, відчуття форми та ритмічної організації музичної матерії. Велику роль у навчанні відіграє музична пам'ять. Слід шукати найефективніші засоби праці з учнями, щоб досягти бажаного результату. Необхідно застосовувати такі засоби, як: виконання твору, теоретичний аналіз, образно-вербальна характеристика (роз'яснення авторських і редакторських позначок у тексті).

Читання музичного тексту з аркуша пов'язане з відповідними труднощами та з умовностями нотного запису, який являє собою складний комплекс різномістовних значень, та потребує різноманітного музичного інтонування. Це пов'язано зі специфікою музичного мистецтва: гнучкістю, емоційністю, яка є головною в музиці, необхідністю творчого посередництва виконавця між автором і слухачами. Щоб виконавець зрозумів усі тонкощі авторського задуму, йому слід удумливо вивчати текст музичного твору. Для цього необхідно розглянути деякі аспекти авторського тексту щодо артикуляційних, динамічних і темпових значень. Артикуляція — лат. *articulo* (відокремлюю, вимовляю) — засіб виконання, вимовляння послідовних звуків: зв'язано, окремо або уривчасто та ін.

Види артикуляції:

- легато — зв'язано ;
- стакато — уривчасто;
- маркато — чітко;
- піцicato — щипком;
- портато — витримувати кожний звук, але не зв'язувати їх;
- фермата — зупинка.

У фортепіанній музиці ці означення, зображені графічним засобом, мають назву штрихи і є багатозначними за своєю природою. Наприклад, ліги в деяких випадках визначають бажане фразування (О. Гедіке «Ригодон») [8, с. 21], в інших — відокремлюють ноти, поєднані лігами, від нот, не поєднаних лігами, незалежно від їх синтаксичного значення (Л. Бетховен «Сонатина G-dur») [1, с. 142]. Інколи смислові і пальцеві ліги повністю збігаються [8, с. 29]. Для музики XVIII ст. типовими є короткі ліги та невелика їх кількість. Це пов'язано з якостями старовинних інструментів, на яких виконували ці музичні твори. Завдяки змінам в інструментах відбувається значне переосмислення лігатури в музиці того періоду. Дуже обережно необхідно ставитися до ліг, які були поставлені композиторами, починаючи з XIX ст. Особливо ретельно ліги виписував у своїх творах П. Чайковський (Неаполітанська пісенька) [12]. Штрихи, які поставив автор, роблять музику цікавою. Якщо змінити ліги, котрі написав композитор, то зміст фрази зміниться. Розглянемо застосування композиторами у своїй творчості такого штриха, як стакато — уривчасте виконання. Існують два види позначень: крапки над або під нотами, або клинни — це гостріше добування звуків. Використовуються обидва види стакато у творах Л. Бетховена (соната, тв. 2, №2) [1], С. Майкапара «Маленький командир»

[13, с. 77]. Використання різноманітних видів штрихів змінює характер музичного твору, це можна проілюструвати твором І. Берковича (Варіації на тему російської народної пісні «Во саду ли, в огороде») [13, с. 20]. Тема народної пісні написана штрихом нон-легато. Перша варіація записана шістнадцятими на мецопіано в пошвавленому темпі та нагадує перебори на балалайці. Друга варіація — спокійна за характером і написана восьмими (на легато). За характером друга варіація — це пісня, а партія басового голосу є самостійною мелодією, записаною четверними нотами. Третя варіація виконується весело на стакато, яскравим звуком у характері веселого танцю.

Важливим аспектом розуміння авторського тексту є правильне прочитання динаміки в музичному творі. Оразу необхідно зауважити, що читання динамічних позначень неоднозначне. Посилення і послаблення звука зводиться до приблизних формул: *crescendo*, *diminuendo* з додавання слів *rosso*, або *molto*, позначеннями стосовно інтенсивності наростання і спадку звучності. Велике значення має загальний музичний контекст. Динамічні вказівки є приблизними під час написання і дуже гнучкими під час виконання і досить протирічними у своїй основі. Спостерігається зв'язок з темпом, ритмом, агогікою. Агогіка (від грец. *agoge* — відхилення) в музичному виконанні — невеликі відхилення (уповільнення або прискорення) від темпу, підпорядковані меті художньої виразності. Агогіка широко використовувалася романтиками, наприклад Ф. Шопеном — засновником польської класичної музики, романтиком за спрямованістю його творчості.

Для того, щоб у музиці підкреслити різку зміну настрою і динаміки, необхідна короткочасна цезура або довга цезура — пауза. Т. Гутман зазначав: «Пауза — це дихання, це продовження думки в тиші...» [4, с. 26]. Доволі часто в динаміці спостерігається невідповідність між творчим задумом та записом у нотах. Кожен виконавець, згідно зі своїм талантом, використовує різноманітну звукову палітру, яка не вкладається в скупі графічні позначення (*forte*, *piano*, *виделочки*). Для кожної епохи характерні свої ознаки динаміки. Наприклад, у клавесиністів типова «терасна» динаміка, а у творчості Л. Бетховена наявне драматичне дійство (зіставлення тональностей, різних за характером тем і їх розвиток). Притаманна різка зміна динаміки (*forte*, *piano*) та різка зміна настроїв. Автор музики створює художній образ у своїй уяві, а потім фіксує його графічно, відчуваючи розвиток тем у синтезі: звуковисотності нот з ритмом, динамікою та в певному темпі (в діалектичному поєднанні різних складових).

Музика — це деякий «організм», який при відтворенні інтерпретатором оживає і розвивається в часі, апелюючи до наших емоцій, примушує нас співпереживати. Щоб це відбулося, необхідно бережно ставитися до авторських позначень відтінків. При повторенні одного і того ж музичного матеріалу можуть бути різні динамічні відтінки (в сонатній формі в експозиції та репрізі — закінчення головних партій). Існують динамічні вказівки композитора, які неможливо виконати внаслідок природного походження фортепіанного звука (посилення звука на єдиній ноті). Це може означати *tenuto*, щоб звернули особливу увагу на цей звук або на ноту, яка звучить, необхідно взяти праву педаль, таким чином збільшити звук цієї ноти. І це можливо зробити.

Звернемо увагу на важливе питання про темпи музичних творів, що виконуються. Проблема темпу заслуговує на особливу увагу. Кожний музичний твір потребує свого темпу у зв'язку з художнім змістом (Б. Берлін «Поросята, що марширують») [13, с. 31]. Мексиканський композитор і диригент К. Чавес відзначав, що зміна кількох нот завдає музичному твору лише часткової шкоди. Водночас неправильний темп повністю спотворює ідею, форму і зміст твору. Поняття «правильний темп» — це поняття відносне. Правильним темпом завжди буде саме той, який через ледве помітні зміни в темпі пристосовуватиметься до мінливого змісту музичного твору. Говорячи про темпи, не можна не сказати про *rubato*. Це — неточне виконання тривалості нот. Одні зменшуються, інші збільшуються, але необхідно, виконуючи твір, зберігати внутрішню пульсацію, хоча й не завжди очевидну. Обов'язкова умова *rubato* — якщо ми дещо прискорюємо темп, то необхідно повернутись до первинного темпу, щоб зберегти спільну концепцію єдиного темпу. Існують три роди темпових позначень: словесні вказівки, метроритмічні позначення (чверть = 50), хронометраж твору. Вербальні вказівки дуже різноманітні і пов'язані з характером музики (Ф. Рибіцький «Печаль», В. Ігнат'єв «Колискова для kota — ледачо») [9, с. 20; 8, с. 10]. За допомогою метронома можливо встановити рух основної метричної одиниці, усвідомити живу «ритмічну пульсацію», яка допомагає у виконанні музичного твору. Деякі відомі музиканти негативно ставилися до використання метронома під час виконання твору. Н. Метнер відзначав, що метроном не компетентний у художньому русі музики. У музичних творах коливання позначеного руху необхідні, але вони мають бути симетричними. Наприклад, якщо затримати темп на початку такту, то цю затримку слід нагнати прискоренням, щоб позначений темп не був змінений.

Отже, при виконанні нотного тексту дуже важливі артикуляційні, динамічні та темпові позначення для розуміння художнього задуму композитора. Поряд з цим інтерпретатор повинен по-своєму передати виконуваний твір, не руйнуючи задуму й ідеї композитора, зважаючи на особливості епохи і стилю автора. Виконуючи музичний твір, інтерпретатор має не лише механічно виконувати всі вказівки композитора в нотному тексті, але й наповнити музичний твір емоціями, відчуттями (від грец. *aisthesis*), естетикою, ввести до світу прекрасного. Ціннісно-змістовна ідея твору взаємодіє з ціннісно-змістовними структурами особистості, що породжують ті зміни, які впливають на суб'єкта, як ефект дії музичного мистецтва. При виконанні музичних творів для слухачів музика стає тривимірною (що складається перетином авторської, виконавської та слухачької інтерпретації), збагачуючи звучання своїм емоційним досвідом. У мить, коли виконавець переходить від стадії розуміння музичного твору до стадії його інтерпретації, посилюється суб'єктивізація, переосмислення. Існують такі особливості інтерпретації музичної композиції: оригінальність, здатність до творчого сприйняття та творчого прочитання і відтворення. Зовнішність мистецького твору змінюється в міру того, як вона оживає у свідомості різних епох. У зв'язку з цим дуже важливо, щоб виконання музичного твору було синтезом об'єктивного знання і розуміння задуму композитора в цьому творі і суб'єктивного, естетичного, емоційного ставлення до відтвореної музики. Лише такий симбіоз надає можливість виконати музичний твір так, щоб викликати задоволення слухачів.

Перспективами подальшого дослідження може стати детальніший розгляд психофізичних особливостей розвитку учнів-музикантів у контексті їхніх можливостей правильно відтворювати музичні твори композиторів різних стилів, шкіл та епох.

Список літератури

1. Бетховен Л. Сонаты для фортепиано / Л. Бетховен. — М. : Музгиз, 1955. — 256 с.
2. Благой Д. Композитор и педагог / Д. Благой // Вопросы фортепианной педагогики : сб. ст. / под общ. ред. В. Натансона. Вып. 1. — М. : Музыка, 1963. — С. 65–75.
3. Гутман Т. Воспоминания / Т. Гутман // Музыка и время. — М., 2006. — № 1. — С. 25–27.
4. Дельсон В. Генрих Нейгауз / В. Дельсон. — М. : Музыка, 1966. — 185 с.
5. Енциклопедичний музичний словник — К. : Муз. Україна, 1959. — 317 с.

6. Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К. Игумнова / Я. Мильштейн // Мастера советской пианистической школы. — М. : Музыка, 1961. — С. 40–114.
7. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам / Я. Мильштейн. — М. : Музыка, 1967. — 117 с.
8. Музична скарбничка: учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. 1 клас / ред.-упор.: О. Іванова, І. Корпан. — К. : Гроно, 2002 р. — 48 с.
9. Рыбицкий Ф. Польская тетрадь / Ф. Рыбицкий. — СПб., 2004. — 36 с.
10. Соколов М. А. Гольденвейзер об исполнительстве / М. Соколов // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1. — М. : Музыка, 1965. — С. 35–71.
11. Хрестоматия педагогического репертуара для фортепиано / ред. Н. Копчевский. — М. : Музыка, 1963. — 180 с.
12. Чайковский П. Детский альбом / П. Чайковский. — М. : Музыка, 1969. — 30 с.
13. Школа игры на фортепиано / сост. А. Николаев, В. Натансон, Л. Рощина / под ред. А. Николаева. — М. : Музыка, 1979. — 308 с.

Надійшла до редколегії 26.03.2010 р.

УДК [78.4:398.8](477.54)

Н. А. ПЛОТНИК

МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР У СУЧАСНОМУ ЕТНОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Розглядається проблема функціонування музичного фольклору в умовах етноконтактного проживання української та російської етнічних груп на Харківщині, основні аспекти взаємодії культур двох етносів у структурі народної художньої культури.

Ключові слова: музичний фольклор, пісенні фольклорні жанри — ліричні, календарно-обрядові, весільні пісні.

Рассматриваются проблемы функционирования музыкального фольклора в условиях этноконтактного проживания украинских и российских этнических групп на Харьковщине, основные аспекты взаимодействия культур двух этносов в структуре народной художественной культуры.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, песенные фольклорные жанры — лирические, календарно-обрядовые, свадебные песни.

In the article the problems of functioning of musical folklore are examined in terms ethnic pin residences Ukrainian that the Russian ethnic groups on Kharkiv Region, basic aspects of co-operation of cultures of two people in the structure of folk artistic culture.

Key words: musical folklore, song folklore genres are lyric songs, calendar-ceremonial songs, weddings songs.

Одним із провідних напрямів сучасної етнокulturології, який висвітлює проблеми, пов'язані зі співвідношенням процесу глобалізації та збереженням етнічної локальної самобутності пісенної творчості усної традиції, є вивчення традиційної культури етноконттактних територій. Музичний фольклор української та російської етнічних груп, що історично проживають на території сучасної Харківщини, є не тільки невід'ємною складовою сучасної етнокulturальної традиції, але й зберігає величезну культурно-історичну інформацію, емоційно впливає на почуття сучасної людини.

