

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 32

Харків, ХДАК,
2011

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 №7 від 30.12.2010 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. Шилов, доктор мистецтвознавства;
В. В. Шкода, доктор філософських наук;
А. Т. Щедрін, доктор культурології;
І. Ю. Коновалова, кандидат мистецтвознавства
(відповідальний секретар)

Свідectво 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

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА 20-Х РР. XX СТ.

Розглянуто діяльність мистецьких навчальних закладів і державних установ управління культурно-освітньою галуззю в умовах соціокультурної трансформації українського суспільства.

Ключові слова: *культурологія, соціокультурні процеси, система мистецької освіти, державотворення.*

Рассмотрена деятельность учебных заведений искусства и культуры, государственных органов управления отраслью образования и культуры в условиях трансформационных процессов украинского общества.

Ключевые слова: *культурология, социально-культурные процессы, система образования искусства и культуры, государственное строительство.*

The article discloses study of activity of educational establishments of art and culture, state organs of education and culture branch management in the conditions of ongoing transformation processes of Ukrainian society.

Key words: *culturology, social and cultural process, culturological researches, construction of the state.*

Стверджуючи гуманістичну етику, розглядаючи людину як найвищу цінність суспільства, освітня система в Україні за головну мету ставить забезпечення духовного, професійного й інтелектуального розвитку особистості. Особлива роль у цьому контексті у XX ст. надається професійній мистецькій освіті. Інституціоналізована як система, вона належить до специфічної освітньої галузі, в якій синергетично поєднані процеси формування культури людини, самоорганізації та соціокультурної діяльності.

Актуальність дослідження полягає в тому, що на сучасному етапі розбудови інформаційного суспільства України інституціоналізовані освітні системи з їх регіональним розмаїттям стають важливим інструментом забезпечення соціальної гармонії, культурного розвитку та, в кінцевому результаті, економічного прогресу. Метою дослідження є вивчення теоретичного і практичного досвіду самоорганізації системи мистецької освіти, що надає можливість прогностичного передбачення соціокультурних змін, подальшого дослідження перспектив сучасної державотворчої діяльності, надання наукової оцінки культурної політики країни.

Дослідження архівних матеріалів засвідчує, що розвиток професійної освітньої діяльності в Україні був протягом усього часу її формування залежний від ставлення до національних інтересів українців урядів тих країн, у складі яких вона перебувала.

Так, боротьба з усілякими національними проявами царського уряду тривалий час не надавала можливості навіть у центральному регіоні України — Києві — відкрити консерваторію, в той час, як у Петербурзі та Москві подібні заклади існували ще із середини ХІХ ст., художню академію. Усіма силами уряд перешкоджав діяльності М. В. Лисенка й інших національно налаштованих діячів, спрямованої на створення національного навчального закладу. Придушувалося все, що виходило за межі розуміння академічного мистецтва — Європейського за напрямом. Не кращим був і стан української культури в землях, що перебували під патронатом Австро-Угорщини, Польщі тощо.

Але вже після революційних подій 1917 р. майже всі уряди України визнають розвиток культури й освіти справою загальнонародною.

Так, Центральна Рада Української Народної Республіки в червні 1917 р. сформувала Генеральний Секретаріат, до складу якого входило 9 секретарів, один з яких опікувався освітою. При секретарстві освітніх справ у липні 1917 р. створено мистецький відділ [31].

До стратегії діяльності Генерального секретаря освіти входило: українізація освіти, підготовка плану розбудови єдиної школи, початок формування професійної освіти в державі, організація підготовки нового вчителства, реорганізація управління системою освіти [12, с. 18]. Одним із завдань ІІ-й Всеукраїнський учительський з'їзд у Києві визначав, що «в шкільній роботі мусить мати місце національна творчість, словесна, музична, мистецька, в згоді з індивідуальними нахилами дітей...» [18]. Підтвердженням розуміння громадськістю і освітянськими лідерами важливості системної мистецької підготовки є й інші документи. Один з них — рекомендація навчальним закладам, підписана Генеральним секретарем освіти І. М. Степенком, яка пропонує використовувати в навчальному процесі «реєстр оригінальних та перекладних п'єс, визнаних Театральним відділом можливим для виконання учнями середніх шкіл, і збірників віршів для декламації» [29]. Затвердженням Генеральним секретарством народної освіти Планом управління освітою «на Україні», крім іншого, передбачалося органам управління освітою видавати з бюджету грошову допомогу для розвитку самодіяльності народів України в напрямку поширення та поглиблення освіти, а також в напрямі розвитку мистецтв [17].

Як відзначає С. Пастернак у дослідженні «Із історії освітнього руху на Україні за часи революції 1917-19 рр.», в країні існувала «мала сітка середніх, вищих і професійних шкіл, до всього того нагромадження різних типів шкіл, не зв'язаних ні єдиним планом, ні єдиною системою. Майже цілковита відсутність позашкільної освіти ...» [16]. Завдячуючи діяльності міністрів освіти (в різних

урядах — генерального секретаря освіти), всі уряди, що створювалися та існували до остаточного встановлення радянської влади в Україні (за деяким винятком, обумовленим воєнними подіями), намагалися впорядкувати діяльність навчальних закладів. При цьому жоден з урядів особливої уваги мистецьким навчальним закладам не надавав. Законом від 5 грудня 1917 р. Центральна Рада встановила, що всі просвітні інституції Міністерства Внутрішніх справ, Торгівлі і Промисловості, Призренія Відомства Імператриці Марії, які існували на Україні, переведені в Секретарство Справ Освітніх. Центральний орган виконавчої влади бере на себе питання фінансування навчальних закладів. За рішенням уряду прибуткові і видаткові рахунки навчальних закладів мали бути віднесені до бюджету Української Народної Республіки [28]. У грудні 1917 р. УЦР прийнято закон, згідно з яким у відання Секретарства освіти передано всі школи і просвітні установи (музичні, театральні школи) [26], а Генеральним секретарством народної освіти УНР було підписано циркуляр директорам навчальних закладів, яким зазначалося, що всі просвітні інституції, які існують в Україні, переводяться в Секретарство Справ Освітніх для подальшого фінансування з бюджету Української Народної Республіки [30]. У цей же час Декретом РНК РСФСР від 5 червня 1918 р. у відання Народного комісаріату освіти передаються всі навчальні й освітні установи та заклади всіх відомств, заклади дошкільного виховання і позашкільної освіти, казенні, громадські та приватні. Метою таких рішень було «перетворення навчально-виховної справи, об'єднання і оновлення її на началах нової педагогіки та соціалізму» [23].

На перших етапах створення нової системи управління освітою в новій країні влада Генерального секретарства народної освіти поширювалася на всі ділянки українського культурного життя: науку, культуру, архівну справу, охорону пам'яток історії та мистецтв [1].

3 травня 1918 р. вперше в назві державної установи виникло слово «мистецтво». Міністерство освіти і мистецтв стало опікуватися діяльністю консерваторій, музичних училищ — мистецьких навчальних закладів, галузю мистецтва як важливим напрямом діяльності державної установи. У цей час було «вжито заходів до можливого збереження для національної культури пам'яток старовини і мистецтва, до забезпечення розвою національного театру та до пристосування кінематографа на потреби освіти і виховання в національному напрямку» [32].

При цьому завдання, які виникали перед країною і професійною освітою, були далекі від мистецтва. М. Грушевський зазначав, що «ми занадто гарно співаємо в порівнянні з тим, що ми вміємо й можемо в інших справах. У нас занадто гарна література, музика,

мистецтво в порівнянні з нашим убожеством в громадській і політичній роботі... Ми всю свою увагу звертали виключно на культуру краси, слова, форми, і коли доля поставила нас перед завданням будови державного, соціального й економічного ладу, в таких невимовно тяжких обставинах після трьохлітньої небувало руйнівної війни, серед усобиці й анархії, — в повній наготі виявилася недовстача у нас сил практичних, організаційних, адміністративних, технічних ... Покоління, котрих жеде Україна тепер, повинні бути людьми діла реального, практичного — спеціалісти адміністратори, фінансисти, економісти, знавці військового і морського діла, техніки різних категорій: технологи, механіки, електротехніки, гірняки, гідротехніки, агрономи. Треба відкинути погляд, що ці спеціальності практичні менш цінні, менш благородні, ніж заняття гуманітарні. Треба в цей бік якраз обернути всі здібності, всі таланти нинішніх і найближчих поколінь ...» [4].

Таким чином, уперше було задекларовано як місце мистецької освіти в пріоритетах діяльності уряду, так і концепцію розмежування професійної і загальноосвітньої підготовки, яку пізніше і під різними гаслами реалізовувала радянська влада. Це питання стало одним з найважливіших у реалізації розбудови професійно спрямованої освіти та зумовило подальші реформи в усіх, зокрема мистецьких навчальних закладах, і визначення їх місця в системі освіти.

Система професійної освіти в Україні (складовою якої були й музичні, художні, театральні навчальні заклади) почала формуватися в 1920 р. разом з усією системою освіти України, зруйнованої воєнними подіями 1917-1919 рр. За цитатою Я. П. Ряппо, освітня система в цей час складалася із «середніх індустріально-технічних шкіл — 10; середніх сільськогосподарських шкіл — 6; нижчих шкіл: ремісничих — 225, сільськогосподарських — 54; індустріально-технічного напрямку — 144; торговельно-промислових — 21; фельдшерських та акушерсько-фельдшерських — 16; мистецьких — 11» [9]. Отже, кількість мистецьких професійно спрямованих навчальних закладів, що існували у великих культурних центрах, від 487 становила 2,2 відсотки.

Культурна політика перших радянських часів, крім націоналізації культурно-мистецьких і освітніх закладів, послідовно втілювала в життя й інші ідеологічні пріоритети, зокрема мовне питання. У Декларації Тимчасового робітничо-селянського уряду України, проголошеної 26 січня 1919 р., зазначалося: «просвіта народних мас є одною з перших умов зрозуміння цими масами своїх класових революційних завдань». При цьому уряд ставив завдання «створити єдину трудову школу..., відкрити широкий доступ до університетської та фахової освіти робітничим і селянським масам, організувати народні університети», а викладання

в навчальних закладах здійснювати мовою, залежно «від волі місцевого робітничого і селянського населення» [6]. Щодо вищої школи, то утворення «рівнобіжних (паралельних) курсів на різних вживаних мовах України», як зазначалося в згаданій Декларації, мало надати можливість кожному навчатися своєю рідною мовою.

У результаті певної «автономізації» політики в УСРР ствердилася специфічна форма радянської державності, Україна мала так званий статус незалежної держави. Ця радянська «незалежність» дала змогу Україні протягом кількох років скористатися освітньою, культурною і мовною свободою.

Освітня система України, що формувалася у 20-ті рр. минулого століття за часів діяльності Народного комісара освіти УСРР Г. Ф. Гринька, відрізнялася від запропонованої російським Наркомосвіти на чолі з А. В. Луначарським схеми «єдиної трудової школи», в якій за головну основу системи бралася загальнополітехнічна освіта, де мало забезпечуватися виконання програм загальноосвітніх дисциплін.

Українська схема відкидала трудову школу і замінювала її школою професійною, яка будувалася за галузевим принципом. Її завданням було термінове відтворення робочої сили різних рівнів кваліфікації. У цій схемі університети профосвіти, що існували за Російською схемою, ліквідувалися, а побудовані єдині інститути в галузях народного господарства і культурного будівництва синтезували в собі спеціальні та загальноосвітні знання.

Основні принципи організації освіти в Україні передбачали самостійність освітньої справи, яка не потребувала союзного освітнього органу.

Основні ж засади освіти в РСФСР мали імперські цілі і розумілися так, що їхнє ствердження неминуче мало привести до утворення союзного органу освіти.

На думку українського педагога і психолога, автора педагогічних праць Г. Ващенко, українська освітня система «... в порівнянні з системою РСФСР знижувала рівень освіти молоді і надавала їй вузький професійний характер» [3]. Разом з тим інші дослідники [13] вважають, що ця система базувалася на врахуванні соціально-економічної ситуації, що склалася в Україні на початку 20-х рр. У системі професійної освіти передбачалася діяльність: професійної школи — дво- або трирічна з однорічним після того практичним стажем — для підготовки кваліфікованих працівників; технікуму — з трирічним курсом — для підготовки інструкторів; інституту — з чотирирічним курсом — для підготовки висококваліфікованого спеціаліста-практика; академії — з дворічним курсом — для підготовки ученого з тої чи іншої галузі науки [21, с. 8]. У цій системі професійна освіта ставала не зовнішнім додатком загальної освіти, а її ґрунтовним джерелом. Базою для

утворення професійної освіти ставали професійні школи, а спеціалізація в галузі наукової творчості планувалася через інститути й академії. Нова система освіти поставила питання про ліквідацію всіх освітніх установ, що були збудовані попередніми урядами й існували в країні [2, с. 147-148]. Зважаючи на тенденції, започатковані українськими національними урядами 1917–1919 рр., Україна була зорієнтована на розбудову окремої від інших частин Російської імперії освітню систему і ставила завданням відтворення в регіонах робочої сили різних рівнів кваліфікації в нових економічних умовах. Але новою парадигмою була ідея державної монополії в освітній справі з метою виховання молоді в дусі нових комуністичних ідей.

Питання реформування різноманітних колишніх середніх і вищих навчальних закладів зрушило з місця проблему створення додаткової управлінської структури — Українського Головного Комітету Професійної та Спеціально-наукової Освіти під керівництвом Я. П. Ряппо.

Укрголовпрофосвіта, створена в 1920 р., була «... не стільки органом Наркомосу, яким вона вважалася формально, скільки конкуруючим з ним самостійним відомством...» [25]. Так, з його ініціативи із запропонованої Наркомом освіти того часу Г. Ф. Гриньком «Схеми Народної Освіти У.С.Р.Р.» було вилучено наукову вертикаль. Технікуми й інститути визнано за рівноправні як вищі навчальні заклади з тією різницею, що технікум мав завданням підготувати вузького спеціаліста, а інститут — спеціаліста-адміністратора й організатора.

Мистецькі навчальні заклади в цей період, зазвичай, створювали навчальні комплекси, які поєднували музичні (художні, театральні) професійні школи, музичні (художні) технікуми, консерваторії тощо і забезпечували наскрізну повну підготовку спеціаліста. В результаті таких нововведень у 20-ті рр. вони неодноразово реформувалися. Об'єднувалися і роз'єднувалися музичні училища, консерваторії, музичні технікуми, школи в пошуках нової наскрізної вертикалі системи підготовки кадрів, з використанням наявного кадрового потенціалу, здатного забезпечити виконання урядових рішень. Створювалися народні консерваторії, творчі гуртки, провадилася широка громадсько-пропагандистська діяльність тощо.

Експерименталізм урядових рішень цих років певним чином позначився на діяльності і кадровому складі Київської консерваторії, Київського музичного училища (музичного технікуму), мистецьких навчальних закладах інших культурних центрів — Одеси (музичного та художнього училищ), Харкова (музичного та художнього училищ). Так, до 30-х рр. об'єднувалися і ставали самостійними Київська консерваторія, Київське музичне училище

(музичний технікум) та музично-драматичний інститут; Харківська консерваторія (музична академія), Харківське музичне училище і музично-драматичний інститут; Одеська консерваторія, Одеське музичне училище, два одеські музичні технікуми та музичний інститут, музична професійна школа, музично-театральний технікум тощо.

Концептуально недоопрацьовані ініціативи державних органів освіти поширити єдину модель освіти на всі вищі навчальні заклади в мистецькій освіті призвели до певних недоречностей. Так, керівника мистецького колективу — диригента хору, оркестру тощо — мав готувати музичний інститут, а оркестрантів, виконавців — музичний технікум. Це руйнувало зв'язок теорії і практики, єдність якого стала надбанням, позитивним досвідом організації навчального процесу в мистецьких навчальних закладах. Нововведення порушувало цілісність підготовки виконавця, педагога, митця.

Водночас у контексті процесів українізації, уніфікації та централізації 20-і рр. в історії освітньої системи України є чи не єдиним часом, коли вдалося забезпечити розробку і прийняття Кодексу Законів про народну освіту УСРР. Це був перший і єдиний документ такого рівня в колишньому Радянському Союзі. Незважаючи на те, що Кодекс діяв нетривалий час, він створив належне правове поле для функціонування освітньої системи України, в якій окремим пунктом визначено й місце художньої (мистецької) освіти. Вона мала окрему професійну галузеву вертикаль і поділялася на музичну, образотворчого мистецтва, театральну-сценічну та літературну. Як зазначалося в Кодексі, «... враховуючи виховне значення мистецтва, Головополітосвіта сприяє трудящим масам у справі залучення їх до скарбів і досягнень мистецтва, одночасно ознайомлюючи їх з самим процесом і прийомами творчості з метою виявлення нового мистецтва, що відповідає психіці та ідеології трудящих мас» [10, с. 171-172].

Кодекс був спрямований на українізацію освітньої системи, звільнення України від впливу російської культури, розбудову української культури на національному ґрунті, дія якої ніколи не припинялася в глибинах українського народу.

Актуальним у цей час було питання українізації навчального процесу в мистецьких навчальних закладах, як і в інших навчальних закладах, особливо в східних регіонах. Декретом РНК УСРР від 27 липня 1923 р. «Про заходи в справі українізації шкільно-виховних і культурно-освітніх установ» передбачалося «в усіх, без винятку, школах професійної освіти ввести обов'язково навчання української мови і спеціальні курси українознавства». Окремим пунктом у згаданому декреті ставиться завдання в галузі художньої освіти (загальноприйнята в той час назва музичних, образо-

творчих, театральних, літературних навчальних закладів — авт.) щодо українізації «професійної освіти на Правобережжі, Полтавщині і, по змозі, в інших губерніях» [7].

Як відомо, в перші роки нової влади в Україні всі вищі навчальні заклади перебували на державному утриманні. Але у зв'язку зі складним матеріальним становищем країни держава тільки періодично виділяла кошти на їх існування. Так, у 1924/1925 навч. р. на одного студента виділялося 205 крб, що не давало можливості мінімально забезпечити потреби навчального закладу. Вони були переведені на самоокупність. Так, Київська консерваторія брала із студентів плату за навчання 50%, Музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка — за експлуатацію концертної зали: концерти, вистави тощо. Вищі навчальні заклади перетворювалися на виробничі колективи, за якими закріплювалися землі. За рішенням ВУЦВК від 1 лютого 1922 р., за художніми навчальними закладами встановлювалась норма земельних ділянок: польової землі — 35 десятин, городньої — 4 десятини. Класовий принцип матеріального забезпечення студентів звільняв від плати тільки студентів із середовища пролетаріату та незаможного селянства. Решта студентів з інших верств населення, а в мистецьких навчальних закладах вони складали більшість, мала платити від 40 до 80 крб на рік [19, с. 168].

Стан економіки визначив необхідність визнання й специфіки мистецьких навчальних закладів. Уряд приймає й спеціальне рішення щодо підтримки науково-мистецьких закладів. Постановою РНК УСРР від 12 лютого 1924 р. «Про спеціальні кошти для наукових і науково-мистецьких закладів УСРР» [6] кожному науково-мистецькому закладу дозволено утворювати спеціальний грошовий фонд (під назвою спеціальних коштів даного закладу). Кошти, отримані від влаштованих концертів, лекцій, виставок, видовищ, могли витрачатися на потребу закладу, на додаткові роботи в науковій галузі, утримання позаштатного наукового і технічного персоналу. Це мало стати суттєвою підтримкою до недостатнього бюджетного фінансування галузі мистецтва і культури, впровадження інших урядових рішень.

Цей період соціально-культурного розвитку відзначається подальшим піднесенням національної самосвідомості українців. «Дерусифікація в освітній справі виявляється насамперед в заміні російської викладової мови українською в школах і інших освітніх установах, призначених для українського народу...», — згадував С. Сірополько в праці «Народня освіта на Советській Україні» [21, с. 198].

Для партійних лідерів Радянського Союзу українізація, «як і весь процес коренізації, була тимчасовим тактичним відступом, політичною грою» [5], яку вони не сприймали серйозно.

Інакше розглядали сутність форм проведення українізації такі керівники української верхівки, як О. Я. Шумський, В. Я. Чубар, Г. І. Петровський, Г. Ф. Гринько, М. О. Скрипник. Розглядаючи її як «необхідний засіб соціалістичного будівництва, як знаряддя соціалістичного будівництва в руках українських трудящих мас», вони намагалися здобути більшої самостійності у державному будівництві [15, с. 76].

Так, одним з перших кроків новопризначеного в 1924 р. Наркома освіти було підписання нового тексту угоди про взаємовідносини між Наркомосами України і Росії, якою передбачалося, що Наркомос РСФСР здійснює контакти з місцевими органами й установами на території України виключно через Наркомос України. Відповідним чином мали здійснюватися відносини Наркомосу України з місцевими органами й установами на території Росії [27].

Після прийняття ЦК КП(б)У рішення «Про реорганізацію НКО УСРР» 6 лютого 1925 р. доба відносної самостійності освітніх галузей і навчальних закладів закінчилася. Новий Наркомос запровадив систему звітності закладів освіти, яка, за словами сучасників, була абсурдною [14] з точки зору освітян та ставила їх діяльність під тоталітарний контроль. Наприклад, важливим показником у роботі вищого навчального закладу стала наявність в них певного відсотка робітників і селян. Створювати нову соціокультурну сферу мали нові, з точки зору ідеології, кадри. Партійними органами ставилося питання про залучення до державної, керівної та господарської, зокрема викладацької роботи, сміливіших і ближчих до нової влади представників української інтелігенції, «проводити більш активну лінію на притягнення української інтелігенції та її розслоєння» [33].

Більшість запланованих у країні важливих реформ у зв'язку з їх нереальністю «пробуксовувала». Резолюція ВУЦВК «Про проведення загального навчання на Україні» щодо загального навчання, ліквідацію неписьменності, яка була прийнята на II сесії IX скликання 28 жовтня 1925 р., не була виконана, як і постанова ВУЦВКу та РНК з цього ж питання від 30 липня 1924 р. (Зб. Уз. 1924 р. № 19, ст. 170). Тому уряд та правляча партія ухвалили аналогічні рішення в наступні роки.

IV сесія ВУЦВК IX скликання прийняла постанову від 23 листопада 1926 р. «Про проведення загального навчання (підсумки проведення загального навчання і найближчі перспективи)» [11, с. 337-339]. Нею передбачається «з метою планового використання безробітних учителів по школах сітки загального навчання взяти їх на облік і поступово пересувати кращих із них на село. Тих з учителів, що відмовляються від запропонованої їм роботи, знімати з обліку органів НКПраці і позбавляти їх державної допомоги» [11, с. 339].

Пов'язано це було з тим, що робота в навчальному закладі в усі роки радянської влади не вважалася престижною або стимульованою матеріальним достатком. Професійні митці, як і вчителі, нею нехтували. «...Тепер на масову роботу з музичного виховання не йдуть поки що музики й піяністи з віртуозною технікою, яким було б легко орудувати з найскладнішими речами в кожному окремому випадку» [24, с. 3], — пише Лідія Хересько у своїй праці «Музичне виховання (методика)». До речі, українська мистецька школа розробила й у цей період прекрасні методики мистецького виховання молоді в загальноосвітніх навчальних закладах. Згаданим автором було розроблено спеціальну методику музичного виховання дітей на рівні європейських методик. Рекомендована Державним Науково-Методологічним Комітетом Наркомосвіти УСРР по секції соціального виховання, професійної освіти для вжитку як посібник по ПедВУЗах та по вчительських бібліотеках установ Соцвиху, ця методика була розрахована на «рядового робітника, неосвідченого». На жаль, ця методика не набула поширення з тієї ж причини відсутності кваліфікованих кадрів.

Питання забезпечення навчальних закладів викладацькими кадрами не було вирішено впродовж багатьох років, а питання забезпечення навчальних закладів викладачами мистецьких дисциплін узагалі органами освіти не порушувалося.

І це не випадково, оскільки уряд розглядав працю освітніх працівників тільки в аспекті її доцільності на шляху вирішення політичних цілей, «забезпеченню в усій культурній роботі зріст і зміцнення соціалістичних елементів» (курсив Авт.) [11, с. 340-345]. Механізм виконання цього завдання полягав у тому, що Наркомос повинен налагодити взаємодію профспілкових, комсомольських та громадських організацій з господарськими органами.

Забезпечити організацію виховання населення, суспільства мала освітня система як державний апарат комуністичного виховання. «Освітню систему, всі освітні органи й організації треба вважати за єдиний державний апарат, що за допомогою його пролетарська класа, взявши владу до своїх рук, переводить комуністичну пропаганду, всю культурну роботу серед усіх лав трудячого населення» [22, с. 5]. Така теза міститься і в резолюції X з'їзду КП(б)У від 29 листопада 1927 р. «Про завдання культурного будівництва на Україні». В ній освітня система розглядається як єдиний державний апарат для проведення комуністичної пропаганди серед трудящих мас населення, будівництва «української культури, національної за її мовою, формою та матеріалом і пролетарської, колективістичної і інтернаціональної за змістом» [11, с. 365]. Ця концепція втілювалася в резолюціях Пленуму ЦК ВКП(б) від 12 липня 1928 року «Про поліпшення підготовки нових спеціалістів» [11, с. 394-400], резолюціях, виконання яких було «бажаним» і в

Україні. Згідно з цим документом, для кожного випускника вищого навчального закладу було встановлено обов'язковий 3-річний термін роботи на виробництві за вказівкою держоргану.

Так розпочався довготривалий період «добровільно-примусового» розподілу випускників навчальних закладах з метою використання молодих спеціалістів на висококваліфікованих посадах, але низькооплачуваній праці.

У цей період мистецька освіта все більше заявляє про себе як самостійна система. Позитивним для її розвитку було визнання консерваторій та інших закладів мистецької освіти, в навчальних планах яких виникли серії загальноосвітніх дисциплін, як вищих навчальних закладів. Як свідчить С. Сірополко, «... за первісною освітньою системою Сов. України технікуми та інститути на одній площині — належали до категорії високих шкіл» [20, с. 78]. За наведеними в дослідженні даними, система швидко розвивалася, і в 1927 р. мистецькі навчальні заклади були представлені 12 технікумами і 4 інститутами, які були «...виключно учбовими установами і не ставили своїм завданням, крім навчання студентів, займатися науково-дослідною працею» [20, с. 82].

У матеріалах XI Всеукраїнського з'їзду Рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів від 15 травня 1929 р. «Про стан та перспективи культурного будівництва» [11, с. 439-455] зазначено, що поряд з 50 індустріальними вищими навчальними закладами, 25 сільсько-господарськими, 6 соціально-економічними, 63 педагогічними, 9 медичними в системі вищої освіти функціонують 9 мистецьких вищих навчальних закладів. Але ці дані, ймовірно, не є точними, оскільки на той час в Україні існували Київська, Одеська, Харківська консерваторії, Київський художній інститут, Київський театральний інститут, Київське, Артемівське, Одеське, Полтавське, Сімферопольське, Херсонське, Миколаївське музичні училища (музичні технікуми), Дніпропетровське, Харківське та Луганське художні училища (технікуми). Мистецьких вищих навчальних закладів було набагато більше. І перед ними ставили такі ж завдання, як і перед іншими вищими навчальними закладами. І вся їх культурно-освітня діяльність стає «... нерозривною частиною цілого соціалістичного перебудовного процесу, входить невід'ємною ланкою у п'ятирічний та інші перспективні плани реконструкції... країни».

У цей же період уже вкотре перед навчальними закладами поряд з завданнями пролетаризації контингенту студентів, викладачів, науково-творчих працівників, збільшення випуску спеціалістів, які працюватимуть у культурно-освітній сфері і на селі, завданням «боротьби з ворожими проявами» серед наукових та професорських кіл стає й проблема уніфікації різних систем освіти в Росії і Україні.

Таким чином, можна підсумувати, що, як і в перші роки Радянської влади, в Україні створювалася освітня система, спрямована на розбудову окремої від інших частин Російської імперії структури, що ставила завданням відтворення робочої сили різних рівнів кваліфікації в нових економічних умовах.

Отже, мистецькі навчальні заклади використовувалися як знаряддя впровадження нової ідеології, створення нової радянської культури. Від професорсько-викладацького складу, а це були переважно діячі мистецтва, які працювали й у мистецьких навчальних закладах, вимагається не професійна майстерність, а класовий підхід у творчій роботі, пролетарський інтернаціоналізм і орієнтація на політику РСФРР.

Змінилася й концепція діяльності мистецьких навчальних закладів. Якщо до 20-х рр. XX ст. їх діяльність мала більш приватний характер, а завдання полягало в поширенні освіти серед населення, розширенні його культурного прошарку, то зі встановленням радянської влади в Україні мистецькі навчальні заклади стали знаряддям в ідеологічній роботі, механізмом ідейного виховання населення. Освітня система використовується як частина державного апарату, як важіль державного регулювання соціокультурних трансформацій у країні.

Це період, у якому мистецькі навчальні заклади набували досвіду створення навчальних комплексів, що поєднували музичні (художні, театральні) професійні школи, музичні (художні) технікуми, консерваторії тощо і забезпечували наскрізну повну підготовку спеціаліста. В результаті таких нововведень у 20-ті рр. вони неодноразово реформувалися, що свідчило про непослідовність освітньої політики уряду, призводило до руйнування професійних здобутків академічної освіти, втрат кадрового потенціалу. Це був період, коли розбудова української культури відбувалася на національному ґрунті.

Екстраполюючи свій погляд у сучасність, зазначимо, що плюралізм думок щодо основних засад створеної в згадуваний час системи освіти знову виявився на межі XX-XXI ст. у дискусії щодо шляхів реформування освітньої галузі в Україні і місця в ній професійно спрямованої системи освіти, якою є система мистецької освіти, а також місця в цій концепції мистецьких навчальних закладів.

У 90-ті рр. минулого століття Україна повернулася до економічних методів управління освітою, що вже були апробовані у 20-ті XX ст. Виникли тенденції надання освітніх послуг за кошти населення, використання матеріальної бази навчальних закладів для одержання обігових коштів, створення навчальних комплексів, українізації навчального процесу тощо. Але це вже інша система навчальних закладів, сформована в постіндустріальному суспіль-

стві. Дослідження її місця в соціокультурному середовищі країни може стати темою окремих досліджень.

Список літератури

1. Болтівець С. Педагогічні ідеї та погляди І. М. Степенка / С. Болтівець // Український педагог Іван Степенко : посіб. з історії педагогіки. — С. 29.
2. Васькович Г. Шкільництво в Україні (1905-1920 рр.) / Г. Васькович. — Тернопіль : Мандрівець, 1996. — С. 147-148.
3. Ващенко Г. Твори. Т.4. Праці з педагогіки та психології / Г. Ващенко. — К. : Школяр-ФадаЛТД, 2000. — С. 49-50.
4. Грушевський М. На порозі нової України. Гадки і мрії / М. Грушевський. — Нью-Йорк, Львів, Київ, Торонто, Мюнхен, 1992. — С. 33.
5. Даніленко В. М. Сталінізм на Україні: 20-30-ті роки / В. М. Даніленко, Г. В. Касьянов, С. В. Кульчицький. — К. : Либідь, 1991. — С. 256.
6. Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України. — 1919. — № 4. — Ст. 46.
7. Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України. — 1923. — № 29. — Ст. 430.
8. Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України. — 1924. — № 6. — Ст. 46.
9. Звігальський Я. Професійна освіта на Україні / Я. Звігальський, М. Іванов. — Олександрія, 1927. — С. 36.
10. Кодекс Законів про народну освіту У.С.Р.Р. — Культурне будівництво в Українській РСР: найважливіші рішення Комуністичної Партії і Радянського Уряду 1917-1959 рр. // Зб. документів : у 2 т. — К. : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1980. — С. 881.
11. Культурне будівництво в Українській РСР. Найважливіші рішення Комуністичної Партії і Радянського Уряду 1917-1959 рр. : зб. документів : у 2 т. Т. 1. (1917 — червень 1941 рр.). — К. : Держ. вид. політ. літ. УРСР, 1960. — 881 с.
12. Лікарчук І. Л. Міністри освіти України: В 2 т. — Т.1. (1917-1943 рр.) : [монографія] / І. Л. Лікарчук. — К. : Видавець Ешке О.М., 2002. — 332 с.
13. Нариси з історії українського шкільництва. 1905-1933 : навч. посіб. / О. В. Сухомлинська та ін. — К. : Заповіт, 1996. — С. 256.
14. Народний учитель. — 1924. — 3 лют.
15. Національні процеси в Україні: історія і сучасність. Документи і матеріали : довідник : у 2 ч. / упор. І. О. Кресіна, В. Ф. Панібудьласка. — К. : Вища шк., 1997. — Ч.2. — С. 76.
16. Пастернак С. Із історії освітнього руху на Україні за часи революції 1917-19 рр. / С. Пастернак. — К., 1920. — С. 6-7.
17. План управління освітою на Україні // Вільна Українська школа. — 1917. — № 5-6. — С. 57.

18. Резолюції II-го Всеукраїнського Учительського З'їзду в Києві // Вільна Українська Школа. — 1917. — Ч.1. — С. 34.
19. Святненко Г. В. Зміцнення матеріально-технічної бази вищих навчальних закладів культури і мистецтва України в 30-80-ті роки / Г. В. Святненко // Питання історії культури України : зб. наук. пр. / Київськ ін-т культури ; ред. колегія: Гордієнко Л. М. (кер.), Гірявець Т. О., Кондратюк А. С., Кузнецова Л. В. Ольговський С. Я., Путро О. І. — К., 1995. — С.121–130. — С. 168.
20. Сірополко С. Народна освіта на українських землях і в колоніях / С. Сірополко // Українська культура : лекції / за ред. Д. Антоновича. — К. : Либідь, 1993. — С.72–91.
21. Сірополко С. Народня освіта на Советській Україні / С.Сірополко. — Варшава, 1934. — С. 198.
22. Скрипник М.О. Завдання культурного будівництва на Україні: Доповідь на X з'їзді КП(б)У / М. О. Скрипник // Радянська освіта. — 1928. — №1. — С. 5.
23. Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства Украины. — 1918. — № 39. — Ст. 507.
24. Хересько Л. Музичне виховання (методика) / Л. Хересько. — Х.-К. : Держвидав Укр., 1930. — 264 с.
25. ЦДАВО України. — Ф. 4805. — Оп. 1. — Спр. 2. — Арк. 74-75.
26. ЦДАВО України. — Ф. 2581. — Оп. 1. — Спр. 190. — Арк. 8-9 і зв.
27. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 2. — Спр. 379. — Арк. 481.
28. ЦДАВО України. — Ф. 2201. — Оп. 1. — Спр. 12. — Арк. 26.
29. ЦДАВО України. — Ф. 2201. — Оп. 1. — Спр. 12. — Арк. 17.
30. ЦДАВО України. — Ф. 2201. — Оп. 1. — Спр.12. — Арк. 26
31. ЦДАВО України. — Ф. 2581. — Оп. 1. — Спр. 190. — Арк. 1.
32. ЦДАВО України. — Ф. 2201. — Оп. 1. — Спр. 63. — Арк.- 8
33. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 16. — Спр. 2. — Арк. 138.

Надійшла до редколегії 09.12.2010 р.

УДК 82.091(477)«16/20»:130.2

В. М. ШЕЙКО

ЕВОЛЮЦІЯ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІХ НАПРЯМІВ В УКРАЇНІ (XVII — ПОЧАТОК XXI СТ.): ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

Аналізуються процеси генези та становлення літературно-художніх напрямів України, формування їх стилів, вияв жанрових особливостей. Хронологія висвітлюваної проблематики досить широка, від XVII до XXI ст.

Ключові слова: літературно-художні напрями, стиль, еволюція, історико-культурологічний вимір, українська культура, українська література, мистецтво.

Анализируются процессы генезиса и становления литературно-художественных направлений Украины, формирование их стилей, выявление жанровых особенностей. Хронология освещенной проблематики довольно широкая, от XVII до XXI ст.