Формування музичного фольклору на території Харківщини відбувалося на фоні історичних, соціально-економічних, соціально-політичних процесів та під впливом культур двох слов'янських етносів (українців і росіян). Унаслідок цього на цій території сформувалися багатогранні місцеві локальні варіанти побутової культури, при цьому ступінь залежності окремих сфер культури від цих факторів різноманітний. Складні взаємозв'язки, що відбувалися між сусідніми народами та їх локальними групами, впливали на головні відзнаки етносу — національну самосвідомість, мову, традиційно-побутову та пісенну культуру. Тривале спільне проживання українців та росіян на Харківщині, їх тісні господарсько-економічні зв'язки сприяли значному етнокulturальному об'єднанню росіян та українців. Розвиток процесів етнокulturальної інтеграції між двома слов'янськими народами — характерна ознака етнічного розвитку населення цього регіону.

Музичний фольклор Харківщини в різні часи вивчали українські і російські провідні музикознавці, етнологи, етномузикологи та фольклористи: О. Потебня, О. Стебляно, В. Ступницький, О. Метлинський, В. Дубравін, М. Мартинович, В. Верховинець, Є. Гіппіус, А. Гриця, А. Гуменюк, К. Дорохова, О. Ліманська, І. Мацієвський, О. Мурзіна, Л. Новикова, В. Осадча, О. Пашина, М. Семенова, О. Тюрікова, І. Щербіна, В. Щуров тощо. Аналіз праць науковців дозволяє стверджувати, що музичний фольклор двох споріднених слов'янських етносів — українців і росіян. Фольклор складає базис духовного життя етносів, зберігаючи народну мудрість і життєві канони. В аспекті народного мистецтва музичний фольклор є цілісною та самодостатньою художньою парадигмою морально-ціннісних категорій, що перетворює її в етнокulturальний концепт.

Зазначимо також, що нині немає комплексного дослідження музичної фольклорної традиції українського та російського етносів Харківщини. Усі вищеназвані автори в різні часи вивчали

окремі культури «етнічних островів» (термін К. Дорохової [2]) та ареальних (термін Є. Гіппіуса [1]), локальних осередків (термін В. Осадчої [4]).

Мета нашого дослідження пов'язана із зосередженням уваги на специфічних факторах побутування музичної фольклорної традиції українського та російського етносів в умовах етноконтактного проживання на Харківщині, а також у розгляді прикладів взаємовпливу культур двох етнічних груп.

Харківщина кінця ХХ — початку ХІ ст. є відомим промисловим, науковим та культурним центром України. Політико-географічне положення Харківщини в межах Східноєвропейської рівнини, державний кордон з Російською Федерацією (довжина кордону майже 250 км, відстань між Харковом та Белгородом — 70 км), транзитне положення на традиційних шляхах переселення населення зі Сходу на Захід — усі ці фактори вплинули на функціонування музичного фольклору (пісенного, інструментального, хореографічного) в цьому регіоні. Найбільше збереженою, існуючою в активній формі серед сільського населення, а також в репрезентованій формі серед численних фольклорних колективів області є народнопісенна традиція музичного фольклору. Як синтез артефакту (матеріального начала, форми), духовності та змістовності текстового матеріалу, народна пісня зберігає життєву народну філософію, забезпечує стабільність у переданні нащадками великої духовної культури етносу.

Аналіз матеріалів польових досліджень останніх років по селах Харківської області дозволяє порушити питання про генезу, своєрідність та регіональну специфіку народнопісенного музичного фольклору. Для окреслення реального стану побутування пісенної фольклорної традиції на території Харківщини, необхідно проаналізувати всі пісенні фольклорні жанри, починаючи з календарно-обрядових пісень та закінчуючи пісенним супроводом обрядів життєвого циклу. Ми спеціально не зосереджуємо уваги на жанрі «колискова пісня», оскільки цій проблемі присвячувалась окрема стаття [3]. Як традиція пізнього формування, пісенна фольклорна традиція цього регіону характеризується своєю різноманітністю, двомовністю та осередковістю побутування (на території Харківщини разом з українськими поселеннями розташовані російські фольклорні осередки).

Слід відзначити, що тривале проживання російських локальних груп на Харківщині, які перебувають в іноетнічному оточенні в Балаклійському, Великобурлуцькому, Вовчан-

ському, Дергачівському, Зміївському, Золочівському, Красноградському, Первомайському, Чугуївському районах області, сприяло збереженню своєрідної етнічної традиційної народної культури та музичного фольклору. Цей факт підтверджується проведенням нами порівняльного аналізу традиційної народної культури російських етнічних груп, що проживають на території прикордонних районів Харківської та Белгородської областей, а саме: Дергачівського та Шебекінського, Золочівського та Борисівського районів. Результати аналізу дозволили виявити подібність як у традиційному жіночому одязі, так і в елементах мовного діалекту та в обрядових піснях. Наприклад, ритуал випровадження нареченої з двору супроводжується карагодною піснею «Подводчик-молодчик» (с. Руська Лозова Дергачівський район) та «Ой, повозник кудрявай» (с. Купино Шебекінського району). Ці пісні спільні не тільки за сюжетом, але й за мелодико-фактурним типом наспіву. Подібна спільність виявляється і в інших весільних піснях російських осередків Харківщини та російської традиційної культури Белгородщини. Зазвичай ці пісні маркують результативні або переломні обрядові дії, що пов'язані із символічним переходом від одного роду до іншого (проводжання нареченої з дому, з двору, обряд «повивання молоді» тощо). Наприклад, у різних російських селах Харківщини, а також у деяких селах Белгородщини побутують весільні пісні зі спільним сюжетом «Зима-лето да со-сенушка» та «Соезжала Марусечка со двора». Музичні характеристики цих пісень подібні за мелодико-фактурним типом, але різниця простежується у варіантах розспіву. Спільність сюжетів спостерігається і в інших пісенних жанрах (піснях календарно-землеробського циклу, ліричних, карагодних та обрядових піснях). Така подібність підтверджує думку щодо сумісного заселення Слобожанських територій росіянами гіпотетично з одного місця попереднього розселення, зокрема Курської губернії.

Порубіжне розташування Харківщини зумовило не тільки перехресний характер (В. Осадча [4]) взаємодії культур двох народів, але й двомовність місцевої народнопісенної традиції. Цей факт сприяв поширенню «двомовних» пісень романсового стилю (такі пісенні приклади можна знайти в працях Л. Новикової, В. Осадчої), а також переспівуванню деяких українських пісень російською мовою і, значно менше, російських пісень українською мовою. Так, нині в українських та російських селах Харківської області побутують такі народні варіанти пісень з переважанням української або російської лексики: «Туман

3

Щедрівочка щедрувала,
 Хазяїна викликала
 Вийди, дядько, не барися,
 На кошари подивися!
 Всі коровки потелились,
 І ягнятка народились,
 Щедрий вечір, добрий вечір!
 Пустіть, дядьку, щедрувати!
 Муравський шлях — 2002

Вищезазначені приклади народних пісенних зразків наводять на таку думку: розвиток української та російської народнопісенної традиції в іншомовному етнічному оточенні сприяв зближенню різних за стилем первісних елементів традиції, а також створенню музично-стильового стрижня, що і є своєрідною відмітною ознакою музичного фольклору Харківщини.

Говорячи про виявлені спільність сюжетів, заспівів поетичних текстів, а також функціональну єдність пісень українців та російських осередків, не можна не зосередити увагу на складоритмічній будові пісень. В аналогічних піснях українців та росіян вона є різною.

4

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ I
 При-е-хал дру-жко з се-ми сел
 ♪ ♪ ♪ ♪ I ♪ ♪ I
 на нем ру-ба-шка с се-ми пол...
 Муравський шлях — 2002

5

♪ I ♪ ♪ I ♪ ♪ I
 Сві-ти-лка шпи-лька при сті-ні
 ♪ ♪ ♪ ♪ I ♪ II
 на ній со-ро-чка не ї-ї...
 Муравський шлях — 1996

Ці приклади свідчать про те, що на основі спільності складочислової будови (5+3) розвиваються різні складоритмічні форми: «Приехал дружок с семи сел» (1111112/11112112), «Світилка шпилька при стіні» (12112112/11112122). Такі складоритмічні форми характеризують аналогічність функцій в українському та російському весільних обрядах. У цьому випадку спільним явищем буде сама будова вірша.

Архаїчність та збереженість призначення функцій наспівів спостерігаються також на рівні музичної стилістики. Іншомовне оточення відбилося в консервативності традицій, які простежуються не тільки в побуті, але й в обрядовості та обрядовій пісенності російських локальних груп. Консервативність у функціонуванні народнопісенної культури російського етносу Харківщини є домінуючою ознакою. На відміну від російської

традиції, українській традиції разом з консервативністю притаманна й інноваційність, яка виявляється насамперед на рівні стилістики наспіву.

Народні пісні українського та російського етносів синтезують у собі багатотональний досвід народу. Тому в них можна знайти елементи стародавніх вірувань та культів, заклінальної магії, зразки міфологічної образності тощо. Народні пісні містять у собі глибокий емоційний заряд, пов'язаний з любов'ю до родини; Батьківщини.

Усі вищезазначені специфічні компоненти пісенного жанру музичного фольклору Харківщини можна виявити у весільному обряді українського та російського етносів, як одному з най збережених явищ народної традиційної культури. Музичний супровід весільного обряду представлено такими пісенними жанрами як: весільні ладанки в українському весіллі та «корильные припевки» в російському весіллі; пісні, що супроводжують певні обрядові дії; весільні пісні, що супроводжуються інструментальним супроводом або танцювальними рухами (у росіян); «причеты молодой» (тільки в росіян), що не мають специфічних весільних форм та інтонуються на мотив голосінь. Усі ці пісні виконують різні функції, пов'язані з двома головними лініями: ініціативною та територіально-контактною.

Серед основних типів вірша весільних пісень російських осередків можна назвати сегментовано силабічний та силабічний вірш з двосегментованими дольниками 6+4, 6+5, 4+4, 10+8, 4+5, 6+6 та трьох сегментованим дольником 5+3+4, зі строфічною формою ARR, AR, ABR1R2, ABRB, з цензурованим або рівномірно сегментованим ритмічним періодом. «Величальные песни» мають віршову будову наспіву (abb = 4+3+3), силабічний цензурований вірш та ритмічний період. Для «корильных припевок» характерні: формульний наспів AA1B, тірадний рядок (3-6 віршів), силабічний та цезурований вірш 5+3, 6+3. Ця подібність спостерігається з українськими ладанками, передирками, однак, на відміну від російських корилок, в українських ладанках у цезурованому рядку 5+3 не доспівається останній склад тексту фінального рядка. Тому каданс українських ладанок відрізняється від російських корилок. Також у фінальному рядку українських варіантів весільних пісень спостерігається й відмінна ритмічна будова.

6

♪ ♪ ♪ ♪ I ♪ ♪ I (11112112)

Казали наш сват что богат /

♪ ♪ ♪ ♪ I ♪ ♪ I
 прислал он деняг целый мех /
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ I ♪ ♪ I (11112112)
 Положил копейку как на смех//
 Н. Плотнік, власний архів

7
 ♪ ♪ ♪ ♪ I ♪ ♪ I (11112112)
 Татарин братік, татарин /
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ I ♪ ♪ I
 Та продав сестрицю задаром//
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ I ♪ ♪ I
 Та за повненької чарочки /
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ I ♪ I
 Та за біленькії шишоч[ки] // (1111212)
 Муравський шлях — 2001

Протиставлення двох родів при проведенні українського весілля відображається у численних приспівках-передирках, присвячених дійовим особам обрядового дійства: дружку, боярам, сватам, свашці, світилці, молодому, весільним батькам тощо. Тільки по закінченні застілля першого весільного дня начебто настає мирова. Представники того чи другого родів припиняють на сміхатися один над одним, гуляють весілля з піснями та танцями. У російській традиції весільного обряду «корильных» пісень не дуже багато, здебільшого вони виконуються під час викупу молоді, її приданого, місця біля неї за весільним столом. Упродовж усього весільного ритуалу виконуються «величальные песни», в яких оспівуються молоді, їх батьки, рід молоді та молодого.

8
 У Михаила Григорича веселая беседа,
 Смех и веселая беседа, да любовной гости...

Таким чином, на основі аналізу наукових праць багатьох авторів, які досліджували народну традиційну культуру Слобожанщини, матеріалів польових досліджень музичного фольклору українських та російських етнічних груп Харківщини, можна дійти таких висновків.

Тривала загроза від турецько-татарських кочівників, історичні, соціальні, економічні, політико-географічні умови життя суспільства знайшли своє відображення в музичному фольклорі українських та російських етнічних груп на Харківщині. Завдяки цим факторам культуро-творчий процес двох споріднених слов'янських етносів має свою специфіку. Осередкове та

змішане проживання на території Харківської області українського і російського народів відобразилося на побуті та народній художній культурі кожного. Разом із консервативністю в збереженні етнічних традицій спостерігається взаємовплив двох культур, який найяскравіше простежується в пісенних жанрах музичного фольклору.

Народнопісенна традиція української та російської етнічних груп Харківщини як елемент художньої культури, в якому не тільки втілились, відобразились та переплелися категорії філософського і морально-етичного світосприйняття попередніх поколінь, але й сучасність, є феноменальним явищем народної художньої культури Слобожанщини. Іншими словами, музичний фольклор української та російської етнічних груп Харківщини являє собою полісоціальну, регіональну (субетнічну) традиційну культуру Слобожанщини, в якій особливе місце належить українській традиції, як традиції титульної національно-етнічної спільноти (термін М. Шульги [5]). Стосовно української традиції, традиційна культура російського народу є культурою субетносу. Однак за музично-стильовими ознаками, функціональною особливістю народнопісенна традиція російських етнічних груп є прикладом вузьколокальної, специфічно місцевої традиції окремого осередку та не утворює цілісного прошарку в місцевій традиції. Подальше дослідження музичного фольклору в сучасному етнокультурному просторі дозволить не тільки виявити взаємовплив різних національних культур на культурну традицію українців та поєднати різні етнічні культурні традиції в одну державну художню культуру. Воно може забезпечити той емоційний баланс, який так необхідний у повсякденному житті кожної етнічної групи, що проживає на території України.

Список літератури

1. Гиппиус Е. В. Проблема ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. Вопросы типологии : сб. трудов. — М., 1982. — Вып.6. — 159 с.
2. Дорохова Е. А. Этнокультурные «острова»: пути музыкальной эволюции : автореф. дис. канд. искусствоведения: (17.00.02 — Муз. искусство) / Дорохова Екатерина Анатольевна ; Гос. институт искусствования — М., 2008. — 20 с.
3. Плотнік Н. А. Колискова пісня як невід'ємна частина традиційного музичного фольклору Слобожанщини / Н. А. Плотнік // Вісник ХДАДМ. : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. — Х. : ХДАДМ, 2009. — 180 с. (Мистецтвознавство. Архітектура: №13). — С. 106–113.

4. Осадча В. М. Народнопісенна культура Слобожанщини : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: (17.00.01 – Теорія та історія культури) / Осадча Віра Миколаївна; Харк. держ. акад. культури. — Х., 2000. — 20 с.
5. Шульга М. Етнічні росіяни — нова суперменшість України / М. Шульга // Український часопис прав людини. 1996. — К.: Українська правнича фундація, 1997. — С. 47–52.

Приклади пісенних зразків

1. Пісні Слобідської України: фоногр. зб. / Збирацька робота, розшифровка нотних текстів, передмова, примітки та упорядкування Л. Новикової. — Х.: Майдан, 1996. — 187 с.; Перевидання: Пісні Слобідської України: навч. посіб. / автор укладач Л. І. Новикова. — Х.: ТО Ексклюзив, 2006. — С. 59. — № 42.
2. Муравський шлях — 2000: матеріали фольклорно-етнографічної експедиції / упор. Г. В. Лук'янець, М. П. Маслов, О. В. Коваль. — Х.: Регіон-інформ, 2000. — С. 102.
3. Фольклорні осередки Харківщини: Серія «Муравський шлях — 2002 / пор. К. Дорохова, В. Осадча, Н. Плотнік — Х.: Регіон-інформ, 2002. 380 с. — С. 12.
4. Фольклорні осередки Харківщини: Серія «Муравський шлях — 2002 / упор. К. Дорохова, В. Осадча, Н. Плотнік — Х.: Регіон-інформ, 2002. — С. 218.
5. Муравським шляхом — 96: Етнографічний опис та фольклорні матеріали селища Лиман Зміївського району Харківської області / упор. В. М. Осадча, М. О. Семенова, М. М. Краси́ков, Н. П. Олійник — Х.: ХОЦНТ, Лабораторія фольклору, 1996. — С. 44.
6. Власний архів Плотнік Н. А., с. Введенка Чугуївського району, 2004.
7. Традиційна народна культура Дворічанського району Харківської області / упор. М. О. Семенова. — Х.: Регіон-інформ, 2001. — С. 61.
8. Власний архів Плотнік Н. А., с. Берестовенька Красноградського району, 2009.

Надійшла до редколегії 26.03.2010 р.

УДК 782.082.1:159.964.21

О. І. КОЗАК

«КОНФЛІКТНА СИТУАЦІЯ» ЯК МОДЕЛЬ СИМФОНІЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Розглядається поняття «конфліктна ситуація» як фрагмент конфлікту, здатний характеризувати цілісність цього феномену.

Ключові слова: *конфліктна ситуація, конфлікт, симфонізм, модель, метод, концепція, музична конфліктологія.*

Рассматривается понятие «конфликтная ситуация» как фрагмент конфликта, способный характеризовать целостность этого феномена.

Ключевые слова: *конфликтная ситуация, конфликт, симфонизм, модель, метод, концепция, музыкальная конфликтология.*

The termin «conflict situation» make use together of termin «conflict» in conflictology and musicology as sinonims for designation a fragment of the conflict, wich is symbol this phenomen.

Key words: *conflict situation, conflict, symphonism, model, method, conception, musical conflictology.*

Сучасне мистецтвознавство потребує взаємодії спеціальних та загальнонаукових методів дослідження складних явищ мистецтва та культури. У процесі вивчення конфлікту у сфері музичного мистецтва актуальним є використання міждисциплінарного підходу, що дозволяє поєднати методологічні принципи конфліктології та мистецтвознавства пьд час розгляду структурних особливостей цього феномену в симфонічній драматургії. Для розробки моделей конфлікту як структури із сукупністю стійких зв'язків у сфері симфонізму продуктивною є реалізація системно-інформаційного та системно-ситуаційного підходів, а також методу інтелектуальної деконструкції.

Метою статті є визначення «конфліктної ситуації» як одиниці аналізу конфлікту в симфонічній драматургії.

У спеціальній конфліктологічній літературі [1, 4, 8] пропонується розгляд моделі конфлікту як структури із сукупністю стійких зв'язків, що забезпечують її цілісність, тотожність явищу, відмінність від інших явищ соціального життя, без яких конфлікт не може існувати як динамічно взаємозалежна цілісна система і процес. Тому особливості структури конфлікту (його тип, вид), соціальні причини виникнення можна аналізувати на основі його моделі, якою є структура «конфліктної ситуації» [1, с. 46].

Для розробки моделей конфліктної ситуації в симфонічній драматургії необхідно зважати на три головні підходи, котрі використовуює сучасна конфліктологія:

1) конфліктна ситуація є частиною об'єктивного світу, об'єктивних обставин і умов діяльності людини;

2) конфліктна ситуація — один з основних елементів структури суб'єктивного образу, що виникає у свідомості людини;

3) конфліктну ситуацію розуміють як єдність об'єктивного та суб'єктивного факторів.

Сприймаючи як аксіоматичну тезу: соціокультурна модель конфлікту — це конфліктна ситуація як одиниця аналізу, що

містить його характеристики в схематичному вигляді, використовуємо метод інтелектуальної деконструкції, тобто умовний «поділ» тексту на складові елементи, щоб зрозуміти, яким чином він сконструйований [7, с. 239].

«Конфліктну ситуацію» в симфонічній драматургії створює сукупність знаків, які здатні породжувати безліч інтерпретацій, використовуватися в нових контекстах. Пріоритетними для аналізу структури симфонічного конфлікту є такі ознаки, що збігаються з гранями аналогічної конфліктологічної моделі. Вважається аксіомою теза: конфліктна ситуація — це найменша цілісна неподільна частина конфлікту, що має всі базові його ознаки: вона є одиницею аналізу, мінімальним утворенням, яке визначає властивості втіленого конфлікту.

Ідентифікацією такої одиниці аналізу конфлікту в симфонії є її перша частина, а точніше, перший розділ сонатної форми — експозиція, що демонструє протистояння сил конфлікту. Структура саме цієї експозиції — розділу сонатної форми — історично склалася для втілення протиріччя реальності як музична модель, що демонструє протистояння опозиційних сил конфлікту.

Під час розгляду концепції симфонічного конфлікту відбувається поглиблений аналіз структури експозиції, яка дозволяє визначити сутність сторін опозиції, характер відносин між ними, тобто ту інформацію, що детермінує методи дослідження процесу розгортання та вирішення конфлікту.

Діалектика співвідношення об'єктивного й суб'єктивного є універсальною для аналізу «конфліктної ситуації» у сфері музики, оскільки адекватно відображає характер зв'язку «конфлікту» з іншими елементами розгалуженіших соціокультурних систем [5, с. 164–165]. Саме такі підходи до аналізу структури конфлікту, винайдені в конфліктології, є принципово важливими для сфери мистецтвознавства, оскільки допомагають формулюванню певних понять, зокрема таких, як «предмет», «об'єкт» конфлікту, «боротьба тем» у структурі сонатної форми, «вирішення протиріччя» — вирішення конфлікту конкретного музичного твору.

У конфліктології предмет конфлікту — це реально існуюча чи уявна проблема, що є основою конфлікту, те протиріччя, через яке й заради вирішення якого сторони вступають у протистояння.

Об'єкт конфлікту визначається як причина, привід до конфлікту: ним може бути матеріальна (ресурс), соціальна (влада) чи духовна (ідея, норма, принцип) цінність, користуватися якою прагнуть опоненти.

Конфлікт-боротьба відтворює прагнення сторін вирішити це протиріччя: під час конфлікту вона може загасати чи загострюватися, як і саме протиріччя. Однак суттєва проблема конфлікту залишається незмінною, поки протиріччя не буде вирішено.

Така інтерпретація щодо спектра життєвих явищ конче необхідна при використанні позамузичного значення конфлікту: характеристик прототипів героїв, конфронтації філософських ідей та устремлень, соціальних потрясінь, процесів інтелектуальної і психічної діяльності, інакше кажучи, предметів соціокультурного конфлікту.

Предмет музичного конфлікту як художній інваріант реального протиріччя, існує у великій кількості смислів і не створює єдиного денотата, тому що одні версії його розшифровки стосуються індивідуума, а інші — соціуму, є як конкретними, так і майже віртуальними причинами його виникнення, деякі зводяться до етичних антиномій: добро — зло, гуманізм — варварство, творення — руйнування та ін. Причиною музичного конфлікту може бути морально-психологічна проблема, наприклад, обов'язок — пристрасть, типова для мистецтва епохи класицизму, суспільні уявлення стародавніх греків про рок (долю), романтиків — про антропоморфізм зла, багатоваріантне трактування природи та життєвих колізій особистості у творчості композиторів ХХ ст. Крім того, в музичному творі можуть відбиватися не один конфлікт і, відповідно, не один його предмет, а дещо більше: показовою в цьому сенсі є взаємодія індивідуальних і соціальних конфліктів у творчості Г. Малера, Д. Шостаковича та ін. симфоністів.

У семантичній структурі музичного твору предмет конфлікту може відбиватися настільки яскраво, що при його формулюванні не виникає двох думок і, навпаки, завуальовано, вербалізація котрого потребує логічних доказів. Визначеність предмета конфлікту у творі залежить від того, яке місце йому належить у структурі конфліктної ситуації, а також від засобів його втілення в експозиції сонатної форми. Отже, предмет музичного конфлікту може бути чітко виражений або «прихований» у двох випадках:

1) «конфліктна ситуація» відтворюється в структурі експозиції сонатної форми;

2) експозиція сонатної форми не відтворює «конфліктної ситуації», «дозволяє» їй сформуватися «поза кадром» і виявляється на стикові розділів форми, зазвичай, експозиції та розробки.

Однак в останньому разі все ж виявляється важлива художня деталь — ставлення суб'єкта до конфлікту. Структура конфліктної ситуації, таким чином, утілюється через механізм її «згортання» в інтонаціях внутрішньо складного образу. Зважаючи на це, формулюємо такий висновок: у першому випадку предмет конфлікту відбивається за допомогою драматичної чи епічної поетики, у другому — ліричної.

У такому масштабному жанрі, як симфонія, існує можливість взаємодії способів експонування «конфліктної ситуації», тому автор вважає за доцільне визначення одного способу домінування над іншими, аніж диференціювання між ними. Таке домінування приводить до іншої диференціації, пов'язаної з типами драматизму, типами конфлікту.

Диференціацію типів драматизму здійснив у вітчизняному музикознавстві радянського періоду М. Тараканов [10, с. 212–216], і вона актуальна понині, проте в результаті адекватної реконструкції трансформується в зіставлення двох основних типів конфлікту — зовнішньо-відкритого та внутрішньо-латентного.

Денотатом конфліктної ситуації в інструментальній музиці є вираження ставлення людини до неї, а також утілення психологічної реакції на її виникнення. Якщо структура такої «конфліктної ситуації» (перший розділ сонатної форми) зумовлюється експонуванням зіткнення протилежних сил, то виникає відкритий, зовнішній тип конфлікту, але коли «конфліктна ситуація» експонує лише внутрішню суперечливість музичного образу, вона детермінує внутрішній, латентний тип конфлікту.

Утілення «об'єктивних» обставин, за умов яких розгортається колізія, тобто об'єкт конфлікту, в музиці пов'язане зі сферою зображальності, однак необхідно зазначити, що наявність об'єктивного начала в музичній образності може відчуватися також у процесі сприйняття твору. Об'єктивне начало в музичному конфлікті рельєфно втілюється в симфоніях епічного плану, його відчутність (прихованість) притаманна внутрішньо-драматичній або ліричній модифікаціям.