Ключевые слова: *литературно-художественные направления, стиль, эволюция, историко-культурологическое измерение, украинская культура, украинская литература, искусство.*

The processes of genesis and formation of literary and artistic directions of Ukraine, formation of their styles, revealing the genre peculiarities are analyzed. The chronology of the examined problems is rather long: from 17th to 21st century.

Key words: *literary and artistic directions, style, evolution, historical –culturological dimension, Ukrainian literature, art.*

Вивчення процесів генези та трансформації літературно-художніх напрямів як таких у загальноєвропейському історико-культурологічному контексті в цілому й Україні зокрема є актуальним і в науково-пізнавальному сенсі цікавим та необхідним. Адже ці процеси уособлюють віддзеркалення основних тенденцій духовної еволюції суспільства. Нагадаємо, що ступінь дослідженості цієї тематики, її актуальності вже розглядалися раніше автором [29]. У статті ставиться за мету простежити генезу й еволюцію літературно-художніх напрямів в Україні в загальноєвропейському контексті. При цьому передбачається розгляд подій в історико-культурологічному вимірі. Хронологічно розгляд охоплює XVII — початок XXI ст.

Перш за все, нагадаємо тлумачення основних дефініцій, які є визначальними в процесі еволюції літературно-художніх напрямів: художній метод, літературний напрям, стиль тощо [7; 19].

Художній метод являє собою поєднання різноманітних принципів ідейно-художнього пізнання дійсності та художньо-образного відображення світу, певний засіб відтворення дійсності засобами мистецтва. Найвідомішими художніми методами були: бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм, модернізм. У свою чергу кожний художній метод виходить на відповідний літературний напрям. При цьому конкретно-історичне втілення художнього методу певною групою письменників у певний період часу складає літературний напрям. Останній являє собою своєрідне поєднання художнього методу й індивідуального стилю письменника. Вид та зміст напрямку передбачає об'єднання митців на основі єдиного методу, а також певну подібність індивідуальних стилів. Категорія літературного напрямку також залежить від сукупності творів, які мають спільні характеристики. До того ж, у той чи інший літературний період може бути кілька літературних напрямів, наприклад, у Просвітництві — класицизм, рококо, сентименталізм. Основний напрям часто диктує назву цілого пері-

оду, а його часові межі — межі періоду (бароко, романтизм, модернізм тощо) [1; 27].

Літературні напрями, як відомо, можуть мати розгалуження, які називають течіями або школами. Декілька слів про поняття стилю, який являє собою сукупність ознак, характерних для творів певного часу, напряму. Ці складові в цілому надають уявлення про індивідуальну манеру письменника. Поняття стилю нині є багатограним, зокрема в літературознавстві. Залежно від складових та якісних показників доби, напряму або течії вимальовуються й особливості стилю письменника і його творчості.

Найпоширенішим у літературознавстві є трактування стилю як індивідуальної творчої манери, яка й надає уявлення про «творче обличчя» того чи іншого письменника. Отже, індивідуальний стиль письменника, художника, митця проявляється, зазвичай, у сукупності характерних сутнісних ознак таланту в художній творчості. При цьому художній метод кожен митець або письменник утілює в індивідуальному аспекті.

Розглянемо детальніше характеристики літературних напрямів і течій. Як відомо, Відродження змінив напрям у мистецтві та літературі, який був головним у XVII—XVIII ст., але не був його запереченням — бароко. Більше того, на наш погляд, справедливо підтвердити певну спадкоємність мистецтва готики і ренесансу. Цей напрям базувався на:

- посиленні ролі церкви та держави, спробах синтезування релігійних і світських мотивів і образів;
- поліфонічності змісту, ускладненості форми;
- строкатій контрастності, алегоричній метафоричності;
- різнобарвному стилі, наявності у творі трагічних, песимістичних мотивів тощо [10; 11].

Упродовж двох століть, починаючи з першої чверті XVII ст., українське бароко поширилося практично в усіх видах і жанрах не тільки літератури, а й мистецтва. Аналіз указанного явища ми знаходимо, наприклад, у публічних виступах І. Галятовського, А. Радивиловського, у поезії Л. Барановича, І. Величковського, Г. Сковороди й ін. [2]. До речі, найпоширенішим жанром барокової поезії була не тільки духовна пісня, а й світська поезія.

Своєрідність бароко втілювалася в різноманітних жанрових формах, а саме: філософській та еротичній ліриці, панегірику та епіграмі, пейзажних та емблематичних віршах тощо. При цьому найоригінальнішими формами українського бароко були «віршові іграшки», так звані — акростиhi, при якому початкові літери кожного рядка утворювали ім'я автора або потрібні слова складалися з літер, що знаходилися посередині вірша. У подібному ракурсі писали, наприклад, кабалістичні вірші, коли числове значення слов'янської абетки надавало можливість визначити рік

написання твору; фігурні вірші — друкували твори у формі серця, хреста, яйця тощо; «раки літеральні» І. Величковського — вірші, рядки яких можна читати однаково як справа наліво, так і зліва направо тощо [3].

Не менш давнім напрямом у європейській літературі та мистецтві був класицизм. Адже він зародився в італійській культурі XVI ст. й найбільшого розквіту сягнув у Франції XVII ст. Цей напрям певною мірою притаманний усім європейським літературам і в більшості напрямів літератури і мистецтва зберігав свої позиції аж до першої чверті XIX ст. Класицизм базувався на античних цінностях, які, на думку фахівців, були ідеальним, класичним взірцем. Зразком, зазвичай, фахівці вважали теоретичні основи античної поетики і, в першу чергу, «Поетики» Арістотеля. Саме теоретичні засади творчості Арістотеля втілювала французька «Плеяда» (XVII ст.). До того ж, класицизм у виробленні своїх загальнотеоретичних програм і, перш за все, в галузі жанру і стилю ґрунтувався на філософії раціоналізму. Однією з перших спроб формування принципів класицизму була «Поетика» Ж. Шаплена (1638). Однак найфундаментальнішим у цьому напрямі був теоретичний трактат Н. Буало «Мистецтво поетичне» (1674) [4; 5].

Основними, пріоритетними особливостями класицизму, які визначали складові напрями, були:

- змістовна перевага раціоналізму над ірраціоналізмом почуттів і наслідування зразків античного мистецтва;
- установлення нормативності, основних постулатів, наприклад, для драматургії — «трьох єдностей» — дії, часу й місця;
- канонічність написання творів;
- чіткість, афористичність мови й аристократизм змісту і стилю;
- панування певної ієрархії жанрів, з перевагою — античних. При цьому існував поділ жанрів на «серйозні», «високі» — трагедія, епопея, роман, елегія, ідилія та «низькі», «розважальні» — травестійна поема, комедія, байка, епіграма. Нагадаємо, що ідеологи класицизму стверджували, що призначення літератури — виховання людини, і — не моралізуванням, а насолодою, яку дарує мистецтво [13; 14].

Слід зауважити, що в Україні загальнокультурні умови аж ніяк не сприяли розвитку класицизму. Можливо, саме тому набули більшого поширення так звані «низькі» жанри. Дехто з дослідників стверджує, що в українській літературі вказана неповнота класицизму зумовила знаковий перехід від українізованої книжно-слов'янської до живої народної мови. Останнє, начебто, сприяло відродженню українського письменства, а згодом і нації в цілому. Найяскравіше класицизм в Україні проявився у творчості І. Кот-

ляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемовського, П. Білецького-Носенка та ін. [15].

У другій половині XVIII — на початку XIX ст. формується новий напрям у літературі, а потім і в мистецтві Європи — сентименталізм. Для нього були характерні спроби відтворити світ почуттів простої людини й сприяти виникненню співчуття читача до цієї людини. Якщо класицизм пропагував жорсткий раціоналізм, доповнюючи таким чином ідею абсолютизованого розуму, властивого добі Просвітництва, то сентименталізм пропагував чуттєвість, ірраціоналізм як нормативи творчості. Одним з перших це визначення сформулював англійський письменник Л. Стерн у своєму романі «Сентиментальна подорож по Франції та Італії» (1768). З часом сентименталізм поширився й на інші жанри. Зауважимо, що сентименталізм не визнавав існуючий поділ жанрів на «високі» і «низькі», наполягаючи на визнанні жанрів рівнозначними. Письменники, прихильники сентименталізму, стали славити просту людину, перш за все селянина, якого вони ідеалізували. При цьому літератори-сентименталісти стверджували, що проста людина, не зіпсована, начебто, цивілізацією, здатна до тонких чуттєвих переживань.

Серед основних, визначальних ознак сентименталізму можна назвати:

- відтворювання почуттів і пристрастей людини при ексклюзивній побудові твору;
- зображення представників середніх та нижчих верств суспільства, як позитивних героїв;
- підвищення емоційності зображення подій і характерів;
- розробку головним чином епічних форм, у яких переважали мальовничі сільські пейзажі;
- використання різноманітних форм та слів, які тлумачили різні почуття й настрої.

Відомими представниками сентименталізму були Ж.-Ж. Руссо (Франція), С. Річардсон (Англія), Й.-В. Гете (Німеччина) та ін.

В Україні сентименталізм також притаманний багатьом літераторам. Однак найяскравіше він проявився у творчості І. Котляревського («Наталка-Полтавка») та Г. Квітки-Основ'яненка («Маруся», «Сердешна Оксана», «Козир-дівка», «Щира любов») тощо [25].

Серед інших напрямів, які існували в літературі, науці й мистецтві, одним з провідних був романтизм. Він виник наприкінці XVIII ст. у Німеччині та був поширеним у літературі Європи й Америки в першій половині XIX ст. Його представники не визнавали канонів і нормативності класицистичного мистецтва. Практично романтизм явив собою новий тип свідомості й ідеології. Він охопив майже всі галузі наук і культури гуманітарного спрямування,

зокрема літературу та мистецтво. До речі романтизм сприяв фундаментальним змінам усієї системи світоглядних орієнтацій і цінностей. Це було пов'язано з тим, що романтизм частково продовжував розвивати деякі особливості інших напрямів та одночасно мав свої характерні ознаки:

- поєднання ідеалізму у філософії з невизнанням раціоналізму доби Просвітництва;
- вільна структура творів доповнювалася апологетикою особистості;
- неприйняття буденності й звеличення «життя духу», перш за все засобами мистецтва, супроводжувалося заглибленням у фольклор;
- ліричні й епічні форми змісту заповнювалися почуттєвими та фанатико-екзотичними сюжетами;
- побудова частини сюжетів на основі гумору та романтичної іронії.

До того ж романтики на основі різноманітних форм образної умовності використовували гротеск як один із засобів романтичного пізнання Всесвіту. Показово, що для романтика цей ілюзорний світ був кращим, ніж реальний. І це спричиняло конфлікт внутрішній, світогладний, адже художник, митець відчували дисгармонію, яка породжувала настрої безнадії та депресії. Спеціалісти подібні настрої називали «світовою скорботою». У цьому напрямі набула світового значення творчість таких представників романтизму, як: Д. Байрон, В. Скотт (Англія); Г. Гейне, Ф. Шіллер (Німеччина); В. Гюго (Франція) та ін.

Зазначений напрям притаманний, безумовно, літературі і мистецтву України. Формування вітчизняного романтизму відбулося у 20–60-ті рр. XIX ст. Його виникнення пов'язане з публікацією в 1827–28 рр. творів П. Гулака-Артемовського «Твардовський» і «Рибалка», з виданням «Малоросійських пісень» М. Максимовича в 1827 р., а також виникненням літературного гуртка І. Срезневського в Харківському університеті наприкінці 20-х рр. XIX ст. Романтики України заснували свої осередки: у Харкові — Л. Боровиковський, А. Метлинський, М. Костомаров; у Львові — М. Пашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький («Руська трійця»), М. Устиянович; у Києві — кирило-мефодіївці — М. Костомаров, Т. Шевченко, П. Куліш та ін. [24].

Одним з відомих літературно-художніх напрямів, який на основі типізації життєвих явищ мав на меті відобразити правду дійсності, був реалізм. З часом, починаючи з 30-х рр. XIX ст., він характеризує творчість літераторів і митців Франції й інших країн Європи. На відміну від романтизму, який віддзеркалював таємниці внутрішнього світу людини, реалізм висвітлював аспекти взаємозв'язків людини і середовища, виявляв, зосереджував увагу на соціально-

історичних обставинах, які сприяли формуванню світогляду та духовності людини. В основу світосприйняття прихильників реалізму — не інтуїція й почуття, а пізнання та аналіз. До того ж вони в типізації дійсності базувалися на універсальному способі художнього узагальнення. Фахівці вважають, що теоретичні фундаментальні основи реалізму вперше спробував накреслити в передмові до каталогу виставки своїх творів під назвою «Реалізм» (1855) художник Ж.-Д.-Г. Курбе. Теоретичні обґрунтування реалізму продовжили письменники Шанфлорі та Л.-Е.-Е. Дюранті, узагальнивши погляди на сторінках журналу «Реалізм» (1856—1857).

Назвемо сутнісні ознаки реалізму:

- раціоналізм, який хибував недооцінкою світу ірраціональних процесів;
- правдиве, детальне зображення типових конкретно-історичних подій і характерів у типових обставинах;
- сприйняття реальної дійсності як критерію художності;
- детермінованість характеру і вчинків героя від його соціального походження;
- вільна побудова твору, основою якої була конфліктність як фундамент художньої правди;
- перевага епічного над ліричним;
- показ загальнолюдських цінностей як основи вирішення глобальних проблем тощо [16].

Зауважимо, що завдяки реалізмові в XIX ст. розквітла творчість таких видатних письменників зі світовими іменами, як: Стендаль, П. Меріме, О. Бальзак (Франція); Ч. Діккенс, У. Теккерей, Т. Гарді, Ш. Бронте (Англія); Ф. Достоевський, Л. Толстой, А. Чехов (Росія).

А в Україні в XIX ст. завдяки реалізмові творили такі відомі письменники-реалісти, як: Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко та ін. [23].

Одним з найпоширеніших напрямів, своєрідним, комплексним у всіх видах і жанрах мистецтва та літератури був модернізм. Він фактично синтезував напрями і школи XX ст., яким притаманні формотворчість, експериментаторство, тяжіння до умовних засобів, антиреалістична спрямованість. Цікаво відзначити, що модерністські напрями і школи в період свого становлення не визнавали натуралістичної філософсько-позитивістської практики в художній сфері. Модерністи, зазвичай, на відміну від раціоналістів, базували свою творчість на інтуїтивному, втаємниченому сприйнятті сутності буття. Основою світосприйняття була не наука, а поезія з її образним, художнім віддзеркаленням соціуму в цілому й людини зокрема. До того ж модерністи відверто недооцінювали демократичні засади суспільства й наполягали на визнанні елітарності мистецької творчості.

Назвемо основні ознаки модернізму:

- перевага форми над змістом, заперечування пізнання світу за допомогою матеріалістичного детермінізму та визнання інтуїтивного поряд з логічним шляхом пізнання;
- сюжетний індивідуалізм, антитрадиціоналізм і психологізм, як особливі риси, притаманні внутрішній боротьбі роздвоєного людського «Я»;
- використання на зразок кіномистецького жанру художніх прийомів: «потік свідомості» та монтаж;
- використання як засобів вивчення світу ліризму, естетизму й символізму [18].

Показово, що значна частина напрямів модернізму нині визнана своєрідною класикою. Серед найвідоміших — декаданс, імпресіонізм, неоромантизм, символізм, неокласицизм, імажинізм, футуризм, неореалізм, екзистенціалізм, акмеїзм, експресіонізм, сюрреалізм, «театр абсурду», дадаїзм, «новий роман» тощо. Проаналізуємо основні з них.

Відомо, що генезою модернізму в Україні був декаданс [17]. Близький до оригіналу переклад цього напрямку означає занепадництво. Нагадаємо, що відомий свого часу літературознавець В. Щурат назвав збірку І. Франка «Зів'яле листя» декадентською. У свою чергу І. Франко відповів йому своїм віршем-запереченням «Декадент». В. Щурат трактував декаданс як натхнення темряви, а поета-декадента — як людину, котра може відчутти «безпредметну» тугу і піднятися в невідомий світ, який не пов'язаний із суспільною проблематикою.

Як відомо, свого часу декадентами стали називати у Франції символістів, які відійшли від провідної тоді літературної традиції. Пояснювалося це тим, що у 80-х рр. XIX ст. молодь Франції, протестуючи проти існуючих у країні традицій, демонстративно відійшла від політики і повністю присвятила себе науці, філософії, естетиці.

В Україні ж тривалий час декадентство трактувалося як синонім модернізму. З іншого боку, декадентство в тій же поезії вживалося в символізмі, який у свою чергу став основною культурно-стильовою течією в період зародження модернізму.

Слід зауважити, що модернізм в українській літературі набував специфічних ознак. До процесу «модернізування» української літератури доклали зусиль М. Вороний, М. Коцюбинський та М. Чернявський, видаючи альманахи «З-над хмар і з долин» (1903), «З потоку життя» (1905), а також представники «Молодої музи» (П. Карманський, В. Пачовський, С. Твердохліб, О. Луцький та ін.), видавці й автори «Української хати» (М. Євшан, М. Сріблянський, А. Товкачевський, Г. Чупринка, О. Олесь, М. Жуктаїн тощо [6].

На початку XX ст. в українській літературі почала формуватися нова стильова течія — модернізм. Леся Українка назвала її «но-

воромантизмом». На думку спеціалістів, «новоромантизм» мав зі «старим» романтизмом спільні ознаки. Вони проявилися в пориві до ідеального, виняткового. Прихильники цієї течії, відкинувши раціонентризм, взяли за основу емоційно-інтуїтивне пізнання, чуттєву сферу людського буття.

Неоромантизм визначався такими знаковими особливостями:

- зображення на першому плані ідеального, аристократичного героя, який бореться зі злом, сірістю та повсякденністю;
- показ внутрішнього, духовного світу людини;
- відмова від типізації, акцент сюжетних фантастичних елементів символізму, віднесення зовнішніх подій на задній план тощо.

Вважається, що в українській літературі неоромантизм започаткувала О. Кобилянська своїми новелами та повістями, наприклад: «Людина», «Царівна». За цим напрямом творили також Леся Українка, Олександр Олесь, М. Вороний та ін. [22].

Наступний художній напрям — імпресіонізм. Він, зазвичай, розвивався на принципі безпосередньої фіксації вражень і спостережень. Його формування відбулося у Франції в другій половині XIX ст., і, перш за все, — у малярстві. Сама назва походить від картини Клода Моне «Враження. Схід сонця» («*Impression. Soleil levant*», 1873). У європейську ж літературу імпресіонізм прийшов наприкінці XIX ст. Фундатори літературного імпресіонізму — брати Едмонд і Жуль Гонкури. Він також проявився у творчості Гі де Мопассана, М. Пруста, К. Гамсуна, О. Уайльда, Р. Л. Стівенсона, А. Шніцлера, А. Чехова, І. Буніна, І. Анненського та ін.

Окреслимо основні ознаки імпресіонізму:

- орієнтація на почуття, а не на розум, зображення не самого предмета, а враження від нього;
- відмова від ідеалізації, прагнення показати реальну дійсність;
- ущільнення і подрібнення часу та простору, завдяки чому мистецька фабула стає уривчастою, фрагментарною;
- показ героя імпресіоністичного твору, який характеризується соціальною пасивністю;
- зосередження, зазвичай, на жанрі новели тощо.

Український романтизм, на відміну від західноєвропейського, мав яскравіше лірико-романтичне забарвлення. Саме це й наблизило його до неоромантизму та символізму. Поетика імпресіонізму віддзеркалилася у творчості М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Черемшини, частково О. Кобилянської, а також Г. Михайличенка, М. Хвильового, Є. Плужника та ін. [12].

Своєрідний напрям літературно-мистецького спрямування — експресіонізм, який, як і імпресіонізм, був поширеним у творчості західноєвропейських художників (В. Ван Гог, Е. Мунк, П. Сезанн,

П. Гоген, А. Матісс та ін.), а також у німецькій літературі (С. Герге, Г. Тракл, Ф. Кафка, Б. Брехт та ін.), а з часом поширився й на інші європейські літературні кола.

Експресіонізму притаманні такі ознаки:

- прихильність до глибинних психічних процесів і суб'єктивізму, неприйняття позитивізму та раціоналізму;
- верховенство громадянської тематики, яка базувалася на формально-стилістичних методах, художній ліричній образності тощо.

Експресіонізм в Україні фундував В. Стефаник. Саме він у своїй творчості перейшов від декадентських поезій у прозі на мотиви експресіонізму. Класичний експресіонізм започаткував О. Туринський повістю «Поза межами болю». Частково, з певною долею умовності до експресіонізму можна віднести творчість М. Куліша («97»), М. Бажана (збірка «17-й патруль»), а особливо — прозу М. Хвильового, І. Дніпровського, Ю. Липи, Т. Осьмачки [9].

Як зазначалося, модернізм являв собою розгалужену мережу різноманітних стильових течій. В українській літературі на початку ХХ ст. поширилася одна з них — символізм. Він виник у Франції в 70-х рр. ХІХ ст. Характерною особливістю цього напрямку було те, що предметний художній образ трансформувався в багатозначний символ. Фахівці вважають, що фундатором символізму був Ш. Бодлер. За його теорією «системи відповідностей», усі предмети і явища, чуття і почуття природно об'єднані в певну містичну цілісність. Ш. Бодлер зробив спробу виявити взаємозв'язки між предметами, явищами, чуттями і почуттями. У 1880—90-х рр. у Франції виросла ціла плеяда послідовників Ш. Бодлера. Серед найкращих з них — П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме та ін. Символізм мав своїх продовжувачів також в Італії (Г. д'Аннунціо), Бельгії (Е. Верхарн, М. Метерлінк), Німеччині (С. Герге, Ф. Ніцше), Англії (О. Уайльд), Польщі (М. С. Пшибишевський, К. Пшерва-Тетмаєр), Росії (Д. Мережковський, О. Блок, А. Бєлий, В. Іванов).

Символізму були притаманні такі знакові особливості:

- активний протест проти консервативно-регламентованої суспільної моралі та тенет повсякденного буття, зазирнути до «світу в собі»;
- недооцінка змісту та захоплення витонченою поетичною формою;
- обрання езотеричних, утаємничених тем з елементами позасвітнього та домінуванням поетичної форми над змістом тощо.

Символізм в українську літературу потрапив «опосередковано» через літературу європейських народів. Ольга Кобилянська була однією з тих, хто спробував застосувати його у своїй творчості. Серед відомих українських літераторів, які віддали данину цьому стилю, слід назвати П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого,

М. Яцківа, Д. Загула, Я. Савченка, О. Слісаренка, Т. Осьмачку, М. Євшана, М. Сріблянського, Г. Чупринку. Водночас необхідно наголосити, що в українській літературі символізм використовувався поряд з іншими стилями та течіями. Він, наприклад, легко вживався з неоромантизмом. На практиці було складно визначити перевагу того чи іншого стилю в тому чи іншому творі українських письменників [26].

У XIX ст. в Європі в літературі й мистецтві запанував неокласицизм. Його фундатори базувалися у своїй творчості на підмурках естетизму та гармонійного поєднання чуттєвої краси і культурно-мистецьких ідеалів. Неокласицизм протиставив себе потужним, водночас спрощено-побутовим та мелодраматично-сентиментальним мотивам творчості. Вказані особливості були притаманні французьким неокласикам XIX ст., які відомі більше під назвою «парнаської школи» (Ш. Леконт де Ліль, Т. де Бонвіль, Л. Дьєрке, Ф. Сюллі-Прюдом та ін.).

Неокласицизм базувався на таких особливостях:

- домінування антично-міфологічної тематики, що прагнула до оспівування земних насолод;
- звернення до гасел «чистого» мистецтва та пожертва змістом заради переваги форми;
- зосередження творчості на історико-культурній і морально-психологічній проблематиці мистецького спрямування тощо.

Фахівці, зазвичай, до українських неокласиків відносять М. Зєрова, М. Драй-Хмару, П. Филиповича, Юрія Клєна (О. Бургардта), М. Рильського. Окрім того, В. Домонтовича (В. Петрова), М. Могиланського, А. Ніковського, Б. Тєна, Г. Кочуру [20].

Охарактеризуємо ще один літературний напрям авангардного характеру — футуризм. Він виник у літературі на початку XX ст. (буквальний переклад з латини — майбутнє). Він формувався як різновид італійського авангардизму. Фундатором його вважають поета Т. Марінетті, який виступив за радикальний розрив з усією культурною традицією. Подібні тенденції панували й у творчості українських футуристів. Щоправда, пізніше ці тенденції доповнилися тяжінням до теорії «мистецтва комуністичного суспільства».

Футуризмові притаманні такі ознаки:

- прагнення до урбанізму та новацій через заперечення традиційної культури;
- карколомне поєднання документального матеріалу з фантастикою;
- спроба руйнації загальноприйнятої мови (особливо в поезії).

Зауважимо, що в українській літературі окремі ознаки футуризму проявилися у творчості М. Семенка, В. Поліщука, Я. Савченка, М. Бажана, Г. Шкурупія [28].

У лоні модернізму формувалися своєрідні течії та напрями, одним з яких був неореалізм, який виник як стильова течія в українській літературі на початку ХХ ст. До того ж, як це не дивно, його формування було пов'язане з класичним реалізмом. Прихильники цього напрямку схилилися до спроб поєднання ліричного та філософського в зображенні на документальному матеріалі соціальної реальності. Характерно, що окремі епізоди або факти сюжету, які мали яскравий образ, часто панували над реальністю.

Неореалізму характерні такі особливості:

- перевага сюжетного психологізму, ірраціоналізму сюжету;
- показ психологічних суперечностей соціуму за допомогою метафізичного конфлікту добра і зла;
- викладання конфліктних колізій, зазвичай, пронизувалося психологічною канвою.

Особливо помітно вплинув неореалізм на творчість В. Винниченка, В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, І. Сенченка, В. Домонтовича (В. Петрова) та інших митців [21].

І, насамкінець, ще про один напрям модернізму — екзистенціалізм. У літературі цей напрям поширився в 30-х та 40-х рр. ХХ ст. в Європі. Однак свого розвитку досяг у 50-ті–60-ті рр. ХХ ст. Фундатором екзистенціалізму був датський філософ ХІХ ст. С. К'єркегор. У ХХ ст. екзистенціалізм став помітним явищем у працях німецьких (М. Гайдеггер, К. Ясперс) та французьких (Г. Марсель, А. Камю, Ж.-П. Сартр) філософів і письменників.

Основою суті екзистенціалізму був постулат: екзистенція (існування) передує есенції (сутності). У художньо-літературних творах екзистенціалісти намагалися з'ясувати дійсні чинники трагічної невлаштованості людського життя.

Екзистенціалізм вирізнявся такими своєрідними ознаками:

- побудова сюжету на сенсі категорій абсурдності буття, відчаю, страждання та смерті;
- обов'язкове протиставлення інтересів особистості та суспільства, панування волі «іншого»;
- трактується існування людини в умовах ворожого й абсурдного світу як драма буття;
- переважна більшість художніх творів, зазвичай, побудована на прийомах розповіді від першої особи.

Творчість значної частини філософів та письменників ХХ ст. просякнута екзистенціалізмом. До цієї когорти належали, зокрема французи А. Жід, А. Мальро, Ж. Ануй, Б. Віан, англійці В. Голдінг, А. Мердок, Дж. Фаулз, німці Г. Е. Носсак, А. Дьоблін, американці Н. Мейлер, Дж. Болдуїн, іспанець М. де Унамуно, італієць Д. Буццаті, японець Кобо Абе. Характерні екзистенціалізму світоглядні мотиви наявні у творчості Ф. Достоевського, Ф. Кафки, Р.-М. Рільке, Т. С. Еліота, Р. Музіля та ін.; у творчості таких відоміх

мих українських літераторів, як: В. Підмогильний, І. Багряний, Т. Осьмачка, В. Барка, В. Шевчук. Вони, певною мірою, також проявлялися в поезії представників «ню-йоркської групи», ліриці В. Стуса. Зауважимо, що у зв'язку з невизначеністю меж екзистенціалізму як світоглядної структури часто спеціалісти необґрунтовано зараховують до нього тих чи інших митців [8].

Багатобарвний та багатовекторний модернізм в останні десятиліття ХХ — на початку ХХІ ст. змінює постмодернізм. Цей світоглядно-мистецький напрям формувався в умовах постіндустріальної епохи, коли руйнувався цілісний погляд на світ і розпалася стала конструкція світоглядно-філософських, економічних та політичних постулатів.

Зауважимо, що як термін «постмодернізм» згадувався ще в 1917 р. Однак сформувався він як течія лише наприкінці 1960-х рр. При цьому його спочатку використовували для означення стильових тенденцій в архітектурі, а вже пізніше — в інших видах і жанрах мистецтва. Характерно, що такі тенденції спрямовувалися в період становлення стилю проти невиразної та сірої стандартизації, лише пізніше — у літературі та малярстві (поп-арт, «новий реалізм», гепенінг та ін.). Своєрідні теоретичні засади, які потім стали складовими постмодернізму, наявні у творах філософів Ж. Дерріди, Ж. Батая, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко.

Показово, що після того, як прибічники постмодернізму усвідомили марність спроб удосконалити світ, вони стали стверджувати, що події завжди випереджають теорію, а прогрес досягається лише завдяки ілюзії. Основними складовими постмодернізму стають принципи варіювання та гасла співіснування всіх форм буття, їх повторюваності та сумісності. Саме на таких принципах став будуватися стиль художнього мислення, якому були притаманні еклектика, тяжіння до стилізації, цитування й алюзії. Постмодерністи стверджували, що митець має справу не з «чистим» матеріалом, а з культурно освоєним, вірили: існування мистецтва в попередніх класичних формах неможливе в постіндустріальному суспільстві, в якому потенціал серійного відтворення та тиражування стає пануючим.

Назвемо лише окремі з безлічі різноманітних та різнохарактерних ознак постмодернізму:

- в основі — сюжет та культ незалежної особистості, що тяжіє до архаїки, міфу й колективного позасвідомого;
- спроба еклектичного поєднання несумісних явищ та істин багатьох людей, які представляють різні нації, культури, релігії й філософії;
- сприйняття побуту реального життя як театру абсурду;
- спроба компрометації реального способу життя за допомогою химерно ігрового стилю;

- оповідь від імені оповідача за допомогою зумисне химерних, іноді протилежних стилів;
- карколомна суміш традиційних жанрових різновидів і сюжетів, які маскувалися під алюзії та візріди попередніх епох;
- і, нарешті, — всеохоплююча іронічність та пародійність художніх творів тощо.

Серед творів, у яких відчутно проявився постмодернізм, слід назвати романи У. Еко «Ім'я троянди» (1980), П. Зюскінда «Запахи» (1985), Д. Апдайка «Версія Роджерса» (1985). Постмодернізм у творчості сучасних українських літераторів виявляється в Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, О. Ульяненка, С. Процюка, В. Медведя, О. Забужко й ін. [8].

Таким чином, аналіз процесів генези та еволюції літературно-художніх напрямів в Україні свідчить, що вони, зазвичай, у своїй історії повторювали хронологічно, тематично та змістовно шлях подібних явищ європейського і світового походження. Щоправда, трансформація вказаних процесів еволюції художньо-літературних напрямів в Україні, природно, носила національний характер, що й відбилася на особливостях такого процесу та його своєрідності.

Ішлося, перш за все, про такі літературно-художні напрями і течії, як: бароко (XVII — XVIII ст.), класицизм (XVI — XVIII ст.), сентименталізм (друга половина XVIII — початок XIX ст.), романтизм (кінець XVII — початок XIX ст.), реалізм (XIX ст.), модернізм (XX ст.), постмодернізм (60-ті рр. XX — початок XXI ст.). Серед них найрозгалуженішим за художніми і стильовими спрямуваннями був модернізм, який базувався на таких течіях: декаданс, неоромантизм, імпресіонізм, символізм, неокласицизм, футуризм, неореалізм та ін.

Зауважимо, що зазначені літературно-художні напрями, як з'ясувалося під час їх аналізу в статті, фактично віддзеркалювали історико-культурологічні аспекти розвитку України в XVII — на початку XXI ст. Не тільки література, а й усі види і жанри мистецтва значною мірою й науково-освітні галузі, еволюціонували подібними напрямками.

Отже, процеси еволюції літературно-художніх напрямів і течій в Україні значною мірою сприяли духовному збагаченню країни, її поступовому входженню до європейського культурного простору.

Список літератури

1. Айзеншток І. Українські поети-романтики / І. Айзеншток // Українські поети-романтики 20–40-х років XIX ст. — К. : Мистецтво, 1968. — С. 7–64.
2. Андрущенко М. В. Парнас віршотворний: Києво-Могилянська академія і український літературний процес XVIII ст. / М. В. Андрущенко ; НАН України, Ін-т л-ри. — К. : Укр. кн., 1999. — 208 с.

3. Бароко [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=1>. — Назва з екрана.
4. Возняк М. С. Історія української літератури. У 2 кн. Кн. 2. Аналіз історії української літератури XV–XVIII ст. / М. С. Возняк. — Л. : Світ, 1994. — 558 с.
5. Грушевський М. С. Історія української літератури. В 6 т. 9 кн. Т. 2 — К. : Либідь, 1993. — 261 с.
6. Декаданс [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=7>. — Назва з екрана.
7. Дзюба І. Метод — це насамперед розуміння / І. Дзюба // Літ. Україна. — 2001. — 25 січ.
8. Екзистенціалізм [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=15>.
9. Експресіонізм [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=10>. — Назва з екрана.
10. Жолтовський П. Г. Український живопис XVII–XVIII століть / П. Г. Жолтовський. — Л. : Мистецтво, 1997. — 303 с.
11. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. / П. М. Жолтовський ; АН УРСР. Музей етнографії та худож. промислу. — К. : Наук. думка, 1983. — 179 с. : іл.
12. Імпресіонізм [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=9>. — Назва з екрана.
13. Історія України в особах IX–XVIII ст. / [В. Замлинський та ін.]. — К. : Україна, 1993. — 396 с.
14. Історія української культури : [зб. пр.] / за заг. ред. І. Крип'якевича. — К. : Либідь, 1994. — 650 с.
15. Класицизм [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=2>. — Назва з екрана.
16. Кулик І. Реалізм, футуризм, імпресіонізм / І. Кулик // Шляхи мистецтва. — 1921. — № 1. — С. 30–34.
17. Модернізм [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=6>. — Назва з екрана.
18. Мороз О. Г. Модерна нація: українці у часі і просторі / О. Г. Мороз ; Львів. нац. ун-т, Ф-т журналістики. — Л. : Універсум, 2001. — 436 с.
19. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. — К. : Мистецтво, 1985. — 365 с.
20. Неокласицизм [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=12>. — Назва з екрана.
21. Неореалізм [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=14>. — Назва з екрана.

22. Неоромантизм [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=8>. — Назва з екрана.
23. Реалізм [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=5>. — Назва з екрана.
24. Романтизм [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=4>. — Назва з екрана.
25. Сентименталізм [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=3>. — Назва з екрана..
26. Символізм [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=11>. — Назва з екрана.
27. Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко / Д. В. Степовик ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. — К. : Наук. думка, 1986. — 235 с.
28. Футуризм [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=13>. — Назва з екрана.
29. Шейко В. М. Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір : монографія / В. М. Шейко, Г. О. Романенко. — К. : Ін-т культурології Акад. мистец. України, 2008. — 208 с.

Надійшла до редколегії 24.11.2010 р.

УДК 141.319.8 ПРИШВІН

М. В. ДЯЧЕНКО

ФІЛОСОФСЬКА ПОЕТИКА М. ПРИШВИНА

Розглядаються специфіка художньої творчості М. Пришвіна, його розуміння взаємозв'язку між природою, людиною і культурою.

Ключові слова: природа, життя, смерть, людина, культура, мистецтво, філософська поетика.

Рассматриваются специфика художественного творчества М. Пришвина, его понимание взаимосвязи между природой, человеком и культурой.

Ключевые слова: природа, жизнь, смерть, человек, культура, искусство, философская поэтика.