Епос як вид поетичного мовлення ґрунтується на імітації події або на чинникові події, але, на відміну від драми, ці події не саморозгортаються, а переказуються їхнім інтерпретатором. Як відзначив Г. Л. Поспелов (цитуємо за О. Фарбштейном), підґрунтя епосу та драми складає фактографія дійсності, відтворення життєвого предметного ряду [11, с. 131], що зовсім не властиве ліриці в чистому вигляді. Водночас музичний епос має свою специфіку: він у будь-яких випадках зберігає «ліричну спрямованість». Так, в інтонаціях балади, рапсодії, новели від-

биваються переважно тон оповідання, характер оповідача, про зміну ракурсів події свідчить мінливість цього тону.

У симфонічній музиці ХІХ ст. (переважно російській) сформувалися епічні структури, що асоціюються з масштабними літературними композиціями і мають формальні родові ознаки: архітектонічний тип викладення матеріалу, принцип образних співвідношень, спосіб їхньої взаємодії та розвитку, що генетично пов'язані з музично-стильовим мисленням М. Глинки, М. Римського-Корсакова, О. Бородіна. Вони набули змістовного конфліктного наповнення в симфонізмі ХХ ст., зокрема в діяльності М. М'яковського, О. Глазунова, С. Танєєва, С. Прокоф'єва та ін. Порівняльний аналіз структур сонатної форми в епічному та драматичному симфонізмі міститься в праці О. Ручевської [9, с. 246–247], де порівнюються їхні конструктивні відмінності, принципи розвитку, функції розділів форми, що надало змогу дослідниці визначити різні «профілі» європейського симфонізму.

Хоча в структурах — моделях епічного типу — розгорнуте втілення предметного ряду не вважається за необхідне, вони не «цураються» зображальних моментів, які здатні фіксувати історичні деталі подій та їхнього контексту. Можна говорити про наявність, більше того, домінування в таких структурах елементів епосу як певної естетичної системи. У сучасній симфонічній творчості саме на епічних елементах робиться наголос, будь-які інтерпретації з утриманням психологічної дистанції набули актуалізації та надихають композиторів на пошуки нових структур із залученням або пануванням епосу в структурі твору.

Тенденція до «відродження наративу» якраз і може стати засобом підвищення привабливості епічного способу відбиття соціальних та психологічних явищ — у їхньому музичному комбінуванні з драматичним і ліричним. Ідеться також про наявність своєрідного емоційного «інтервалу» між авторським «я» та «подією», а також про створення різними способами особливої ситуації невтручання, тобто психологічної дистанції при втіленні «конфліктної ситуації» в певних симфонічних творах. Для оперування такою характеристикою конфліктної ситуації позначимо її як «конфлікт-подія».

Найрельєфнішого тлумачення «конфліктної ситуації» в експозиції сонатної форми набуває колізія між людською особистістю, що діє, та ворожим або інертним середовищем, інакше кажучи, власним «Я» та відчуженим «воно, вони». Таку смислову схему опозиції можна позначити різними складовими, однак, важлива наявність у її образності елементів ворожості, що

зумовлює логіку драматичного процесу дії–боротьби. Доцільними в цьому сенсі можна вважати описи такої структури, як сюжетної, з функціями причинних, зворотних і наслідувальних зв'язків щодо змістової та технологічної інтерпретації її складових. Використання зображальних моментів є типовим у таких структурах, оскільки воно перетворюється на засіб соціальної характеристики діючих сил. Подібне співвідношення об'єктивного й суб'єктивного начал, їхню єдність і боротьбу слід визначити як «конфлікт–дію».

Уявлення про суб'єктивне начало як про базовий елемент у структурі «конфліктної ситуації» є досить типовим для музикознавства, оскільки в природі музичного образу апріорно виразність превалює над зображальністю. Вважаючи за необхідне підкреслити виражальні можливості музичної мови дослідники, зазвичай, акцентують логіку втілення суб'єктивних емоцій, що виникають із приводу виникнення об'єктивної колізії.

У конфліктній ситуації як одиниці аналізу сонатної форми типовою є наявна двоїстість образів, подвійність, яку можна визначити як колізію всередині індивіда, як внутрішній розлад, що стимулює суб'єктивне переживання. Зовнішні зображальні моменти не розглядаються як обов'язкові для становлення конфлікту в цій сфері: медитація і переживання потенційно мають можливості для його ліричного узагальнення, що припускає типізацію структури емоцій та свідомості «героя» твору. Позначимо таку характеристику конфліктної ситуації, як «конфлікт–переживання» [6, с. 59-260].

Отже, в європейському симфонізмі існують три головні моделі «конфліктної ситуації», що сформувалися в кореляції з традиціями родової диференціації мистецтва — епічна, драматична та лірична. Відмінності їх змістовно-значеннєвих характеристик детерміновані психологічними моделями особистісного сприйняття, втілюються за допомогою різних комбінацій елементів сонатної форми. Ідеться про комбінаторику музичних засобів з превалюванням епічної, драматичної та ліричної поетичних сфер у формуванні моделей «конфліктної ситуації», підвалини гомоморфізму котрих зумовлює спосіб психічного сприйняття колізії реальності: конфлікт сприймається й утілюється відповідно як подія, дія чи переживання.

В інструментальній музиці є спеціальний екстраординарний прийом, який використовується як однозначна вказівка слухачеві на наявність конфлікту в симфонічній драматургії, а дослідникові — про ускладнення структурних моделей «конфліктної ситуації» в будь-якій концепції. Таким прийомом

позиційного зображення сторін опозиції музичного конфлікту та його розвитку є концептуально значуще введення негативного образу: в експозиції першої частини сонатної форми, розробці або в подальших повільних частинах сонатно-симфонічного циклу. Необхідно відзначити, що принцип контрасту виконує наразі особливу роль: чим ліричнішою є експозиція, глибшим розкриття позитивного образу суб'єкта, тим гостріше сприймається образ зла в реалізації тієї чи іншої моделі «конфліктної ситуації». Імовірно, масштабів однієї теми недостатньо для втілення цілого світу героя, щоб його позитивність могла сприйматися як духовно стійка та самодостатня цінність. Необхідно прожити з героєм певну частину його внутрішнього життя, перейнятися його духовністю, «заразитися його симпатією», щоб прояви зла сприймалися особисто загострено. Як у житті, так і в музиці, це потребує часу, емоційного обґрунтування і не може виражатися в масштабах, менших, аніж експозиція, а краще — поза нею, наприклад, у процесі розробки чи в подальших фазах розвитку конфлікту.

Зосередимся наразі на історичних трансформаціях негативних образів для втілення «конфліктної ситуації» у сфері інструментальної музики.

Проникнення негативних образів до виражальної сфери «чистої» непрограмної музики відбувалося поступово, у зв'язку зі змінами — від епохи до епохи — у структурі художнього світу жанру симфонії відповідно до еволюції симфонічного мислення [6, с. 64-66].

У віденському класицизмі власне негативних образів ще не було: перша спроба втілення конфронтуючих начал відбулася в П'ятій симфонії Л. Бетховена (перший «заклик» теми та відповідний вислів — «так доля стукає у двері»). Але це був тільки знак-символ, що не мав властивостей негативного образу, оскільки в ньому була відсутня типізація негативної людини чи інших руйнівних сил. Л. Бетховен трактував зло в характері античних уявлень: відповідно до цієї традиції негативне міститься не в людині, а поза нею. «Рок» існував не в людині, не в соціумі, а як деяка субстанція — понад ними, як об'єктивна, грізна та караюча воля. Водночас бетховенське трактування цієї сили має ще більшу значущість: це не пасивне сприйняття, а кинутий їй виклик — ось, мабуть, відмінність, що виводить таке трактування «року» — з асоціального до соціального. У цілому ж естетика класицизму не створювала можливостей для самостійної конкретизації негативної образності в симфонічній драматургії.

Найважливіші історичні завоювання в цьому напрямі відбулися в епоху романтизму: в композиторів-романтиків зло переводиться з рівня абстрактного розгляду до особистісного плану: воно тепер пов'язується не з об'єктивною силою ззовні, а безпосередньо з людиною, тіньовою стороною її внутрішнього світу. У музичній творчості XIX ст. починається процес типізації негативних ознак людської особистості, що стають антропоморфними.

Індивідуалістичне трактування категорії «зла» у творчості романтиків істотно еволюціонувало: такі образи проходять у своєму розвитку шлях від індивідуалістичного антропоморфізму (Г. Берліоз, Ф. Ліст) до своєрідно соціалізованої форми втілення. Якщо для Г. Берліоза та Ф. Ліста предметом пародіювання була людина, то для Г. Малера — це середовище, соціальна група, міщанство зі своєрідним викривально-соціальним «знаком» його моральної оцінки. Запровадивши негативну музичну образність в соціальний контекст, Г. Малер активно використовував зображальні засоби, нібито перекидаючи місток до культури XX ст. Призначення особливостей його інтерпретації зла — це сполучна ланка між двома концепціями, двома культурами. Тогочасне зло остаточно переводиться композитором-симфоністом з рівня особистісного сприйняття до розгляду його як соціальної сутності: зло екстеріоризується не в абстрактній силі іззовні, не в окремо взятій людині, а в соціумі.

Інформаційний вибух мислення в масштабах планети XX ст., колосальні соціальні потрясіння, що підкреслюють індивідуально-людську безпорадність за таких умов, детермінували сприйняття конфліктів як глобалізацію катаклізмів у всесвітньому масштабі. Така ситуація не оминула й музичне мистецтво: у симфонічній музиці почали виникати образи колосальних руйнівних сил, нові жанрові визначення — «лиховісні», «механізовані», «машинізовані», «урбанізовані», котрі поступово повністю підкорили деякі жанри: марш, скерцо, токати та ін. Отже, музична негативна сфера історично трансформувалася в послідовності змістовно-семантичних ланцюжків: від «зла понад людиною» через «зло в самій людині» до конкретизації конфронтуючих образів — «зла в соціумі».

Соціокультурна динаміка таких образів у музиці спонукає до роздумів щодо змістовно-технологічних засобів утілення негативного змісту. Однак єдиного рецепту введення негативних образів до симфонічних концепцій не існує, оскільки деконструкція драматичних образів, котрі містять компонент зла, припускає одночасне його розуміння як зовнішньої для особистості сут-

ності, так і внутрішньої. Щодо драматургічного трактування сил зла, то воно має структурно-змістові відмінності в симфонізмі П. Чайковського та Г. Малера, А. Онеггера та Д. Шостаковича, К. Пендерецького, Б. Лятошинського, Є. Станковича та ін.

Підсумовуючи, визначимо характерні ознаки конфліктної ситуації в симфонічній драматургії:

- конфліктна ситуація як соціокультурна модель симфонічної драматургії є відкритою структурою, котра вбирає в себе конкретику авторського розуміння «поліфонічних голосів» контексту;
- смислова розшифровка опозиції в соціокультурному вимірі конфліктної ситуації (сонатної форми першої частини симфонічного циклу) релятивна за своїм двоїтим смислом;
- розгляд «конфліктної ситуації» як моделі — одиниці музичного твору — сприяє виявленню різних засобів утілення конфлікту в симфонічній драматургії;
- експлікація такої моделі зі сфери конфліктології до мистецтвознавства детермінує осмислення як інтертекстуальних ознак конфліктної ситуації, так і багатозначності її концептуальних інтерпретацій.

Перспективним є розгляд співвідношення «конфліктної ситуації» та «конфлікту» в інструментальній музиці, що розуміється не тільки як структура, а також як процес, котрий має декілька фаз розгортання і потребує адекватного втілення в драматургії твору.

Список літератури

1. Анцупов А. Я. Конфликтология в схемах и комментариях : учеб. пособ. для студ. вузов, обучающихся по направлению и специальностям психологии / А. Я. Анцупов, С. В. Баклановский. — М. ; СПб. : Питер, 2005. — 288 с.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. — М., 1998. — 344 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 576 с.
4. Богданов Е. Психология личности в конфликте : учеб. пособ. / Е. Богданов, В. Зарыкин ; [Калуж. гос. пед. ун-т им. К.Э. Циолковского]. — 2-е изд. — СПб. : Питер, 2004. — 221 с.
5. Гришина Н. В. Психология конфликта / Н. В. Гришина. — СПб. : Питер, 2003. — 464 с.
6. Козак О. І. Конфлікт у музиці: симфонічні інверсії в соціокультурному просторі : монографія / О. І. Козак. — Х. : ХДАК, 2009. — 282 с.
7. Левицова С. Молодежная субкультура : учеб. пособ. / С. И. Левицова. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 2004. — 608 с.

8. Орлова Э. А. Взаимодействие в конфликтной ситуации. Некоторые факторы, определяющие ход взаимодействия / Э. А. Орлова, Л. Б. Филонов // Психологические проблемы социальной регуляции поведения. — М., 1976. — С. 319–342.
9. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма : учеб. по анализу / Е. Ручьевская. — СПб. : Композитор, 1998. — 268 с.
10. Тараканов М. Е. О выражении конфликтов в инструментальной музыке / М. Е. Тараканов // Вопр. музыкознания. — М., 1956. — С. 207–228.
11. Фарбштейн А. А. Музыка и эстетика : Философские очерки о современных дискуссиях в марксистском музыкознании / А. А. Фарбштейн. — Л. : Музыка, 1976. — 208 с.

Надійшла до редколегії 16.03.2010 р.