The article deals with the specificity of M. Pryshvin's creative work, his conception of the interrelation among nature, a man and culture.

Key words: nature, life, death, man, culture, art, philosophic poetics.

Культурна творчість багатоаспектна і багатовимірна, вона містить блискучі зразки поєднання раціонального й чуттєвого, філософського і поетичного наукового та художнього віддзеркалення світу. Саме вище означені складові духовної рефлексії притаманні творчості М. Пришвіна. Ця людина увійшла до історії культури як письменник, що присвятив свою творчість переважно зображенню природи. Так воно, фактично, і є, але тут ми маємо справу зі специфічним баченням природи. В художній літературі часто зустрічається певний паралелізм: природа описується як існуюча сама по собі, а життя людської душі зображується само по собі. Але є й такі художники, які геніально поєднують ці два підходи в одному: природа і людина розглядаються як єдина, нерозривна цілісність. Саме таким було бачення світу у М. Пришвіна: він намагався розуміти душу людини через душу природи, а душу природи — через душу людини. Цей письменник поєднував у собі вченого і практика (М. Пришвін закінчив Лейпцигський університет, працював агрономом в Тульській губернії, в Росії на початку XX ст.), філософа і поета за стилем мислення і світовідчуття. Він знайшов себе в особливому літературному жанрі — мистецтві ліричної літературної мініатюри, з притаманною їй філософською поетикою як за змістом, так і за формою письма. Отже саме цей аспект творчості М. Пришвіна і є метою даної статті.

Філософія і, багато в чому, поезія виникли як рефлексія на тимчасовість і незворотність людського існування, а якщо мислити ширше — і всього життя в цілому. Природа намагається обезсмертити себе засобом циклічності: зародження, зростання, розквіт, зрілість, старість, смерть, відродження. За таким алгоритмом живуть галактики (а можливо і Всесвіт), зірки, планетні системи, окремі космічні тіла, біологічні організми, і, звичайно ж, людина. Природа самооновлюється, завдяки відродженню того, що існувало раніше, інколи в новій якості. Різні природні стихії — вогонь, вода, вітер причетні до цих процесів оновлення. Оновлювану дію вітру поетизує М. Пришвін: «Вітер — дбайливий господар. Влітку всюди побуває, у нього навіть в гущавині не залишиться жодного незнайомого листочка. Ось прийшла осінь і він як дбайливий господар збирає свій врожай. Листя, падаючи, шепоче, прощаючись навік. У нього так завжди: якщо вже відірвався листочок від рідного дерева, то прощай, загинув» [с. 106]. Листя опадає, перетворюючись на добриво, завдяки якому дерево живе, прийде весна і крізь зіпріле листя прокладе собі шлях нове життя, а з дрімаючих бруньок на дереві розпуститься нове листя.

Але дерево теж не вічне, хоч воно і живе довше, ніж листя. З часом і йому випаде така ж доля. «Дуб віковий упав, — фіксує М. Пришвін у своїх нотатках, — розсипався вщент, перетворився на добриво, завдяки цьому розрослася густа поросль». Феномен

віджитого як «добрива» для нового життя в кругооберті живої речовини сприймається цілком природно. Жива речовина перетворюється на мертву, а змертвіле сприяє відродженню нового життя. Але як бути з людиною — біосоціальним, культуротворчим феноменом природи? Чи етично застосовувати слово «добриво» у його біолого-господарчому значенні до розгляду процесу зміни людських поколінь? Це питання хвилювало М. Пришвіна: «Страшно уявити себе разом з ним (опалим листям — М. Д.), зрозуміти цінність свою в такому кругооберті природи» [с. 104].

Людина як явище природи живе за її законами. Тому, вважає М. Пришвін, люди — це теж листя на загальному дереві людства і їм суджена доля цього листя. Природу не обдуриш, безсмертя — жалюгідна ілюзія, але люди віддають перевагу ілюзії, а ніж суворій правді: вони живуть так, начебто вони боги, тобто безсмертні істоти. «Ми тільки тим і відрізняємося від листя, — пише М. Пришвін, — що знаємо про невідворотню смерть, але все рівно живемо так, начебто безсмертні, ми не хочемо навіть думати про те, що нам прийдеться повторити долю листя. І ми всі удобимо землю, в яку нас закопають» [с. 385]. Для того, щоб визнати цей факт, зазначає він, нам не дістає «героїчної смиренності» [с. 249].

В своїх роздумах про життя і смерть в природі М. Пришвін як бувший агроном — професіонал використовує поняття «гумус» — у значенні верхнього родючого шару ґрунту. Щоби продовжувалося рослинне життя, гумус не повинен вичерпуватися, умовою ж цього процесу є смерть відживших свій вік рослин. Цій закономірності підкоряється не тільки світ рослин, а й рід людський. Але є дуже важлива, суттєва відмінність людини від листя, трави, взагалі рослин — її дух. «Листя перетворюється на гумус, — пише М. Пришвін. — Для них — це все. У нас же є те, що переважає рослинне існування — сенс людського життя» [с. 347]. Люди не тільки не задовольняються відведеною їм долею, вони кидають виклик біологічним законам.

Людина як поєднання духа і тіла є об'єктом біологічних законів лише частково. Дійсно, у відповідності до їх дії, тіло перетворюється на гумус, але духовна сутність — за межами дії цих законів. Дух виводить людину за межі біологічних закономірностей. «Ми нулорічне листя, — відмічає письменник, — як добриво, переходить тепер до нового життя. Людина ж не вдовольняється роллю добрива... вона стоїть на недосяжній висоті у порівнянні зі своїм тілом як матеріалом для удобрення полів майбутньої людини» [с. 641].

Вчені, мислителі в різний час висували ідеї безсмертя людини. Відомий російський філософ-косміст М. Федоров в кінці XIX ст. вельми серйозно ставив питання про можливість воскресіння всіх тих поколінь, які упродовж людської історії пішли в небуття. Не-

зважаючи на те, що багато скептично налаштованих вчених називали ідею безсмертя ілюзією (цьому питанню, зокрема, присвячена книга Кароліса Ламонта «Ілюзія безсмертя»), безплідною мрією, ця ідея час від часу реанімується, бо торкається глибоких питань людського життя як космічного феномена.

Тепер, на початку ХХІ ст., можливість людського безсмертя переосмислюється в біотехнології, нанотехнології, в практиці генної інженерії. Як і в минулому — у 20-30 роки ХХ ст., сьогодні набувають значення в методології наукових досліджень конструктивні ідеї відомого вченого у галузі плодівництва І. Мічуріна. Розкриваючи глибинні тайни живої природи, розшифровуючи геном біологічних організмів, людина може його перепрограмувати, так би мовити, «запустити» в потрібному напрямі, зокрема, для досягнення безсмертя. Тут діє методологія людської діяльності, сутність якої О. Герцен визначав так: ми не можемо не ткати килим, але нам під силу змінити його візерунок.

Учені недавно виявили гени, які програмують загибель кожної клітини, а отже, і всього організму. Це відкриття наприкінці ХІХ ст. передбачав німецький біолог А. Вейсман, який образно висловлювався так: «Ми носимо у собі «зародки смерті». В принципі організм може існувати невизначено довго, але це створює небезпеку для життя біологічного виду, до якого він належить, для продовження життя взагалі. Життя продовжується тільки тоді, коли воно самооновлюється зсередини. На зміну існуючим організмам повинні прийти нові, яким притаманна більш сильна вітальна енергія і здатність до виживання. Віджили організми звільняють життєвий простір для нових. Таким чином, смерть клітин, організмів є умовою збереження і продовження життя. Складається враження, що життя — це якийсь розумний космічний надорганізм, який все вираховує і все знає наперед. Людина, розшифровуючи геном того, чи іншого організму, в принципі, як вважають оптимістично налаштовані біологи, може втрутитися в стихійний еволюційний процес, відмінити (або суттєво уповільнити) генетичну програму старіння організму. Але чи погодиться з цим гіпотетично існуючий космічний надорганізм?

М. Пришвін, звичайно, ще не мислив категоріями біотехнології і не міг всерйоз думати про біологічне безсмертя людини. Ідея такого безсмертя суперечила би біологічній еволюції, життю флори і фауни. Людина повинна відійти в небуття так, як облітає листя з дерева, і цим сприяти оновленню поколінь; так, як падає відживший свій вік дуб, удобрюючи деревиною ґрунт для майбутніх рослин. Недарма ще стародавні греки — Гомер, Вергілій для позначення нетривалості, скороминущості людського життя вживали вислів, що латиною передається так: «*Foliis similes homines*» — «Люди подібні до листя дерев». Але М. Пришвін вважав за можливе

духовне безсмертя людини як результат її самореалізації у творчості — в «справах», продуктах виробничої і соціокультурної діяльності, артефактах і таке ін. Особисто для М. Пришвіна такою діяльністю була літературна творчість, яка робила осмисленою його щоденну напружену духовну працю. Поки існує мистецтво, література будуть потрібними і книги.

Природа і людина як суб'єкт культури — ось головна тема філософсько-поетичних роздумів М. Пришвіна. Перебуваючи під певним впливом ідей І. Мічуріна, він інколи стає на позицію натуралістичного активізму. «Нам не потрібно чекати милостей від природи, взяти їх у неї — наше завдання» — таку думку проголосував І. Мічурін. Приблизно так мислить і М. Пришвін: «Ми вивчаємо природу з метою її підпорядкування і служіння людині» [с. 618]. З точки зору людини як творця культури, ця думка потребує корекції. Наситившись власним «пануванням» над природою і усвідомлюючи небезпеку цієї позиції, людство повинне мислити інакше. Тому він уточнює свою позицію: «Ми вивчаємо природу з метою її збереження і служіння їй» [с. 620]. Адже ще Ф. Бекон висловлював знамените положення: «Людина панує над природою, підкоряючись їй». Відома також і думка Ф. Енгельса: «За кожну нашу перемогу над природою вона нам мстить». Утім, М. Пришвін у вирішенні цього питання був духовно ближче до позиції сучасних екологів. Так він писав: «Природа людині і мати, і зла мачуха ... Людина повинна боротися з природою і бути милостивою» [с. 620]. Письменник не є прибічником жорстокого сцієнтизму, безмежного логіцизму в пізнанні тайн природи. Він припускає, що науці не під силу остаточно їх розгадати, тому в науковому пізнанні буде завжди залишок непізнаного, незрозумілого з позиції відкритих наукою закономірностей. «Природа, як і життя, — зауважує він, — не підлягає логічному визначенню» [с. 622]. Вона мудріша за людину і за необхідності підкаже їй, як треба правильно мислити.

Спостерігаючи природу, відкриваючи її закони, людина дивується з її багатолукості і суперечливості: в ній суміщаються як боротьба за існування, скажена злість, так і гармонія, любов. Незважаючи на цю суперечливість людина, входячи в природу, відчуває радість. Чому це відбувається? М. Пришвін вбачає причину нашого захоплення природою, її творчою енергетикою. Адже природа, як великий творець, створює все нові й нові форми життя, біологічні види. Не випадково А. Бергсон визначає життя як «творчу еволюцію». Людська свідомість — внутрішня якість самої природи. Вона є суб'єктом цієї творчості. «Ми в природі стикаємося з творчістю життя і співучастю у цьому процесі людини, керуючись природженістю їй почуттям гармонії», — відмічає М. Пришвін [с. 625].

У вирішенні проблеми «Природа і людина» М. Пришвін, фактично, виходить з філософського методу єдності історичного і логіч-

ного, хоч про це ніде спеціально не говорить. Людина — найвище створіння природи — містить у собі всю природу немовби «знятому» (скористаємося термінологією Г. Гегеля) вигляді. В ній, як в дзеркалі, відбивається вся природа, починаючи з первинної живої клітинки, а, можливо, ще із доклітинних форм життя. Логічне (людина) містить у собі історичне (весь розвиток природи до людини). На кожному етапі історичного розвитку природи містяться елементи, складові частини логічного, тобто людського ества. Діалектикам відома філософська «формула» К. Маркса: «анатомія людини — ключ до анатомії мавпи». До цієї думки наближається і М. Пришвін: «щоб розуміти природу, треба бути близьким до людини, і тоді природа буде дзеркалом, тому що людина містить у собі всю природу. Але якщо від природи йти до людини, то вона постане, як бог і нічого в ній не зрозумієш тому, що людина давно пішла вперед шляхом розвитку природи, і, озирнувшись, вона бачить лице природи, а природа бачить тільки спину людини» [с. 627].

Дійсно, для усього «долюдського» в природі людина — надприродна, божественна істота, як і для людини надприродним явищем є Бог (Творець, Світовий Розум, Світова душа, Креатор). Завдяки власному розуму людина виявляє себе в природі і по окремим частинам, так мовити, в «розібраному вигляді», і в цілому, сумарно як усвідомлююча себе культуротворча істота. Тому М. Пришвін услід за аналогічною думкою А. Шопенгауера цілком слушно зауважує: «Собака у дзеркалі баче в собі іншу собаку, але не себе. Зрозуміти себе самого в дзеркальному відображенні швидше за все може тільки людина [с. 628].

Розуміння природи як «дзеркала людини» — одна із провідних ідей художнього методу М. Пришвіна. В численних феноменах флори і фауни вбачає він, наче в міні-дзеркалах, людську натуру, людський дух. «Мій реалізм, — зауважує він, — бачення душі людини в образах природи ...І так я знайшов собі любиму справу: шукати і відкривати в природі прекрасні сторони душі людської» [с. 333]. Сам М. Пришвін визнавав, що він — творець літературного жанру «поетичної географії». «Зеленіють гілочки ... і кожний гілочці, — пише він, — відповідає певний вогник в душі людській». Іноді в його роздумах відчутні і гілозоїчні мотиви. Ось, наприклад, один із них: «Не тільки людина, а вся природа, і в ній кожне явище, навіть атоми, протони інші ще дрібніші частки матерії є живими істотами. В матерії немає нічого мертвого, в ній все живе» [с. 617].

Разом з тим, М. Пришвін зовсім не є паннатуралістом в розумінні людської сутності. Хоч людина і природна істота, але головна її якість — надприродна, соціальна: «вся природа міститься в душі людини. Але в природі не вся людина. Якась провідна частка людини, що володіє словом, вийшла за межі природи, вона більша за неї і випереджає її». І ще одна глибока думка висловлена письмен-

ником: «В природі вода стоїть і її дзеркало відображає небо, гори і ліс. Людина ж мало того, що сама стала на ноги, вона підняла разом з собою дзеркало і побачила себе, стала вдивлятися в своє зображення» [с. 628]. Тут є важливим один суттєвий акцент: людина «підняла разом з собою дзеркало», тобто її ставлення до природи не пасивно-споглядалне, а активно-практичне, творче, креативне. Природа — дзеркало в руках людини, і вона може ним маніпулювати: розумно і бережно, чи ірраціонально і марнотратно? — В цьому головна моральна проблема людства, особливо в наш час, в епоху глобальних технологій. Ці питання залишаються відкритими і для М. Пришвіна: «Вся історія культури, — пише він, — і є розповідь про те, що побачила людина в дзеркалі, і все майбутнє наше в тому, що ще в ньому вона побачить» [с. 628].

А бачить людина в цьому дзеркалі, як торжествує життя над смертю, як героїчно бореться за продовження власного існування кожний організм — «від малого до великого». Потужна енергетика міститься в ньому. Прогулюючись по своїй улюбленій лісній стежці, М. Пришвін примічає високе струнке дерево, що піднялося над іншими деревами, він називає його «деревом-переможцем»: «в лісній гущавині воно в боротьбі за світло відкидає сучки, гонить стовбур свій голий, як свічку, уверх, пробиває затемнений полог і досягає небесного світла» [с. 296]. В цьому «життєвому пориві» дерева, як в дзеркалі відбиваються життя самої людини і (людства в цілому), що прямує «через тернії до зірок». Людина — істота, наділена свідомістю, і завдяки цьому вона — переможець в процесі біологічної еволюції. У страшній боротьбі за можливість бути, «існувати під сонцем» утверджує себе життя, і, самозбережуючись, воно все вище і вище піднімається до вершин вдосконалення. «Дивлячись на величезне дерево, — пише М. Пришвін, — я думав про найменший корінець його під землею, тоненький, як волосинка, що пробиває собі звивистий шлях у ґрунті в пошуках живлення. Так, оце відчуття якоїсь величі цілого, в якому усвідомлюєш призначення твого особистісного корінця, і є саме те, що я відчув у лісі, коли радісний вийшов з нього. Радість моя була схожа на радість сходу сонця» [с. 217–218].

М. Пришвін, як відомо, увів в літературу словосполучення «весна світла». Весняне світло, яке відроджується після осінньо-зимової темноти, — це світло, що повертається після певної відсутності життєдіяльності сонця. В такому сенсі М. Пришвін — «сонячний» письменник, він творить поетику світла. Сонячні схід і захід, вранішня і вечірня зорі, небесний купол, висвітлений яскравим сонячним світлом — ось символи душевної радості і оптимістичного світосприймання письменника. Бриліанти роси, які іскряться під сонцем, або тонесенькі сонячні промінці блискучої павутини, що летить за вітром, — подібні до них художні образи постійно зустрі-

чаються в змалюванні природи цим поетом у прозі і мислителем. «Сонячність» філософствуючого художника слова виявляється в радісному сприйнятті життя — в природі, суспільстві, особистому існуванні. У фрагменті «Перед світанком» він наводить такий діалог: «Як темно!» — скаже хто-небудь. А інший йому відповідає, піднявши голову: — Темно? Отже, скоро буде світати» [с. 356].

Споглядаючи ліс на заході сонця, М. Пришвін спостерігає як поступово переміщується уверх по стовбуру сосни сонячна пляма від згасаючого сонця. «Отак, — відмічає він, — треба і собі: згаснути коли-небудь неодмінно на підйомі» [с. 513]. Люди в повсякденному житті мало задумуються про смерть. Ось і М. Пришвін постійно ловить себе на думці: хай усі люди смертні, але про себе думаєш, що це якось обійдеться, мене не стосується. Він тонко примітив одну важливу деталь, яка притаманна всьому існуючому в природі: сніжинка, крапля води, квітка, дерево, жук, нарешті, людина — усі вони живуть, немов безсмертні. Йдучи лісовою стежкою, М. Пришвін примітив на гілочці жука, який, не розрахувавши свій політ, наколовся на колючку. Але інший жук, що пролітає поруч з ним, не надає цьому ніякого значення і летить «як безсмертний». Ще одне спостереження письменника: на малюсінькому листочку, що приліпився до павутинки, яку несло вітром, сидів павук, немов капітан корабля, він, мабуть знав, куди і навіщо йому летіти. І він летів, як безсмертний! Так само летять на вогонь і нічні метелики, незважаючи на те, що в полум'ї гинуть один за одним.

Ось сніжинка, народившись у хмарі у вигляді кристалика, з'єднується з іншими кристаликами, зростає, стає важчою, падає і, доторкнувшись до теплої землі, перетворюється на воду. «Я думав про те, — пише М. Пришвін, — що, по суті, кожний з нас теж сніжинка, але в цю коротку мить життя поводить себе як безсмертний. Обезсмерчування миті — ось наше життя, на цьому і все мистецтво побудоване: не зупинися мить, як у «Фаусті», а продовжись назавжди!.. Моя поведінка художника в тому, щоб, як діти, жити безсмертною сніжинкою і немочі свої підправляти мистецтвом» [с. 351].

Ідея особистої перемоги людини над смертю — основоположна в його концепції життя як радощі буття: жити всупереч знегоді, хворобам, смерті, що насувається на тебе, робити добрі справи, залишаючи їх людям. Хай прийшла зима і «в природі все скінчилося». «Але удалині, — примічає М. Пришвін, — видніє жива озирина, що набирає сили. Отже ні! Хай тут останнє дихання, там же, незважаючи ні на що, утверджується життя: помирати збирайся, а жито сій» [с. 278].

Всупереч постійним «затемненням» в житті треба долати їх, прямувати до світла, наслідувати природі, адже людина — її рідна дитина. Ось фрагмент з пришвінського есе «Насвітанку», який є

зразком «трагічного оптимізму»: «Зоря згасає на небі, і ти сам, звичайно, згасаєш у зорі, і тисячі голосів єднаються разом, щоби прославити життя і згоріти. Але один голосок, радше шепіт, не дуже згодний горіти разом з усіма. Ти, мій друже, не слухай цього злого шепоту, радуйся життю, будь вдячним йому, і згорай, як і я, разом з зорею!» [с. 355]. Ось цю радість нашого існування на світі ніщо не може затьмарити, в тому числі і смерть. Доки ти живий, вважає М. Пришвін, жди «весну світла» й усі твої турботи перетворюються на радість. Філософсько-поетичне ставлення до життя — квінтесенція творчості М. Пришвіна, який в одному із звернень до читачів ділиться з ними радісною думкою: «Зеленіє стежинка, друзі мої!».

Список літератури

Пришвин М. Зеркало человека / Пришвин Михаил Михайлович. — М. : Правда, 1985. — 672 с.

Надійшла до редколегії 06.12.2010 р.

УДК [130.2 : 304.4] (477)

О. В. КРАВЧЕНКО

ТРАНЗИЦІЙНИЙ КОНТЕКСТ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Висвітлюються проблеми теоретичної інтерпретації тенденцій змін у пострадянському культурному просторі. Основна увага приділяється проблемі методологічної адаптації у вітчизняній гуманітаристиці провідних парадигм описування глобальної сучасності.

Ключові слова: транзит, транзитологія, культурна політика, транскультура.

Освещаются проблемы теоретической интерпретации тенденций изменений в постсоветском культурном пространстве. Основное внимание уделяется проблеме методологической адаптации в отечественной гуманитаристике основных парадигм описания глобальной современности.

Ключевые слова: транзит, транзитология, культурная политика, транскультура.

Problems of theoretical interpretation of tendencies of changes in Post-Soviet cultural space are covered. The basic attention is given to a problem of methodological adaptation in domestic humanities the basic paradigms of the description of the global present.

Key words: transit, transitology, cultural police.

Неоднозначність словосполучення «культурна політика» надає широкий простір для його інтерпретацій. Загалом «політизація» в сприйнятті будьяких соціальних явищ найчастіше виникає під

час втрати суспільством чітких уявлень про норми соціального порядку і як наслідок — глибоких ментальних і соціальних зрушень. Оскільки ж причини і масштаби подібних змін у кожному конкретному випадку є специфічними, використання типових теоретичних концептів для їх характеристики приховує небезпеку викривлення сутності процесу. Це стосується в першу чергу категорій зі словника глобалістики, яка претендує на роль однієї з універсальних парадигм осмислення сучасності. До таких слід віднести і поняття «транзит». За його допомогою, зокрема, визначається характер змін упродовж останніх десятиліть у східноєвропейських країнах, зокрема тих, що набули своєї політичної самостійності після розпаду СРСР.

Транзитивні процеси вважаються одним з найскладніших об'єктів дослідження, що стало причиною виділення окремого напрямку в економічній теорії, політології та соціології. Водночас культурний аспект у працях представників цих наук є лише ілюстрацією до загальнотеоретичних тез та висновків. Проблеми цивілізаційного транзиту України вже порушувалися в працях політологів, найцікавішими серед них видаються праці Т. Кузьо, А. Колодій, В. Полохало, О. Романюка, О. Фісуна. З числа вітчизняних дослідників соціальних проблем демократичного транзиту варто було б згадати праці І. Кононова, Н. Паніної, Л. Бевзенко, О. Мусієздова, Д. Черняк. Деякі важливі аспекти культурних змін у вітчизняній культурі в глобалізаційному аспекті визначали Є. Бистрицький, О. Гриценко, М. Рябчук, В. Шейко, В. Фадеєв. Метою роботи є уточнення теоретичних підходів до усвідомлення культурної динаміки в сучасній Україні та культурної політики як її складової в контексті теорії транзиту.

Зважаючи на те, що транзит та трансформація вживаються як еквівалентні категорії, варто звернути увагу на їх зміст. Поняття «транзит», зазвичай використовується як спеціальне поняття, пов'язане з транспортними операціями (переміщення або перевезення чого-небудь без зупинки на проміжному пункті). Стосовно соціального аспекту транзиція означає перехід від одного стану в інший, тобто певні соціальні зрушення, які характеризуються надзвичайною динамічністю і неусталеністю. Транзитивний означає проміжний, перехідний, не встановлений, змінний. Транзитивне суспільство є суспільством, яке перебуває в стані зміни або «перехідному стані». Саму динаміку можна охарактеризувати через тривалість та спрямованість, що надає уявлення про ступінь визначеності суспільства як у часі, так і в просторі. Тобто йдеться про певний статус суспільства в контексті загальноісторичних змін. Практика застосування цього слова щодо соціалістичних країн пов'язана з виникненням проблем у темпах їх розвитку наприкінці 80-х — початку 90-х рр. XX ст. та моделюванням

шляхів їх вирішення [1]. У зв'язку з цим виникло поняття «перехідний період», яке стало, з одного боку, основою численних концепцій глибоких перетворень від реформаційних на кшталт «радянської перебудови» до радикальних — демонтажу соціалізму. Намагання усвідомити неklasичні шляхи до демократії та ринкової економіки в контексті закономірностей модернізації привело до появи транзитології.

Транзитологію, така само як і глобалістику, навряд чи можна вважати науками у звичному розумінні цього слова. Від початку обидві сфери знання були задані практикою аналізу змін, що відбувалися в інституціональних аспектах економіки та політики. Ідея транзитології мала декілька етапів становлення, які відрізняються не лише змістом самих ідей, а й контекстом, у якому вони формувалися. У середині ХХ ст. — це, перш за все, теорії модернізації, побудовані на аналізові процесів пошуку ефективної моделі оновлення країн, що програли в Другій світовій війні, а також колишніх колоній. У результаті виникла політико-теоретична конструкція соціально-політичних світів: першого (класично капіталістичного), другого (комуністичного), третього (країн, що розвиваються). Виникає ідея пошуку «третього шляху» розвитку, зокрема на основі власних традицій, а не через адаптацію перевірених капіталістичних чи соціалістичних рецептів. Разом з тим виявляються феномени локальності, невизначеності, «іншого» тощо. Наприкінці 80-90-х рр. ХХ ст. модернізація стала предметом жорсткої критики постмодерністами, які створили передумови для поширення ідей неомодернізації, національної самобутності. Нарешті, невідповідність теоретичних побудов та практики стимулювала пошук компромісу, яким стала, наприклад, ідея глокалізації, що мала довести можливість суміщення загальноісторичного та локально-унікального. Транзитологія так чи інакше спирається на основні соціальні ідеї ХХ ст., але залишається досить вільною від будь-яких методологічних забор'язань, демонструючи вільну траєкторію пошуку пояснювальних моделей суспільних змін. Отже, транзитологія є міждисциплінарною сферою знань з очевидною домінантою економічної та політологічної проблематики. Це має своїм наслідком певну схематизацію й інших процесів, що відбуваються в менш інституціалізованих сферах. Макрорівень має зворотну сторону: ризик помилкової оцінки ситуацій, що складаються на мікрорівні.

Власне однією із загроз у перехідних процесах, на думку П. Штомки, виявляється «цивілізаційна некомпетентність», яка реалізується на низовому рівні і тому не знаходить місця в панорамах нарисах глобальної цивілізації. Це те, що залежить від ціннісних настанов, звичок, побутових норм, ментальних стереотипів, специфіки середовища — словом усе те, що не є об'єктивним,

а демонструє розмаїття суб'єктивних практик. На цьому тлі П. Штомпка формулює концепцію «культурної травми», як дослідження дисфункціональних наслідків соціальних змін. Саме по собі звернення дослідника — соціолога до проблем культури (правил, цінностей, норм, символів) є доволі симптоматичним, як і актуалізація психологічних аспектів діяльності (мотивів, намірів, настанов). Загалом, це означає поступовий відхід від «жорстких» об'єктивістських соціальних схем на користь гнучких моделей мінливих процесів. Замість однозначності раціоналізованих реконструкцій діяльності пропонується більш «людяний» її образ. Власне, наголос робиться на культурній зумовленості діяльності, яка у свою чергу є детермінантом культури. Культурологічна перспектива аналізу соціальних змін надає можливість привернути увагу до ситуативності, унікальності, індивідуальності не як фону закономірності, а як суттєвого чинника, що визначає зміст суспільних процесів. Традиційна увага до економічних та політичних інституцій ви-явилась надмірною у зв'язку з тим, що не завжди виправдовувались очікування ефективності їх діяльності. З іншого боку, самі інститути (політичні режими, держава, ринок) є залежними від культурно середовища, у якому вони функціонували. Кожне середовище має не лише унікальну формальну організацію, а й приховані, але сутнісно важливі чинники впливу. До того ж воно є результатом і учасником міжнародних взаємодій. У теорії П. Штомпки культура має подвійне значення: як середовище змін і як об'єкт змін.

«Травматична ситуація (подія) може бути визначена як стан напруження, пов'язаний з конкретними соціальними змінами. Така соціальна зміна має чотири характеристики а) неочікуваність та швидкість; б) радикальність, глибину, всебічність, що зачіпають основи; в) в неї є джерела — вона сприймається як екзогенна, така що прийшла ззовні, як щось таке, на що ми самі не впливали, а якщо й впливали, то несвідомо; г) вона сприймається в певному розумовому контексті як щось неочікуване, непередбачуване, дивне, шокує, подразливе»[8]. Травма має реальну основу, але не виявляється до тих пір, доки її не визначать. Однак визначення відбувається на певному ґрунті: через добір значень, представлених у певній культурній системі. З трьох видів травм: біологічної, соціальної та культурної, — П. Штомпка звертає увагу на останню як найважливішу, оскільки вона зачіпає саму тканину культури, демонструє найбільшу інерцію та впливає на колективну свідомість триваліше за інших. Розглядаючи культуру як світ колективно визначених символів та сенсів, дослідник моделює культурну травму як руйнування звичного порядку змістів. Тобто символи мають змісти, відмінні від звичних, цінності втрачають цінність, зникає довіра, руйнується віра. Зрештою все це спричи-

няє кризи колективної ідентичності. Намагання її відбудувати або сконструювати знову і є очевидною ознакою та проявом культурної травми. П. Штомпка акцентує увагу на тому, що самі культурні незбіги та невідповідності стають травматичними, коли сприймаються як такі, що потребують нормалізації. В цьому сенсі серед найвразливіших і водночас здатних до успішної адаптації до нових ситуацій є групи, що мають найбільший соціальний капітал, наприклад, освічені верстви населення. Реінтерпретація травматичних подій є однією з ефективних стратегій подолання їх наслідків. Цю модель цілком можна використати для аналізу практики застосування транзитологічних категорій, як таких, що мають травматичний підтекст.

Трансформація зазвичай використовується як варіант перекладу слова «транзиція». У буквальному сенсі слова її можна тлумачити як зміну форми або перехід від однієї форми до іншої. Синонімічними до нього є такі слова: перетворення, видозміна, модифікація, варіація, версія; переворот, переміна, ломка, переродження, метаморфоза, перевтілення, перелом, перебудова, перегляд, перехід тощо. При цьому передбачається наявність більш-менш усталеної форми, здатної змінюватися. Щодо суспільної трансформації передбачається, що «... суспільство розвивається через зміну певних «форм», тобто певних стабільних, базових, важливих і складних, якісно визначених станів. Передбачається, що, «...форма зберігається під час численних і різноманітних змін, саму форму змінити вкрай важко. Форма суспільного устрою сприймається як стабільний та стійкий порядок того чи іншого суспільства» [5]. Очевидно, що аналогічним чином можна моделювати й культурний порядок.

Отже, використовуючи поняття «транзиція» та «трансформація» щодо певних культурно-історичних подій, ми вільно чи мимовільно обираємо певну позицію щодо їх сприйняття. Транзиція передбачає дистанційованість від предмета аналізу, що надає можливості моделювати макропроцеси, зазвичай дотримуючи методів порівняльного аналізу. Трансформація — це, радше, погляд із середини, який передбачає можливість моделювання змін на макрорівні, виходячи з аналізу унікальності ситуації. Тобто обидва поняття визначають різні рівні та, відповідно, різні способи конструювання змістів. Але труднощі перекладу в такому разі передбачають і можливість виникнення смислових фантомів: політико-історичних конструкцій, які є наслідком імпорту понять, а не змістів. Ідеться про саму методологію наукової діяльності та її відповідність предмету дослідження. У зв'язку з цим варто звернути увагу не лише на історичний контекст суспільних змін у пострадянських країнах, а й на метаморфози в пострадянських соціально-гуманітарних науках, покликаних дати певну «картину» змін.

Аналізуючи практику використання слова «трансформація» в сучасних суспільних науках, вітчизняний дослідник О. Мусієзов звертає увагу на неоднозначність ситуацій, які оцінюються за його допомогою. Проблема, яка виявляється однією з центральних в усвідомленні характеру і масштабу трансформаційних перетворень, пов'язана з відсутністю чітких критеріїв їх розрізнення від «нормальних» змін. За відсутності об'єктивних даних для адекватної оцінки змісту соціальних процесів вони стають приводом для їх інтерпретації тими, хто має певний кредит суспільної довіри, тобто тих інституцій, які володіють символічним капіталом. Розглядаючи наукові та ідеологічні джерела інформації про суспільні перетворення, автор дійшов висновку про те, що «...не наукові спостереження слугують джерелом для висновку про трансформацію, а навпаки, сама тема трансформації стимулює спеціальні дослідження» [5]. Звертаючись до ідеологічної інтерпретації ідеї трансформації, дослідник пише про неї як про конструкцію, яка має «легітимуючий зміст щодо форм описування, в яких вона використовується» [5]. Тобто ідея трансформації, будучи вписаною в контекст певної ідеологічної системи, позбавляється критики (зокрема наукової) і стає пояснювальним риторичним прийомом, який не тільки припускає, а й передбачає оціночні характеристики всього, що відбувається. Загалом, на думку дослідника, незалежно від змісту та контексту трансформація дозволяє «легітимізувати соціальний капітал».

Прикладом цього є феномен культурології, який став одним із символів змін у радянській науці епохи кінця соціалізму. Процеси, що відбувалися в цей час у сфері вітчизняних humanities, зазвичай розглядаються як рух до «цивілізованих» стандартів «західного світу» (Європи та США). Це була спроба надолужити ті прогалини в науковій теорії та практиці, які накопичилися за роки методологічної самоізоляції представників радянських соціальних наук. Але, як виявилось, «модернізація» науки стала не просто складним, внутрішньо суперечливим процесом, а й таким, що не передбачає якогось однозначного завершення. Однією з причин цього є завищені очікування щодо «норм» західного світу загалом і науки зокрема, що мало наслідком певну їх міфологізацію та ритуалізацію. З іншого боку, в другій половині ХХ ст. «західні» методологічні стандарти переживали чергову хвилю парадигмальних змін, які, власне і визначали нові горизонти наукових рефлексій. Пострадянську «наукову реформацію» умовно можна розглянути у двох аспектах: на початку 90-х рр. ХХ ст. вона фактично звелася до поверхового запозичення «модних» концепцій глобального моделювання: десятиліття потому — до спроб глибшого, але конкретнішого (вузького) використання окремих технологій виробництва гуманітарного знання. Культурологія стала одним з тих «менталь-

них полігонів», які вибудовувалися відповідно до провідних наукових тенденцій, але на власному теоретичному ґрунті та традиціях.