УДК 78.071(=411.16):[78+008(477)]«17/19»

В. М. ЩЕПАКІН

КЛЕЗМЕРСЬКА МУЗИКА В КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Розглядається діяльність єврейських музикантів в Україні в XIX–XX ст. Аналізуються характерні сфери та ознаки їхньої творчості.

Ключові слова: *єврейські народні музиканти, клезмерська музика, музично-культурні впливи.*

Рассматривается деятельность еврейских музыкантов в Украине в XIX–XX вв. Анализируются характерные сферы и черты их творчества.

Ключевые слова: *еврейские народные музыканты, клезмерская музыка, музыкально-культурные влияния.*

Activity of the Jewish musicians is examined in Ukraine in 19–20th centuries. Typical spheres and lines of their creation are analysed.

Key words: *Jewish folk musicians, klezmer's music, musically-cultural influencing.*

Музична культура України в усі часи характеризувалася багатоголоссям музичних традицій, які презентували народи й народності, що проживали на її території. У попередньому випуску збірника «Культура України» нами було презентовано спріднену цій працю, присвячену аналізу деяких взаємовпливів творчості багатьох сотень єврейських та українських музикантів у XIX – на початку XX ст. [16]. Проте в одній статті неможливо розглянути численні аспекти цієї багатовекторної теми. Таким чином, ця стаття є органічним продовженням попередньої.

Наукові (історичні, музикознавчі та краєзнавчі), мемуарні й просвітницькі публікації з цієї тематики, що стали дедалі активніше виходити друком в останні роки (чимало з них – в Інтернеті), лише підкреслюють тезу про необхідність приділити цьому питанню пильнішу увагу, адже чимало впливів музичної творчості єврейських музикантів ХІХ – початку ХХ ст. відчувається в сучасній українській інструментальній виконавській, композиторській, педагогічній традиції, а інколи навіть у деяких музичних фольклорних інтонаціях. Цим зумовлена актуальність статті.

Метою є виявлення основних сфер творчої діяльності єврейських музикантів у культурному побуті України, характеристика особливостей їхнього виконавського стилю, простеження творчих зв'язків з представниками інших національностей, які жили з ними пліч-о-пліч.

У попередній статті [16] уже йшлося про сфери застосування клезмерських колективів. До найтиповіших, зумовлених багатотірковою історією єврейського народу подій: весілля (до речі, не завжди обов'язково єврейські), деякі релігійні та цивільні свята тощо, під час котрих неможливо було обійтися без єврейських музикантів, додамо також доволі часті випадки їхньої діяльності в повсякденному житті всієї полінаціональної громади, яка населяла те чи інше місто, містечко або селище.

Так, уманський краєзнавець Х. Берман, розповідаючи про уманських клезмерів початку ХХ ст., пише: «Єврейський фольклорист, білоцерківчанин Шолом Купершмідт розповідав мені історію про те, як місцевий лісопромисловець, купець першої гільдії і меценат Нахман Бялик запросив у Білу Церкву одну з найвідоміших уманських капел під керівництвом Йоселе Уманера (Умайського). Концерт відбувся в театрі “Експрес”, що розташовувався на місці нинішнього готелю “Київ”. Переповнений був не тільки зал, але й Торговельна площа і вулиця Клубна, що прилягали до будинку. Довелося відкрити вікна театру, щоб усі могли чути чарівні звуки клезмерських мелодій. [...] Глядачі безперервними оваціями вітали музикантів. А коли клезмери вийшли на вулицю і побачили тисячну юрбу захоплених шанувальників, вони знову взяли за свої інструменти!

Наступного дня Нахман Бялик улаштував грандіозний банкет у єврейському кошерному ресторані Розенбойма, де була присутня вся еліта міста, зокрема градоначальник, поліцмейстер, директор знаменитої казенної гімназії й інші офіційні особи. І знову грала уманська капела. І знову захоплювалася, сміялася, плакала і танцювала публіка...» [4].

Визначимо, що серед “еліти міста”, яка насолоджувалася вишарпанним рівнем єврейських музикантів, наводяться особи неєврейської національності. Серед “тисячної юрби захоплених шанувальників,” безумовно, був значний відсоток українців, поляків, росіян та ін.

А ось інше свідчення про сфери діяльності єврейських музикантів: «В Радомишлі була з давніх-давен велика єврейська громада, яка жила окремо своїм незалежним життям. Серед ремісничого люду було багато музикантів-самоучок, котрі створювали маленькі оркестри. Грали в основному на весіллях, похоронах і в побудованому радомишльському театрі, а влітку в міському парку виконували танцювальну музику, як духовим оркестром так і клезмерським оркестром. Як свідчать старі афіші в театрі ставилися різноманітні п'єси українських, російських та єврейських авторів. У театрі проводилися благодійні акції, які збирали гроші на підтримку бідних учнів гімназії та на інші потреби міста. На балах завжди грав оркестр танцювальної та бальної музики. Радомишльська клезмерська (єврейська) музика славилася по цій Україні. Потрапити на навчання до клезмерських музик у Радомишль, до братів Вайнштейнів, вважалося за честь. Багато євреїв з Київського та Радомишльського повіту проходили музичну виучку саме тут» [12]. Очевидно, що автор цих рядків дещо суперечить сам собі: говорячи про “окреме, незалежне життя” єврейської громади, він розповідає про паралельні постановки в радомишльському театрі українських, російських і єврейських п'єс, що, безсумнівно, супроводжувалися музикою, про численні благодійні акції, які також не могли відбутися без участі єврейських музикантів, та про гру на балах, переважна більшість відвідувачів яких була неєврейської національності. Отже, єврейські музиканти дедалі частіше були задіяні в загальноміських культурно-мистецьких або благодійних акціях, тож спілкування клезмерів з колегами інших національностей відбувалося досить активно і регулярно.

На початку ХХ ст. професійний рівень багатьох єврейських музикантів настільки підвищився, що деякі з них вже мали змогу паралельно з роботою клезмером (або замість неї) влаштуватися працювати до стаціонарних “академічних” професійних музичних колективів, як-то: театральні й оперні оркестри, ресторани та камерні ансамблі тощо. Чимало єврейських музикантів – вихідців з клезмерських родин – знайшли своє покликання в педагогічній діяльності. Як приклад наведемо діяльність П. Столярського – видатного скрипача-педагога, засновника сучасної одеської скрипкової школи [5].

Украй неоднозначні свідчення сучасників про ставлення до єврейських музикантів серед єврейського населення. Наведемо два з них, які є діаметрально протилежними. «У Хабно [Київської губернії, на Поліссі – В. Щ.], як і в усіх єврейських містечках, “порядне” суспільство ставилося з презирством до ремесла музикантів. “Ремесло музиканта, – цитує провінційного єврейського музиканта першої половини ХХ ст. А.-Є. Маконовецького відомий дослідник народної єврейської музики М. Береговський, – було в очах публіки в малих містечках таким, що вельми зневажається. Музикантів наділяли зневажливими прізвиськами”. Але наш кореспондент увесь час підкреслював, що вважає свою професію найкращою; людина, яка не розуміє музики, на його думку, – не є справжньою людиною», – зазначає Береговський [3]. Усупереч цьому документу відомий російський музичний письменник кінця ХІХ – початку ХХ ст. І. Ліпаєв пише, що будь-який єврей «... обожнює музиканта як виразника власних помислів і ставить його в момент виконання [музики – В. Щ.] з повною вдячністю» [11].

І. Ліпаєву про популярність у різних південних губерніях Росії клезмерів з Умані немовби вторить відомий єврейський журналіст і письменник М. Ошерович: «... де б не виступали уманські капели, до них завжди ставилися з великою любов'ю. У містечках, де вони грали на багатих єврейських весіллях, їхні мелодії отримували друге життя – їх продовжували наспівувати. Розповідали, що музика, яка звучала, коли вели під хупу нареченого з нареченою, залишалася в пам'яті на все життя. Не раз траплялося так, що місцевий кантор (хазан), запам'ятавши мотив уманських клезмерів, який йому сподобався, пізніше відтворював його у своїх молитвах, стоячи перед стендером» [4].

Нарешті Д. Слепович, цитуючи М. Береговського, пише: «Ставлення до музикантів у єврейському суспільстві було далеко не однозначним. “Музичне мистецтво, хоча саме по собі полюблялося євреями, але музиканти, особливо молоді, не користуються пошаною суспільства: на них дивляться як на легковажних людей, що не відзначаються ані моральністю, ані релігійністю. Але із старих музикантів-євреїв, що утримували “компанії” [йдеться про клезмерські оркестри – В. Щ.], бувають люди статечні і користуються пошаною суспільства” [Береговський]. Утім такий статус типовий для музиканта в різних культурах» [14, с. 114].

Про тісні, плідні та багатогранні контакти єврейських музикантів з неєврейським населенням різних регіонів України, а також з музикантами різних національностей пишуть майже

всі дослідники. Так, відомий дослідник єврейської церковної та фольклорної музики Ю. Енгель, акцентуючи увагу на неможливості ігнорувати культуру народу, з яким відбувалося повсякденне спілкування євреїв, наводить легенду про відомого в євреїв ребе Пінхоса: «Він проходив якомсь зі своїми учнями повз хати, що будувалася. На даху працював чоловік – маляр чи то тесляр і співав малоросійську пісню. Реб Пінхос зупинився, довго слухав, потім сам почав наспівувати ту ж мелодію. Учні жажнулися. Проте реб Пінхос сказав їм: “Цей чоловік так співає, що перед ним відкривається небо. Сліпі, ви того не бачите”. Як чудово охарактеризована в цій легенді велика сила мистецтва, що зближує людей, незважаючи на різні релігії й національності», – резюмує свою тезу автор [17].

Численні свідчення сучасників і дослідників підкреслюють факти постійного побутового, культурного, а часто й творчого спілкування єврейських музикантів з оточуючими їх спільнотами інших національностей.

«Єврейські музиканти-клезмери (від давньоєврейського кле-земер) грали не тільки для євреїв і зобов'язані були зважати на смаки різноплеми́нних замовників етнічно строкатої Східної Європи. Відомі рабинські настанови, які не тільки дозволяють, але й рекомендують хасидам запозичувати й обробляти мелодії сусідів. Клезмерська музика надзвичайно багата. Вона ввібрала і пропустила через душу єврейського генія німецькі, слов'янські, балканські пісенні традиції, навіть німецькі військові марші, міські романси та багато іншого», – зазначає сучасний дослідник М. Дорфман [10].

Немовби продовжуючи цю думку, культуролог М. Макара, описуючи побут євреїв, що жили в Карпатах, зазначає: «Культурне життя євреїв у містах зосереджувалося навколо релігійних – хасидських і світських – сіоністських організацій. Спілкування здебільшого відбувалося мовою ідиш та угорською, в селах – ідиш та русинською. Незважаючи на певну ізольованість у русинських, угорських, румунських, словацьких містечках і селах, де поселялися євреї (окрім швабсько-німецьких колоній), у краї формувалися традиції мирного співжиття різних народів. Наприклад, неєвреї допомагали в дотриманні євреями суботи, існувала взаємна повага і пристосування до релігійних свят, звичаїв. Знання мови сусідів було звичайною справою» [12].

М. Береговський, цитуючи А.-Є. Маконовецького, пише: «Хабенська капела обслуговувала не лише Хабно, а й усі дрібні містечки в окрузі в радіусі 40-50 кілометрів, у яких не було власних капел. Грали вони не тільки на єврейських весіллях,

але зрідка і в навколишніх українських, німецьких, чеських, польських селян і в польських поміщиків. У селян вони часто грали ті ж танці, що в євреїв, а в поміщиків грали виключно салонні танці» [3].

А білоруський (нині американський) музикознавець Д. Слепович наводить цитату з книги Л. Жемчужникова «Мои воспоминания из прошлого», де той пише, що в 1852 р. в Харкові «... насолоджувався українськими піснями, які виконували в трактирі євреї на скрипках і віолончелі» [14, с. 114].

Наведемо ще одне свідчення, яке стосується діяльності клезмерів в Ізяславі Волинської губернії: «У кожному великому єврейському містечку були свої клезмери. І в Ізяславі їх було чимало, хоча на весіллях звичайно грали 5-6 осіб. Грали вони не тільки на єврейських весіллях, а в дореволюційний час і на балах в іменитих землевласників, навіть з графськими титулами; виїжджали і в села» [2].

І, нарешті, про зовсім «екзотичну» діяльність єврейських музикантів – уже в буремні революційні роки – пише сучасний історик Я. Тінченко: «У рамках проекту з проголошення Єврейської Народної Республіки в травні 1919 року в Українській галицькій армії почали створювати єврейські частини й підрозділи. [...] Єврейські частини були нечисленними, і в них служили також українці. Перші спроби формування цих частин здійснені всередині травня 1919 року – з євреїв, що служили в різних з'єднаннях УГА. Але оскільки євреїв було мало в армії (фактично на той момент може йтися про 200-300 осіб на всю 50-тисячну УГА, причому здебільшого – медиків і молодших офіцерів), створили лише одну єврейсько-українську частину – кінно-кулеметну сотню 4-ї Золочевської бригади лейтенанта Салько Ротенберга. Цей Ротенберг отримав офіцерський чин ще в австро-угорській армії – за бойові відзнаки. До речі, в кінній сотні Ротенберга була суто єврейська воєнізована музична команда: три кінні скрипалі» [15].