Найактивнішим періодом інституціоналізації культурології в пострадянських країнах, зокрема в Україні, припав на 90-ті рр. XX ст. До цієї теми автор уже звертався в попередніх дослідженнях [2,3,4,6]. Напрямок розширення соціальних функцій культурології — від освітньої до наукової форм — залишає широкий простір для інтерпретацій її джерел та пошуків змістового підґрунтя, зокрема може свідчити про соціальну ангажованість самого «проекту». Звичайно ж, формалізація ідеї науки про культуру наприкінці XX ст. свідчить не стільки про якісь якісні зміни в самому феномені, скільки про зміну в ставленні до нього в ширшому контексті назрілих соціальних проблем. Сьогодні, майже двадцять років після того, як культурологія була офіційно визнана в пострадянських країнах, актуальною залишається проблема її методологічної атрибуції. Серед численних спроб визначити специфіку нової наукової галузі звернемо увагу на ті, в яких культурологію пропонується сприймати як унікальний інтелектуальний, навіть духовний продукт, що відображає своєрідність російської гуманітарної традиції. Тобто культурологія має виглядати як суто національне надбання, як специфічний феномен, який не має прототипів у «західній» науці. У такому вимірі вона постає парадоксальним феноменологічним способом концептуалізації культурних проблем, але без будь-якого зрозумілого теоретичного підґрунтя. Фактично йдеться про своєрідну «консервацію ментальної екзотики» з її містифікованими традиціями пізнання, в яких мова науки є лише даниною необхідності підтримки відповідної комунікації. Дещо іншим за своєю спрямованістю є варіант презентації культурології як національного варіанта «культурних досліджень», які, як і інші новації, спричинили перегляд уявлень про межі наукових дисциплін та їх теоретико-методологічні основи, що оцінюється сьогодні як «культурний поворот» у науці в другій половині XX ст. Зважаючи на особливості функціонування концепту культурології в публічному, спеціальному та теоретичному дискурсах України й інших країн СНД можна сформулювати висновок про незавершеність формування культурологічної парадигми в пострадянському культурно-інформаційному просторі. Власне реальність культурології доводиться в першу чергу існуванням відповідної наукової та освітньої інфраструктури. Культура як предмет дослідження та популяризації не є новим, але стає все актуальнішим. Не в останню чергу це відбувається завдяки інтелектуальним зусиллям освітян та науковців, які в такий спосіб реалізують свій інтелектуальний капітал. Те ж саме стосується понять трансформація і транзиція та похідних від них. Ступінь їх реальності не в останню чергу є результатом певного дискурсу, в контексті якого стає помітною проблема культурної політики.

Як уже зазначалося, транзиція передбачає зміну певного суспільного устрою на інший. Але ж наявний результат перехідних процесів у країнах Східної Європи загалом і в Україні зокрема є надзвичайно неоднозначним. Навіть користуючись загальними висновками зарубіжних експертів та міжнародних організацій, наприклад, про ступінь незалежності української держави і її місце в міжнародній політиці, про демократичність сучасного українського політичного устрою або про перехід до ринкових відносин, усе ж доводиться констатувати, що існуючий суспільний лад лише фрагментарно нагадує розвинене ліберально-ринкове суспільство західного типу. Правомірним є питання про реалістичність перспективи досягнення Україною тих стандартів, які влада декларує як мету всіляких перетворень. Ця проблема, на наш погляд, виходить за межі технологічних питань прагматичного моделювання локальних реформ. Її вирішення, безумовно, пов'язане зі ступенем урахування у поточній політичній практиці тієї ірраціональної складової громадського життя, яку визначають поняттям «духовність» або рівнозначним йому — «духовні цінності». Складність полягає в тому, що цінність є категорією, яка передбачає надзвичайно широкий спектр тлумачень — від містичних та філософсько-релігійних до інструментальних та функціональних. Не втручаючись у теоретичну дискусію з цієї теми, все ж зазначимо, що поняття духовність, якщо йдеться не про абстрактне її моделювання, а про реальну практику існування, можна пояснити як екзистенційні переживання певної колективної самотності. Тобто в такому разі духовність має сприйматись як певне коло символів, ідей, категорій, що забезпечують ментальний комфорт і складають основу індивідуального та колективного самоусвідомлення.

У контексті культурної політики, поняття духовність може бути операціоналізоване як культурна самореалізація в розмаїтті існуючих цивілізаційних стандартів. Очевидно, що серед умов успішності переходу від одного типу суспільних відносин до інших є усвідомлення цивілізаційного орієнтира та добір ефективного інструментарію, відповідного традиціям певного культурного середовища або соціально-культурній ситуації, у якій перебуває суспільство. Отже, йдеться, по суті, про культурну політику як про засіб модернізації аксіологічного порядку при збереженні балансу інтересів різних соціальних груп через стимулювання прийнятних духовно-ціннісних та соціонормативних змістів і форм колективної та індивідуальної ідентичності. Офіційний дискурс «культурної політики» в Україні свідчить на користь контраверсійності культурних і цивілізаційних процесів в Україні. Поки що вона лише символічно зазначає місце держави в процесах моделювання певної ціннісної парадигми. Існуючі концепції та програми є підставою для висновку про те, що культурна політика — лише проект

модернізації системи духовних пріоритетів суспільства. Отже, сучасна державна українська культурна політика анонсує не стільки транзитійну, скільки трансформаційну перспективу. У подальшому варто було б розглянути доцільність застосування транзитійної парадигми щодо конкретних ідеологем сучасної української культурної політики.

Список літератури

1. Бек У. Что такое глобализация? / пер. с нем. А. Григорьева и В. Седелника; общая редакция и послеслов. А. Филиппова. — М. : Прогресс-Традиция, 2001. — С. 304.
2. Кравченко О.В. Проблеми наукової інституалізації культурології / О.В. Кравченко // Культура України: зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2009. — Вип.27. — С. 48–56.
3. Кравченко О.В. Транзитарна парадигма культурології / О. В. Кравченко // Вісн. Харк. держ. акад. культури: зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2009. — Вип.26. — С. 96–106.
4. Кравченко О.В. Культура як предмет наукової концептуалізації в кон-тексті глобалізації / О. В. Кравченко // Культура України: зб. наук. пр. Вип. 28./ Харк. держ. акад. культури; відп. ред. В. М. Шейко. — Х. : ХДАК, 2009. — С. 37–49
5. Мусиєздов А. Трансформация: Методологическая перспектива // Методология, теория та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства: Збірник наукових праць. — Харків: Видавничий центр Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна, 1999. — С. 67 — 71.
6. Шейко В. М. Культурологічні трансформації в сучасній Україні: стан та перспективи / В. М. Шейко, О. В. Кравченко // Культура України: зб. наук. пр. — Х. :ХДАК,2009. — Вип.26. — С. 5–16.
7. Штомпка П. Социология социальных изменений / пер. с англ.; под ред. В. А. Ядова. — М. : Аспект-Пресс, 1996. — 416 с.
8. Штомпка П. Социальное изменение как травма / П. Штомпка // Соц. исследования. — 2001. — № 1. — С. 6–16.

Надійшла до редколегії 15.12.2010 р.

УДК 930.85:001.814

К. В. КИСЛЮК

НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ: ПРОБЛЕМА ПЕРІОДИЗАЦІЇ

Розглянуто процес професіоналізації досліджень української культури в ХІХ — на початку ХХІ ст., який поділено на аматорсько-протоакадемічний, теоретико-ідеологічний і фундаментальний етапи.

Ключові слова: наукові дослідження, періодизація, українська культура.

Рассмотрен процесс профессионализации исследований украинской культуры в XIX — начале XXI в., который разделен на аматорско-протоакадемический, теоретико-идеологический и фундаментальный этапы.

Ключевые слова: научные исследования, периодизация, украинская культура.

The article studies the process of professionalization of Ukrainian culture in the XIX –beginning of XXI century. This process is divided into amateur-preacademical, theoretical and ideological, fundamental stages.

Key words: scientific studies, periodization, Ukrainian culture.

Проблема періодизації наукових досліджень української культури, яка, на перший погляд, може видатися достатньо «шкільною», звичайно, має широкий академічний сенс. Вона являє собою важливу частину тієї нагальної пропедевтичної роботи, що передусе встановленню парадигмальних засад спеціальності «українська культура». Остання, хоча й зазначена у вітчизняному перелікові наукових спеціальностей лише у 2007 р., насправді вповні відповідає світовій тенденції до локалізації історико-культурологічних досліджень після проголошеного постмодернізмом краху «Великих Ідеологій». Отже, Ukrainian Studies, які, поряд з американськими, австрійськими та багатьма іншими «студіями», донині були поширеними в зарубіжних наукових центрах, постають невід’ємною частиною наукової проблематики вітчизняних академічних установ і навчально-дослідних закладів.

Ми не волиємо здійснити розгорнутий огляд з історіографії праць з української історії та культури, започаткований у 1920-х рр. Д. Дорошенком і Д. Багалієм, у радянську добу продовжений М. Марченком, а в пострадянську оновлений В. Кравченком, І. Колесник і П. Кононенко та тиражований авторами численних навчальних посібників. У цій статті маємо на меті визначення основних етапів професіоналізації науки про українську культуру через такі критерії як відокремлення культурологічної тематики і виділення її студій в окрему наукову дисципліну. Натомість, перебіг становлення питоми культурологічної думки в Україні розглядається у вітчизняній науковій літературі з двох крайніх (умовно кажучи, надто широкої і надто вузької) позицій.

Надто широка позиція зумовлена тим об’єктивним фактом, що від XI ст., коли на східнослов’янських землях усталилася письмова традиція, доцільно говорити про українознавчі дослідження, розуміючи українознавство як комплекс знань з усіх сфер життя українства — від економіки і політики до архітектури, літератури, живопису, історичного знання та культурної пам’яті. Проте,

принаймні для двох останніх століть з історії української культури, вона хибує на два серйозні недоліки. По-перше, до кінця XVIII ст. такий підхід вирішував для української культури не стільки само-рефлексивні, скільки самоідентифікаційні завдання, отже, цілком підпорядковувався провідним на той час у гуманітарному знанні релігійним, етнічним, а потім політичним, але аж ніяк не культурологічним критеріям такого самовизначення. По-друге, зазначений широкий підхід не враховує становлення від кінця XVIII ст. спеціальної культурологічної методології. Ця методологія ще за часів Г. Гердера за всієї своєї недосконалості уможливила відокремлене вивчення явищ матеріальної та духовної культури, а з часів «нової культурної історії» (останнє десятиліття XX ст. — перше десятиліття XXI ст.) почала порушувати питання про вивчення предмета основних гуманітарних дисциплін під власною орудою.

Надто вузький підхід ґрунтується на ототожненні історії та культури українського народу, а розвиток наукових досліджень у цій царині — на відомій концепції М. Гроха — зіставляє з етнографічною, академічною і політичною стадіями національно-визвольного руху. Посилене зацікавлення відповідною проблематикою достатньо виправдане для періоду раннього націодержавотворення в Україні в 1990-і рр. Для фахівців 2000-х рр., як західних (Е. Вільсон, Е. Кінан), так і вітчизняних (Я. Грицак, М. Рябчук), стає очевидним переважання в українській інтелектуальній сфері від давнини до сучасності міфологічного компонента. На цьому компоненті можна успішно базувати визвольні змагання, але аж ніяк не наукові дослідження, особливо після перемоги цих змагань. У науковому сенсі тісний зв'язок українознавчих досліджень з національно-визвольним рухом, хоча й стимулював їх поступ, водночас гальмував виокремлення культури як такої в самостійний об'єкт професійного зацікавлення. Переважало інструментальне розуміння культури як сукупності певних чинників — історичних, політичних, мовних, етнографічних, які відрізняли одну етнічну спільноту від іншої.

Наукові дослідження з української культури XIX — початку XX ст. пропонуємо назвати аматорсько-протоакадемічними. Культурологічні дослідження ще не відокремились від історичних (пізніше — літературних) студій. Яскравий доказ цьому — перші синтетичні праці М. Бантиша-Каменського і М. Маркевича. Незважаючи на ідейні розбіжності (адже, як відомо, перший обстоював «великоросійську» версію вітчизняного минулого, а другий — «україномалоросійську»), обидва автори залишили поза військово-політичним тлом викладення культурних надбань українського народу. Позаяк ще з часів Просвітництва побут і вдачу почали вважати невід'ємною складовою «філософської історії» (цим питанням, наприклад, ще в 1785 р. О. Рігельман присвятив дві останні

глави у своїй «Літописній оповіді про Малу Росію та її народ і козаків узагалі»). Саме історичні джерела становили більшу частину національно-культурної спадщини, яку акумулювали «Комісія для розбора древних актов», О. Бодянский, а також діячі «Руської трійці» в Західній Україні, передусім Я. Головацький. Передкультурологічні студії стимулювалися теоретико-методологічними вимогами романтичної історіографії щодо адекватності (внутрішньої правди) в зображенні побуту, вдачі, спонукань, дій осіб у конкретну історичну епоху. Останню забезпечувало звернення до фольклорних матеріалів. Адже, на відміну від поверхових повідомлень літописів, у піснях народ виражає себе «з глибини душі» [7, с. 45-48]. Однак спроба відтворення національної культурної традиції в поетичних і прозових художніх творах насправді обернулася її перетворенням у міф (пригадаймо, найвідоміший «Шевченків міф України»), щоправда, міф доволі модерновий, спрямований не в «золотий вік» минулого, а на майбутнє відродження.

У спієнтичнійшій формі «філологія» зберігалася в художній творчості М. Драгоманова, І. Франка, Т. Зінківського і Л. Українки. Останні одночасно творили художню історіософію самостійності та саомобутності української історії і культури й уперше піддали критиці доробок своїх попередників, причому з новітніх для свого часу наукових позицій. Якщо, за М. Драгомановим, «в Шевченка не було міцної й ясної думки про поступ в історії», то він залишився з усім своїм доробком, майже євангельським для багатьох тогочасних і сучасних українців, нічим іншим, як «зерном, яке перележало в коморі й не послужило як слід і в свій час, коли було свіже» [5, с. 382, 402].

Водночас, користуючись тими інституційними можливостями, які надавали розбудова освітньої сфери як у Російській, так і в Австро-Угорській імперіях, «протоакадемічна» діяльність Історичного товариства імені Нестора-Літописця в Києві й Історично-філологічного товариства в Харкові, історична наука спромоглася на подальший розвиток попереднього здобутку в знаменитий «Історії України-Руси». Але «соціально-економічне підґрунтя», на якому, відповідно до позитивістських уподобань того часу, встановлював М. Грушевський єдність історії українського народу від IV ст. н. е., залишала доволі мало місця питоמו культурологічній проблематиці. Наприклад, у п'ятому розділі першого тому «Історії» з красномовною назвою «Матеріальна культура» остання на 2/3 зводилася до землеробства, скотарства, торгівлі, лише на 1/3 — до «побуту». Сучасніше бачення культури як сукупності матеріальних і духовних благ трапляється лише одного разу — у четвертому розділі шостого тому. Часто культурні досягнення минулого трактувалися в ідеологічному контексті великої української держави, яка давала сусіднім народам, зокрема російському та білоруському,

засадничі підвалини «суспільного й культурного життя» [4, с. 103]. Впливи історико-філологічної минувшини культурологічних досліджень яскраво знаходимо навіть у четвертому десятилітті ХХ ст. у вступній частині до «Української культури» за редакцією Д. Антоновича, де укладач чітко артикулює своє бачення вивчення культури як її історії [10]. Поясненням причин такого стану справ слід уважати розтягнутість становлення культурології як академічної дисципліни, що почала активно обговорювати питання власної теорії лише із середини ХХ ст.

У соціокультурному контексті визвольних змагань 1920-х рр. відбувся перехід до другого, теоретико-ідеологічного, етапу становлення науки про українську культуру. Підвищення рівня теоретичних узагальнень об'єктивно зумовлювалося загальною логікою наукового пізнання «від фактів до теорії», тоді як ідеологізація спричинялася типовим для ХХ ст. феноменом тоталітаризації владних режимів і сповідуваних ними вчень.

Саме із середини 1920-х рр. серед більшовицької еліти, чия влада особливо непевно почувалася на національній периферії колишньої Російської імперії, розгорнулися гострі суперечки з проблемами ставлення до українського національно-культурного відродження (теорія боротьби «двох культур» і ще відоміша концепція «азіатського ренесансу»). У контексті першої теорії, згідно з якою зору комуністичного високопосадовця Д. Лебеда, керівна роль пролетаріату в союзі із селянством мусить виявлятися у витісненні переважно сільської української культури російською культурою міського пролетаріату, як історично більш передовою. Усупереч йому інший лідер комуністів України — М. Скрипник — обстоював поміркованішу позицію: «Щоб український селянин, — писав він, — пішов за донбасівським пролетарем, у соціальному відношенні станув на бік донбасівського пролетаря, треба, щоб донбасівський пролетар станув на бік українського селянина в національному відношенні» [2, с. 377–378]. Автор другої концепції — М. Хвильовий — вважав, що саме Україні судилося стати «оазисом азіатського ренесансу», який започатковує вищу й останню епоху в історії людства — пролетарську. Покликанням української культури є несення світла з Азії, орієнтуючись на грандіозні досягнення Європи минулого. В обох випадках чітко простежуються два моменти: розуміння культури як самостійної цілісності, провідної щодо інших сфер життя, класово-ідеологічного фактора як найзначущішої культуротворчої сили. Вони красномовно ілюструють органічну єдність культурології та ідеології в 1920–1980-х рр.

Як наслідок цієї єдності, втіленої в академічній мережі, системі освіти, пропагандистській роботі, серед загалу «українська культура не тільки не знайшла належного їй провідного місця в Укра-

їні, але навіть не зрівнялася з російською, залишаючись далеко на другому місці, як її доважок» [5]. Офіційну позицію до її вивчення демонстрували відповідні розділи багатотомних колективних «Історії Української РСР», «Історії української літератури», «Історії українського мистецтва». Узагальнююча праця М. Марченка «Історія української культури з найдавніших часів до середини XVII століття» стати на захист національної культури не могла. Спроба надрукувати «Українську культуру» за редакцією

К. Гуслистого, М. Рильського, С. Маслова з вираженням поданням культурологічного матеріалу виявилася невдалою. Навіть протестувати було можливим лише з ідеологічної точки зору, наприклад, удаючи, що подібний стан справ, як писав І. Дзюба у відомій праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?» — «це внаслідок тривалих і кричущих порушень марксизму-ленінізму в національній справі, внаслідок відходу від наукових принципів комуністичного національного будівництва» [5].

Справедливості ради відзначимо, що, попри теоретичний схематизм, намагання продемонструвати не стільки самотність культури українського народу, скільки її близькість до культури «братнього» російського народу, радянські академічні видання мали для розвитку української культурологічної думки також і позитивне значення. По-перше, вони містили щодо кожної історичної епохи доволі розлогий розділ, присвячений виключно культурному стану України в розглядуваний період, зі змістовним фактичним матеріалом. По-друге, на відміну від культурологічних праць речників української діаспори, які зосереджували свою увагу на військовій і духовній еліті України чи її найкращих представників, історія української культури в радянському трактуванні була присвячена «безголосій більшості», себто народним масам як провідним творцям культурних надбань.

Після подій 1917–1922 рр. значна наукова діяльність здійснювалась діаспорою. Цьому значною мірою сприяла масова еміграція української інтелігенції за кордон, зокрема багатьох уже відомих науковців і просто молодих людей студентського віку, які становитимуть нове покоління дослідників української культури. Саме в їх діяльності були закладені теоретичні підвалини сучасного розуміння української культури як своєрідного і неповторного феномену серед множини культур, що складають світову цивілізацію. Надзвичайно важливо також, що функціонування українських науково-навчальних фондів відбувалося як складова світового гуманітарного простору. Це дозволило збагатити дослідження української культури новітніми здобутками світового наукового знання, від яких фахівці з Радянської України були відокремлені «залізною завісою».

На перший погляд, дослідження української культури в діаспорі характеризувалися доволі низькими кількісними показниками. Наприклад, у 1934–1967 рр. у 19 американських університетах було прийнято до розгляду 41 дисертацію за українознавчою тематикою, абсолютна більшість яких (34) було присвячено історії, політичним наукам, літературі та мовознавству. Прикметно, що авторами цих дисертацій були 22 українські докторанти й 19 докторантів неукраїнського походження [1, с. 142–143]. Звичайно, зазначена кількість є незрівнянно порівняно з розмахом American Studies, однак, цілком достатньою, щоб забезпечити тогочасні науково-викладацькі потреби у фахівцях-українознавцях. Одним з провідних напрямів культурологічних досліджень у діаспорі була проблематика національної ідеї. Головним методом досліджень національної культури вчених-емігрантів тривалий час залишався позитивізм, намагання наповнити точним і перевіреним фактологічним та джерельним матеріалом змістову сутність культури.

Наймасштабнішим результатом діяльності українських науковців у діаспорі стало укладання довідникової літератури, зокрема «Енциклопедії українознавства» за редакцією Володимира Кубійовича та Зенона Кузелі. Цей багатотомний компендіум, який охопив за викладом усі культурні сфери, зокрема фольклор і народне мистецтво, мову та літературу, архітектуру, театр, науку й освіту, розвиток бібліотечної та архівної справи, мистецтво (всього понад 20 позицій), було перевидано в пострадянській Україні в 1990-х рр.

Теоретичні досягнення історико-культурологічної науки в діаспорі в 1920–1980-х рр. можна підсумувати таким чином. По-перше, вийшли друком перші дійсно спеціалізовані праці з української культури — «Історія української культури», видана у Львові за редакцією І. Крип'якевича (1937) та «Українська культура: лекції за редакцією Д. Антоновича» (1940). По-друге, були з'ясовані провідні інтелектуальні впливи, які живили розвиток національної духовної традиції. У праці Д. Чижевського «Гегель у Росії» встановлено, що саме філософія цього великого німецького мислителя протягом століття (1830–1930-х рр.) виявлялася найзначущішою для інтелектуалів Росії та України, хоча на Заході інтерес до Гегеля помітно згас ще в середині XIX ст. Від 1930-х рр. володарем вітчизняних інтелектуалів, як засвідчують дослідження останніх років, став інший німецький філософ — Освальд Шпенглер — адже у своєму знаменитому «Занепаді Європи» той обстоював ідею рівності всіх культур, однакових у своїй неповторності і «життєвому циклі» від виникнення до загибелі. По-третє, в працях Д. Чижевського, О. Кульчицького, І. Мірчука, В. Яніва й інших визначено особливості розвитку та функціонування української культури.

Особливу увагу приділено релігійній спрямованості української культури. У працях І. Власовського, І. Огієнка (митрополит Іларіон), А. Шептицького досліджено основні етапи розвитку християнства в Україні від прадавніх часів, обстоювалася думка, що вся українська культура — це культура християнська.

По-четверте, були визначені статус і становище української культури в мультикультурному просторі світової цивілізації. Набула подальшого розвитку думка про «межовість» української культури, яка значною мірою вплинула на волелюбність українського люду. Ця думка вперше наводиться в працях представників духовного і світського станів «руського народу» з кінця XVI ст. В останній редакції (І. Лисяк-Рудницький «Україна між Сходом і Заходом») ця особливість країни постає унікальним культуротворчим чинником, здатністю її культури поєднувати найкращі здобутки східних і західних культур.

Звичайно, ідеологічне напруження існувало і в українській діаспорі і виявилось в широкому спектрі — від самореференційних згадок «про культуру європейських народів, до яких належить і український народ» [10], у Д. Антоновича до цілісних концепцій. Передусім, розвинули ідею культуротворчої місії України щодо сусідніх народів, відверті натяки на яку можна знайти, зокрема, в концепції «Київ — другий Єрусалим» середньовічної киеворуської доби, «Книгах буття українського народу», складених М. Костомаровим у другій чверті XIX ст., публіцистичних працях М. Грушевського межі XIX–XX ст. Найактивніше цю ідею обстоював І. Огієнко, починаючи з невеличкої науково-популярної брошури «Українська культура», яка, власне, є першим спеціальним виданням, присвяченим вітчизняним культурним скарбам (1918). Також одним з донині актуальних, але водночас дискусійних здобутків культурологічної думки діаспори є концепція пригноблення української культури російською, пізніше радянською культурою, викладена Є. Маланюком («Малоросійство»).

Проте, на нашу думку, ідеологічна конфронтація більшою мірою стосувалася націософської, історичної та політологічної сфер, ніж власне культури, а найзагостреніших проявів вона набула переважно в другій чверті XX ст. за першого, найрадикальніше налаштованого покоління діаспорних митців і слабнула в кожного наступного.

Помітні теоретичні успіхи досліджень з української культури супроводжувалися помітно меншими досягненнями у сфері їх професіоналізації як самостійної академічної дисципліни. Показовим свідченням цього є «Українська культура» за редакцією Д. Антоновича. З одного боку, автори уявляли собі вивчення культури через зібрання окремих наукових дисциплін — «як історія філософії, історія релігії або історія церкви, історія освіти, історія мови,

історія літератури, історія музики і т. д.», з іншого — зробили перші кроки на шляху відокремлення предмета культурологічного дослідження від предмета інших наук. Ідеться про етнографію, що вивчає «всі галузі культури мас народних»; історію України, яка продовжує студіювати «деякі галузі суспільної культури, як політичний розвій, розвій економічних і суспільних відносин, розвій держави і державних установ тощо» [10], а також історію літератури. Остання, як засвідчував вступ М. Грушевського до багатомовної «Історії української літератури», усталювалась як академічна дисципліна через відхід від своєї первинної філологічної основи, зокрема під впливом еволюціоністських теорій культури [3].

Особливої інтенсивності наукові дослідження вітчизняної культури набули в 1990–2000-і рр. Завдяки дослідженням А. Бичко, В. Горського, М. Дяченка, Я. Ісаєвича, С. Кримського, В. Крисаченка, В. Лісового, Н. Мозгової, В. Нічик, І. Огородника, М. Русінова, М. Ткачук, В. Шейка та ін. було суттєво поглиблене розуміння особливостей, основних етапів розвитку, духовних джерел, інституційних проявів української культури.

Стає можливим завершення професіоналізації цих досліджень з української культури завдяки їх упровадженню в тематику поважних академічних установ — таких як Національний науково-дослідний інститут українознавства (ННІДУ), Інститут культурології, Інститут філософії, Інститут національної пам'яті, Український центр культурних досліджень. Водночас, виникає проблема відсутності єдиного координаційного центру, адже всі названі установи мають різну відомчу підпорядкованість і здебільшого вивчають українську культуру на рівні окремого підрозділу.

Прикметною особливістю сучасних культурологічно-українознавчих студій, як, імовірно, сучасного етапу в цілому, є фундаментальність. Усталені в підґрунті української культури провідні принципи, які в різні епохи реалізувалися у варіативних образах і засобах, розглядаються нині як прояв універсально-цивілізаційних категорій. Приміром, у національній специфікації визначається розроблюваний ще одним із найвідоміших філософів ХХ ст. М. Гайдеггером символіко-тематичний ряд: Дім-Поле-Храм [8-9]. Найвагоміші теоретичні результати сучасних досліджень узагальнено в ґрунтовній і багатоілюстрованій «Історії української культури» в п'яти томах, видання якої триває з початку 2000-х рр. З 2007 р. всі спеціалізовані дослідження з української культури формалізовані в новій науковій спеціальності «українська культура», за якою присуджуються наукові звання переважно в галузі культурології.

Однак дотепер суперечливим залишається теоретико-методологічне підґрунтя нової спеціальності. Ми вбачаємо тут, принаймні, дві принципові проблеми — деідеологізації наявної теоре-

тичної спадщини та вчасної рецепції пілотних здобутків світового науково-філософського знання. На початку ХХІ ст. неможливо розбудовувати наукову роботу на уявленнях про те, що українська національна культура розвивається безперервно як історична цілісність, маючи своїми джерелами дохристиянські часи і набуваючи повноти та творчої самореалізації в цінностях національної самосвідомості, процесах національного відродження та державотворення, як це роблять фахівці з відділу культури ННДІУ. Адже у світі запанували мультикультурні, полілінійні моделі культурної еволюції, значно адекватніші для строкатого вітчизняного культурного середовища, розвиваються постколоніальні візії, доречніші для визначення специфіки української культурної «межовості», ніж застарілі погляди на Україну «між Сходом і Заходом». Звичайно, маємо непоодинокі приклади сучасних навчальних і наукових розробок, наприклад, «Нарис історії України: формування модерної української нації ХІХ–ХХ ст.» Я. Грицака, високо поцінований західними дослідниками за «оновлене космополітичне бачення України» (*refreshingly cosmopolitan vision of Ukraine*) [11]. На жаль, вони не є домінуючими в пострадянському культурологічному науковому співтоваристві України.

З початку періоду незалежності історія української культури викладається у вищих навчальних закладах, здійснюється підготовка фахівців за спеціальністю «Культурологія». Видано кілька десятків підручників і навчальних посібників з культурології, історії та теорії культури. Один з найкращих зразків навчальної українознавчо-культурологічної літератури демонструє 700-сторінковий «Нарис історії культури України» академіка Мирослава Поповича (2-е вид., К., 2001), який також спромігся викласти історію української культури в контексті загальнокультурних тенденцій розвитку світової цивілізації.

Проте навчальний статус історії української культури остаточно не з'ясований — або як частина курсів «Культурологія», «Історія світової культури», або як окрема дисципліна. Хоча з 2009/2010 навчального року переважає другий, як на нас, доречніший підхід, гарантувати його послідовність, захищеність від політичної кон'юнктури ніхто не може. Другорядність культурологічної підготовки в навчальних планах українських ВНЗ засвідчує відсутність окремих кафедр культурології, які створено переважно в спеціалізованих вищих навчальних закладах.

Утім, зазначені проблеми в історичній ретроспективі не запечують головного. Маємо на увазі факт виокремлення наукових досліджень з української культури в ХІХ–ХХІ ст., яке ми поділили на три етапи. На першому, аматорсько-протоакадемічному, етапі в ХІХ — на початку ХХ ст. культурологічні дослідження почали відокремлюватися від історичних і літературознавчо-

фольклористичних студій. Їх змістове наповнення в основному відбулося на другому, теоретико-ідеологічному, етапі в 1920–1980-і рр. Саме тоді, незважаючи на значну ідеологічну заангажованість як радянських фахівців, так і речників української діаспори, вдалося зібрати репрезентативний фактичний матеріал з культури України та концептуально його оцінити. На третьому, фундаментальному, етапі в 1990–2000-і рр. відбувається як формальне й інституційне оформлення окремої наукової спеціальності — «українська культура», так і завершення розбудови її наукових підвалин.

Вирішення теоретико-методологічних проблем, які виникають у цьому процесі, розглядаємо як завдання для подальших досліджень. Так само важливим уявляється уточнення ролі і місця наукових досліджень з української культури в системі культурологічного знання, адже навіть на рівні переліку наукових спеціальностей «українська культура» віднесена до декількох галузей знань.

Список літератури

1. Винар Л. Українознавчі дисертації в американських університетах / Любомир Винар // Український історик. — 1968. — № 1-4. — С.141–145.
2. Горський В. С. Історія української філософії : підруч. для студ. вищ. навч. закл. / В. С. Горський, К. В. Кислюк. — К. : Либідь, 2004. — 488 с.
3. Грушевський М. С. Історія української літератури. В 6 т. 9 кн. Т. 1 [Електронний ресурс] / М. Грушевський; упоряд. В. В. Яременко ; приміт. Л. Ф. Дунаєвської. — К. : Либідь, 1993. — Режим доступу : <http://litopys.org.ua>. — Назва з екрана.
4. Грушевський М. С. На Новий рік / М. С. Грушевський // Твори. У 50 т. — Л. : Світ, 2005. — Т. 2. Сер. «Суспільно-політичні твори (1907–1914)». — С. 95–105.
5. Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? [Електронний ресурс] / І. Дзюба. — Режим доступу: <http://litopys.org.ua>. — Назва з екрана.
6. Драгоманов М. П. Шевченко, українофіли й соціалізм / М. П. Драгоманов // Вибране. «...мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні». — К. : Либідь, 1991. — С. 327–429.
7. Костомаров Н. И. Об историческом значении русской народной поэзии / Н. И. Костомаров // Костомаров М. И. Слов'янська міфологія. Вибр. праці з фольклористики і літературознавства. — К. : Либідь, 1994. — С. 44–200.
8. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії : [монографія] / С. Б. Кримський. — К. : Києво-Могилян. акад., 2008. — 367 с.
9. Кримський С. Б. Цивілізаційний розвиток людства / С. Б. Кримський, Ю. В. Павленко. — К. : Фенікс, 2007. — 316 с.

10. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича [Електронний ресурс] / упор. С. В. Ульяновська ; вступ. ст. І. М. Дзюби ; перед. слово М. Антоновича ; додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. — К. : Либідь, 1993. — Режим доступу: <http://litopys.org.ua>. — Назва з екрана.
11. Hagen von M. Empires, Borderlands, and Diasporas: Eurasia as Anti-Paradigm for the Post-Soviet Era [Електронний ресурс] / Mark von Hagen // The American Historical Review. — Vol. 109 (april 2004). — Режим доступу до журн.: <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/109.2/hagen.html>.

Надійшла до редколегії 24.11.2010 р.

УДК 130.2 : 37.015.31 (477) + 008

Г. П. КОВАЛЬОВА

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ НАЦІОНАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Аналізуються культурологічні засади національного виховання в умовах глобалізації, обґрунтовується необхідність культурологічної парадигми національної освіти.

Ключові слова: національне виховання, національна ідентичність, культурологічна парадигма освіти.

Анализируются культурологические основания национально-го воспитания в условиях глобализации, доказываается необходимость культурологической парадигмы национального образования.

Ключевые слова: национальное воспитание, национальная идентичность, культурологическая парадигма образования.

The cultural bases of the national education in the conditions of globalization are analyzed, the necessity of the culturoliogical paradigm of national education is demonstrated.

Key words: *nationaleducation, nationalidentity, theculturoliogical paradigm of national education.*

Як відомо, процеси глобалізації породжують дві протилежні тенденції. З одного боку, відбувається уніфікація культурного простору, дедалі більше поширюються тенденції стандартизації способів життя людини. Національні держави поступово втрачають монополію на дуже важливі функції, які вони виконували ще недавно у сферах політики, економіки, військової справи, інформації тощо. З іншого боку, названі процеси стимулюють активну протидію, що виявляється як національне культурне та духовне відродження, прагнення до етнонаціонального самоствердження. Помітною тенденцією стає наростаюча активність щодо збереження

і розвитку власної ідентичності, етнокультурних цінностей, національної традиції, історії.

Проблеми національної ідентифікації можна вирішити тільки певним комплексом дій та інституцій, головними з яких є національне виховання та освіта. Зрозуміло, що не можна залишати поза увагою впливи мас-медіа, кінематографа, шоу-бізнесу чи книжкової справи на формування національної культури, але домінуючою і найдієвішою серед форм утвердження національної свідомості була і залишається освіта. Національне виховання та освітні моделі відіграють найважливішу роль у відродженні та розвитку національних форм життя і мислення, а отже, потребують визначення їх культурологічних чинників у контексті глобалізаційних процесів. Тому метою статті є аналіз культурологічних засад національного виховання особистості в сучасних умовах глобалізації.

Освітні процеси розглядаються як серйозний фактор протистояння уніфікуючим тенденціям глобалізації. Культурологічні проблеми освіти та національного виховання в умовах глобалізації активно розглядають учені різних країн світу, зокрема американські педагоги: М. Бауман, А. Майлз, Д. Брітцман, К. Хоей, Н. Зімфер; польські науковці: А. Гофрон, Б. Барц, Г. Томас Й. Габерман тощо, російські вчені Б. Єрасов, В. Розін, А. Філер, Л. Воронкова та ін.

В Україні культурологічну рефлексію різних аспектів національного виховання та освіти здійснюють В. Андрущенко, Н. Авер'янова, В. Журавський, М. Згуровський, С. Клепко, В. Кремень, В. Кудін, М. Култаєва, В. Луговий, Л. Рижак, Г. Філіпчук, В. Шейко та ін. Висвітлюючи проблеми демократичного та національно-патріотичного виховання, вони розглядають виховання як необхідну форму вдосконалення особистості, яка ґрунтується на засвоєнні нею матеріальних і духовних пластів культури, та як потужний чинник формування національної ідентичності.

Виховання найефективніше здійснюється через освіту, під час навчально-виховного процесу. Саме через освіту відбувається цілеспрямований процес соціалізації індивіда, його становлення як особистості та громадянина. Освіта не тільки не залишається осторонь процесів глобалізації, а й активно долучається до них. Прискорення процесів глобалізації в економіці та політиці висуває нові вимоги до структури та якості освіти. На нашу думку, культурологічна парадигма стає необхідною передумовою якісного змісту освіти, і саме така освіта зміцнюватиме і розвиватиме націю. Саме культурологічна освіта здатна успішно синтезувати універсальні національні базові цінності, особистісні інтереси людини, поєднуючи глобальний і національний виміри цивілізаційного розвитку.

Глобалізаційні процеси актуалізують необхідність теоретичного осмислення проблем конституювання світового науково-освітнього простору, можливостей і перспектив входження в нього

національних систем освіти. Потужним імпульсом європеїзації освіти стала Болонська декларація (1999 р.). Європеїзація національного освітнього простору потребує взаємоузгодження європейських світоглядних орієнтирів з національними духовними цінностями, тому Болонський процес прагне забезпечити високу якісь освіти, зберігаючи характерні особливості кожної окремої системи освіти, властиву тій чи іншій країні. Аналіз Сорбонської, Болонської, Берлінської декларацій засвідчує, що в освітній сфері значною мірою стверджуються принципи культуровідповідності та єдності в розмаїтті, які виявляють себе в плюралізмі національних систем освіти та їхнього узгодження з європейськими стандартами [3, с. 18]. Така узгодженість постає як розбудова європейських чинників освіти з урахуванням національної специфіки.

Європейська освіта була і залишається національною. Наукова й владна еліти також залишаються національними. Аналіз зарубіжних освітніх систем, зокрема Франції, Великобританії, Німеччини й Італії, висвітлює одну надзвичайно важливу складову виховання в громадянському суспільстві — освітньо-виховна сфера вибудовується тут на історії життєдіяльності національних героїв, мислителів, митців і патріотів. Національна ідентичність, незважаючи на активні, особливо в Європі, інтеграційні процеси, для жителів будь-якої європейської країни має велике значення, і вони переконані, що неможливо вважати себе європейцями, не залишаючись при цьому німцями, французами чи італійцями [8, с. 163].

Водночас характерні особливості сучасного соціуму створюють ситуацію, згідно з якою в процесі світової освіти в широкому розумінні на особливу увагу заслуговує багатокультурність як визначний чинник формування відчуття свідомості молодого покоління. Саме цей соціальний чинник став провідним у розбудові культурологічного напрямку гуманітарної освіти багатьох країн світу.

Так, однією з відмітних ознак освіти США є посилення гуманітарної спрямованості вузівського навчання. Культурологічна підготовка у ВНЗ країни відбувається протягом усього навчання. Метою культурологічної освіти є етичний розвиток особистості та формування «міжкультурної компетентності», яка трактується як позитивне ставлення до розмаїття культур, мов, звичаїв, поглядів у всіх галузях життя. Завдання культурологічної освіти визначаються як здатність до: а) спілкування з культурою і в культурі; б) відтворення культури; в) самовідтворення в культурі [6, с. 45].

Під час вивчення культурологічних дисциплін представники різних спеціальностей пріоритет надають культурологічним та історичним аспектам, оскільки вважається, що знання історичних процесів і культур народів світу допомагає кращому розумінню сучасності, формуванню самостійного, творчого, універсального мислення, спрямовує на розуміння закономірностей суспільного розвитку.

Постійно наголошується, що освіта, ґрунтуючись на національних особливостях культури й досвіді різних соціальних і національних груп, має розвивати в студентів украї необхідне на сучасному етапі глобальне мислення. А для цього з перших років навчання у студентів виховується зацікавленість й повага до культур народів світу, розуміння загальнолюдського і специфічного в цих культурах, глобальних, загальносвітових подій, їх характеру й наслідків для долі народів світу, визнання рівноправними різних поглядів на світові явища і події, формуються навички системного підходу до вивчення світових процесів [6, с. 47-48].

Проблеми національної культурологічної освіти перебувають у центрі теоретичного осмислення польських учених, які переважно зосереджують увагу на нормативному аспекті багатокультурної освіти. Підкреслюється важливість уміння поважати представників інших культур і способи їхнього життя, толерантності до них, необхідність вивчення причин їх поведінки і дій, неприпустимість приниження етнічних меншостей, важливість сприйняття певних елементів інших культур для формування власної системи мислення й мотивації [4, с. 42]. Г. Томас водночас стверджує, що «багатокультурна освіта потребує, крім розуміння чужої системи культурних координат, осмислення власної системи культурної орієнтації» [4, с. 45]. Тому важливою метою багатокультурної освіти є необхідність звернення до власної культурної ідентичності, формування національної самосвідомості. Отже, освіта на Заході — це «використання культурних надбань різного рівня диференціації і глибини» [4, с. 45].

Таким чином, можна дійти висновку, що необхідною умовою інтеграції системи української освіти до європростору є розбудова національного освітнього простору, завданням якого має стати, з одного боку, — забезпечення засвоєння цивілізаційних здобутків, а з іншого — протидія культурній гомогенізації, формування національної ідентичності та збереження культурної самобутності.

Нині Україна чітко визначила орієнтир на входження в освітній і науковий простір Європи, здійснює модернізацію освітньої діяльності в контексті європейських вимог, проте у ХХІ ст. вона входить не лише з тими глобальними проблемами, які постають перед усім людством, а й зі своїми специфічними, що перейшли з минулих століть. Серед них — проблема національної ідентичності. Як відомо, більшість європейських націй пройшла шлях утвердження своєї ідентичності у ХVІІІ або ХІХ ст. Йти цим шляхом наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. за часів глобальних викликів та імперативів, — незрівнянно складніше. Компасом на цьому шляху має бути національне саморозуміння, адекватності якого ми не маємо через неповноту культурного самоусвідомлення.

Формування української національної ідентичності відбувається суперечливо й неоднозначно. Україна являє собою гетерогенне суспільство, де різні соціальні прошарки і культури (етнокультури, субкультури) репрезентують різні ідентичності, які практично не зводяться одна до одної і до загального знаменника «українство», через що українська національна свідомість не є унітарною, вона складно структурована і достатньо неоднорідна [9].

За нинішньої ситуації цілком очевидно, що основою сучасного виховання мають бути культурно-історичний досвід української спільноти, українські виховні традиції, національні надбання. Національне постає засобом долучення особистості до суспільного буття, особистість поєднується з ним саме через національне буття, оскільки національне, об'єктивоване в різних культурних явищах і процесах, входить у свідомість і підсвідомість особистості поза її бажаннями та є для неї соціокультурною даниною [1]. Особистість не лише засвоює національне, але й згодом розвиває його в процесі власної культуротворчої діяльності, тому саме національне виховання здатне формувати риси національного характеру, національну ментальність та світогляд особистості.

Національне виховання залучає особистість до фундаментальних національних цінностей, увічніює в нових поколіннях як специфічне, самобутнє, що є в кожній нації, так і загальнолюдське, спільне для всіх націй світу. Це виховання особистості на основі системи ідеалів, традицій, звичаїв, переконань, створених народом і спрямованих формувати ціннісні орієнтації молодих поколінь у дусі розвитку матеріальної й духовної культури нації. Воно забезпечує духовну єдність, наступність і спадкоємність поколінь минулих, сучасних і майбутніх [1, с. 54].

Суттєво, що в процесі національного виховання формується національна самосвідомість, яка сприяє усвідомленню індивідом самоідентифікації зі своєю нацією, утвердженню самоцінності історичної пам'яті, вибудові на її засадах відповідної аксіологічної системи, що, у свою чергу, є життєво необхідною передумовою повноцінної самореалізації особистості. У цьому разі особистість чітко усвідомлює себе представником своєї нації, носієм національної культури [1, с. 55]. Тому, говорячи про виховання національної самосвідомості особистості, перш за все, на увазі необхідно мати виховання в неї національно-патріотичних почуттів та усвідомлення себе як представника своєї нації, репрезентанта її історії і культури.

Україна пройшла дуже складний і тривалий шлях, протягом якого щодо неї багато держав проводили етнополітику денаціоналізації. Заборона мови, ліквідація національної школи, нищення науки і культури — усе це повинно відображатися в українській історичній, культурологічній, літературній, педагогічній освіті.

Головним змістом освіти має стати вивчення історії та життєвого досвіду рідного народу, що забезпечить суттєву для кожної особистості етнічну або культурну ідентифікацію та дозволить людині відкрити для себе свою справжню природу, і можливо, подальшу долю.

Очевидно, що певні традиції, звичаї, історію, етнічну і національну культуру необхідно вивчати не відокремлено, а пов'язуючи безпосередньо з життєдіяльністю особистості. У процесі навчання і виховання людина має актуалізувати та «привласнити» історію культури, перевівши її з безособової форми в особистісну. Важливо, щоб культурологічність в освіті не означала б лише тривіальну передачу готових знань про етнокультуру, а й забезпечувала розвиток культури мислення і почуттів, сприяла самореалізації творчих здібностей особистості. «Проблему української нації з площини історії як такої слід переносити в площину культури ставлення нації до своєї історії, — зазначає Л. Луцук. — ... Літературу, мистецтво, історію, культуру свого народу замало знати, вони мають виховувати совість, дух, людську ідентичність» [10]. У цьому контексті показовою є система освіти в Японії, де пріоритетом державної освітньої політики є виховання, вибудоване на традиціях і цінностях нації. У цій сучасній високорозвинутій країні вважають, що функціональної, технократичної, інтелектуальної підготовки недостатньо для розвитку людини і суспільства, необхідна духовна культура.

Безперечно, розвиток громадянської освіти має ґрунтуватися на об'єктивно-науковому відтворенні української історії та культури. Проте в цьому контексті здається слушною й думка відомого дослідника з проблем націй Е. Сміта, який вважає, що в процесі виховання національної самосвідомості надзвичайно важливою є «етноісторія» — «суб'єктивне бачення пізнішими поколіннями певної культурної одиниці населення досвіду своїх справжніх чи гаданих предків» [13, с. 93], тобто, фактично, міф. «Це історії про героїчне минуле, що їх розповідають і їм вірять, які слугують деяким колективним потребам у теперішньому і майбутньому. Етноісторія ... являє собою суміш вибіркової історичної правди й ідеалізації з різною мірою документованих фактів і політичних міфів, наголошуючи на елементах романтики, героїзму і неповторності для того, щоб показати зворушливу й емоційно близьку картину історії спільноти, сконструйовану поглядом і бачену з погляду наступних поколінь членів цієї спільноти» [13, с. 93-94].

Ідея етноісторії в національному вихованні корелює з ідеєю його культурно-мистецького насичення, до якої все більше схиляються вчені, осмислюючи майбутні тенденції освіти. Дійсно, без збереження національної культури, мови, мистецтва утвердження власної національної ідентичності неможливе. Тому мистецтво є

активним засобом національного виховання і самовизначення особистості. Основою дієвості мистецтва є його національно-естетична спрямованість і духовно-виховний вплив на свідомість і підсвідомість людини. Осягаючи й осмислюючи твори мистецтва, особистість потрапляє у світ «національного духу», вона страждає, переживає, міркує разом з героями; їхні страждання, переживання та міркування скеровують світоглядну активність особистості [1, с. 55]. Тому культурно-мистецька спадщина як величезний здобуток попередніх поколінь має розглядатися не тільки як згадка про минуле, а і як універсальне буттєве значення для спільноти, яка перебуває в стані націєтворення та самоутвердження серед інших народів світу.

Отже, культурологічний сегмент національного виховання має бути виписаний із урахуванням надбань української культурології, історії, українознавства та мистецтвознавства. Особливо важливо це в контексті сьогодення, коли посилюється долучення України до загальносвітового глобалізаційного процесу і спостерігається тенденція до взаємозближення культур. Позитивно, що спершу в Державній національній програмі «Освіта. (Україна ХХІ століття)» зазначалося: головними напрямками виховання є національна спрямованість освіти, невідривність від національного ґрунту, формування національної свідомості, любові до рідної землі, свого народу, бажання працювати задля розвитку держави [5, с. 15], а потім і в «Національній доктрині освіти» були закладені основні пріоритети: культурно-історичні цінності українського народу, його традиції, духовність, утвердження національної ідеї [11, с. 140].

Проте, зважаючи на нинішню соціокультурну ситуацію, українській освіті доводиться долати значні труднощі в реалізації цих програм. В умовах поширення новітніх електронних засобів масової комунікації та посилення процесу вестернізації, стандартизації масової культури зменшується інтерес молоді до національного мистецтва, української культурної спадщини. Нова українська культура стає еклектичною, космополітичною, релятивістською за своїми виявами. Тому для національної освіченості і вихованості особистості необхідно формувати сприятливіше навколишнє середовище. Важливо створювати такі умови, щоб духовно-творче життя в суспільстві не було позбавлене національного ґрунту та національного почуття. Цим духом мусить бути пройнятий зміст літературної, історичної, природничої, екологічної, соціальної, мистецької освіти. Необхідні «всебічна інтелектуалізація всього україномовного та українізація всього інтелектуального» [3], що не лише інтелектуалізує, моралізує освіту, а й створить консолідуючі чинники для розвитку нації.

Згідно з «Національною доктриною розвитку освіти» (2002 р.), розбудова національної системи освіти в Україні зорієнтована на

європейські стандарти. Найважливішим пріоритетом освіти визнано її особистісну орієнтацію, а це означає виховання особистості, яка усвідомлює свою належність до українського народу, сучасної європейської цивілізації, орієнтується в реаліях і перспективах соціокультурної динаміки, підготовлена до життя і праці у світі, що змінюється» [11, с. 180]. Тобто особистість не лише повертає до джерел національної культури, а й убирає в себе цивілізаційні здобутки. Така культурологічна освіченість людини перетворюється на умову її входження в глобалізовану цивілізацію, запоруку осмисленості власної життєвої позиції і життєвої місії для повноцінної особистісної самореалізації.

У такому контексті участь системи вищої освіти України в болонських перетвореннях має спрямуватися лише на її розвиток і набуття нових якісних ознак, а не на втрату кращих традицій, зниження національних стандартів її якості. Стан вітчизняної системи освіти необхідно глибоко осмислити, порівнявши з європейськими критеріями стандарту, та визначити можливості її вдосконалення. При цьому еволюцію системи освіти не слід відокремлювати від інших сфер суспільства, вона має розвиватися в гармонійному взаємозв'язку із суспільством у цілому, беручи на себе роль його провідника [7].

Зазначимо також, що в Україні розбудова національної ідентичності засобами виховання і освіти потребує делікатного балансу між певною пріоритетизацією культури українського етносу й ефективною підтримкою інших культур у рамках політики багатокультурності. Важливо утвердити солідарне, об'єднавче розуміння української національної культури як культури всіх етносів України, зокрема й російського. Культурна ідентифікація засобами освіти повинна відбуватися не на ґрунті національного індивідуалізму, а у взаємодії із загальнолюдськими цінностями. Адже перед освітою постали завдання, породжені процесами глобалізації та національної ідентифікації, що потребують формування в людини таких знань та вмінь, які дозволять, з одного боку, бути толерантною, відкритою для універсуму, а з іншого — зберегти власне коріння.

Отже, саме національне виховання сприяє формуванню національної ідентичності, яка забезпечує збереження культурної самобутності українського суспільства в складній ситуації пошуку власного шляху розвитку у світі, що глобалізується. Кінцевим результатом національного виховання має бути сформована цілісна самостійна та творча особистість, яка відчуває свою належність до української національної культури, ідентифікує себе з українською нацією й реалізує свої потенційні можливості на благо України. Шляхом оптимізації національного виховання є створення цільової культурно-мистецької програми з філософсько-світоглядним

осмисленням української культурної спадщини й урахуванням традицій світової та національної культури. Її розробка є перспективним напрямом подальших досліджень.

Список літератури

1. Авер'янова Н. Національне виховання в контексті глобалізації / Н. Авер'янова // Вісник Київського нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. Сер.: Українознавство. — Вип. 11. — К., 2007. — С. 53–56.
2. Болонський процес: Нормативно-правові документи / Укл.: З. І. Тимошенко, І. Г. Оніщенко, А. М. Грехов, Ю. І. Палеха. — К., 2004. — 102 с.
3. Васютинський В. Сім страхів сучасної України / В. Васютинський; [Електронний ресурс] — www.ji.lviv.ua/n37texts/vasutynsk.htm.
4. Гофрон А. Різні погляди на Європу і проектування освітніх концепцій // А. Гофрон // Вища освіта України. — 2005. — №1. — С. 37–45.
5. Державна національна програма «Освіта. (Україна ХХІ століття)». — К.: Райдуга, 1994. — 62 с.
6. Дубовик О. Культурологічне забезпечення університетської освіти у США // Україна у світовому контексті: Художня освіта: зб. наук. пр./ ред. кол. С. О. Черепанова, І. А. Зязюн, Н. Г. Ничкало. — Львів, 2000. — Вип. 2 — С. 42–50.
7. Журавський В. С. Болонський процес: головні принципи входження в Європейський простір вищої освіти / В. С. Журавський, М. З. Згуровський. — К.: ІВЦ «Видавництво Політехніка», 2003. — 195 с.
8. Зюзіна Т. О. Компаративний аналіз проблеми визначення цілей і завдань гуманітарної культурологічної освіти / Т. О. Зюзіна // Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету (Педагогічні науки). — №4. — Бердянськ: БДПУ, 2006. — 224 с.
9. Колодій А. Про поліетнічність України: кількісний та якісний виміри / А. Колодій; [Електронний ресурс] — www.political-studies.com/nations/lvconf.html
10. Луцюк Л. «Якщо Україна забуде про тих...» / Л. Луцюк // День. — К., 2003. — № 197.
11. Національна доктрина розвитку освіти // Кремень В. Освіта і наука України: шляхи модернізації. — К.: Грамота, 2003. — С. 178 — 201.
12. Рижак Л. Філософсько-світоглядні засади освіти України в умовах євроінтеграції / Л. Рижак; [Електронний ресурс] — www.kafilos@franko.lviv.ua
13. Сміт Е. Д. Нації та націоналізм у глобальну епоху / Е. Д. Сміт; [пер. з англ. М. Климчука і Т. Цимбала]. — К.: Ніка-Центр, 2006. — 320 с.

14. Філіпчук Г. Глобалізація і етнокультурні цінності української освіти / Г. Філіпчук [Електронний ресурс]. — www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=619
15. Шейко В. М. Вища освіта в країнах Заходу: соціальні та етичні аспекти / В. М. Шейко. — Х. : ХДАК, 1999. — 152 с.

Надійшла до редколегії 23.12.2010 р.

УДК [338.46:008]+[336.02:008]

Н. В. НЕГОДА

НОВІ ІНСТИТУЦІОНАЛЬНІ ФОРМИ ПІДТРИМКИ І ФІНАНСУВАННЯ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Розглядається специфіка функціонування новітніх інституціональних форм підтримки і фінансування сучасної художньої культури України та їх роль у розвитку актуального мистецтва.

Ключові слова: сучасна художня культура України, актуальне українське мистецтво, благодійна діяльність, інституційні форми фінансування культури.

Рассматривается специфика функционирования новейших институциональных форм поддержки и финансирования современной художественной культуры Украины и их роль в развитии актуального искусства.

Ключевые слова: современная художественная культура Украины, актуальное украинское искусство, благотворительная деятельность, институционные формы финансирования культуры.

A specific operation of new forms of institutional support and funding of the modern culture of Ukraine and their role in contemporary art.

Key words: modern artistic culture of Ukraine, contemporary Ukrainian art, philanthropy, institutional forms of financing of culture.

Глобальні зрушення в стратегії фінансування культурних установ у всьому світі, що виявилися в системі соціального партнерства між державними, приватними, комерційними та громадськими структурами, особливо актуалізували проблеми бізнес-спонсорства культури як найперспективнішого напрямку в інтегрованому фандінгу (funding — з англ. фінансування, акумуляція матеріальних засобів, залучення фінансів) [2, с. 28]. Наслідком цього процесу і стало виникнення нових інституційних форм культури, що ґрунтуються на приватній ініціативі й суспільному статусі. Із середини 90-х рр. ХХ ст. в Україні виникли громадські організації, які мають статус «некомерційних», основою діяльності котрих є підтримка вітчизняної культури через благодійні проекти — фонди, — які і нині відіграють значну роль у розвитку сучасного художнього життя країни.

Трансформація інституційної структури сучасної художньої культури України виявляється через аналіз діяльності нових форм благодійних організацій у галузі актуального мистецтва. У зв'язку з особливостями соціокультурної динаміки останніх десятиліть, новітніми формами в інституційній сфері можна вважати змістовні і статусні зміни культурних установ, щоб зрозуміти, в якому напрямі розвивається молоде сучасне мистецтво. Тому робота над темою статті потребує звернення до відповідних джерел та публікацій. Ідеться, насамперед, про праці В. В. Волкова [2], О. М. Петрової [6], О. Соловйова [12], статті М. А. Гельмана [3], В. Бурлаки [1], професійні періодичні видання, інформаційні Інтернет-портали благодійних організацій, фондаций і арт-центрів [13; 14; 15; 16], офіційні документи та законодавчі акти, які дозволять проаналізувати діяльність новітніх культурних інституцій [7; 8; 9; 10; 11].

Метою статті є аналіз діяльності некомерційних фондів у галузі сучасної культури та їх вплив на розвиток актуального українського мистецтва.

Протягом останніх років благодійна діяльність у галузі культури в Україні зазнала численних якісних змін, зокрема завдяки внеску вітчизняних меценатів, які починають відігравати ключову роль у цій сфері. Так, якщо до 2006 р. близько 90% коштів, які інвестувалися в українську філантропію, надходили з-за кордону, то нині частка вітчизняних донорів благодійної справи постійно збільшується. Проблема регулювання «третього сектора» (тобто некомерційних організацій) у культурі є дуже важливою. Закон «Про благодійництво і благодійні організації» створює правові передумови для заснування благодійних установ та розвитку їх діяльності, зокрема і в культурно-мистецькій сфері. Однак цей Закон не передбачає ніяких податкових та інших пільг, а лише декларує їх надання, а також не передбачені й конкретні форми морального заохочення, не отримують реальних стимулів і ті фізичні та юридичні особи, які здійснюють благодійництво без посередництва — тобто приватні спонсори та меценати. На жаль, понині не прийнято базового закону про некомерційні організації (НКО), хоча кілька проектів (зокрема й один — розроблений за участю фахівців Мінкультури) перебувають у Верховній Раді [11, с. 47-49].

Під НКО мається на увазі юридична особа, що не має основною метою отримання прибутку і не розподіляє прибуток між учасниками (на противагу комерційним). При цьому реєстрація НКО як юридичної особи не є обов'язковою. Типи і порядок функціонування некомерційних організацій достатньо сильно розрізняються залежно від юрисдикції. В Україні законодавство, яке регулює це питання, вдосконалювалося останніх десять років. Однак не можна сказати, що було проведено якесь систематичне розмежування з організаційних форм і цілей функціонування таких організацій.

Нині не існує єдиного законодавчого акту, що містить вичерпний перелік організаційних форм некомерційних організацій, які можуть діяти на території Незалежної України [2, с. 63].

Так, благодійна діяльність НКО регулюється Законами України: «Про об'єднання громадян» від 16 червня 1992 р. №2460-ХІІ [7]; «Про благодійництво та благодійні організації» від 16 вересня 1997 р. № 531/97 [8]; «Про оподаткування прибутку підприємств» від 22 травня 1997 р. № 283/97 [9]. Державна підтримка благодійної діяльності задекларована в певних документах: Законі України «Про Концепцію державної політики в галузі культури на 2005-2007 роки» № 2460-IV від 03.03.2005 [10]; Концепції сприяння органами виконавчої влади розвитку громадянського суспільства (Розпорядження КМУ № 84-р від 28.05.2008); Програмі діяльності Кабінету Міністрів України «Український прорив: для людей, а не для політиків» (Постанова КМУ № 14 від 16.01.2008) [14]. Значною мірою стримує розвиток благодійної діяльності у сфері культури та мистецтва відсутність спеціального законодавства про меценатство. Згідно зі статтею 1 Закону України «Про благодійництво і благодійні організації», меценатство є специфічною формою благодійництва. Водночас, його специфіка не відображена в зазначеному Законі, а отже меценатська діяльність потребує регламентації в окремому нормативно-правовому акті. Однак проект закону «Про меценатство» № 6176 від 22.09.2004 р. визнаний експертами як такий, що потребує істотного доопрацювання: положення законопроекту значною мірою дублювали або суперечили положенням Закону «Про благодійництво і благодійні організації». Нова редакція — проект закону «Про меценатство», розроблена Міністерством культури і туризму України у 2007 р., вже містила не лише розробленішу термінологію щодо меценатської діяльності, а й систему державного протекціонізму стимулювання розвитку галузі. Однак понині законопроект не поданий до Верховної Ради України, хоча на важливості та терміновості його прийняття неодноразово наголошувала як громадськість, так і деякі представники владних структур [11, с. 82].

Однією з основних проблем, яку мають вирішувати фонди у своїй роботі, є відсутність на законодавчому рівні пільг для приватного фінансування культури. Нині підготовлено законопроекти, що передбачають пільгове оподаткування благодійників, але це стосується тільки фізичних осіб — з жертводавців не стягуватиметься прибутковий податок із суми пожертвувань, будь то гроші, цінні папери або нерухомість. Забезпечення волонтерства (проїзд до місця діяльності, проживання та харчування) також у них передбачені, але поки ситуація регулюється все тим же недосконалим законодавством.

Некомерційними фондами, що сприяють розвитку сучасного українського мистецтва в цьому контексті, є громадські організа-

ції, які отримують і розпоряджаються коштами, що надходять до них для яких-небудь соціально значущих культурних цілей. Однією з перших таких структур став заснований Джорджем Соросом у 1993 р., як частина міжнародної мережі, «Центр Сучасного Мистецтва Сороса» (ЦСС). Метою проекту було стимулювати художнє середовище, надаючи можливість художникам, мистецьким організаціям і професіоналам у сфері мистецтва створювати проекти, брати участь у виставках сучасного мистецтва, отримувати інформацію та налагоджувати локальні й міжнародні контакти. З лютого 1999 р. центр продовжує працювати вже як незалежний Міжнародний Благодійний Фонд «Центр Сучасного Мистецтва» (МБФ ЦСМ), що є співзасновником асоціації Міжнародна Мережа Сучасного Мистецтва (ICAN), зареєстрованої в Нідерландах. Безпосередньо фонд МБФ ЦСМ займався освітньою і дослідницькою діяльністю, побудовою гнучких паралельних освітніх моделей, котрі створюватимуть динамічні поля обміну як у межах мистецького середовища, так і між мистецьким середовищем та суспільством загалом. Робота фонду фокусувалася на розбудові аудиторії сучасного мистецтва і на виставковій діяльності, що концентрувалася на реалізації проектів професійними художниками. Відкрито галерею, яка також стала полем для професійної кураторської діяльності, дозволяла реалізовувати виставки українських та міжнародних художників і представляти сучасне мистецтво широкій аудиторії. Велика роль відводилася інформаційно-медіальній діяльності, що займалася питаннями застосування сучасних технологій у творчому процесі, фіксувала дослідницьку документацію щодо сучасного мистецтва, опрацьовувала та поширювала дані про культурні заходи. З цією метою проводилися навчальні семінари, презентації, було відкрито Інтернет-центр і невелику медіалабораторію.

Коли закритися «Центр Сучасного Мистецтва Сороса», у 2008 р., почала свою роботу в ніші підтримки сучасного молодого мистецтва Фондація Центр Сучасного Мистецтва (ЦСМ). Її діяльність підтримував фонд Відродження, а останні роки фінансування здійснювалося за рахунок грантів і спонсорів [9, с. 6]. Фондація ЦСМ позиціювала себе неприбутковою неурядовою організацією, що прагне бути комунікатором між сучасним візуальним мистецтвом та актуальними суспільними процесами. Вона продовжила традиції фонду МБФ ЦСМ, але вбачає свою місію в активізації і підтримці суспільної ролі сучасного мистецтва та в провокації постійних динамічних діалогів мистецтва і суспільства. Головною ідеєю фундації стало формування освітньої платформи для фахівців та аматорів сучасного мистецтва, що дозволить заповнити розриви і білі плями теорії та практики, а також прагнення розширити спектр форм і можливостей існування сучасного мистецтва, створюючи програми з дослідження й архівування українського

мистецтва 1990 — початку 2000-х рр. Постійними проектами Фондації ЦСМ нині он-лайн журнал «Korydor» та архів-дослідження «ЦСМ / 15 років/ Архів», а також програма відкритих дискусій «Зовнішні зв'язки», яка веде постійний діалог з митцями і культурними активістами з цілого світу та спрямована на розширення українського культурного контексту. На окрему увагу заслуговує бібліотека, що налічує понад 2000 неперіодичних видань і велику підбірку відомих міжнародних журналів та бюлетенів, а також містить унікальні зразки публікацій і каталогів українського самвидаву початку 1990-х рр. [16].

Фонди бувають приватні, державні, змішані та різняться за масштабами і напрямом діяльності. Так, фонд розвитку сучасного мистецтва «Ейдос», заснований у 2005 р. за сприяння Людмили Березницької, Любові Михайлової та Петра Багрія, є недержавною приватною благодійною організацією, діяльність якої присвячена підтримці сучасного мистецтва в Україні і спрямована на сприяння інтеграції українського актуального мистецтва до світового культурного простору та заохочення молодих митців. Фінансування своїх багаточисельних проектів (Міжнародний конкурс візуального мистецтва; грантовий проект «Публічний простір 2007-2008»; серію майстер-класів під назвою «Європейські стандарти журналістики» та інші) фонд здійснює за допомогою організацій-донорів (програми Посольства королівства Нідерландів «Матра Кап»), корпоративних спонсорів (міжнародної юридичної фірми «Байтен Буркхардт»), меценатів, а також співпрацює з державними діячами, формуючи культурну та мистецьку політику країни. У квітні 2009 р. за ініціативи засновників фонду відбулося урочисте відкриття Центру Актуального Мистецтва «Ейдос» (ЦАМ «Ейдос»). Діяльність цієї молоді, але досить потужної організації спрямована на підтримку молодих художників, реалізацію експериментальних практик та освітніх програм. За словами Л. Березинської, простір центру слугуватиме комунікативною платформою для розвитку української арт-сцени й організовуватиме виставки сучасних українських та іноземних авторів, конкурси молодих художників, відкриті освітні заходи з провідними міжнародними кураторами й митцями, а також арт-проекти спільно з міжнародними культурними інституціями.

Усвідомлюючи брак інформації в Україні про сучасне актуальне мистецтво і потребу краще розуміти світові процеси, міжнародна арт-фондація «Ейдос» ініціювала створення інформаційного центру сучасного мистецтва «Eidos InfoCentre», що містить три взаємопов'язані частини: бібліотеку, веб-портал «Artforumweb» та освітньо-комунікативну програму «Artforumlive». Ідея інформаційного центру продовжується в освітній комунікативній програмі — регулярних публічних обговореннях, дискусіях, презен-

таціях, круглих столах з актуальних проблем сучасного мистецтва в режимі реального спілкування, що розвиваються у віртуальному просторі веб-порталу. Насамперед, він є найбільшим в Україні інформаційним ресурсом із сучасного мистецтва, завдяки якому можна отримати доступ до електронних версій авторитетної періодики з усього світу, ознайомитися з медіакаталогом. Таким чином, головна мета «Eidos InfoCentre» — створити єдину інформаційно-теоретичну базу та комунікативну платформу професійних арт-кіл і широкого загалу в контексті актуального мистецтва [15].

Особливість заходів, які проводять фонди, в тому, що вони часто об'єднують благодійність, експериментальну художню творчість, наукову діяльність і світське спілкування, освітньо-комунікативну діяльність та різноманітні види і жанри в галузі сучасного актуального мистецтва воєдино. Тут багато, на наш погляд, спірного, суб'єктивного та в певному (не обов'язково негативному) сенсі кон'юнктурного. Але еклектична діяльність фонду стає підживленням загальнокультурного середовища, на ґрунті якого часом виникають творчі новації. Так, культурний холдинг під керівництвом архітектора, музиканта та куратора Павла Гудімова (Гудімов Арт проект) не просто структура — це «співдружність людей, жанрів, напрямів та ідей, які об'єднують різні види діяльності, але функціонують як єдиний живий організм» [4]. Гудімов Арт проект складають: архітектурна майстерня «Я Дизайн», арт-центр «Я Галерея», видавництво «Артбук», креативна група «Акцент» і музична група «Гудімов» [13]. Отже, гнучкість та різноманітність діяльності нової інституції дозволяють дійти висновку про її ефективність та життєздатність, це підтверджується й тим, що керівник культурного холдингу Гудімов Арт проект Павло Гудімов, припускаючи альтернативні варіанти розвитку фонду, називає його «інституцією цілком нового типу в мистецькому просторі України».

Отже, економічні й ідеологічні зміни умов існування сучасної художньої культури, події за період незалежності України відбилися на структурі, концепції і функціях раніше існуючих інституцій. В інституційній модифікації поряд з найбільшими державними музейними утвореннями, виникли нові художні інституції недержавного сектора культури, які пропагують розвиток молодого актуального українського мистецтва [3]. Нині можна констатувати, що діяльність некомерційних фондів у галузі сучасної художньої культури України успішно відповідає комунікативній та трансляційній функціям культури, являючи собою соціально орієнтовані інституції. Здійснюючи статутну діяльність, акумулюючи і консолідуючи меценатство та спонсорство, вони поєднують інвестиції окремих культурних проектів та благодійні соціальні програми. Висока роль некомерційних культурних фондів в інтеграційних процесах, що відображають діалог культур (української,

європейської та східних), а також сприяють злиттю актуальних видів мистецтва в єдиному культурному просторі. Заходи цих фондів нерівні й нерівноцінні, але загальна тенденція свідчить про їх життєздатність та перспективи цільового соціального партнерства в розвиткові сучасної актуальної культури України.

Арт-центр — нова інституція, яка ґрунтується на традиціях нонконформізму в мистецтві і є збалансованою моделлю культурної системи, вона вивела творчість, опозиційну офіційному радянському мистецтву, з андеграунду у відкритий публічний простір. Акумулюючи і консолідуючи меценатство та спонсорство, вони поєднують інвестиції окремих культурних проєктів і добродійні соціальні програми, здійснюють нові форми фінансування культури.

Інноваційні процеси в інституційному просторі художнього життя України є об'єктивними, закономірними та системними. Нові культурні інституції все більше диференціюються за функціональними ознаками, зростає їх роль як посередників між особою, суспільством, ринком і державою, здійснюють важливий внесок у формування людського капіталу та є вузловими елементами культурного діалогу й системи цільового соціокультурного партнерства.

Список літератури

1. Бурлака В. Актуальне мистецтво кінця 1990-х — початку 2000-х — симптоматика часу / В. Бурлака // Укр. мистецтво. — 2003. — №1. — С. 43–46.
2. Волков В. В. Стратегічний виставковий менеджмент : навч. посіб. / В. В. Волков, В. П. Корнійчук, К. Д. Хом'як. — К. : Міжнародний економ. ун-т, 2008. — 97 с.
3. Гельман М. А. Сучасне мистецтво: між попитом і пропозицією / М. А. Гельман, О. Ройтбург [та ін.] // Музей сучасного мистецтва України : матеріали наук. конф., 9 лют. / Галерея Гельмана. — К., 2004.
4. Гудімов П. Сучасне мистецтво рухається в напрямку інституціоналізації / П. Гудімов // Хрещатик. — 2010. — №115.
5. Мілашевич А. Фінансова криза вбила перший в Україні Центр Сучасного Мистецтва / А. Мілашевич // Українська правда життя. — 2009. — №5. — С. 6.
6. Петрова О. М. Сучасне українське мистецтво: новий початок / О. М. Петрова // Дзеркало тижня. — 2005. — №15 (543).
7. Про об'єднання громадян : закон України // Відомості Верховної Ради України (від 25 серпня 1992 р.). — К., 1992. — №34.
8. Про благодійництво та благодійні організації : закон України за станом на 28 серпня 2010 р. // Україна. Закони : офіц. вид. — К. : Парламент. вид-во, 2010. — 1 с.
9. Про оподаткування прибутку підприємств : закон України за станом на 01 липня 2010 р. // Україна. Закони : офіц. вид. — К. : Парламент. вид-во, 2010. — 9 с.