Отже, підсумовуючи розрізнені факти, в яких ідеться про сфери діяльності єврейських музикантів, підкреслимо, що їхніми слухачами були різні суспільні верстви України, представники багатьох національностей, які населяли Україну в ХІХ – на початку ХХ ст.

Аналізуючи репертуар клезмерів, зокрема весільний танцювальний, М. Береговський зазначає, що в ньому не було «... ніякої національної замкнутості. Поряд зі специфічно єврейськими танцями (якщо будь-які танці взагалі можна називати специфічно національними), такими як шер, фрейлехс, баройгез-танц

(танець сварки) та ін., на весіллях завжди грали і танцювали загальнопоширені в другій половині ХІХ ст. танці – польку, кадрили, лансьє, рондо та ін. Серед сольних танців на єврейських весіллях в Україні і за її межами найпопулярнішим та найулюбленішим танцем споконвіку був козачок. Та і в минулому, до ХІХ ст., загальнопоширені європейські танці були популярними в євреїв. Інонаціональні п'єси трапляються не тільки в танцювальному репертуарі клезмерів, але й у репертуарі для слухання. Часто сама назва багатьох творів указує на те, що клезмери переймали інонаціональні музичні народні (і не тільки народні) п'єси та долучали їх до свого репертуару, а слухачі охоче приймали такі твори. Так, жок, який єврейські музиканти в Україні виконували як вуличний наспів (рідше ніж танець), спочатку, поза сумнівом, був запозичений з молдавського або румунського фольклору. З часом жок так органічно ввійшов до єврейського клезмерського репертуару, що твори з такою назвою складали самі єврейські клезмери і дуже часто втрачали властиві раніше жоку ознаки» [3].

Розглянемо основні особливості виконавства клезмерів. «Клезмерам була притаманна експресивна манера гри, пришвидшення, уповільнення, раптові несподівані імпровізаційні вставки, що посилювало емоційний вплив. Це була самобутня, своєрідна музична культура «штетл» [єврейське містечко – В. Щ.], що був у той час не «стоячим болотом» у культурному сенсі, а цілою цивілізацією», – пише сучасна дослідниця Р. Гусак [8].

А ось інше свідчення: «Умань подарувала світові [...] диво – не маючи собі рівних клезмерську капелу. Як розповідав [...] відомий єврейський письменник Григорій Полянкер, коли на весіллях грав старий Йоель Ельман, батько знаменитого єврейського музиканта Михайла Ельмана, у городян просто “розривалися” серця. А вже коли скрипонька починала плакати над нареченою, – серед тих, хто збирався біля весільного куреня, не залишалося нікого, хто не молив би Б-га надіслати йому грошей, щоб привезти уманських клезмерів й на весілля своїх дітей. І якщо мрія збувалася, а господар не страждав скнарістю, – містечко буквально “ходило ходором”», – зазначає краєзнавець Х. Берман [4].

Ця особлива проникливість єврейської народної музики сягає глибини століть. «В епоху галута [період з часів руйнації Другого храму до створіння держави Ізраїль – В. Щ.] плач стає одним з основних модусів буття, проникаючи не тільки в характер і музику молитов, але й у саму інтонацію, мов вигнання,

особливо в ідиш», – підкреслював на початку ХХ ст. С. Городецький [6, с. 195].

Дійсно, протягом століть у єврейській музиці – як вокальній, так і інструментальній – «... формується і стає нормою специфічна «надбудова»: інтонація плачу проникала в усі види музики. [...] У співі канторів такий тон висловлення найяскравіше виявився в мистецтві хазанут [системі канторського співу – В. Щ.], у плачевих сільсулім – фігураціях, побудованих зверху нусаха [основного тексту молитви – В. Щ.]. У тих, що збереглися на фоноваликах і відновлених записах єврейських канторів, що належать до початку ХХ ст., привертають увагу гранична надривність інтонації, перехід майже на крик, упровадження в канонічний івритський текст молитви ідишського сумного вигукування «Ој wej!». У грі єврейських музикантів плачевий модус спричинив специфічні штрихи і прийоми гри» [14, с. 102].

Процитуємо також уривок з єврейської газети «Рассвет» за 1881 р.: «На Всеросійській виставці в Москві буде виставлений небувалий музичний інструмент, винайдений одним житомирським євреєм. Він подібний до піаніно без клавіш і забезпечений тоненькими пластинками зі сталі та фольги, розвішеними на мідних проволочках. Винахідник назвав свій інструмент – «голос, що плаче», тому що з нього виходять одні тільки сумні [...] звуки. Жодної веселої п'єси на ньому грати не можна. Сам винахідник витягує зі свого інструмента такі звуки, що всі слухачі, особливо ж євреї і єврейки, ридма ридають» [1].

Підсумовуючи наведені дані з численних наукових, історичних і краєзнавчих джерел, зазначимо, що єврейські музиканти та музичні традиції були в музичній культурі України ХІХ – початку ХХ ст. дуже помітним і впливовим фактором, проникали в повсякденне життя інших національних громад, різних суспільних прошарків. Діяльність клезмерів відбувалася в постійних контактах з музикантами – представниками інших національних традицій. Пряме запозичення клезмерами мелодій інших народів або перетворення їхніх мелодичних інтонацій, ритмів тощо у творчості єврейських музикантів було звичайною справою. Водночас численні приклади інструментальної музики інших народів, що населяли Україну, свідчать про проникнення в них деяких інтонацій, характерних єврейській клезмерській музиці. Виконавський стиль клезмерів мав значний вплив на світове інструментальне виконавство ХХ ст.

Впливи єврейських виконавських традицій на розвиток інструментального виконавства в Україні, творчість українських

композиторів-професіоналів тощо можуть стати темами подальших наукових розвідок.

Список літератури

1. [Б. п.] Положение евреев в России в 19 веке // Еврейская история. Очерк десятый. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ldn-knigi.lib.ru/JUDAICA/PEvrRosi.htm>
2. Баренбойм А. Изяславские клезмеры [Электронный ресурс] / А. Баренбойм // Мислене древо. — Режим доступа: <http://myslenedrevo.com.ua/studies/izjaslav/23barenbojm2.html>
3. Береговский М. Еврейская народная инструментальная музыка / М. Береговский. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.klezmer.com.ua/history/history_text11.php
4. Берман Х. Коли на скрипці грав Йеоель Ельман Умань завмирала [Електронний ресурс] / Х. Берман // Їдьмо у Гумань: інформаційно-довідковий прожект . — Режим доступу: <http://www.humania.com.ua/ua/index.php?name=News&op=Article&sid=557>
5. Гольдштейн М. Э. Петр Столярский / М. Э. Гольдштейн. — Иерусалим, 1988. — 98 с. — (Евреи в мировой культуре. Серия биографий. Вып. 12)
6. Городецкий С. А. Рабби Натан Шпиро, краковський каббаліст XVII века / С. А. Городецкий // Еврейская старина. — СПб., 1910. — Вып. 2. — С. 192–213.
7. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. — К. : Наук. думка, 1967. — 240 с.
8. Гусак Р. Музична культура штетлів [Електронний ресурс] / Р. Гусак // Незалежний культурологічний часопис «І». — 2007. — Число 48. . — Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n48texts/husak.htm>
9. Гусак Р. Традиції клезмерів у сучасній музичній культурі Поділля (за матеріалами містечкових клезмерських капел східноподільської Наддністрянщини) / Р. Гусак // Матеріали XII міжнародної наукової конференції «Єврейська історія та культура в країнах Центральної та Східної Європи — Єврейське краєзнавство та колекціонування». [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.judaica.kiev.ua/Conference/conf2004/42-2004.htm>
10. Дорфман М. Кракауэр: клезмер – выражение идиша в музыке [Электронный ресурс] / М. Дорфман // Народ мой. — 2004. — № 5 (321). — Режим доступа: <http://jew.spb.ru/ami/A321/A321-081.html>
11. Липаев Ив. Еврейские оркестры (очерк) / Ив. Липаев // Русская музыкальная газета. — 1904. — № 4–8.
12. Макара М. Євреї у Карпатах [Електронний ресурс] / М. Макара // Незалежний культурологічний часопис «І». — 2007. — Число 48. — Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n48texts/makara.htm>

13. Севрук М. Духова музика Радомишля / М. Севрук. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://radomysl.blog.cz/0707>
14. 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.
15. Тинченко Я. Еврейский ударный батальон / Я. Тинченко // *Киев. ведомости*. — 2004. — 2 нояб.
16. Щепакін В. М. Єврейські народні професійні і напівпрофесійні музиканти як складова музичної культури України кінця XVIII – початку XX ст. / В. М. Щепакін // *Культура України : зб. наук. пр. / за заг. ред. В. М. Шейка*. — Х. : ХДАК, 2010. — Вип. 30. — С. 235–245.
17. Энгель Ю. Еврейская народная песня. Этнографическая поездка [Электронный ресурс] / Ю. Энгель – ИР НБУВ. Ф.190. Ед. хр. 266. 20 л. Підготовка до публікації та комент. І. Сергеевої // *Східний світ*. — № 3. — 2003. . — Режим доступу: http://www.klezmer.com.ua/history/history_text47.php

Надійшла до редколегії 26.03.2010 р.

УДК 784.9: 782.6+78.071.1

О. В. ЄРОШЕНКО

ТЕМБРАЛЬНІ МЕТАМОРФОЗИ ПЕРСОНАЖІВ ОПЕРИ С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ»

Розглядаються сформовані вокально-виконавські традиції в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», аналізуються тембральні зміни, що відбулися у вокальних партіях оперних персонажів.

Ключові слова: вокально-виконавські традиції, тембр, українська опера, С. Гулак-Артемовський.

Рассматриваются сформированные вокально-исполнительские традиции в опере С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем», анализируются тембральные изменения, происшедшие в вокальных партиях оперных персонажей.

Ключевые слова: вокально-исполнительские традиции, тембр, украинская опера, С. Гулак-Артемовский.

The article deals with the vocal and performing traditions that were formed in S. Gulak-Artemovskyy's opera «Zaporozhets za Dunayem», the timbre modifications that took place in the vocal parts of opera's personages are analyzed.

Key words: vocal and performing traditions, timbre, Ukrainian opera, S. Gulak-Artemovskyy.

Європейське музичне мистецтво XIX ст. знаменне формуванням різних національних оперних шкіл, зокрема й української. Її першими видатними представниками стали композитори – попередники фундатора національної композиторської школи М. Лисенка – С. Гулак-Артемівський, П. Сокальський, М. Вербицький, П. Ніщинський та ін. Особливе місце серед них належить постаті С. Гулака-Артемівського. Його «Запорожець за Дунаєм» уже понад сто років залишається однією з найрепертуарніших українських опер (поряд з «Наталкою Полтавкою» та «Тарасом Бульбою» М. Лисенка) вітчизняного музичного театру.

Славетний співак, актор, драматург і композитор С. С. Гулак-Артемівський (1813–1873) є окрасою українського мистецтва. Видатний соліст петербурзької опери мав красивий, звучний, широкого діапазону голос (бас-баритон), досконало володів вокальною технікою, талановито створював різнохарактерні сценічні образи та був автором першої національної лірико-комічної опери – «Запорожець за Дунаєм» (1862), яка стала міцним підґрунтям українського національного оперного мистецтва.

Композиторський доробок С. С. Гулака-Артемівського став предметом наукового вивчення тільки з XX ст. Одними з перших праць, присвячених цій темі, були стаття З. Лиська «“Запорожець за Дунаєм” С. Артемівського-Гулака та відношення цього твору до Моцартового “Уведення із Серайлю”» (1929), монографія Д. Ревуцького «С. С. Артемівський-Гулак і його комічна опера “Запорожець за Дунаєм”» (1936). У другій половині XX ст. – ґрунтовне дослідження Л. Кауфмана (1962; 1973, рос. мовою), праці Л. Архимович (1957), Л. Височинської (1963; 1997), І. Драч (1993) тощо. Поряд з визначеними у вищезгаданих наукових працях музикознавчими напрямками вивчення оперної творчості С. Гулака-Артемівського (серед яких жанрові зв'язки із західноєвропейською комічною оперою, українською народною пісенно-танцювальною та романсовою основою, впливи італійських, німецьких композиторів на музику опери тощо) виникає необхідність ґрунтового аналізу та дослідження історично сформованих вокально-виконавських традицій першої національної української опери, що й зумовлює актуальність тематики статті. Мета статті – виявлення тембральних змін, що відбулися у вокальних партіях основних персонажів опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» через усталені в музичному театрі виконавські традиції. Об'єктом дослідження є українське оперне мистецтво XIX ст., предме-

том – вокально-виконавські традиції в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Уперше опера «Запорожець за Дунаєм» поставлена на сцені Маріїнського театру в Петербурзі в бенефіс С. Гулака-Артемовського 14 квітня 1863 р. На афіші були вказані виконавці ролей: Іван Карась – С. Гулак-Артемовський, Одарка – Е. Лілеєва, Оксана – Д. Леонова, Андрій – П. Дюжиков, Ібрагім-Алі імам – В. Матвеев, Селіх-ага – О. Живов, прізвища виконавця ролі Султана зазначено не було [3, с. 108]. Опера мала великий успіх та демонструвалася впродовж 1863–1865 рр. у Петербурзькому та Московському театрах.

У музикознавчій літературі відзначено, що перша українська опера «Запорожець за Дунаєм» має «родинні» зв'язки як із західноєвропейською комічною оперою, так і з італійською оперною творчістю в цілому. Так, зазначається невинновипадковість обрання сюжету, пов'язаного з поширеною в той час у західноєвропейській комічній опері «турецькою темою» [3, с. 106-107]; аналізується сюжетний зв'язок з оперою «Італійка в Алжирі» Дж. Россіні [2], відзначається стильовий вплив італійських композиторів першої половини ХІХ ст. на оперу Гулака-Артемовського [5, с. 23-24; 2] тощо. Разом з цим відзначається, що сторінки «оригінальної малоросійської опери з хорами і танцями» (за визначенням автора) сповнені споріднених з українською національною пісенністю різноманітних засобів музичної виразності (інтонації, звороти, ритміка тощо), певних народних рис (праці Л. Архимович, Л. Кауфмана, Л. Височинської та ін.). Так, Пісня Одарки «Ой казала мені мати» з ІІІ дії опери з часом набула значення народної, ознаки гумористичних і танцювальних українських народних пісень узагальнює Пісня Карася «Ой щось дуже загулявся» з І дії, до старовинних українських пісень-романсів наближається за характером та побудовою романс Оксани «Місяцю ясний» з І дії тощо.

Відповідно до особливостей жанру комічної опери, «Запорожець за Дунаєм» складається з невеликих музичних і танцювальних номерів, які чергуються з розмовними діалогами. Відповідають традиціям комічної опери також стрімкий розвиток дії, яскравість мелодики, близької до народної пісенності, весела буфонада, невеликий склад дійових осіб. Вважається, що за усталеною на той час у комічній опері традицією С. Гулак-Артемовський доручив партію молодій героїні Оксани голосу мецо-сопрано [3, с. 139]. Дійсно, спостерігаємо таку закономірність у багатьох комічних операх, наприклад, Дж. Паїзіелло (Амаранта, «Прекрасна мірошничка»), Д. Чимароза (Лізетта,

«Таємний шлюб»), у визнаних шедеврах італійської опери-буфа – творах Дж. Россіні «Севільський цирюльник» (Розіна), «Італійка в Алжирі» (Ізабелла), «Попелюшка» (Анжеліна), де саме голосам типу мецо-сопрано – контральто віддано головні партії. Утім, наприклад, у комічних операх Г. Доніцетті «Любовний напій», «Дочка полку», «Дон Паскуале» партії головних молодих героїнь (Адіна, Марі, Норіна) доручено сопрано, так само й партії Церліни в комічній опері Д. Обера «Фра-Дияволо», Леонори в «Алессандро Страделла» Ф. Флотова. Слід відзначити й перевагу саме сопрано над мецо-сопрано – контральто у створених генієм Моцарта комічних операх «Викрадення з сералю» (Констанца, Блондхен), «Весілля Фігаро» (Сюзанна, Графиня). Цей ряд можна було б продовжити...

Отже, поряд з наявністю голосів типу мецо-сопрано – контральто в партіях головних молодих героїнь західноєвропейської комічної опери спостерігаємо таку ж затребуваність у цьому жанрі голосів типу сопрано на відповідні ролі. Тож, традиція використання мецо-сопрано – контральто тут більше стосується власного вибору композитора (з упевненістю можна стверджувати, що саме таким голосам надавав перевагу Дж. Россіні у своїх операх-буфа). Таким чином, можна припустити, що для С. Гулака-Артемовського, який сам брав участь у виставах багатьох із зазначених опер (а саме: «Італійка в Алжирі», «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, «Любовний напій», «Дон Паскуале» Г. Доніцетті, «Фра-Дияволо» Д. Обера, «Алессандро Страделла» Ф. Флотова) (перелік оперного репертуару С. Гулака-Артемовського [3, с. 145-149]), не тільки традиції жанру відіграли вирішальну роль у виборі типів голосів героїв його твору. Не менш важливе значення мала усталена традиція написання опер композиторами в розрахунку на визначений склад виконавців.

Найпершим тут постає персонаж головного героя запорожця Івана Карася, партія якого створена була С. Гулаком-Артемовським для власного виконання, тому діапазон та теситура цілком відповідали голосу типу бас-баритон, та в драматичному аспекті роль якнайкраще розкривала його акторські здібності, вміння та вподобання. У спогадах літератора і доброго знайомого композитора В. Сикевича відзначено: «Колись у молодості визначний бас його був у цей час значно вже ослабим і не відзначався чистотою звуків; але комічним талантом своїм, особливо в “Москалі-Чарівнику”, п. Артемовський справляв фурор на сцені Маріїнського театру» [6, с. 111]. У пресі в театральних рецензіях на прем'єру відзначалася чудова гра співака, на-

приклад, у «Сині вітчизни» (№ 94, 19 квітня 1863 р.) писали: «... п. Артемовський у повному блиску виявив свій комічний талант, гра його була сповнена комізму: в особі Карася він зобразив правильний тип запорожця. А втім, давно відомо, що п. Артемовський — відмінний актор» [цит. за 3, с. 109].

Партія молодой ліричної героїні Оксани, призначена для мецо-сопрано, створена композитором спеціально для виконання видатної співачки, солістки Маріїнського театру Д. Леонової (контральто). У «Минулих зустрічах» В. Сикевич згадує: «Серед гостей Леонової постійно бував С. С. Гулак-Артемовський. <...> У той час Семен Степанович писав свою малоросійську оперу “Запорожець за Дунаєм” і перевіряв себе на деяких місцях з цієї опери в Д. М. Леонової, для якої призначалася ним головна партія» [6, с. 111]. Її голос, сильне, красиве контральто широкого діапазону (від *g* до *c*³), певне драматичне обдарування завжди викликали захоплення не тільки в пересічних глядачів-театралів, але й у професійних критиків і композиторів. Так, М. Глінка, який високо цінував її талант, присвятив співачці деякі твори, серед яких «Вальс-фантазія» та романс «Молитва» («В минуту жизни трудную»); для неї С. Гулак-Артемовський створює пісню «Спать мені не хочеться» (текст народний); М. Мусоргський присвятив Леоновій «Гадання Марфи» з «Хованщини», «Пісню Мефістофеля в погрібці Ауербаха про блоху», п'єсу для фортепіано «На південному березі Криму» (в липні – жовтні 1879 р. композитор і співачка провели славнозвісні сумісні гастролі по південних містах Російської імперії). Після прем'єри «Запорожця за Дунаєм» в Маріїнському театрі один з відомих театральних критиків М. Раппапорт писав у рецензії на виставу про Д. Леонову: «Не буду розпросторікатися про її дорожочінності, всім відомі якості, котрі надають значення кожній виконуваній нею ролі, навіть незначній, якості ці сильно висунулися вперед і в створенні ролі Оксани» [цит. за 3, с. 109].

Партію Одарки на прем'єрній виставі виконала артистка опери Е. Лілєва (Шеффердекер) (сопрано). Співачка мала невеликий, гнучкий, рівний у регістрах голос, досконалу колоратуру; особливою майстерністю в її виконанні вирізнялися ролі граціозних, кокетливих жінок і характерні й комічні ролі (Церліна «Фра-Диявол», Адіна «Любовний напій» тощо). Її партнерами по сцені були О. Петров, П. Булахов, Д. Леонова, С. Гулак-Артемовський [4, с. 281]. Першим виконавцем ролі Андрія став соліст Петербурзького оперного театру П. Дюжиков (Ірошніков) (тенор). Як відзначали критики, він володів «симпатичним не-

великим тенором» [цит. за 3, с. 110]. Артист упродовж двадцяти п'яти років співав на петербурзькій сцені (1860-1885), де його партнерами були Б. Корсов, Ф. Стравинський, С. Гулак-Артемівський [4, с. 158]. Таким чином, основний склад виконавців сприяв значному успіхові вистави. У післяпрем'єрній рецензії зазначалося: «Усі, хто брав участь у виконанні, заслуговують на похвалу» [цит. за 3, с. 109].

Утім після 1865 р. опера зійшла зі сцени і поновлена була тільки в 1884 р. українською музично-драматичною трупю М. Старицького під час гастролей у Ростові-на-Дону. Ролі виконували: М. Кропивницький (Іван Карась), М. Садовська-Барілотті (Одарка), М. Заньковецька (Оксана), К. Светлов-Стоян (Андрій), В. Грицай (Султан). Саме з цього часу, після майже двадцятилітнього забуття, опера набула «нове життя» в постановках українських музично-драматичних труп.

Як зауважує відомий дослідник творчості С. С. Гулака-Артемівського Л. Кауфман, саме ця перша українська постановка опери започаткувала ту виконавську традицію, яка існує й понині, а саме: доручати виконання партії Оксани високим жіночим голосам (сопрано). Музикознавець відзначає: «Партія Оксани в українських колективах звичайно доручалася молодим героїням, котрі мали, зазвичай, легкі ліричні сопрано. Саме такий голос був у першій українській виконавиці ролі Оксани – М. Заньковецької. Відтоді виконання вокальної партії Оксани високими ліричними жіночими голосами стало традицією, незважаючи на те, що партія написана для середнього жіночого голосу – мецо-сопрано» [3, с. 139].

Розглянемо докладніше вокальну партію Оксани в опері С. С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». В опері верхньою межею загального співацького діапазону партії Оксани є g^2 (окрім вставної арії «Прилинь, прилинь», до створення якої С. Гулак-Артемівський не мав ніякого відношення). Так, у романсі «Місяцю ясний» з I дії діапазон складає e^1-g^2 , теситура g^1-e^2 ; в кожному з трьох куплетів романсу кульмінаційним стає висхідний хід на g^2 з позначкою *tenuto*. Пісня Оксани «Ангел ночі» з II дії опери має діапазон c^1-g^2 , теситура двох крайніх епізодів e^1-c^2 , середнього g^1-e^2 , динаміка стримана, до того ж у середньому епізоді витримане впродовж двох з половиною тактів з ферматою g^2 позначене *morendo*. У Дуеті Оксани й Андрія «Чорна хмара з-за дуброви» з II дії (ліричній кульмінації опери) діапазон партії Оксани складає fis^1-g^2 , теситура g^1-d^2 . Водночас партія Андрія в Дуеті вельми насичена високими нотами (діапазон $fis-b^1$, теситура $b-g^1$). Так, у тенора сім разів звучить b^1 ,

в кінці – з ферматою на forte, неодноразово трапляються g^1 , a^1 . Привертає увагу проведення мелодійних фраз у динамічному зіставленні f – pp , p – f . У Квінтеті «В нещасливій нашій долі» з III дії діапазон партії Оксани складає es^1 – f^2 , теситура f^1 – c^2 . У Фіналі опери «Там за тихим, за Дунаєм», у якому заспів виконує Оксана, діапазон її партії становить d^1 – g^2 , теситура g^1 – fis^2 ; динамічними позначками f та ff , також ферматами неодноразово виділено в її мелодійних фразах d^2 і fis^2 . У цілому стає очевидним, що партія Оксани повністю відповідає діапазону та теситурному навантаженню мецо-сопрано: діапазон партії складає c^1 – g^2 , теситура займає середнє положення, в основному міститься в межах e^1 – e^2 .

Однак за вкоріненою виконавською традицією роль Оксани вже більше сотні років доручається високим жіночим голосам (сопрано). Саме для того, щоб сопрано мали можливість виявити свої природні вокальні здібності, в 1902 р. диригент і композитор О. Горєлов (Горілий), працюючи над оркестровкою «Запорожця за Дунаєм» для трупі М. Садовського, написав вставну арію «Прилинь, прилинь» (яка за стилем сильно відрізняється від музики автора опери) [3, с. 139]. Її діапазон складає e^1 – a^2 , теситура a^1 – f^2 , в другій частині арії – витримані на ферматах g^2 , gis^2 , a^2 , таким чином, сопрано набули можливості продемонструвати свої вокальні «принади», насамперед, вільне звучання верхньої частини діапазону.

Утім, після повернення на сценічні підмостки «Запорожця за Дунаєм», зміни поступово відбулися не тільки з партією Оксани. Слід зазначити, що трансформація вразила й персонажі Карася та Одарки, вокальні партії яких стали традиційно під час виконання транспонуватися в нижчі тональності від указаних автором, а саме: Пісня Карася «Ой щось дуже загулявся» з I дії виконується в As -dur замість авторської B -dur, Дуєт Одарки та Карася «Відкіля це ти узявся» з I дії звучить у Des -dur замість Es -dur; Каватина Карася «Тепер я турок, не козак» з II дії понижується на півтону й співається в A -dur замість B -dur; транспонується на тон униз і Дуєт Одарки та Карася з III дії «На туркених оженюся», який виконується в D -dur замість авторського E -dur. Викладені в нових тональностях перелічені вокальні номери набули «офіційного статусу» (друкуються в Додатках до клавiру опери) [1, с. 163–209].