10. Про Концепцію державної політики в галузі культури : закон України за станом на 03 березня 2005р. // Україна. Закони : офіц. вид. — К. : Парламент. вид-во, 2005. — 13 с.
11. Реалізація державної політики у сфері культури і туризму: пріоритети, здобутки, перспективи // Аналітичний звіт МКТ України за 2009 рік. — К. : М-во культури і туризму України, 2009. — 256 с.
12. Соловйов О. Турбулентні шлюзи : зб. ст. / О. Соловйов ; Ін-ту проблем сучасного мист-ва. — К. : АМУ, 2006. — 196 с. : ілюстр.
13. Арт-центр «Я-галерея» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.yagallery.com.ua/>
14. Український прорив: для людей, а не для політиків (Постанова КМУ № 14 від 16.01.2008) : програма діяльності Кабінету Міністрів України [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=n0001120-08>
15. Фонд розвитку сучасного мистецтва «Ейдос» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.eidosfund.org/catalog/?id=268>
16. Фундація «Центр сучасного мистецтва» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.cca.kiev.ua/>

Надійшла до редколегії 03.12.2010 р.

УДК 130.2

В. С. МІРОШНИЧЕНКО

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ЗАСАД ФІЛОСОФІЇ ВСЕЄДНОСТІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

Досліджується проблема культури з точки зору філософії всеєдності. Зосереджується увага на базових ідеях всеєдності та пропонується розглядати культурологію всеєдності як концептуальну модель культурологічного знання.

Ключові слова: культурологія всеєдності, софійність культури, неовсеєдність, усеєдність, сутність, антиномія, творчість, особистість, теофанія.

Исследуется проблема культуры с точки зрения философии всеединства. Сосредотачивается внимание на базовых идеях всеединства и предлагается рассматривать культурологию всеединства как концептуальную модель культурологического знания.

Ключевые слова: культурология всеединства, софийность культуры, неовсеединство, всеединство, существо, антиномия, творчество, личность, теофания.

Investigate the problem of culture from the perspective of philosophy of allunity. Focuses attention on the basic ideas of unity and the proposed Cultural allunity as a conceptual model of cultural knowledge.

Key words: cultural allunity, neoallunity, allunity, substance, antinomy, creative work, personality, theophany.

На думку сучасних мислителів, чиї міркування і світогляд прийнято поміщати в «рамки» постмодернізму, час метанаративів минув. Необхідно здійснювати дослідження в галузі мікрівідносин, позбавляючись від диктату всього репресивного, що залишив у спадок проект Просвітництва. Сучасна культура не потребує системи як моделі пояснення і характеристики світобудови. Важливими стають окремі випадки, контексти, те, що залишається за межами основних текстів. Це можна назвати «ситуаціоописом», коли увага зосереджується не на загальній картині, а на її деталях, при цьому необхідно зважати на те, що саме додатки починають відігравати головну і єдину роль у подібних оповідях і житті взагалі. Загальна картина стає периферійним об'єктом, тим, що колись привертало до себе увагу. Нині ж у ній немає необхідності.

Задамо запитання: чи можливе повноцінне існування культури в такому «уламковому» стані, або ж необхідно пропонувати нові шляхи її функціонування з урахуванням досвіду додатків чи окремих ситуацій? Здається, що все ж таки побудова нових метанаративів необхідна — це підтверджується як наявністю численних світових проблем, так і загальною логікою розвитку культурології від описовості до метафізичних конструкцій, існування яких забезпечується їх системністю, синергійністю.

Така постановка проблеми зовсім не декларує повернення до ідей Просвітництва, не означає диктату раціональних конструкцій над життям і людиною. Дійсно, деякі ідеї Просвітництва покладали на розум занадто велику відповідальність та він з нею, як свідчить досвід ХХ ст., не впорався. Але, у свою чергу, і постмодернізм також не зумів своєю грою, децентралізацією й установкою на зняття авторитетів позбавитися примар модерну та ідей Просвітництва. Такі даності буття як релігія, політика й культура, як і раніше, асоціюються з тотальністю та репресивністю, а не зі свободою, вірою і творчістю, котрі первинно їм властиві. У зв'язку з цим необхідно знову звернутися до досвіду великих систем та за їх допомогою побудувати нові основи існування людини.

Для побудови нового метанаративу безумовно слід зважати на історичний досвід близьких за духом систем. У цьому разі такою системою є філософія всеєдності, зокрема її представники — В. Соловйов, С. Франк, С. Булгаков, П. Флоренський, Л. Карсавін. Напрацювання цих мислителів, переважно, культурфілософські розвідки, їх концептуальне бачення культури допоможуть детальніше проаналізувати надломи культури та шляхи виходу з них, а також обґрунтувати культурологію всеєдності як нову модель культурологічного знання, як розвиток неовсеєдності в гуманітарному вимірі в цьому і полягає мета цього дослідження (аналіз перспектив побудови культурології всеєдності) і його актуальність.

Нині концептуальні напрацювання філософії всеєдності не втратили своєї актуальності, вони, як і раніше, затребувані у філософських колах. Однак важливо не стільки констатувати оригінальність мислителів філософії всеєдності, скільки намагатися розвивати їх ідеї та створювати нові синтези. Це завдання успішно здійснює московський філософ В'ячеслав Мойсеев, який розробляє філософію неовсеєдності.

В. Мойсеев пропонує для ґрунтовнішого аналізу філософії всеєдності виділити в ній логічне ядро, яке він назвав логікою всеєдності. Російський мислитель зазначає таке: логіка всеєдності — «певна система логіко-філософських принципів і підвалин РФВ (тобто російської філософії всеєдності — В. М.), яка становить у своїй сукупності цілісну систему смислів» [4]. При цьому він виділяє чотири концепти, які конкретніше репрезентують логіку всеєдності. Це такі концепти, як: всеєдність, сутність, антиномія, теофанія. Концепт «усеєдність» указує на синтетичність філософії всеєдності, на синтез множинності її різноманітних начал. Іншими словами, кожна одиниця потенційно або реально має різноманіття своїх вимірів і сама по собі є виміром вищого порядку. Наступний концепт — «сутність» — пов'язується з віталістичною настановою філософії всеєдності, згідно з якою стверджується, що все є живим, «хтоїне» буття у філософії всеєдності — буття первинне і сильніше, порівняно з применшеним «щойним», буттям» [4]. Таким чином, всеєдність постає як суб'єктне буття («суб'єктна онтологія») і виходить за межі біологічного трактування живого. До складу «живого» залучається суспільство, історія, культура тощо. Концепт «антиномії» виявляє діалектичність логіки всеєдності. Його основною ідеєю є прагнення пошуку виходу за межі формальної логіки та побудова логіки антиномій, певної структури «Л-протиріччя», яка може «служувати своєрідним критерієм логічної демаркації, що дозволяє відокремити протиріччя-помилки від антиномій» [4]. Останнім концептом є концепт «теофанії» (богоявлення), головна теза якого зводиться до «підкреслення рівнів ідеальної та емпіричної всеєдності в складі повної реальності і необхідність урахування (в межах теорії втілення) чинників применшення та спотворення ідеальної всеєдності при її реалізації в емпіричному середовищі буття» [4]. Такими є базові концепти логіки всеєдності. Далі відзначимо, яким чином вони працюють як структурні елементи філософії неовсеєдності.

У цьому разі зазначені вище концепти набувають логіко-математичного вираження. Концепт «всеєдність» розгортається як проективно модальна онтологія; концепт «сутність» розвивається в контексті екранної теорії свідомості й ідеї ступенів себе; концепт «антиномії» продовжує свій розвиток у логіці Л-протиріч; концепт «теофанії» формалізується в системі засобів R-функції, на основі яких вибудовується R-аналіз [5; 6].

Таким чином, основні концепти філософії всеєдності: всеєдність, сутність, антиномія і теофанія набувають форми структурних елементів неовсеєдності. Особливістю неовсеєдності є логіко-математична мова, за допомогою якої відбувається дослідження цих структурних елементів. Проте понятійним апаратом у неовсеєдності може бути як логіко-математичний, так і культурологічний, який також наявний у російській філософії всеєдності.

Для того, щоб детальніше розглянути означені концепти з урахуванням культурологічної специфіки проблеми, проаналізуємо, як ідея культури розвивалася в працях мислителів філософії всеєдності.

В. Соловйов не сформулював чітко окресленої культурологічної теорії, однак, певні напрацювання в його дослідженнях безперечно наявні. Важливим є понятійний апарат, запропонований і розвинутий В. Соловйовим. Загальними структурно-смісловими елементами його філософії були: принцип всеєдності, вчення про цілісне знання, Софію, ідея боголюдства (проблема побудови боголюдської культури), соборності. Культура для нього була імпліцитним елементом всеєдності. Певною мірою ідея культури В. Соловйова є своєрідною відповіддю на теорію «культурно-історичних типів» М. Данилевського, до якої він ставився досить критично. На думку В. Соловйова, М. Данилевський не побачив цілісності культури, зупинившись на партикуляризмі. У свою чергу культурний партикуляризм можливий тільки як частина всеєдності. Ідея культури В. Соловйова базується на фундаменті всеєдності як її частина, «культура, яка нічого не виключає, але у своїй всеєдності поєднує вищий ступінь єдності з цілковитим розвитком вільної множинності, — тільки вона може насправді задовольнити всі потреби людського почуття, мислення та волі і бути, таким чином, дійсно загальнолюдською, чи вселенською, культурою, причому зрозуміло, що водночас і саме завдяки своїй всеєдності ця культура буде більше ніж людською, вводячи людей в актуальне спілкування зі світом божественним» [7].

У своєму розумінні культури П. Флоренський виходив з етимології самого поняття. Він вважав, що «культура, як про це свідчить етимологія, є похідною від культу, тобто впорядкування всього світу згідно з категоріями культу» [9]. Визначальним чинником, котрий конститує культ, є віра. У свою чергу культура походить від культу як особливого світорозуміння. Звідси антиномічність культури: культура існує в часі, розвивається в умовах земного буття, але остаточного сенсу культурі надає релігія (котра не є частиною культурного життя людини, а являє собою сферу трансцендентного). Істинним підґрунтям культури, згідно з П. Флоренським, була релігія (конкретніше, християнство), а метою людини повинна стати побудова справжньої християнської культури.

Погляди на культуру С. Булгакова збігаються з аналогічними ідеями П. Флоренського. Утім деякі моменти він подає детальніше. Для С. Булгакова культура — це духовна діяльність історичного людства: вона ґрунтується на релігійному культі, який проголошується «духовною батьківщиною» культури [1]. Культура має релігійне начало, котре в певний історичний період «стирається» і вона стає секуляризованою. Тому необхідно повернутися до церковних джерел культури. Важливим є звернення С. Булгакова до проблеми співвідношення природи та культури (антиномії природи і культури). Зокрема, він зазначав: «... природа є натуральною основою культури, матеріалом для господарської дії» [2, с. 89]. Якщо природа проголошується основою культури, то, у свою чергу, культура є тим механізмом, завдяки якому відтворюється природа. С. Булгаков акцентував увагу на взаємній доповненості природи та культури, чим, на його думку, знімається їх протиставлення.

Однак залишається відкритим питання про антиномію релігійного і природного в культурі, котру С. Булгаков не деталізував. Ще одним важливим аспектом ідеї культури у творчості С. Булгакова є питання про софійність культури. Ця тема вимальовується пунктирно і потребує прискіпливішого аналізу. Проблема софійності культури С. Булгаков розглядав у контексті проблеми творчості. Культура оголошується софійною, на одному рівні з господарством, знанням і мистецтвом, як рушійна сила творчого процесу [2, с. 159].

Л. Карсавін розглядав культуру з урахуванням історико-антропологічної установки. На відміну від П. Флоренського і С. Булгакова, Л. Карсавін не зводив культуру безпосередньо до Бога. Культура не була для нього чимось ірраціональним, утім вона, все-таки, мала під собою релігійні (всеедині) підстави. Поняття «культури» Л. Карсавін тлумачив, зважаючи на дві позиції: 1) культура — це система якостей певної індивідуальності (культура народу, культура стану); 2) культура є якісною індивідуальністю (культура конкретної епохи) [3, с. 160]. Будь-яка культура — це індивідуалізація людства, всеєдність. Кожна культура має власне «особистісне»: тільки їй властиве, що виділяє її з-поміж інших. «Особистісне» (або ідея культури) не може бути визначене абстрактно, воно розкривається в конкретній всеєдності індивідуалізації (якостей та індивідуальностей) цієї культури, і тільки за допомогою них символічно пізнається [3, с. 161]. Культура в розумінні Л. Карсавіна індивідуалізована, релігійна, всеєдина; вона певним чином пов'язана з Абсолютом, але не є незбагненою по суті. Іншими словами, культура — це не щось абстрактне, а конкретна іманентна реальність. Головне, на чому варто наголосити — це те, що Л. Карсавін тлумачив культуру, зважаючи на катафа-

тичні позиції, на відміну від, наприклад, С. Франка, котрий послуговувався апофатичними принципами, або, точніше, поєднанням обох позицій в антиномістичному монодуалізмі.

С. Франк розглядав культуру згідно з трьома вимірами: 1) аксіологічним; 2) антропологічним; 3) соціальним. Аксіологічний вимір концепції культури характеризується позиціюванням цієї концепції як сукупності абсолютних (об'єктивних) цінностей, котрі становлять духовно-суспільне буття людства, визначальною для яких є ідея боголюдства, а джерелом абсолютних цінностей культури для С. Франка був Бог [8; 10]. Таким чином, культура мала релігійне обґрунтування і була світоглядною категорією.

Відносини культури, особистості, суспільства і творчості, котрі становлять антропологічний та соціальний виміри культури, є антиномічними. З одного боку, культуру творить особистість і від неї вона залежить, з іншого — культура існує поза особистістю як щось об'єктивне. Важливим була для С. Франка теза про свободу особистості, котра є вільною у своїй творчості. Культура й особистість перебувають у металогічній єдності, в межах якої одна одну зумовлюють. Антиномізм культури, особистості, суспільства та творчості вирішується за допомогою принципу антиномістичного монодуалізму.

Важливими були для С. Франка і питання онтології та гносеології культури, які стають наявними при прискіпливому аналізі й зіставленні праць мислителя різних періодів творчості, а особливо при порівнянні праць «Нариси філософії культури» (1905), «Природа і культура» (1910) та «Незбагненне» (1939). Основними поняттями в цих питаннях є: нередукованість культури до стійкого визначення; вічність, цілісність і самоцінність, антиномічність та ідеал-реальність культури.

Отже, виокремлюють такі концептуальні характеристики/виміри культури: всеєдність, боголюдяність, церковність, софійність, аксіологічність (побудова онтології культури). При цьому головними методологічними підходами до її пізнання (побудова гносеології культури) є апофатичний і катафатичний. Відзначимо, що характеристики/виміри культури та методологічні підходи складають розширений спектр концептів, котрі за умов прискіпливого аналізу можна продовжити, культурології всеєдності

Безумовно, визначені теоретичні напрацювання (розширений склад концептів культурології всеєдності) потребують окремих досліджень, тому проаналізуємо класичні (запропоновані В. Мойсєєвим) концепти логіки всеєдності, котрі водночас є й концептами культурології всеєдності.

Концепт «усеєдність». Культура визначається як сукупність абсолютних (об'єктивних) цінностей (істина, добро, краса, святиня), основою яких є ідея боголюдства як єдність трансцендентного й

емпіричного, духовного і матеріального, що вказує на її всеєдність. Таким чином, виділяються два принципи: 1) частину репрезентує ціле; 2) в цілому наявний зв'язок елементів.

Концепт «сутність». Культура зіставляється з поняттям життя, адже обидва поняття у своїй основі не можуть вичерпати себе у дефініції, тому вони позиціюються як принципово невизначені в понятті чи, якщо розвинути цю тезу, незбагненні. Культура суб'єктна, оскільки її творцем є особистість, але, через свою антиномічність, вона й об'єктна. Особистість творить культуру, а культура стверджує духовну свободу особистості.

Концепт «антиномія». Культура антиномічна, про це свідчить те, що її основою є ідея боголюдства, а також те, що вона безпосередньо пов'язана з особистістю та абсолютом. У культурі виокремлюються антиномії форми (суб'єкт — об'єкт) та антиномії змісту (духовне — матеріальне). При цьому культура є цілісною і єдиною, вона ідеал-реальна. Принцип антиномістичного монодуалізму допомагає докладніше розглянути антиномічність культури і виразити її незбагненність, трансраціональність. Важливими в цьому аспекті є питання «заперечення» і «вічності» культури.

Концепт теофанія. Зважаючи на те, що контент культури складають абсолютні цінності, джерелом цих цінностей є Бог. Творчість культури розглядають як реалізацію об'єктивних цінностей, утілення божественних начал у людському житті, розкриття абсолютних потенцій емпіричного буття. Подальший розвиток цієї тези настановує на думку про цілісність «я-культура-Бог» і «Бог-культура-я». Культура є точкою перетину людського духу і божественного буття, репрезентантом божественного буття на землі.

Таким чином, концепти логіки всеєдності доповнюються іншими концептами, що надає необхідні підстави для утворення/виділення культурології всеєдності. Логіка всеєдності та культурологія всеєдності — корелятивні поняття, котрі відрізняються одне від одного специфікою своєї структури, а також мовою своїх маніфестацій. Отже, неовсеєдність — це не лише продовження на логіко-математичному рівні ідей логіки всеєдності, але й розвиток культурології всеєдності засобами сучасної гуманітарної думки. Культурологія всеєдності — це гуманітарне ядро неовсеєдності. Утім культурологія всеєдності, виявляючи свою специфіку в тому, що вона діє, переважно, в гуманітарній сфері, не може не долучатися до логіко-математичних розвідок неовсеєдності, якими їх подає В. Мойсеев. В іншому разі втрачається сенс всеєдності, в якій усе має співвідноситися один з одним.

Подальші перспективи дослідження культурології всеєдності (в межах неовсеєдності) пов'язуються з поступовим аналізом конкретних концептів як з урахуванням історико-філософських та культурологічних розвідок так і теоретичних напрацювань у цій галузі.

Список літератури

1. Булгаков С. Н. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения [Электронный ресурс] / С. Н. Булгаков. — М. : Республика, 1994. — 415 с. — (Мыслители XX века). — Режим доступа: <http://www.vehi.net/bulgakov/svet/index.html>
2. Булгаков С. Н. Сочинения в двух томах [Электронный ресурс] / С. Н. Булгаков. — М. : Наука, 1993. — (Из истории отечественной философской мысли). — Т. 1 : Философия хозяйства. Трагедия философии. — М. : Наука — 608 с. — Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/bulgakov/bulgak01.htm>
3. Карсавин Л. П. Философия истории / Л. П. Карсавин. — СПб. : АО Комплект, 1993. — 350 с.
4. Моисеев В. И. Логика богочеловечества [Электронный ресурс] / В. И. Моисеев // Соловьевские исследования. Вып. 1 (21). — 2009. — С. 49–63. — Режим доступа: www.vsm.a.ac.ru/~phil/Moiseev/Godhumanity.doc
5. Моисеев В. И. Логика открытого синтеза : в 2-х т. / В. И. Моисеев. — СПб. : Мир, 2010. — Т. 1. Структура. Природа. Душа. — Кн. I. — 744 с.
6. Моисеев В. И. Логика открытого синтеза : в 2-х т. / В. И. Моисеев. — СПб. : Мир, 2010. — Т. 1. Структура. Природа. Душа. — Кн. II. — 744 с.
7. Соловьев В. С. Философские начала цельного знания [Электронный ресурс] / В. С. Соловьев // Соч. : в 2-х т. — М. : Мысль, 1988. — Т. 2. — С. 140–288. — Режим доступа: <http://psylib.kiev.ua/>
8. Струве П. Очерки философии культуры / П. Струве, С. Франк // Полярная звезда. — 1905. — № 2 (22 дек.). — С. 104–117.
9. Флоренский П. А. Автореферат / П. А. Флоренский // Соч.: В 4 т. — М. : «Мысль», 1994. — Т.1. — С. 37–43.
10. Франк С. Л. Культура и религия (По поводу статьи о «Вехах» С. В. Лурье) / С. Л. Франк // Философские науки. — 1991. — № 7. — С. 68–82.

Надійшла до редколегії 13.12.2010 р.

УДК 130.2:82-311.9

А. Т. ЩЕДРІН

**ФАНТАСТИКОЗНАВСТВО В КОНТЕКСТІ АКАДЕМІЧНОЇ
КУЛЬТУРОЛОГІЇ: СКАНУВАННЯ ОБРІВ КУЛЬТУРИ**

Визначено місце і роль здобутків фантастикознавства в проблемному полі академічної культурології. Фантастикознавство, як і академічна культурологія, зосереджені на аналізі фундаментальної категорії креативності, яка розглядається в соціокультурному просторі минулого і сьогодення.

Ключові слова: культура, соціокультурний простір, соціокультурні трансформації; академічна культурологія, наукова фантастика, фантастикознавство, креативність.

Определено место и роль достижений фантастиковедения в проблемном поле академической культурологии. Фантастиковедение, как и академическая культурология, сосредоточены на анализе фундаментальной категории креативности, которая рассматривается в социокультурном пространстве прошлого и настоящего.

Ключевые слова: культура, социокультурное пространство, социокультурные трансформации, академическая культурология, научная фантастика, фантастиковедение, креативность.

The place and role of achievement sf-studies in a problem field academic culturology is determined. Sf-studies, as well as academic culturology, are concentrated on the analysis on a fundamental category creativity, which is considered in sociocultural space of the past and present.

Key worlds: culture, sociocultural space, sociocultural of transformations, academic culturology science fiction, sf-studies, creativity.

Актуальність проблеми. Наукова фантастика (НФ) — помітний феномен культури кінця XX — початку XXI ст. Ідеї й образи НФ існують, функціонують і відтворюються на різних рівнях культури — елітарної, народної, масової; численні угруповання «фанів» НФ формують субкультури зі специфічною символікою, мовою, комунікаціями і носіями. Ідеї й образи НФ є активними чинниками культуротворчого процесу сучасної епохи. Феномен НФ привертає увагу не тільки літературознавців, але й інших фахівців, — філософів, мистецтвознавців, представників природничих наук, журналістів, богословів, самих письменників-фантастів. Зростаючий масив спеціальної літератури про НФ, дисертаційних досліджень, присвячених її проблематиці, створили умови для формування нової сфери гуманітарного знання — фантастикознавства (або фантастознавства), що має міждисциплінарну спрямованість. Воно має точку дотику не тільки із загальним літературознавством або мистецтвознавством, але й академічною культурологією. Серед завдань останньої — вироблення форм теоретичних дискурсів щодо несутеречливого опису різноманітних способів реценції творчих імпульсів від НФ в актуальному культуротворчому процесі, аналіз НФ-субкультур як свого предмета, їх впливу на формування строкатих феноменів сучасної масової культури.

Особливості НФ визначають її складність як явища культури, що становить інтерес як для фантастикознавства, так і для академічної культурології. Її специфіка залишається предметом дискусії; НФ набуває суперечливих визначень — як жанру, прийому, літератури мрії, утопії / антиутопії, що функціонують на рівні масової культури, науково-технічного прогнозування тощо. Але

всі ці визначення, мабуть, не охоплюють усіх сторін предмета. Адекватнішим є тлумачення НФ як цілісного феномену культури, в якому відбувається фокусування різночасових трендів розвитку вітчизняної, європейської і світової культур, органічно поєднуються принципи наукової і художньої креативності.

Джерела та публікації по темі статті. Фантастикознавство — наука, що вивчає історію / теорію НФ: її минуле, сьогодення і майбутнє, зв'язки з іншою літературою, культурою в цілому. Фантастикознавство охоплює не тільки літературні, але й культурологічні, філософські, соціально-психологічні аспекти НФ і тому долучення його здобутків до контексту академічної культурології є важливим. Джерельною базою для дослідження багатовимірного і вкрай складного феномену НФ є не тільки тексти літературних творів НФ, але й здобутки образотворчого мистецтва, кінематографа. Висновки фантастикознавства щодо феномену НФ суттєво збагачують наше розуміння культуротворчого процесу різних епох.

Аналіз феномену НФ був започаткований, перш за все, працями з фантастикознавства, написаними Б. В. Ляпуновим, Ю. І. Кагарлицьким, О. М. Осиповим, Вол. Гаковим та ін. [13; 14]. Феномен НФ досліджували самі письменники-фантасти (Ст. Лем, А. і Б. Стругацькі та ін.).

Культурологічно-філософські штудії феномену НФ свідчать і про те, що його формування було пов'язано з глибинними процесами космізації культури [19; 24]. Фантастикознавчої проблематики торкалися філософи (Цветан Тодоров). У дослідженнях з культурології, зокрема, знайшли відображення соціокультурні аспекти розвитку фантастики в радянському суспільстві (П. Вайль, А. Геніс; Т.А. Чернишова; А.Т. Щедрін), зв'язок феномену НФ з науково-технічною революцією ХХ ст. у творчості А.Ч. Кларка [25], з містико-релігійною креативністю в культурі постмодерну [21; 22]. Впливу феномену НФ на релігійну креативність сьогодення торкалися богослови (о. Серафім (Роуз), о. Родіон та ін.).

Метою статті є визначення місця і ролі здобутків фантастикознавства — інтегральної дисципліни, яка має точки дотику щодо філософії, мистецтвознавства, літературознавства — у проблемному полі академічної культурології. Фантастикознавство, як і академічна культурологія, зосереджує увагу на фундаментальній категорії креативності, що розглядається в соціокультурному просторі різних епох минулого і майбутнього, дає моделі її граничних засад.

Феномен НФ у нашому сьогоденні віддзеркалює глибинні тренди розвитку культури, що склалися впродовж тисячоліть. Ідеється, перш за все, про здатність трансцендування — постулювання світу, що виходить за межі емпіричного досвіду і стає полем реалізації типологічно своєрідних модусів креативності. Ця

здатність є фундаментальною ознакою культури в цілому, що забезпечує «духовність» людського існування взагалі. Вона набувала виразу в міфологічних уявленнях, що починають виявлятися в здобутках НФ у кризові часи; у релігійних образах і концепціях (зокрема, есхатологічних), пов'язаних як з доктринальною, так і, здебільшого, позадоктринальною, нетрадиційною релігійністю, окультно-містичними, квазінауковими концепціями; формах утопії (а згодом і антиутопії); дослідженнях з прогнозування майбутнього. І саме вона набула свого подальшого розвитку в межах НФ — особливого виду художньої фантастики, що виникла в епоху становлення сучасної науки (XVII — XVIII ст.).

У своїх вищих проявах, в етапних творах НФ демонструвала чималі евристичні, креативні можливості. Саме з таких творів, зазначав Е. Араб-огли (1925-2000), «якщо йдеться про кращі здобутки наукової фантастики, ми часто можемо почерпнути з них більше відомостей і скласти точніше уявлення про соціальні ідеали і моральні проблеми, надії й ілюзії, тривоги і розчарування нашої епохи, аніж з інших психологічних романів» [1, с. 5].

НФ у соціокультурному просторі Модерну. НФ як цілісний соціокультурний феномен остаточно формується у XX ст. в контексті культури західного демократичного Модерну [21, с. 43–44]; з певними труднощами і суперечностями вона набуває розвитку і в соціокультурному просторі радянського Модерну. Певний парадокс розвитку НФ у першій половині XX ст. полягав у тому, що «західний Модерн», незважаючи на слабкий розвиток філософського космізму, сформував ідею «Галактичного Людства»¹; в умовах «радянського Модерну», де певний час ще на початку 30-х рр. XX ст. зберігалися здобутки філософського космізму М. Ф. Федорова (1828-1903), К. Е. Ціолковського (1857-1935) та ін., НФ (зокрема «космічна» НФ), не змогли набути належного розвитку, — аж до

¹ Олаф (Уільям) Степлдон (1886-1950) — англійський прозаїк і вчений-філософ, один із найсміливіших мислителів-футурологів у модерновій НФ, один з яскравих і понині невизнаних філософів першої половини XX ст., творець оригінальної «космічної етики», яка має суттєві точки дотику з концепціями К.Е. Ціолковського, П'єра Тейяра де Шардена, В. І. Вернадського й інших «космістів». У знаменитому і найбільшому своєму романі «Останні і перші люди: історія прилеглого і далекого майбутнього» (1930), що спочатку викликав сенсацію, але згодом майже позабутому, була змальована, ймовірно, перша — і безперечно наймасштабніша — історія майбутнього, що сягає на 2 млрд років еволюції розуму на Землі й у Сонячній системі. Наша цивілізація займає на шкалі лише незначний сегмент (Перші Люди), а оповідання ведеться від імені одного з останніх — Вісімнадцяти Людей.

виходу друком роману І. А. Єфремова (1907-1972) «Туманність Андромеди»¹.

Одним з проявів НФ-креативності, який досліджує фантастикознавство, є «реалізація неіснуючого», опанування «граничних можливостей» у фантастичних образах; у поле її зору потрапляли психологічні й соціально-духовні наслідки (соціально-філософські, культурні, моральні) соціокультурних трансформацій, — реалізації цих нетипових, небуденних можливостей природи і суспільства, які несподівано, «раптово» стають реальністю. Специфіка НФ дозволяла зафіксувати глобальність і багатозначність тенденцій розвитку культури, унаочнити й олюдити абстрактність наукових уявлень неklasичної (і постнеklasичної) науки, які, зазвичай, не віддзеркалюються традиційними формами мистецтва. А ці процеси становлять інтерес для академічної культурології.

Особливості генези НФ у новосвропейському соціокультурному просторі зумовили її тривалу і стійку орієнтацію на науку. Ця орієнтація віддзеркалювала всебічний і глибокий за змістом процес сайєнтифікації культури, що становить неабиякий інтерес для академічної культурології. Вирішуючи свої специфічні проблеми, НФ долучає до актуального культуротворчого процесу науковий матеріал, вільно оперує ним, «перекомбінуючи» й асимілюючи його відповідно до цілей і потреб дослідження нових реалій, в яких відбиваються суперечності сьогодення.

Культуротворчий процес ХХ ст. переконливо засвідчив, що цей матеріал можна запозичувати не тільки з «науки переднього краю», але й девіантної науки, з фонду «архівного» знання тощо. Фундаментальною підставою креативності у сфері НФ стає дедалі наполегливіше звернення до протонаукового, паранаукового, езотеричного, псевдонаукового, квазінаукового, антинаукового, псевдонаукового видів знання; НФ апелює також до повсякденно-практичного, особистісного знання, що формується предметним середовищем, матеріальною культурою епохи, по-своєму віддзеркалює проблему багатоманітності знання, які зафіксовані в епістемології останньої третини ХХ ст. [6] Інтуїтивне, художньо-естетичне

¹ Відповідно до спогадів О.Л.Чижевського (1897-1964), К.Е. Ціолковський у бесіді з ним висунув ідею чотирьох основних ер буття людини і людства у Всесвіті. Перша — ера народження, — «в яку людство вступить через кілька десятків років і яка триватиме кілька мільярдів років»; друга ера — ера становлення, що «означається розселенням людства по всьому космосу» і триватиме сотні мільярдів років; третя ера — ера розквіту людства — триватиме сотні мільярдів років; четверта — «термінальна», або «променева, ера», — в яку «корпускулярна речовина перетвориться в променеву. Що таке променева ера космосу, — відзначав К. Е. Ціолковский, — ми нічого не знаємо і нічого запропонувати не можемо» [18, с. 425-426].

бачення світу, притаманне творам НФ, надає можливість унаочнити набутки наукового пізнання, що ввійшли в реально функціонуючу наукову картину світу (НКС), персоніфікувати їх, утілити складні поняття в антропоморфізованих образах. Зазначені процеси потребують філософсько-культурологічного аналізу.

Звернення до НКС, яке відбувалося в соціокультурному просторі Модерну, тривалий час давало наснагу образам, ідеям, що створюються в межах НФ і досліджуються фантастикознавством. Адже при побудові самої НКС «використовуються всі напрацьовані людством засоби синтезу і згортання інформації, зокрема розмиті поняття, «сіра» логіка, образи-гештальти й особливо форми *художнього узагальнення* (Курсив П. Д. і Л. Я. — Прим. А. Щ.)». НКС «насичена образами, що не зводяться до формальних визначень... Звідси — багатозначність і безкінечність у глибину образів НКС, здатних викликати певні продуктивні асоціації... Ці розпливчаті, несуворо сформульовані поняття-образи дають евристичні імпульси для широких узагальнень і аналогій, подальшого наукового пошуку» [11, с. 27]. Із сайєнтифікацією культури вони, як матимемо можливість переконатися далі, починають функціонувати за межами власне науки, в збуреній свідомості суспільства, яке перебуває в надзвичайно болючому кризовому стані, стають здобутками масової культури. А цей процес не може залишитися поза увагою академічної культурології.

НФ як феномен художньої культури ще в одному аспекті віддзеркалює сучасний стан самої постнекласичної науки, де «на наших очах (особливо в таких галузях, як вивчення суперсиметрії і побудова відмінних моделей Усесвіту) в релятивістській космології виникала уявна фізика». В сучасному науковому пізнанні, слушно вважав С.Б. Кримський (1930-2010), спостерігається «експансія гіпотетичності у сфері цілих наукових напрямів», а «об'єктом досліджень опиняються не тіла і реальні поля, але певні сузір'я можливостей» [8, с. 73]. Але оперування найкарколомнішими гіпотезами, звернення до «найнеможливіших можливостей»; оперування художніми узагальненнями, наявними в НКС; незвичними засобами «згортання» наукової інформації; несподіваними матеріальними й ідеальними засобами перетворення світу, — усе це є цариною НФ, за допомогою якої вона здатна істотно впливати на масову свідомість, креативність епохи та її прояви в окремих сегментах культури. Одним з неочікуваних наслідків цього є пожвавлення сайєнтологічних вірувань, яке фіксується академічною культурологією спочатку в локальних культурах Модерну, а потім і постмодерновому глобалізованому соціокультурному просторі.

На відміну від науки (і особливо її набутків постнекласичного етапу), що вийшла далеко за обрії світу повсякденності сучасної людини, НФ зберігає і помітно посилює безпосередній зв'язок

з побутовим мисленням, з масовою свідомістю сучасного суспільства. Тому саме НФ «стала тим механізмом, за допомогою якого невиразні здогадки, неперевірені моделі, «безглузді», сміливі припущення, яких завжди чимало виникає в науковому середовищі, введено до ширшого наукового обігу, ... вносилися до будь-якої експериментальної перевірки в масову свідомість» [19, с. 72]. З думкою літературознавця солідарні й письменники-фантасти, які вбачають у феномені НФ той канал, що «викинув у сферу інтелектуального споживання сиру масу ідей, здогадів, припущень, які можна було б кваліфікувати як міфи нового часу...» [16, II дод., с. 364]. Але насичення масової свідомості подібними побудовами, своєрідними «напівфабрикатами» наукового пошуку, перетворення їх на засаду актуального культуротворення зумовлювало зміни в самому механізмові культурної креативності, — сприяло виникненню, відтворенню, поширенню завищених сподівань і очікувань на безхмарне майбутнє, строкатих утопічних формоутворень різноспрямованої світоглядної природи, неоміфів і споріднених їм форм.

Перед техногенною цивілізацією, що склалася в XIV–XV ст. у Європі, а потім переможно ствердилася в усьому світі, на межі II–II тисячоліть постали глобальні проблеми і кризові явища. Інтерес академічної культурології щодо зазначених процесів дозволяє дійти висновку про необхідність вивчення як феноменології кризових явищ, так і їх віддзеркалення духовною культурою суспільства на її різних рівнях, — «високої», масової, народної. Остання третина XX ст. стає часом подальшої соціокультурної трансформації, розгортання і поглиблення дегуманізованого НТП, численних екологічних і техногенних катастроф; його розуміння як руйнівної сили стає «вертикально-інтегруючим» для культуротворчих процесів, що відбуваються на різних «поверхах» культуротворчого процесу.

На тлі набуваючих гостроти соціальних конфліктів, помітного послаблення сподівань сучасників на всемогутність науки відбувається трансформація і самої НФ. Саме тут і тоді відбулося «перетинання» ареалу її культурного буття, з одного боку, і релігії, — з іншого. Особливо придатною для таких несподіваних «синтезів» стає релігія в її нетрадиційних формах, зокрема «ньюеджерівської» приватної релігійності, що набула поширення в соціокультурному просторі глобалізованого світу [20]. Таке «перетинання» ареалів буття НФ і «нової» релігійності багато в чому мало контекстуальний характер щодо соціокультурних характеристик доби глибокої цивілізаційної трансформації, яку переживає людство; воно потребує уваги не тільки академічної культурології, власне фантастикознавства, але й залучення інструментарію академічного релігієзнавства.

Культура, що є також полем взаємодії теоретичного і духовно-практичного способів опанування світу, «олюднює» людиноне-

сумірний світ; саме в цьому слід шукати онтологічні засади взаємодії НФ і релігії [21]. Актуальний літературний процес, здобутки сучасних письменників-фантастів підтверджують цю тезу. Зокрема показовою в цьому сенсі є збірка Володимира Хлумова «Фатальні письмена», до якої ввійшов здобуток, що є репрезентативним з точки зору віддзеркалення ідей «New Age» у НФ — «Принадність» («Прелесть»); він має підзаголовок «Повість про Нову Людину» [17]. З огляду на зміст повісті він є дуже репрезентативним — дійсно йдеться про прищестя героя, на кшталт Аполлонія Тіанського Флавія Філострата або Майкла Валентина Сміта Р. Хайнлайна, які є носіями відновлення, нового мислення, порятунку. Воля головного героя В. Хлумова починає викривляти реальність, він набуває здатності перетворити людину на комаху; відповідно до Карлоса Кастанеди, він здатний змінювати «опис світу», переміщаючи «точку зборки», і, як наслідок, творити вражаючі чудеса. «Принадність» можна вважати відповіддю на очікування окультино-містичної свідомості сьогодення щодо «Ери Водоля»; її дискурс є прийнятним для НФ-субкультур, і не тільки. Оскільки, з християнської точки зору, Вадим — один з кандидатів в антихристи. В новому, містико-релігійному контексті образи НФ дедалі частіше сприяли ілюзорному подоланню межі між реально існуючим і уявним, водночас компенсуючи підупалий авторитет науки.

Стираючи межі між реальним і уявним, природним і надприродним, НФ втручається в царину, яка була виключно прерогативою релігії, — у сферу надприродного, чудесного, сакрального¹. Перетворення НФ в елемент масової культури мало результатом своєрідну «раціоналізацію чудесного», адже пересічний аматор цього літературного жанру без зайвих роздумів може витлумачити будь-який прояв сакрального, елемент релігійної картини світу (РКС).

Подібне полегшення наведення «мостів» між різними сферами культури, утворення «перетинів» між її віддаленими елементами, синтез уявлень про природне і надприродне, поєднання раціонального й ірраціонального, сміливе запозичення ідей і образів з НКС, а віднині РКС, подолання меж між можливим і неможливим у контексті НФ досягаються завжди завдяки специфічній художній

¹ «Виникнення фантастики на релігійну тему, — відзначають М. Галіна і В. Каплан — стає нині настільки масовим, що вже можна навіть виокремити окремі «піднапрями»: містико-історичний роман (Андрій Валентинов, Олена Хаєцька, Ольга Єлісєєва); «теологічна космоопера» (з останніх назв «Спектр» Сергія Лук'яненка); навіть «містичний технобойовик» («Полудень сьогоднішньої ночі» Дмитра Володихіна). І, нарешті, «альтернативна теологія» [4, с. 252]. Безсумнівно, процес цей ставатиме все потужнішим.

картині світу (ХКС), яку можна визначити «як відтворення всіма засобами і видами мистецтва» цілісного синтетичного уявлення «про конкретно-історичну дійсність у межах певних просторово-часових діапазонів (історичних формацій, епох, періодів)» [10, с. 21]. Якісне розширення просторово-часових діапазонів буття людства, хронотопу людської цивілізації, яке відбувалося в другій половині ХХ ст., не могло не вплинути на ХКС, притаманну культурі зрілого Модерну. А її аналіз переконує в тому, що сучасна ХКС генетично пов'язана з міфологічним світоглядом, оскільки прагне відтворити холистичні уявлення про світ, повернутися до втраченої єдності емоційного і раціонального, «сплавити» в єдине ціле образи й поняття.

Архаїзація культури постмодерну і НФ-креативність. Образи НФ генетично пов'язані з міфологічним баченням світу [12]. Архаїзація культури доби постмодерну позначилася на ХКС-НФ, — це стосується як відтворення міфологічного світобачення, традиційної міфологічної картини світу (МКМ), так і запозичення окремих міфологічних образів. Зокрема, «світ «усеможливості», що пропонується міфопоетичним світосприйманням, рятує від «потенційного божевілья» і «антропологічної кризи»,... дозволяючи людині забезпечити собі мінімальний рівень психологічного комфорту в нестабільній соціокультурній ситуації» [7, с. 85]. Це засвідчують здобутки НФ періоду глибоких соціокультурних трансформацій. Серед міфологічних образів, до яких звертається сучасна НФ у формуванні нового світобачення, на новому рівні відтворюється вже теоретизування і раціоналізована концепція Світового Древа. «Наш Усесвіт, — стверджує один з героїв В. Головачова, — являє собою одну з Гілок Фрактального Дендроcontinuum, або Гілку Древа Часів, «повернену» щодо інших Гілок на певний «кут» — квант повороту» [5, с. 74]. Ось таке «дерево» НФ з «привоєм» ідей Курта Гьоделя...

А що дає можливість «стрибків» з гілки на гілку? Вона перетворює людину на «мандрівника світами», створює можливості зустрічей із самим собою, — але таким, що набув ознак «інаковості», пов'язаної з дивергентним соціальним досвідом, накопиченим у принципово різних соціокультурних контекстах. Два світи майбутнього — варіанти нашого Завтра — представлені в збірці Дмитра Володихіна [2]. Його герой — Сомов — один, але з різних світів; він єдиний, але у двох обличчях — схожих і настільки ж різних, до того ж знайомий сам із собою. Зненацьке «розпаралелювання» осі часу зіштовхує цих двох (одного) героя (героїв), що живе (живуть) у різних світах. Віктор Сомов, 29 років, мешкає у світі тотального, всеохоплюючого мілітаризму, з нескінченними війнами, у світі жорстокості й терору, де життя окремої людини не варте навіть гроша. Світ Дмитра Сомова, 32 років, є світом тотального

спокою, впорядкованості, яка не залишає простору розвитку індивідуальності. В численних здобутках НФ щодо «альтернативної історії» відбувається культуротворчий процес, не завжди очевидний для сучасників, але з далекосяжними наслідками щодо майбутнього. Ідея «паралельних світів» (що є одним з аспектів сучасної революції в космології, яка спрямована на відмову тлумачити астрономічний Усесвіт як Універсум), набуває антропологічних вимірів. Свого часу аналогічну роль щодо геліоцентричної системи світу, концепції множинності світів відігравали здобутки Лукіана Самоського, С. Сірано де Бержерака, Ф. Годвіна та ін.

У контексті реально функціонуючої ХКС-НФ відбувається створення «ідеальної предметності», що становить інтерес не тільки для фантастикознавства, але й для академічної культурології. Ця віртуалізована предметність є наслідком «усієї людської практики» епохи зміни цивілізаційного типу розвитку, а її експансія в культурі має (і матиме дедалі значніші) наслідки для подальшого розвитку людської цивілізації. У контексті ХКС-НФ «ідеальна предметність, що кристалізується в межах наукової мови, разом з тим стає набутком усієї культури..., переходить у художні образи, в спосіб мислення мільйонів людей» [15, с. 195]. Одним з численних наслідків цього процесу є безпосередній вплив не тільки на масову свідомість кризового суспільства, але й на відтворення широкого спектра нетрадиційних вірувань.

Ідеальна предметність, створена в межах НКС, РКС і в ХКС, віддзеркалює разючі, якісні зміни в суспільному житті і водночас перетворюється на істотний чинник цих змін. Прийоми екстраполяції, моделювання, запозичені НФ відповідно безпосередньо з методології наукового пізнання, дозволяють наочно простежити висновки з певних гіпотез, припущень, міркувань щодо реалізації їх у близькому, середньовіддаленому, віддаленому майбутньому. Використання пластичних фантастичних образів, що припускають будь-яку трансформацію реальності, дозволяє в контексті кращих здобутків НФ утілити бажану / небажану «модель можливої дійсності» у вигляді цілісного світу, фантастичного щодо плинної реальності і реалістично-типового у своїй фантастичній предметності. «Ні, ніхто не говорить, що персонаж у фантастичному романі повинний бути вирубаний сокирою з колоди, недостовірний, учинки його нічим не мотивовані та інше, — зазначають літературні критики Ярослав Веров та Ігор Мінаков. — Деяких загальнолітературних принципів необхідно дотримувати. Але в протистоянні «оригінальне ФД (фантастичне допущення — Прим. А.Щ.) або пристрасні за Достоевським» аматор фантастики, не сумніваючись, вибере перше» [3, с.258].

Креативність була рушійною силою, що дозволила багатьом суспільствам у минулому Землі подолати труднощі росту і кризи са-

моїдентифікації, переосмислити не тільки власну культурну спадщину, але й по-новому осмислити своє місце суб'єктно однорідного людства у Всесвіті, знайти в ньому інноваційний потенціал, визначити переконливий спосіб пролонгації власного буття у віддалене майбутнє. Оригінальний варіант дослідження граничних онтологічних засад креативності здійснив Ст. Лем у творі «Нова Космологія», що являє собою рецензію на уявний текст виступу майбутнього лауреата Нобелівської премії [20]. Космокреатика Ст. Лема ґрунтується на засадах дослідження т. зв. «астроціологічного парадокса» — феномену «Мовчання Всесвіту» [23]. У зоряному Всесвіті не спостерігаються ані «фотонні ракети», ані населені станції (на зразок «циліндрів О'Нейла»), ані інші «астроінженерні» споруди, що стали органічною частиною «ідеальної предметності» сучасної культури (варто пригадати лише «Вавилон 5» М. Стражинського), до створення якого чималих зусиль доклала НФ.

У особі Ст. Лема сама НФ піддає критиці свої власні засади і здобутки. Механічна пролонгація сучасного етапу діяльності людини у віддалене і найвіддаленіше майбутнє є помилковим, проявом інерції нашого мислення. Оскільки знаряддево-інструментальні технології, за Тестою (і Лемом) притаманні цивілізаціям, що, подібно до земної, перебувають на ембріональній стадії розвитку.

Ст. Лем вустами Альфреда Тести викладає концепцію, відповідно до якої весь оточуючий нас Космос є перетвореною активним Розумом Природою; весь наш Космос тлумачиться як штучний витвір Надрозуму [9, с. 189-220]. Надцивілізації, що розвиваються і взаємодіють упродовж багатьох мільярдів років, не використовують жодної інструментальної техніки; їх знаряддям є те, що ми називаємо «Законами Природи», а сама «Фізика» являє собою «машину», яка розбудовується взаємодією цивілізацій протягом мільярдів років і ще триває.

Вихідною точкою розвитку «Всесвіту Тести» був так зв. «Пракосмос» зі своїми «працивілізаціями». У процесі розвитку вони якісно трансформували навколишнє середовище і докорінно змінювалися самі; навіть не маючи між собою безпосереднього контакту (саме звідси і «Мовчання Всесвіту»), вони через зміну космічного середовища ведуть своєрідну гру і зникають, породжуючи нові, досконаліші, цивілізації.

Феномен «Мовчання Всесвіту» зумовлений існуванням двох законів у «Новій космогонії». По-перше, жодна цивілізація нашого рівня не може знайти розвиненіших цивілізацій-гравців не тільки тому, що останні не тільки мовчать; їх поводження нічим не відрізняється від космічного тла, більше того, воно є цим тлом. По-друге, цивілізації-гравці не можуть спілкуватися з молодшими цивілізаціями, тому що між ними існують деякі просторово-часові бар'єри. Крім того, нічого не відомо ані про природу цивілізацій-гравців,

ані про їх тривалість життя, ані про їх субстратні засади. Космічна гра цивілізацій закінчується хаосом, з якого виникає новий Космос зі своїм колективом цивілізацій-гравців, щоб почати «гру» заново. Отже, космічна гра відбувається по колу, зазнає «вічного повернення», а питання щодо «початку Всесвіту» втрачає вихідний сенс. Креативність набула форми креаціонізму і відповідно — космологічних вимірів; сама культурологія утворила спільну сферу, «сферу перетину» з космологією.

Таким чином, культурологічний підхід до феномену НФ, що спирається на здобутки сучасного фантастикознавства, виявляє її своєрідність у культуротворчому процесі зрілого Модерну. В контексті здобутків НФ тривалий час відбувалося підпорядкування мистецтва, уяви науково-прогностичним технологіям. Але матеріалом узагальнень НФ, на відміну від науки, були не поняття, що знаходяться за межами «порогу розпредмечуваності» більшості сучасників, а художні образи, які мають підґрунтя, яке сягає міфологічних глибин свідомості. ХКС-НФ, художні моделі світу, відтворені в здобутках НФ, досліджуваних фантастикознавством, зберігають наукову вірогідність власної структури; одночасно вони сканують обрії культури, зазирають у майбутні цивілізаційні трансформації, надають недоступне науці чуттєво-наочне втілення можливих типів конфлікту людини як з природним, так і з соціальним середовищем. Особливості фантастичної поетики (відображення реальності в різко-незвичній, «відстороненій» формі) допомагають висвітлити, зробити прозорим поки що прихований зміст цивілізаційних соціокультурних трансформацій, недоступних повсякденному, емпіричному сприйняттю, з урахуванням релігійних, міфо-релігійних, містико-релігійних чинників цих змін. Таким чином, НФ як явище сучасної культури, як сфера актуальної культуротворчості задовольняє нагальну потребу суспільства в художньо-наочному опануванні позаемпіричної реальності сучасного глобалізованого світу, потребує уваги академічної культурології.

Список літератури

1. Араб-оглы Э. А. Диалоги с будущим / Э. А. Араб-оглы // Лем С. Избранное / С. Лем ; пер. с польск. — М. : Прогресс, 1976. — С. 5-18.
2. Володихин Д. Убить миротворца / Дмитрий Володихин. — М. : АСТ, 2003. — 380 с. (Серия «Звездный лабиринт»).
3. Веров, Я. На своём поле / Ярослав Веров, Игорь Минаков // Если. — 2009. — № 3. — С. 247-258.
4. Галина М. В поисках чуда / М. Галина, В. Каплан // Если. — 2003. — Июнь. — С. 252-258.
5. Головачев В. В. По ту сторону огня: Фантастические произведения / В. В. Головачев. — М. : Эксмо, 2006. — 416 с. — (Абсолютное оружие).

6. Заблуждающийся разум?: Многообразие вненаучного знания / отв. ред. и сост. И. Т. Касавин. — М. : Политиздат, 1990. — 464 с.
7. Козолупенко Д. П. Принцип всевозможности: мифопоэтическое мировосприятие в современном мире / Д. П. Козолупенко // Философия и культура. — 2009. — №1 (13). — С. 81-86.
8. Крымский С.Б. Истина и мнение / С. Б. Крымский // Философские науки. — 1990. — №10. — С. 73-77.
9. Лем С. Библиотека XXI века : сб. : пер. с пол. / С. Лем. — М. : ООО «Издательство АСТ», 2002. — 602, [6] с. — (Philosophy).
10. Мейлах Б.С. «Философия искусства» и «художественная картина мира» / Б.С. Мейлах // Художественное творчество, вопросы комплексного изучения / 1983. — Л., 1983. — С. 13-25.
11. Научная картина мира. Логико-гносеологический аспект : сб. науч. трудов / отв. ред. П. С. Дышлевый и В. С. Лукьянец. — К. : Наук. думка, 1983. — 271 с.
12. Неёлов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики / Е. М. Неёлов. — Л. : Изд. ЛГУ, 1986. — 200 с.
13. Осипов А. Н. Основы фантастoведения : (пособие для культпросветучреждений и любит. объединений) / А. Н. Осипов ; всесоюзный научно-метод. народ. творч. и культ.-просвет. раб. — М. : ВНИЦНТНКТР, 1989. — 126 с.
14. Осипов А. Н. Фантастика от «А» до «Я»: (Основные понятия и термины) : краткий энцикл. справочник / А. Н. Осипов. — М. : Домограф, 1999. — 352 с., с ил.
15. Пути формирования нового знания в современной науке / отв. ред. М. В. Попович. — К. : Наук. думка, 1983. — 229 с.
16. Стругацкий А. Собрание сочинений. В 10 Т.; I, II доп. / А. Стругацкий, Б. Стругацкий. — М. : «Текст», 1991-1993.
17. Хлумов В. Роковые письма / Владимир Хлумов. — М. : Вече, 2002. — 400 с. (Серия «Жестокая реальность»).
18. Циолковский К. Э. Грёзы о Земле и небе: Научно-фантастические произведения / К. Э. Циолковский ; предисл. В. И. Севастьянова. — Тула : Приок. кн. изд-во, 1986. — 448 с., с ил.
19. Чернышёва Т. А. Фантастика и современное натурфилософское мифотворчество / Т. А. Чернышёва // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / 1983. — Л., 1983. — С.58-75.
20. Щедрин А. Т. Космокреатика Ст. Лема и Д. Андреева: (Об амбивалентном характере современного натуралистического мифа) / А. Т. Щедрин // Дух и Космос: культура и наука на пути нетрадиционного миропонимания : тезисы докладов и выступлений междисциплинарного симпозиума. (Харьков, 28–30 сентября 1992 г.). — Х., 1992. — С. 127.
21. Щедрін А. Т. Наукова фантастика і позадоктринальні окультно-містичні вірування сьогодення: (культурний паралелізм і взаємний вплив у кризовому суспільстві) / А. Т. Щедрін // Наукові записки Харківського університету повітряних сил ім. Івана Ко-

- жедуба. Серія: Соціальна філософія, педагогіка, психологія. — Х., 2006. — Вип. 1 (25). — С. 41-63.
22. Щедрін А. Т. Фантастика і сайєнтологічні вірування в культурі постмодерну / А. Т. Щедрін // POST OFFICE /Образи часу — образи світу. Вісн. ХНУ ім. В. Н. Каразіна. № 700. Серія: «Теорія культури та філософія науки». — Х., 2005. — С. 53-69.
23. Щедрін А. Т. Феномен «Мовчання Неба»: (соціокультурні виміри проблеми буття позаземних цивілізацій і «вторинне» міфотворення) / А. Т. Щедрін // Філософська думка. — К., — 2008. — № 3. — С. 47-61.
24. Щедрин А. Т. Философский космизм и художественное творчество: встреча в космической живописи первой половины XX в. / А. Т. Щедрин // Современное миропонимание: духовные аспекты развития науки XXI века : материалы науч.-практ. конф. 7 мая 2010 г. — Днепропетровск, 2010. — С. 38-40.
25. Щедрин А. Т. Философско-социологические, культурологические проблемы в раннем творчестве А. Кларка / А. Т. Щедрин // Культурна спадщина Слобожанщини. Культурологія. Саморефлексія національної культури у світі, що глобалізується : зб. наук. статей. Число 1. — Х., 2008. — С. 23-40.

Надійшла до редколегії 19.11.2010 р.

УДК 316.722

А. А. САВЧЕНКО

ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО: СТАНОВЛЕННЯ НОВОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ

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

Ключові слова: інформація, суспільство, культура, особистість, творчість, простір.

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

Ключевые слова: информация, общество, культура, личность, творчество, пространство.

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

Key words: information, society, culture, personality, creation, space.

Зміни, що характеризують нинішній етап розвитку цивілізації, докорінно відрізняються від тих, які відбувалися в минулому. Їм властиві: безперервність, стрімкість, тенденція до прискорення,

глобальність. Для всіх членів суспільства зростає необхідність постійного занурення в нові інформаційні потоки, відновлення знань, підвищення кваліфікації, опанування нових видів діяльності. Інформація впливає на структуроутворюючі компоненти всієї системи соціокультурного розвитку людини. Аналогічних процесів в історії людства не існувало. Будь-які нові утворення досить гармонійно вписувалися в систему культури, поступово адаптуючись до неї. Нині все немовби міняється місцями і ми спостерігаємо процес адаптації всієї системи культури до інформаційного простору, що стає глобальним. Активність інформаційних процесів є настільки високою, що змушує підпорядковувати собі традиційні елементи культури й, насамперед, змінює традиційну систему культурної комунікації. Усе це визначає стаціонарність і стійкість традиційної локальної культури. Становлення інформаційного суспільства — факт неминучий і необхідний, що надає величезні переваги функціонування соціуму. Одночасно масштабність цього утворення, стрімкість його розвитку виявляють і певне відставання суспільної свідомості від тих змін, які вже відбулися або відбуваються на наших очах. У результаті інформаційний простір розглядається або як позитивне явище, або, навпаки, як фактор, що негативно впливає на людську культуру. Цим визначаються актуальність та особлива важливість ролі культури в сучасному інформаційному суспільстві.

Метою статті є розгляд розвитку соціальної культури як цілісного явища концептуальної компоненти сучасного інформаційного суспільства.

Інформаційний вплив на людину для суспільства став одним з найважливіших аспектів, які повністю зробили соціум залежним від інформації, а це означає, що сама структура суспільства почала перебудовуватися і змінюватися залежно від процесу інформатизації. Ці питання вивчали зарубіжні вчені, які зробили значний внесок у зародження й становлення концепцій інформаційного суспільства і суспільства знань, зокрема: Д. Белл, П. Дракер, М. Кастельс, Й. Масуді, Ф. Махлуп, К. Мей, О. Тоффлер, Ф. Уєбстер та ін. Значним є внесок у становлення відповідних концепцій російських учених — Р. Ф. Абдеев, О. Л. Вартанова, М. С. Вершинін, О. Н. Вершинська, Є. П. Войтоловська, Є. А. Галумов, С. І. Дука, Л. М. Землянова, В. Г. Машлікін, І. С. Мелюхін, М. М. Мойсеев, А. І. Ракітов, А. А. Чернов та ін. У розробку і формування відповідних концепцій значний внесок у своїх різноаспектних працях зробили й вітчизняні дослідники: В. М. Бріжко, Л. С. Вінарік, О. П. Голобуцький, В. П. Гондюл, О. О. Грігор, В. О. Даніл'ян, О. П. Дубас, Д. В. Дюжев, О. В. Зернецька, В. О. Ковальовський, А. В. Колодюк, В. В. Лях, Є. А. Макаренко, О. В. Малігін, В. В. Недбай, М. А. Ожеван, Г. Г. Почепцов, М. М. Ріжков, А. О. Сіленко,

В. М. Скалацький, Є. Б. Тихомирова, В. П. Фісанов, О. М. Флор, В. М. Фурашев, І. О. Чернозубкін, І. С. Чиж, С. А. Чукут, В. М. Шейко, О. Б. Шевчук, В. М. Щербіна та ін. Спроби проаналізувати генезис інформаційної культури, виявити її історичну й соціальну зумовленість зроблено в працях Ц. Р. Антонова, М. Я. Дворкіна, С. І. Оленєва, Н. В. Огурцова, Н. А. Рубакіна, Н. Б. Зінов'євої, Е. П. Семенюка, В. Ю. Степанова, А. І. Ракітова, Г. Ю. Кудряшова, Н. В. Лопатіна, С. Т. Мінкіна, Е. Л. Шапіро, О. В. Щербініна та ін.

Попри всю важливість проведених досліджень культурологічні аспекти залишаються недостатньо вивченими, питання інформаційного впливу на культуру людини на основі динамічних методів аналізу в інформаційному просторі розглядаються, зазвичай, узагальнено.

Необхідність комплексного дослідження проблем становлення нового соціокультурного розвитку в сучасному інформаційному суспільстві зумовлена складністю соціальних і гуманітарних питань, що виникли у новому тисячолітті. Відносна стабільність, елітарність і замкнутість сприяли виробленню такого адаптуючого механізму, який дозволяв кожній локальній культурі порівняно безболісно й непомітно для індивіда пристосовувати до себе нові компоненти, долучаючи їх до культурної системи [3]. Важливою частиною й проявом зазначеного механізму адаптації було виділення в культурі «верхньої» і «нижньої» частин, які перебували в суперечливій взаємодії, взаємодоповнюючи одна одну. Абстрактно-духовна, рафінована частина культури поступово стає в історії людської цивілізації Культурою з великої букви. Вона принципово віддалена від повсякденності, навіть від конкретної особистості і потребує певної підготовки при її сприйнятті. Таке розуміння культури настільки типово, що іноді може виникнути враження, що, крім неї, ніякої іншої культури в соціумі немає.

Водночас у людській культурі завжди зберігався пласт повсякденної, низової культури, до споживання продуктів якої була залучена найбільша маса людей. Вона через свою відкритість була менш стійкою, а отже, більшою мірою піддаюся змінам.

Таким чином, локальна культура постає перед нами як якась завершена цілісна символічна система культурних значень, що відображає завершеність буття людини й людства.

У цілому теза про єдину загальнолюдську культуру соціуму як цілісну систему була в цей період неправомірною та являла собою радше лише метафору. Не існувало цілісної культури, а наявна система локальних культур, віддалених одна від одної навіть просторово. Це не означає, що такі локальні культури не спілкувалися між собою, не знали одна про одну. Спілкування, звичайно, було, але в межах тимчасового семіотичного діалогу-простору. Одно-

часно кожна з культур виробляла в собі наймогутніший каркас, певний «імунітет» до іншої культури, який не пропускав сторонніх елементів та впливів.

Дві культури співвідносилися між собою як два мовні простори, і спілкування між ними було особливим комунікаційним простором, що часто позначають як діалог культур. Це був відносно локалізований діалог, тому що простір перетину культур був невеликим, а сфера того, що не перетинається, величезною.

Діалог культур — найважливіший принцип окультурення особистості, тому що пізнання своєї культури в цьому разі відбувається через пізнання іншої культури в межах якогось семіотичного простору порівняння. Саме пізнання сфери нерозуміння культур збагачує їх новими змістами та цінностями, хоча й ускладнює сам факт спілкування і, в остаточному підсумку, робить культуру непізнаваною для іншої в абсолютному сенсі.

Головним засобом діалогу в соціумі є мова, знання якої є найважливішою передумовою розуміння іншої культури. Знаючи іншу мову, можна адаптувати зміст іншої культури. Порівнюючи ж іншу та свою культури, починаєш розуміти цінність і своєрідність власної культури [5].

Оскільки в цьому разі йдеться про мову, носієм якої є індивід як представник окремої культури, то саморозвиток індивіда пов'язаний з вирішенням цього протиріччя — протиріччя культур. Саме це, у свою чергу, не тільки збагачує наше розуміння, але й взаємозбагачує розуміння культурами одна одною. Тому мова є не просто засобом комунікації або засобом перекидання інформації, а й найважливішим механізмом культурного спілкування, а діалог культур — змістова адаптація їх одна до одної.

Виникнення інформаційного простору різко змінює ситуацію обміну інформацією між культурами. Точніше, він є якоюсь загальною основою, в яку одночасно поринають усі локальні традиційні культури, причому умовою спілкування стають уже закони означеного інформаційного суспільства. Культури адаптуються вже не одна до одної в межах міжкультурного спілкування, а до єдиного інформаційного суспільства. Інформаційний простір у буквальному значенні змушує вести діалог між культурами за своїми законами й правилами, які не є локальними (єдинокультурними). Культури немовби поринають в інше зовнішнє середовище, що пронизує міжкультурні діалоги, створюючи передумову для інтегрального діалогу й для замикання його в Єдиній Інформаційній системі. Культура розчиняється в цьому інформаційному просторі соціуму [2].

На тлі різкого розширення можливості спілкування між культурами і їхніми представниками змінюються його якісні показники. Зростає об'єктивна можливість інтеграції культур, але на основі не їх розбіжностей, а їхньої подібності. А подібність завжди пов'язана

з нівелюванням особливостей кожної з культур. Сучасний стан культури фіксує стадію її переходу від локального до інтеграційного рівня. Перехідний період завжди складний і потребує нестандартних пояснень, оснований на варіативності розвитку ситуації, а отже, пов'язаний з імовірністю того або іншого результату.

Це час не узагальнень, а прогнозів, причому прогнозів, які в деяких випадках перевіряються за історичними мірками майже миттєво. Це — складний час для життя, але щасливий для політологів, соціологів, культурологів, економістів і, звичайно, філософів. Можливо, в загальнокультурному змісті це не період збільшення й накопичення культурних цінностей, але безумовно — момент визначення векторів розвитку. Саме в цей момент знову виникають ідеї кризи культури, котрі відображають глибину тих змін, які в ній відбуваються. Поняття «криза культури» нині позначає ситуацію різкої зміни комунікаційного простору, який усе більше долає межі між культурами й створює передумови, нові культуротворюючі компоненти, які можуть забезпечити об'єднання культур в єдину систему.

Сучасні змінені форми комунікації зумовлюють те, що в загальносвітовому спілкуванні починають панувати інтегративні мовні тенденції. Одним з результатів цього стає підпорядкування всіх мов тій, що найбільшою мірою здатна себе поширити через політичні, науково-технічні й інші умови. Світ уже починає говорити мовою тих країн, які існують у ньому. А мова неминуче змінює й стереотипи поведінки. Уже нині наші діти найчастіше знають краще, хто такий Міккі Маус, ніж героїв національних казок.

Виникає небезпека, що в новому комунікаційному просторі будуть пануватимуть загальні стереотипи, оцінки, параметри необхідного поведінки, його загальнодоступні, тобто найпростіші компоненти. Безумовно, що це пов'язано з багатьма зручностями, але, одночасно, позбавляє діалог між культурами будь-якого змісту. Наука як наймогутніший інтегративний фактор, за допомогою новітніх засобів аудіовізуального впливу значно звужує сферу неоднакового (що потребує особливої культурної обробки) в культурах, підпорядковуючи їх або якійсь штучній суперкультурі (наприклад, комп'ютерній культурі з фактично єдиною мовою), або просто розчиняючи менш розвинені (технічно) культури в більш розвиненій [1].

Ми зможемо зрозуміти будь-яку людину в будь-якій точці Землі, але на рівні збігу або тотожності змістів. Це спілкування без насичення змістами. Гіпотетично це спілкування зі своїм дзеркальним відображенням, причому по заданих стереотипах комунікації. Царство мертвої тотожності при величезній зовнішній активності, що підтверджується характером спілкування в більшості «чатів» Інтернету.

Таким чином, з одного боку, відбувається різке збільшення утворень, що претендують на статус культурних, а з іншого — їхня адаптація до старих ціннісних систем відбувається немовби в стисліших тимчасових рамках. Часом це вже можна спостерігати в період життя однієї людини або навіть ще швидше. У результаті відбувається руйнування старих систем цінностей і традицій, цілісної знакової системи національної культури, що панувала впродовж століть. Символи й образи старої культури зникають або змінюють свій зміст і значення. Нові цінності настільки розходяться з традиційними, що їх культуроутворюючий зміст залишається не завжди зрозумілим і відкритим. Кількість людей, які сприймають культурні утворення, зростає, але це сприйняття втрачає ті витонченість й глибину, той ступінь підготовки, яких воно потребувало раніше [4].

Наприклад, таке явище як поп-культура являє наочний приклад нового інтегративного утворення, що не має фундаментальної етнічної, локально-культурної підстави, хоча корінь виникнення цього феномену можна знайти в конкретних культурах. Це типово утворення нового глобального інформаційно-комунікативного простору.

У цьому разі твори не обов'язково є завершеними, але головне, що зливаються той, хто виконує, і той, хто сприймає. Це типово інтегративне (масове) утворення, де домінує не індивідуальна (тобто відмінна від іншого) творчість, а принцип співучасті або одночасної участі. Участь сама по собі стає формою комунікації, без передачі якогось змісту, що реалізується в такому явищі масової свідомості, як шоу.

В інформаційному суспільстві ми поринаємо у світ шоу, що існує скрізь — від мистецтва до політики. Але ж шоу — це типово утворення, ґрунтоване на можливостях сучасного інформаційного простору, в якому панує не індивідуальне, а масове, тобто те, що збігається з іншим. У культурі порушується пропорція між високою й низькою культурою та починає домінувати саме масова культура. Альтернативний стан сучасної культури має наслідком агресивність стосовно інших форм прояву культури. Стійкість і тривалість такої альтернативності спричиняє виривання з культури фундаментальних засад у вигляді системи загальнолюдських цінностей та інтересів.

Шоу набувають усе більшого поширення в нашому житті. Відомі випадки, коли планується смерть на електричному стільці в США з попереднім продажем квитків і показом в Інтернеті. Сучасний світ є лише великим шоу та працює за законами цього жанру. Природний баланс між високою й низькою культурою порушився, і диспропорції її частин змінилися на користь останньої, аж до того, що вона стала виступати як офіційна культура соціуму, як її перетво-

рена форма. Масова культура починає домінувати в якомусь сенсі, принаймні тимчасово, придушуючи «високу».

Аналогічні процеси діють у концепціях деконструктивізму й постмодернізму. Наріжним каменем постмодернізму є критичне ставлення до наукового мислення, а в ширшому контексті — до раціонального мислення в цілому.

Зміна засобів і характеру комунікації не випадково збіглася з популярністю постмодернізму. Він став першою формою філософії, що випробувала на собі нову комунікативну ситуацію. Зненацька нова інформаційно-комунікативна система — така як Інтернет — виявляється майже повною реалізацією його устремлінь. У цьому разі йдеться про виникнення такого поняття, як «гіпертекст».

Дійсно, постмодерністи говорять про смерть автора, про нескінченність тексту й варіативності його інтерпретацій. Усе це вже є в Інтернеті. Якщо в класичному тексті сюжет заданий раз і назавжди самим автором та автор вибрав у якийсь момент такий розвиток подій, то в гіпертексті можна розвивати зовсім іншу сюжетну лінію або навіть кілька таких сюжетних ліній.

Таким чином, виникає інший умонастрій епохи, в якій людина втомилася читати товсті тексти, будь то зразки літератури або філософії, об'єктивно не має для цього часу, що заповнений фрагментами новостворених культурних феноменів, і одночасно вона стає вільнішою щодо власного висловлювання думок, що дозволяє їй радше будувати власні схеми пояснення тих або інших феноменів, ніж накладати запропоновані їй схеми, які при цьому необхідно ще опанувати.

У цьому сенсі феномен «мильних опер», які переглядає абсолютна більшість сучасних людей, причому серед них багато тих, хто добре усвідомлює художню цінність цих творів, є цілком пояснюваним. Людина не має можливості й часу тримати в голові якусь структуру (ідею автора), що розгортається за допомогою сконструйованої іншою людиною фабули, яка розвиває цю глибоку ідею. Людині простіше заглянути в телевізор як у вікно, зафіксувавши певну подію в певну хвилину, не задаючись питаннями про сутність подій, що відбуваються. Спостереження замість міркування — одна з установок «нової» культури інформаційного суспільства.

Сфера неоднакового в культурах звужується й, навпаки, розширюється сфера однакового, тотожного. Інакше кажучи, розширюється «псевдокультурне» поле спілкування, тобто простий обмін загальними значеннєвими структурами й стереотипами без необхідності розуміння іншого. Це вже безперервне перекачування інформації, що, у свою чергу, породжує й зміни навіть у поведженні людини.

Револуція у сфері інформатики й комунікаційних засобів створює в соціумі небачені раніше можливості для контакту різних культур, нехай і в дещо нетрадиційній, незвичній, навіть, у деяких випадках, спрощеній формі. Не виходячи з будинку, ми можемо чути й бачити зразки культури, зокрема й високої, які раніше для нас були недоступні навіть просторово. Однак одночасно цим наноситься й наймогутніший удар по старій системі локальних культур. Кількість людей, що сприймають культурні утворення, зростає, але це сприйняття втрачає ті витонченість та глибину, той ступінь підготовки, яких воно потребувало раніше.