Таким чином, за багатолітню виконавську практику з вокальними партіями основних персонажів «Запорожця за Дунаєм», а саме: партіями Івана Карася, Одарки й Оксани відбулися значні зміни. По-перше, понизилася вокальна партія

головного героя, її загальний діапазон $B-e^1$ змінився на $As-d^1$, середня теситура партії Карася $f-d^1$ також знизилася на тон та розташувалася в межах $es-c^1$. Ці тональні зміни викликали, відповідно, й зміни в тембральному забарвленні партії, яка набула вираженішого соковитого басового звучання. Таким чином, партію головного героя опери стали більше доручати центральним басам замість високих (бас-баритонам). На українській сцені образ Карася блискуче виконували корифеї музично-драматичного театру М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Садовський, у подальшому – видатні оперні співаки-актори І. Паторжинський, М. Донець, В. Червонюк, А. Кікоть, В. Грицюк, М. Шопша та ін.

Зміни відбулися й з вокальною партією вірної супутниці запорізького козака, його дружини Одарки. В обох Дуетах з Карасем зміна тональностей відповідно викликала пониження вокальної теситури та діапазону на тон. Так, у Дуеті з I дії загальний діапазон змінився з es^1-as^2 на des^1-ges^2 , теситура, яка підвищувалася від b^1-f^2 у першій та другій частинах до c^2-g^2 у третій, після зміни тональності стала, відповідно, переходити від as^1-es^2 до b^1-f^2 . У Дуеті з III дії діапазон e^1-a^2 змінився на d^1-g^2 , теситура, яка поступово підвищувалася з a^1-e^2 в першій та другій частинах Дуету до h^1-gis^2 в третій частині, також «поступилася» цілим тоном і відповідно зайняла положення g^1-d^2 в перших двох частинах та a^1-fis^2 в третій. Щодо загального діапазону партії Одарки в опері, то він є достатньо широким і становить $h-a^2$. Верхня його межа міститься у Квінтеті з III дії, де діапазон вокальної лінії Одарки сягає від e^1 до a^2 , теситура становить g^1-e^2 ; також зазначимо, що тут тричі проводиться на достатній висоті – повторюваному g^2 – фраза «Не прийшлося би вік тужить». У Фіналі опери діапазон вокальної партії Одарки значно розширюється донизу, дістаючи своєї нижньої межі, та становить $h-d^2$, теситура fis^1-d^2 .

Таким чином, з огляду на отримані зі зміною тональностей вокально-технічні показники, партію Одарки з часом стали виконувати як лірико-драматичне сопрано, так і мецо-сопрано. Звичайно, мецо-сопрановий тембр надає ролі іншого забарвлення, мабуть, звичнішого для нас у зображенні оперних персонажів середнього жіночого віку (за позначкою композитора, Одарці – 35 років). У партитурі ж у дійових особах залишається для Одарки визначення – «сопрано». Так, одні з найкращих зразків яскравого сценічного втілення образу темпераментної дружини запорізького козака були створені видатними українськими співачками (сопрано) О. Петрусенко та М. Литвиненко-

Вольгемут. У цій партії виступали чудові виконавиці, серед яких були як сопрано (В. Гужова, В. Любимова, Р. Сергієнко, ін.), так і мецо-сопрано (О. Благовидова, В. Васильєва, Л. Попова та ін.). У сучасній оперній практиці також є приклади виконання цієї ролі обома типами голосу. Наприклад, майже одночасно (в травні 2010 р.) на сцені Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка партію Одарки виконує засл. арт. України О. Яценко (сопрано) (вистава 28.05.2010), а на підмостках Харківського національного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка чудово створює цей образ нар. арт. України О. Романенко (мецо-сопрано) (вистава 21.05.2010).

Нарешті, повної тембральної зміни в постановках «Запорожця за Дунаєм» з кінця XIX ст. (в українських музично-драматичних трупах) зазнав персонаж молодої героїні опери С. Гулака-Артемівського Оксани (аналіз вокально-технічних показників її партії наведений вище). Відзначимо, що на російській сцені, у Великому театрі в Москві, в 1915 р. у повоєнній після п'ятдесяти років забуття виставі партію Оксани вже також доручили сопрано – солістці театру Н. Калиновській-Доктор, до речі, роль Одарки в цій виставі з успіхом виконала видатна співачка К. Держинська (лірико-драматичне сопрано), Карася – П. Цесевич, Андрія – І. Алчевський. Надалі відзначимо тільки, що роль молодої ліричної героїні повністю перейшла до вокально-виконавського репертуару сопрано, і в партитурі опери в дійових особах напроти «Оксана – сирота, що живе в домі Івана Карася», значиться – сопрано. Так, одними з кращих виконавиць партії молодої козачки згодом стали видатні українські оперні співачки – сопрано: О. Петрусенко, З. Гайдай, З. Христич, Є. Колесник, Г. Ципола, Л. Забіляста та ін.

Отже, метаморфози, що відбуваються з оперними персонажами, можуть вражати, непокоїти чи, навпаки, задовольняти. Тональні зміни викликали зміни тембральні у вокальних партіях головних персонажів опери – Карася, Одарки, Оксани. При цьому партія Карася набула басовитішого звучання і стала виконуватися більше центральними басами, ніж бас-баритонами, партію Одарки почали доручати як сопрано, так і мецо-сопрано, а в партії Оксани відбулася повна зміна типу голосу з мецо-сопрано на сопрано. Утім, мабуть, виконавські традиції й стають саме традиціями через свою виправданість, обґрунтовану та вивірену часом. Однак, на нашу думку, було б досить цікаво почути оперу «в оригіналі», так, як її замислив і написав сам автор, видатний співак і композитор С. Гулак-Артемівський, оскільки вражаюча таємнича магія тембру співацького голосу

може змінювати й наші відчуття в сприйнятті дивовижного виду мистецтва – опери.

Подальші наукові розвідки в контексті даної проблематики дозволять виявити специфіку формування й особливості розвитку вокально-виконавських традицій в оперному жанрі українського музичного мистецтва XIX ст.

Список літератури

1. Гулак-Артемівський С. Запорожець за Дунаєм : комічна опера на 3 дії : клавір / С. Гулак-Артемівський. — К. : Мистецтво, 1954. — 212 с.
2. Драч И. С. Украинский парафраз на россиниевский сюжет / И. С. Драч // Джоаккино Россини : современные аспекты исследования творческого наследия : сб. ст. / под ред. М. Р. Черкашиной ; Киевская гос. консерватория. — К., 1993. — С. 74–79.
3. Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемівський / Л. Кауфман. — М. : Музыка, 1973. — 178 с.
4. Пружанский А. Отечественные певцы. 1750-1917. В 2-х ч. Ч. 1 : словарь / А. Пружанский. — М. : Совет. композитор, 1991. — 424 с.
5. Ревуцький Д. С. С. Артемівський-Гулак і його комічна опера «Запорожець за Дунаєм» / Д. Ревуцький // «Запорожець за Дунаєм». Постави Держ. акад. театру опери та балету УСРР — Київ. Гастроль в Москві 11-21 березня 1936 р. : зб. ст. / [ред. Д. Грудина]. — К. ; Х. : Мистецтво, 1936. — С. 5–28.
6. Сикевич В. Былые встречи / В. Сикевич // Исторический вестник : историко-литературный журнал. — СПб., 1893. — Т. LII. — С. 90–115.

Надійшла до редколегії 24.03.2010 р.

НАШІ АВТОРИ

- Брагіна Т. М.** канд. філос. наук, доц. ХДАК
- Вейсова В. Е.** викл. Кримського інженерно-пед. ун-ту
- Гончарова О. М.** докторант КНУКіМ
- Данильчишин Ю. М.** доц. ХДАК
- Дударець В. М.** канд. архітектури, проф. Київського нац. ун-ту культури і мистецтв
- Єрошенко О. В.** докторант ХДАК
- Калітєвська О. Ю.** здобувач ХДАК
- Кобелева Д. Л.** здобувач Харківського нац. ун-ту сільського господарства ім. Петра Василенка
- Ковалєвська В. П.** викл. ДМШ №13, концертмейстер Харківського училища культури
- Козак А. І.** канд. філос. наук, доц. ХДАК
- Кравченко О. В.** докторант ХДАК
- Кучеренко О. О.** аспірант ХДАК
- Марковська З. І.** аспірант ХДАК
- Медведєва В.В.** викл. ХДАК
- Ніколов П. О.** доц. Української інженерно-педагогічної академії
- Оленіна О. Ю.** канд. мистецтвозн., доц. ХДАК
- Плотнік Н. А.** гол. спеціаліст управління культури і туризму ХОДА, викл. ХДАК
- Подорлова В. Ф.** викл. ХДАК
- Романенко С. Ю.** викл. ХДАК
- Савченко А. А.** аспірант ХДАК
- Селевко В. Б.** канд. філос. наук, доц. Нац. аеро-косміч. ун-ту ім. М. Є. Жуковського «ХАІ»

- Ситник О. Г.** канд. культурології, викл. ХДАК
- Соколова Б. Ю.** аспірант ХДАК
- Степанов В.Ю.** канд. техн. наук, доц., декан факультету менеджменту ХДАК
- Суковата В. А.** д-р філос. наук, доц. ХНУ ім. В. Н. Каразіна
- Супрун Л. В.** докторант Ін-ту журналістики Київського нац. ун-ту імені Т. Шевченка
- 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
- Щедрін А. Т.** д-р культурології, доц. ХДАК
- Щепакін В. М.** канд. мист., доц. ХДАК

ЗМІСТ

| | |
|-----------------|---|
| Передмова | 3 |
|-----------------|---|

**ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ
(ФІЛОСОФСЬКІ Й КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ)**

В. М. Шейко

| | |
|---|---|
| Культура незалежної України й еміграція: стан та перспективи | 5 |
|---|---|

О. В. Кравченко

| | |
|--|----|
| Теоретико-методологічні проблеми концептуалізації культурної ідентичності. | 18 |
|--|----|

А. Т. Щедрін

| | |
|---|----|
| Релігійно-містична креативність і неоміфи в культурі постмодерну | 28 |
|---|----|

О. М. Гончарова

| | |
|---|----|
| Ораторське мистецтво: особливості становлення. | 40 |
|---|----|

Б. Ю. Соколова

| | |
|--|----|
| Діалектика взаємовідносин героя та суспільства: культурологічні аспекти | 50 |
|--|----|

В. А. Суковата

| | |
|--|----|
| Квір-ідентичність у популярній культурі Заходу й України: порівняльний аналіз | 63 |
|--|----|

А. А. Савченко

| | |
|--|----|
| Концепція енергоінформаційної парадигми культури людини | 73 |
|--|----|

Т. М. Брагіна

| | |
|---|----|
| Формування цінностей у концепції баденської школи | 82 |
|---|----|

З. І. Марковська

| | |
|--|----|
| Становлення та розвиток єврейського музичного мистецтва: історико-культурологічне дослідження | 88 |
|--|----|

В. Ю. Степанов

| | |
|--|----|
| Інформаційне суспільство: концептуальний аспект філософії | 98 |
|--|----|

В. Б. Селевко

| | |
|--|-----|
| Джерела економічної культури сучасної західноєвропейської цивілізації | 106 |
|--|-----|

В. М. Дударець

| | |
|--|-----|
| Семантика садів і парків України. | 115 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| О. О. Кучеренко | |
| С. Булгаков про релігію прогресу К. Маркса | 126 |
| О. Г. Ситник | |
| Проблема «оляльковування» в театрі ляльок XX–XXI ст. | 133 |
| О. Ю. Оленіна | |
| Становлення та розвиток художніх ринків Європи в XVII–XIX ст. | 143 |
| Л. В. Супрун | |
| Інтелектуалізація української мовної ментальності: візія М. Грушевського-публіциста | 155 |
| В. Е. Вейсова | |
| Суперечності і труднощі в управлінні культурою в умовах перехідного українського суспільства | 165 |
| П. О. Ніколов | |
| Західні концепції науки і постзахідні методики навчання | 173 |

ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ

| | |
|--|-----|
| О. Ю. Калітієвська | |
| Особливості драматургії календарних свят для дітей | 186 |
| В. В. Медведєва | |
| Пошуки характерності в гримі як умова створення цілісного художнього образу | 193 |
| О. М. Шабаліна | |
| Тілесність як фактор гендерної історії і засіб самовираження особистості | 199 |

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

| | |
|---|-----|
| Ю. М. Данильчишин | |
| Проблема співацького дихання в сучасній вокальній педагогіці | 210 |
| С. Ю. Романенко | |
| Виконання сучасної музики в скрипковому мистецтві | 217 |
| Д. Л. Кобелєва | |
| Музика й емоції | 225 |
| В. Ф. Подорлова | |
| Жанри музичного театру в історичній ретроспекції та сьогодні | 233 |

| | |
|--|-----|
| <i>В. П. Ковалевська</i> | |
| Художньо-естетичне розуміння авторського тексту | 243 |
| <i>Н. А. Плотнік</i> | |
| Музичний фольклор у сучасному етнокультурному просторі | 251 |
| <i>О. І. Козак</i> | |
| «Конфліктна ситуація» як модель симфонічної драматургії | 260 |
| <i>В. М. Щепакін</i> | |
| Клезмерська музика в культурі України XIX – початку XX ст. | 270 |
| <i>О. В. Єрошенко</i> | |
| Тембральні метаморфози персонажів опери С. Гулака-артемовського «Запорожець за Дунаєм» | 279 |
| Наші автори | 289 |

Наукове видання

Культура України

Збірник наукових праць

Випуск 31

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