Чи прийдемо ми до створення глобального інформаційно-комунікаційного простору на принципах спрощення, коли сфера тотожного розширюється, а сфера різноманітного звужується? Або людська культура породить форми розмаїтості в нових умовах? Відповіді на ці запитання непрості й потребують подальших фундаментальних досліджень.

Список літератури

1. Визель М. Гипертексты по ту и эту стороны экрана / Михаил Визель // Иностран. лит. — 1999. — №10
2. Системный анализ и основы биосферного мышления : избран. тр. / под ред. Р. П. Чапцова // Международный центр интеллектуального развития. Регион. Урал. отд-ние Междунар. акад. информатизации. — Челябинск, 1994. — 136 с.
3. Степанов В. Ю. Інформаційна культура сучасного інформаційного суспільства / В. Ю. Степанов // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. : до 80-річчя Харк. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. — Х., 2009. — Вип. 27. — С. 91–97.
4. Степанов В. Ю. Інформаційне суспільство: культура особистості / В. Ю. Степанов // Культура України : зб. наук. пр. ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Х., 2010. — Вип. 30. — С. 78–85.
5. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Тер-Минасова. — М., 2000. — С. 24.

Надійшла до редколегії 22.12.2010 р.

УДК 35: 316.46.058.5

В. Ю. СТЕПАНОВ

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ МЕДІАКУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ ДЕРЖАВИ

Запропонований діалог влади із суспільством по роз'ясненню суті державної політики через медіакультуру, яка є посередником між суспільством і владою.

Ключові слова: влада, суспільство, медіакультура, інформація, політика.

Предложен диалог власти с обществом по разъяснению сути проводимой государственной политики через медиакультуру, которая выступает посредником между обществом и властью.

Ключевые слова: *власть, общество, медиакультура, информация, политика.*

In the article the dialog of power is offered with society on elucidation of essence of the conducted public policy through medias culture, which comes forward in this case a mediator between society and power.

Key words: *power, society, medias culture, information, policy.*

Відмітною ознакою життя сучасного суспільства стає все зростаюча мінливість навколишнього світу. Зміни, що характеризують нинішній етап розвитку цивілізації, корінним чином відрізняються від тих, що відбувалися в минулому. Їм властиві: безперервність, нестримність, тенденція до прискорення, глобальність. Вони стосуються всієї планети і практично всіх аспектів життя людини і суспільства. У цю епоху зароджуються нова економіка, нове суспільство, нова інформаційна політика. Під терміном «інформаційна політика» мається на увазі спосіб поведження різних інституційних суб'єктів з наявними інформаційними потоками і ресурсами (держави, або державних органів, окремих організацій або установ). Інформація відіграє роль об'єкта навмисної маніпуляції і разом з іншими ресурсами діяльності виконує суто технічну функцію. При цьому кожен конкретний випадок застосування може розглядатися як результат суб'єктивних і випадкових обставин. Свідомо або несвідомо кожен учасник інформаційного процесу неминуче розкривається, якщо має абсолютно визначену мету і цінності. У цьому наступна особливість інформаційної політики. Цей факт, у свою чергу, несподівано актуалізує питання про зміст понять «інформація» й «інформаційна політика», котре уявлялося раніше академічним, і повертає нас до теми гуманітарного знання — інформаційної культури, як основного наповнення інформаційного процесу в сучасному суспільстві. Тому будь-які програми, пов'язані з інформацією, інформаційною культурою і її поширенням, приречені на згасання, якщо не буде продумано їх супровід стосовно базових стратегій соціокультурної політики.

Метою статті є спроба розглянути діалог влади із суспільством, роз'яснення суті державної політики, що проводиться завдяки медіакulturі, яка в цьому разі відіграє роль посередника між суспільством і владою.

XX століття ввійшло в історію, як століття «інформаційного вибуху», як століття формування світової інформаційної структури. Однією з ознак глобального соціально-культурного перевороту другої половини XX ст. є не стільки багатократне збільшення доступної інформації, скільки виникнення особливого інформаційного

простору, в якому починають складатися свої специфічні форми поведінки і діяльності, якісно відмінні від тих, що існували на попередньому етапі суспільного розвитку [1]. Специфіка інформаційного простору виявляється в характерній саме для нього соціокультурній політиці, і у виникненні нової термінології в суспільстві.

Культурологічний підхід у науковій розробці цього явища став домінуючим і набув віддзеркалення в працях М. В. Арапова, А. І. Арнольдова, А. А. Аніскіна, Н. Д. Бабича, О. Р. Бородіна, Ю. П. Богущького, Н. П. Ващекіна, В. А. Виноградова, І. І. Горлової, А. А. Гречихіна, А. Н. Леонтьєва, А. І. Ракітова В. М. Шейка та ін.

Особливо вплинули на наповнення термінів «інформаційна політика», «інформаційна культура» та «масова культура» новим змістом праці М. Г. Вохришева, А. А. Гречихіна, Н. Б. Зинов'єва, Ю. С. Зубова, В. І. Ісаєва, І. К. Кирпичова, В. А. Мінкіна, І. Г. Моргенштерна, В. М. Петрова, А. І. Ракітова, Б. О. Рибакіова. Б. А. Семеновкєра, Н. А. Сляднева, Е. П. Семенюка, А. Д. Урсула, В. А. Фокєєва, В. В. Шкода, Ю. А. Шрейдера та ін.

Заслугою цих і багатьох інших авторів є формування теоретичних основ і термінологічного апарату інформаційної культури та соціокультурної політики.

Серед завдань державної інформаційної політики — формування діалогової взаємодії між особою і владою, політичними і соціокультурними силами. Без діалогу не може бути згоди, не може бути успішного розвитку держави. В умовах політичної, економічної, соціокультурної модернізації необхідність у діалозі стає особливо значущою. Без нього всі реформи приречені на провал. Люди повинні мати якнайповнішу і найоб'єктивнішу інформацію про інформаційну політику влади, можливість висловлювати свою думку з приводу директивних рішень і вносити свої пропозиції. Владі теж життєво необхідний діалог для підтримки постійного контакту із суспільством, роз'яснення суті державної політики, дізнання про реакцію громадян та ін.

Провідна роль в успішному здійсненні такого діалогу належить засобам масової інформації, які відіграють роль у цьому разі посередника між суспільством і владою. Саме вони генерують і спрямовують основні потоки інформації. Саме вони здатні найефективніше задовольняти інформаційні потреби громадян, узгоджувати інтереси особи, суспільства і держави. Але успіх такого діалогу можливий тільки за умови готовності до нього кожної із сторін. Ось чому нині особливого значення набуває медіакультура суспільства, так і медіакультура кожної окремої особистості.

Узагалі «медіа» (від латинського «medium» — засіб, посередник) — достатньо ємне, неоднозначне поняття, суть якого ще в 1950-1960-і роки спробував передати знаменитий канадський

учений і публіцист Герберт Маршалл Маклюен у книзі «Розуміння медіа: зовнішні розширення людини».

Останніми роками проблеми «медіа» перебувають у центрі уваги громадськості, науки й освіти. Нині як синонім слова «медіа» широко використовують терміни «засоби масової інформації» (ЗМІ) і «засоби масової комунікації» (ЗМК), в яких міститься ідея зв'язку між різними структурами суспільства та світу в цілому.

У зв'язку з цим особливого значення в суспільстві набуває медіакультура, роль якої в соціокультурній політиці складно переоцінити.

Що стосується такого поняття, як «медіакультура», то можна погодитися з одним з дослідників цього питання А. В. Шаріковим, котрий вважає, що медіакультура — це частина загальної культури, пов'язана із ЗМК [10]. З одного боку, в соціальному сенсі: культура суспільства — медіакультура суспільства. З іншого, в особовому: культура людини — медіакультура людини, коли акцентується на взаємодії людини зі світом медіа, його сприйнятті і творчому самовираженні через ЗМК, які зрештою забезпечують повноцінне залучення людини до життя суспільства.

Використання медійного змісту, позбавлене активного інтелектуально-творчого начала, істотно звужує пізнавальні можливості аудиторії, збіднює її сприйняття. Зрештою медіаосвіта покликана розширити чисельність людей, свідомих учасників комунікаційних процесів, здатних реально впливати на ЗМІ, що мають активно і творчо брати участь у формуванні цивілізованого суспільства.

У матеріалах ЮНЕСКО наводиться таке визначення «медіаосвіти»: «Навчання теорії і практичних умінь для опанування сучасних засобів масової комунікації, що розглядаються як складова специфічної і автономної галузі знань у педагогічній теорії і практиці. Його слід відрізнити від використання ЗМК як допоміжних засобів у викладанні інших галузей знань» [6].

«Російська педагогічна енциклопедія» визначає медіаосвіту як напрям у педагогіці, що вивчає закономірності масової комунікації (преси, ТБ, радіо, кіно, відео та ін.). Основні завдання медіаосвіти: підготувати нове покоління до життя в сучасних інформаційних умовах, до сприйняття різної інформації, навчити людину розуміти, усвідомлювати наслідки її дії на психіку, опановувати засоби спілкування на основі невербальних форм комунікації за допомогою технічних засобів [9].

В Україні поширене ширше розуміння медіаосвіти — не лише як певного компонента шкільної або вузівської освіти, але і як тривалої суспільно-просвітницької діяльності. Його прихильники розуміють під медіаосвітою перш за все безперервний розвиток особистості в суспільстві. Важливість виховання активних й інформованих громадян, формування нової культури спілкування зі

ЗМІ, яка сприяла б органічному входженню в «інформаційне суспільство», зростає з поширенням новітніх комп'ютерно-мережових комунікацій.

У сучасних трактуваннях медіаосвіти наголос робиться на формуванні в аудиторії ЗМІ здатності до активного, осмисленого засвоєння медійного змісту, ґрунтованого на знаннях про суть, специфіку й цілі масових комунікацій. Усе більша увага приділяється розвитку самостійного критичного мислення стосовно засобів масової інформації, на набуття практичних навичок у виявленні помилкових відомостей і спотворень в отримуваній інформації, на вироблення стійкого імунітету проти маніпулятивного впливу ЗМІ, на збагачення соціального досвіду аудиторії в практиці спілкування з друкарською та електронною продукцією.

Цьому сприяє ознайомлення широкої аудиторії із соціальною роллю і механізмами функціонування мас-медіа, з нормами і правилами професійної етики журналістів й інших творчих працівників ЗМІ, жанрами журналістики, зі специфікою редакційної «кухні». Медіаосвіта покликана виробляти культуру раціонального опанування медійного змісту, розвивати соціальну активність громадян.

Сучасні уявлення про медіаосвіту як про процес розвитку творчої особистості, котра самостійно і критично мислить, вміє правильно організувати інформаційний процес у мережі і забезпечити інформаційну безпеку, значною мірою базуються на осмисленні феномену медіакультури, масштаби впливу якої на людське суспільство зростають з кожним днем. На відміну від «культури» комп'ютерної індустрії розваг, що маніпулює інформаційними потоками частенько сумнівного змісту, справжня медіакультура в широкому сенсі є складовою інформаційної культури людства, яка в інформологічній парадигмі цивілізації розглядається як колективна інформаційна пам'ять, накопичення інформаційного фонду.

У виробленні нової інформаційної культури, тобто медіакультури, мають брати участь не лише державні інститути освіти, але й суспільні структури, ЗМІ, що мають у своєму розпорядженні великий потенціал поширення знань.

Якщо зважати на набутий досвід формування інформаційної культури, то її компонентами були: бібліотечно-бібліографічні знання, культура читання, комп'ютерна грамотність. Саме загальнонавчальні знання і вміння є основою будь-якої діяльності, пов'язаної з переробкою інформації: навчальної, науково-пізнавальної, дозвільлевої та ін.

Сучасне суспільство поступово усвідомлює необхідність формування медіакультури як важливого соціального завдання. Проте недостатньо високий рівень особистої інформаційної культури ба-

гатьох педагогів, недостатня матеріально-технічна база і деякі інші причини перешкоджають формуванню необхідного і достатнього рівня інформаційної культури студентів. Так, вузівські курси інформатики вчать, переважно, роботи з комп'ютером, основ програмування, залишаючи без уваги соціально-інформаційні процеси. Переважає прагматичний підхід, який виявляється в тому, що здобути знання сприймаються тільки щодо їх конкретного практичного застосування в навчальній або професійній діяльності. Таке обмежене розуміння цілей і завдань виховання інформаційної культури особистості заважає цілісному її формуванню і не сприяє виробленню правильних уявлень про інформаційну картину світу [2].

Завдання системи освіти у зв'язку з цим полягає в тому, щоб усе соціальне середовище було спрямоване на формування інформаційної культури особистості, щоб воно не обмежувалося заняттями, а відбувалося в побуті, у сфері дозвілля та інших сферах життєдіяльності. Особливо це важливо в професійній підготовці і забезпеченні професійного зростання педагога, оскільки цей процес не припиняється з випуском фахівця з ВНЗ, не обмежується рамками системи підвищення кваліфікації; він є безперервним розвитком і саморозвитком професіонала, зумовленим новими вимогами до нього світової спільноти [4].

Для того, щоб мати цілісне уявлення про те, як формувати медіакультуру в соціумі, важливо визначити знання у сфері самого явища «медіакультури», встановити особливості цього явища.

Доцільно основою дослідження цієї концепції вважати такі початкові положення.

1. Культуру створює сама людина, тому медіакультура може бути представлена як особливий вид культури, що відображає не лише соціальний досвід людства, але й індивідуальний досвід людини. Інформаційна культура людини більшою мірою індивідуальна, ніж соціальна, оскільки є характеристикою не стільки розвитку інформаційного середовища певного суспільства, скільки характеристикою самої людини, що створила це середовище.

2. Становлення інформаційної культури зумовлене не лише зовнішніми чинниками — соціальними і професійними вимогами до педагогічної культури, але і внутрішніми — рівнем розвитку індивідуальності як психічного світу педагога, особистими властивостями і якостями, що визначають готовність педагога до подолання бар'єрів в інформатизації своєї педагогічної діяльності та ін.

3. Інформаційна культура як суб'єктивне явище відрізняється динамічністю, мінливістю, пов'язаними з тими перетвореннями, які відбуваються в досвіді педагога, в його психіці. Крім того, медіакультура як об'єктивне явище також постійно збагачується, уточнюється, удосконалюється у зв'язку з розвитком самого інформаційного середовища.

На жаль, нині відсутня цілісна державна концепція формування інформаційної культури. Інформаційна культура останнім часом асоціюється переважно з техніко-технологічними аспектами інформатизації, набуттям навичок роботи з персональним комп'ютером. Переважає монодисциплінарний підхід, у рамках якого формування інформаційної культури зводиться або до навчання основ бібліотечних бібліографічних знань, або до ліквідації комп'ютерної неписьменності, або до опанування раціональних прийомів роботи з книгою. Кожен з цих напрямів сам по собі не викликає сумнівів, проте, маючи локальний характер, жодний з них нездатний вирішити проблему в цілому — формування інформаційної культури особистості.

Існуючі способи і форми застосування інформаційних технологій відображають, перш за все, інтереси різних учасників (суб'єктів) інформаційної політики. Конкретний «кут використання» інформаційних можливостей і потенціалу масової комунікації свідчить про характер інформаційно-політичних інтересів, що реалізуються в цьому просторі.

Для ілюстрації цієї тези можна звернутися до різних аспектів культурної політики останнім часом. І хоча дані, на підставі яких формулюються висновки, стосуються історії культурної політики європейських країн, багато положень є типовими і для сучасної вітчизняної ситуації [11].

Повертаючись до логіки інформаційного простору та інформаційної політики, можна відзначити, що будь-яка з культурполітичних орієнтацій виконуватиме певний технологічний підхід у рамках своєї реалізації.

Інформаційна політика перетворюється на тип політичної комунікації і будується з урахуванням усіх понятійних ознак, властивих цьому простору. Тут дотриманий принцип «гуманітарного знання» (релятивізм і суб'єктивізм культурних цінностей), активно реалізується техніка інтерактивності, а тип суб'єкта цілком відповідає тенденціям «мініатюризації», аж до рівня окремої людини.

Найтиповішою інформаційною технологією при цьому є відносний перехід від простору віртуального до простору соціального. Будь-які міфи й образи, створювані учасниками комунікації, мають тенденцію до реалізації на соціальному полі соціокультурної цивілізації [7]. Це поняття досить багатогранне і використовується в найрізноманітніших значеннях.

Говорячи про медіакультуру, ми використовуємо цей термін у широкому сенсі, маючи на увазі під ним культуру інформаційного суспільства [3]. Природно, що не всі здатні швидко адаптуватися в нових умовах, «вписатися» в нове культурне середовище. Все це диктує необхідність ставлення до інформації — зброї в економічній і політичній боротьбі, засобу управління особистістю і суспіль-

ством, інструменту влади, стратегічного ресурсу — як до найважливішого чинника, що визначає розвиток сучасного суспільства, джерела виживання і стійкого зростання. Дія цього чинника особливо посилюється зростанням кількісних показників інформаційних потоків у сучасному суспільстві. Медіакультура ставить людину в абсолютно інші зв'язки із зовнішнім світом. Її життя стає менш детермінованим соціально-економічними умовами, а її вільна творча діяльність багато в чому визначає соціокультурну ситуацію.

Саме завдяки інформації і знанням, високому освітньому рівню аналітиків і вмінню переробляти величезні потоки інформації, пов'язані з діяльністю людства на Землі, робиться спроба вирішення глобальних проблем людства [5].

У класичній природничо-науковій парадигмі знання розглядається як щось непорушне і постійне — те, що не залежить від ситуації, що змінюється і є абсолютним (істинним) незалежно від діапазону можливих інтерпретацій.

Гуманітарне знання припускає постійний процес зміни і виробництва нових знань. Це важливо навіть не з позицій розуміння «перманентної революції знань», а в контексті особливої культури, етики поведінки в інформаційному просторі.

Таким чином, усередині сучасного інформаційного простору можливому суб'єктові діяльності доводиться мати справу не лише з інформаційною політикою, але і з культурною політикою, що, втім, не є такою вже великою проблемою при осмисленні процесів, що відбуваються. Все це є актуальним і становить предмет подальших досліджень.

Список літератури

1. Всемирный Саммит по информационному обществу : информационное издание / сост. Е. И. Кузьмин, В. Р. Фирсов. — СПб., 2004. — 136 с.
2. Гендина Н. И. Информационная культура личности: диагностика, технология формирования : учебно метод. пособие / Н. И. Гендина, Н. И. Колкова И. Л. Скипор. — Кемерово: Кемеровская гос. академия культуры и искусств, 1999. — Ч. 2. — 146 с.
3. Зубов Ю. С. Информатизация и информационная культура // Проблемы информационной культуры: сб. ст. — М., 1994. — С. 6–11.
4. Информационная культура в структуре новой парадигмы образования : сб. ст. / науч. ред. Н. И. Гендина. — Кемерово: Кемеровская гос. Академия культуры и искусств, 1999. — 181 с.
5. Окинавская Хартия глобального информационного общества // Дипломатический вестник. — 2000. — № 8.
6. Программа ЮНЕСКО «Информация для всех». Отчет 2004—2005 : [перс англ.] / Л. В. Петрова; Российский комитет Программы ЮНЕСКО «Информация для всех». — М., 2006. — 165 с.

7. Степанов В. Ю. Інформаційна культура сучасного інформаційного суспільства / В. Ю. Степанов // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. : до 80-річчя Харк. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. — Х., 2009. — Вип. 27. — С. 91–97.
8. Семенюк Э. П. Научно-техническая информация и образование: поиск новых парадигм / Э. П. Семенюк // НТИ. Сер. 1. — 1998. — № 1. — С. 1–15.
9. Спичкин А. В. Что такое медиаобразование / А. В. Спичкин. — Курган: Изд-во Ин-та повышения квалификации и переподготовки работников образования. 1999. — 114 с.
10. Шариков А. В. Медиаобразование: мировой и отечественный опыт / А. В. Шариков — М.: Изд-во Академии педагогических наук, 1990. — 66 с.
11. Bassand M. Cultural Regions: Project № 10 // Council of Europe, 1991.

Надійшла до редколегії 25.11.2010 р.

УДК [316.61:340]:[008:340]

І. П. КОВАЛЕНКО

ПРАВОВА СОЦІАЛІЗАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ ЯК ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ

Розкриваються сутність процесу правової соціалізації, його рівні, об'єктивні й суб'єктивні чинники, раціональний та емоційний компоненти правового виховання. Автор підкреслює, що результатом правової соціалізації особистості є формування правової культури.

Ключові слова: *правова культура, правова соціалізація, правосвідомість.*

Раскрываются сущность процесса правовой социализации, его уровни, объективные и субъективные факторы, рациональный и эмоциональный компоненты правового воспитания. Автор подчеркивает, что результатом правовой социализации личности является формирование правовой культуры.

Ключевые слова: *правовая культура, правовая социализация, правосознание.*

This article shows the essence of legal socialization process, its levels, its objective and subjective factors, rational and emotional components of political upbringing were discovered in this article. The author emphasizes that the result of legal socialization is the forming of a legal culture.

Key words: *legal culture, legal socialization, legal consciousness.*

Формування правової культури українського суспільства є найважливішим завданням сьогодення, що зумовлене намаганням

України приєднатися до сім'ї європейських націй, розбудувати вільне демократичне суспільство та правову державу. Проблему формування правової культури досліджували філософи, правознавці, педагоги: В. Головченко [1], В. Оксамитний [2], М. Подбerezький [3], Р. Сербін [4] О. Скакун [5], А. Скуратівський [6], С. Сливка [7], М. Цвік [8], М. Щербань [9] та ін. У працях цих науковців розроблено теоретико-методологічні й емпірико-практичні проблеми формування правової культури як суспільства в цілому, так і його окремих соціальних груп.

У літературі відзначається складність дослідження проблеми формування правової культури, що зумовлене неоднозначністю та багатогранністю цього поняття. Як стверджує С. Комаров, у науковій літературі налічується понад 250 визначень правової культури [10, с. 241]. Такий стан справ можна пояснити тим, що в кожному окремому випадку наукового дослідження поняття правова культура використовується в певному змістовому контексті. Тому, хоча в багатьох наукових працях зберігаються певні спільні ознаки у визначенні поняття правової культури, але в кожному окремому випадку перед ученими постає завдання — дослідити правову культуру відповідно до конкретного контексту розвитку суспільства.

Водночас ні в кого з дослідників не викликає заперечення те, що правова культура є феноменом, який утворився на ґрунті синтезу права та культури. Унаслідок цього дослідження правової культури потребує аналізу цих базових категорій, що визначають явища, завдяки взаємодії яких виникає цей суспільний феномен. Відповідно до цього намітилися два основні підходи до трактування цього поняття: правовий і культурологічний та, відповідно, два розуміння сутності цього суспільно-правового явища.

У межах правового підходу поняття правової культури трактується з точки зору права, тобто право є провідним компонентом, а культура підпорядкованим. У пострадянському суспільствознавстві ще й досі домінує правовий підхід до розуміння сутності цього феномену. Це спричинене тим, що в попередній (радянський) період проблема правової культури розроблялася переважно в юридичній науці. У контексті правового підходу зміст даного поняття, хоча й характеризується рухливістю (внаслідок як неоднозначності розуміння права, так і не завжди чітких меж між правовою культурою і правом або правовою культурою та культурою взагалі), але ґрунтується на тому, що правова культура є, передусім, способом організації правової сфери (життя) суспільства. У юридичній науці панує думка про те, що вивчення правової культури суспільства потребує аналізу його правового життя «під певним кутом зору» [11, с. 330]. У юридичній літературі перші визначення правової культури орієнтувалися на суб'єктивні інтелектуальні елементи: рівень знання та розуміння права тощо (С. Алексєєв [12; 13], О. Лукашева

[14; 15] та ін.). У межах правового підходу поняття «правова культура» використовується для характеристики всієї правової матерії. Так, російський науковець В. Нерсисянц ототожнює правову культуру з «... усією правовою надбудовою суспільства» [16, с.409], інший російський науковець В. Лазарев — з правовою системою суспільства [17, с.168]. Аналізуючи структуру правової культури, А. Піголкін вирізняє такі її компоненти: правові ідеї, правові норми й інститути, правові вчинки, правові установи. Відповідно до цього вирізняють чотири стани культури: ідеолого-психічний; нормативний, що фіксується сукупністю норм права; поведінковий, який указує на характер правових дій; об'єктивований, що закріплює результати правової діяльності [18, с.148-149]. Проте таке трактування правової культури мало чим відрізняється від попередніх, оскільки воно повністю продукує конструкцію правової системи суспільства, що прийнята в радянській загальній теорії права.

Натомість у межах культурологічного підходу поняття правової культури трактується з точки зору культури, тобто культура є головним суб'єктом цього явища, а право — предикатом. Ця обставина зумовлює ширший зміст цього поняття. Якщо в межах правового підходу правова культура тлумачилася як феномен правової системи, то в межах культурологічного — як явище, притаманне не тільки правовій сфері, а таке, що пронизує всю систему суспільних відносин. Культурологічний підхід до трактування сутності правової культури характерніший для Західної науки, де теорія культури набула значно глибшої розробки, ніж у Радянському Союзі. На відміну від радянського суспільствознавства, яке трактувало культуру з класово-ідеологічних позицій, плюралізм Західної науки сприяв дослідженню різнобічних аспектів цього складного суспільного явища. Відповідно проблема правової культури на Заході відобразилася у філософії, соціальній антропології, політичній науці й інших соціальних дисциплінах, що власне і сприяє широкому трактуванню цього поняття. Так, американський учений Дж. Белл визначає правову культуру як «... специфічний шлях (way), завдяки якому цінності, практика та концепції інтегруються в дії правових інститутів та в тлумачення правових текстів» [19, р. 70].

У контексті цього дослідження правова культура розглядається як продукт правової соціалізації особистості. Метою статті є розкриття сутності правової соціалізації особистості як процесу формування її правової культури. Реалізація цієї мети передбачає використання біхевіористського підходу до розуміння сутності правової культури, в межах якого правова культура тлумачиться як сукупність стереотипів правової свідомості та поведінки.

Правова соціалізація є невід'ємною складовою загальної соціалізації особистості. Таким чином, правову соціалізацію можна визначити як перманентний процес залучення людини до правовідно-

син, формування в неї правосвідомості та правомірної поведінки. Варто також погодитися з В. Головченком і О. Потьомкіним, які розглядають правову соціалізацію як «... процес, завдяки якому люди вчаться думати і вести себе відповідно до засвоєння та активного відтворення соціально-правового досвіду, набутого в умовах спілкування з іншими людьми і суспільством в цілому, а також різних видів суспільно-правової дійсності» [20, с.103]. Правова соціалізація людини детермінується багатьма чинниками різних рівнів.

На макрорівні (рівні всього суспільства) формування правової культури зумовлене характером національної правової системи, типом політичного режиму, домінуючими соціально-економічними відносинами, змістом національної культури, яка виникла в процесі історичного розвитку суспільства.

На мезорівні (рівні великих соціальних груп) — місцем тієї чи іншої групи в соціальній структурі суспільства, особливостями її соціального та правового буття. На цьому рівні на людину великий вплив чинить соціально-професійне середовище, яке зумовлює формування відповідного рівня правосвідомості та відповідного типу правової поведінки.

На мікрорівні (рівні малих соціальних груп) є особливостями правосвідомості родини, трудового колективу, неформального спілкування.

Останнім часом, у зв'язку з розвитком процесу глобалізації сучасного світу та переходом до інформаційного етапу розвитку людської цивілізації, все більше впливають на формування правосвідомості чинники мегарівня (міжнародного життя): демократизація сучасного світу, міжнародне право, міжнародні конфлікти, кризи тощо.

Усі чинники, що впливають на формування правосвідомості особистості та її правомірної поведінки, поділяються на об'єктивні та суб'єктивні. До об'єктивних належать такі, що не мають своєю безпосередньою метою формування правової культури, проте тим чи іншим чином здійснюють вплив на процес правової соціалізації. На процес правової соціалізації особистості впливають соціально-економічна та соціально-політична ситуація в країні, рівень добробуту населення, характер політичного режиму, особливості національної культури тощо. Суб'єктивний чинник утілюється в діяльності, яка має своєю метою формування правосвідомості та правомірної поведінки. Суб'єктивний чинник, насамперед, унаочнюється в правовому вихованні. Правове виховання слід визначити як процес цілеспрямованого та систематичного впливу на правосвідомість людини з метою вироблення в неї стереотипів правомірної поведінки, відповідних даній правовій системі. Цілеспрямованість та систематичність є тими елементами, що вирізняють правове

виховання із загального процесу правової соціалізації. Правове виховання ґрунтується на двох взаємопов'язаних компонентах: раціональному й емоційному.

Раціональний компонент правового виховання втілюється в правовій освіті та правопросвітницькій діяльності. Через правову освіту громадяни отримують системне уявлення про право, що дозволяє їм оцінювати свої та чужі вчинки з правової позиції. Правова освіта в цивілізованих суспільствах є невід'ємною складовою всіх щаблів загальної системи освіти. Вона починається ще в дошкільних закладах, де дітей ознайомлюють з елементарними правилами поведінки в суспільстві (наприклад, правилами дорожнього руху). У середній школі основи правових знань учні здобувають через загальні та спеціальні суспільствознавчі дисципліни. У системі середньої освіти України різні аспекти правових знань містять історія України, де є питання, присвячені конституційному будівництву, розробці та прийняттю інших фундаментальних законодавчих і підзаконних актів та практики їх реалізації.

У вищій школі обсяг правових знань значно розширюється і набуває системнішого характеру. З 1992 р. до 2009 р. нормативною дисципліною вищої школи (такою, що є обов'язковою для вивчення студентами всіх спеціальностей та форм навчання) було «Правознавство», мета якого — надати студентам системні знання про право, його галузі, найважливіші норми та процедури. На жаль, у минулому році наказом колишнього міністра освіти та науки І. Вакарчука «Правознавство», як і деякі інші навчальні дисципліни, що відіграють важливу роль у соціалізації майбутніх фахівців (політологія, соціологія, релігієзнавство), було вилучено з переліку нормативних курсів. Окрім загального курсу правознавства, в багатьох ВНЗ викладають спеціальні курси, конче необхідні для фахової підготовки студентів (трудове право, авторське право, екологічне право тощо). Різні аспекти правового знання студенти здобувають також під час вивчення інших курсів гуманітарних та професійно-орієнтованих дисциплін.

Раціональний компонент правового виховання втілюється в житті також через правопросвітницьку діяльність, що проводять різні установи гуманітарного профілю (зокрема й бібліотеки), засоби масової інформації та громадські об'єднання, які організують цикли лекцій з правової тематики, виступи правознавців перед населенням, юридичні консультації, друкують статті з питань правових відносин у газетах та журналах, створюють теле- та радіопрограми правовиховної спрямованості. Правопросвітницька діяльність є великим підпир'ям правової освіти, проте, не може підмінити її, оскільки вона, зазвичай, має фрагментарніше наповнення та, відповідно, менш системний характер.

Емоційний компонент правового виховання виявляється у створенні відповідної морально-психологічної атмосфери, яка має сприяти формуванню правосвідомості громадян, закріпленню норм права в внутрішній структурі індивідів. Емоційний компонент втілюється у життя через різні ритуали (наприклад, урочисте вручення молодим людям паспортів громадянина України, що має закріпити в їх свідомості відчуття причетності до національної політичної та правової системи); заохочення правомірної діяльності через подяки та нагороди; святкування Дня незалежності України та Дня Конституції України; святкування ювілеїв видатних правозахисників, чий спосіб життя пропонується громадянам для наслідування.

Практика довела, що найбільший ефект правового виховання особистості досягається в тому разі, коли його раціональний та емоційний компоненти органічно поєднуються один з одним. Універсальним показником ефективності правового виховання є адекватна до норм національного та міжнародного права поведінка громадян.

Одним з найважливіших завдань правового виховання є виправлення деформацій правосвідомості окремих осіб [21, с. 215]. Деформація правосвідомості особи здатна нанести шкоду правовому регулюванню суспільних відносин, призвести до порушення прав і свобод людини, що підриває віру в правовий порядок. Навіть коли такі прояви не спричиняють юридичної або моральної відповідальності, то це призводить до правового нігілізму, навмисного порушення правових приписів, масового невиконання правових норм, прийняття протиправних нормативних актів, безкарності та спонукає суб'єктів до порушень законів у майбутньому. Від того, наскільки вдасться виправити деформації правосвідомості, багато в чому залежить розвиток суспільних відносин.

Подолання правового нігілізму є актуальною проблемою розвитку українського суспільства й має винятково важливе значення для формування правової культури. В умовах переходу суспільства від тоталітаризму до демократії відбувається ослаблення репресивного механізму держави. При цьому адекватної заміни страху миттєво знайти насправді неможливо. Виникає досить цікава ситуація: громадяни, втративши «священний страх» перед державою, починають досить критично ставитися й до державного апарату, і до встановлених ним правил поведінки (офіційного права). Не маючи відчутної вигоди від правомірної поведінки та водночас значною мірою звільнившись від страху перед неминучістю покарання, громадяни починають зіставляти свою поведінку не із загальнозначущими правилами, закріпленими в нормах права, а з очікуваною вигодою або з передбачуваною небезпекою планованого вчинку. У подібній ситуації право значною мірою втрачає свої загальну значущість і результативність. Відповідно,

посилиється правовий нігілізм, що виражається як у пасивних, так і в активних формах.

Правовий нігілізм сприяє деформації правової культури, під якою розуміють зовнішні форми поведінкової активності, які доводять, що суб'єкт правової поведінки не вважає необхідним для себе звіряти власну поведінку з правовими установками і демонструє своє зневажливе або негативне ставлення до них [22, с. 2]. Нігілізм у широкому розумінні означає заперечення загальноприйнятих цінностей, ідеалів, моральних норм, культури тощо. Найпоширенішими формами правового нігілізму є: а) недотримання і невиконання вимог законів та інших нормативно-правових актів; б) підміна законності політичною, ідеологічною чи прагматичною доцільністю; в) ототожнення права з фактичною діяльністю владних структур; г) відсутність поваги до суду.

Ігнорування сутнісних засад правової культури в соціальному управлінні, регулюванні (через відсутність відповідних законів чи прогагин у законодавстві) призводить не лише до послаблення цілеспрямованого впливу на суспільне життя, розбалансування соціальних взаємозв'язків, а й руйнує основи життєдіяльності взагалі [23, с. 119]. Одним із запобіжників цього є системна робота, спрямована на підвищення рівня правової культури.

Таким чином, головний результат процесу правової соціалізації полягає у формуванні правової культури. Окремим випадком правової соціалізації є правове виховання, яке із загального процесу правової соціалізації вирізняє цілеспрямованість та систематичність. Результативність правової соціалізації визначається кореляцією між дією об'єктивних чинників цього процесу та правовим вихованням (суб'єктивним чинником), а також здатністю суб'єктів виховання органічно поєднувати раціональні й емоційні чинники правовиховної діяльності. Найважливішими завданнями в процесі правового виховання є виправлення деформацій правосвідомості окремих осіб, подолання правового нігілізму. Головним критерієм ефективності правового виховання є відповідність правової свідомості та правової поведінки особистості діючим у суспільстві нормам права.

Перспективами подальших досліджень є вивчення формування в суспільстві правової культури, зокрема фахівців бібліотечного профілю.

Список літератури

1. Головченко В. Особливості формування правової культури молоді / В. Головченко // Право України. — 2004. — №10. — С. 120–123.
2. Оксамытний В. В. Правовое воспитание — важный фактор формирования социально активной личности / В. В. Оксамытний. — К. : Наук. думка, 1979. — 327 с.

3. Подберезський М.К. Формування правової культури студентів вищих педагогічних навчальних закладів : автореф. дис. ... канд. пед. наук / М.К. Подберезський ; Академія пед. наук України. Ін-т педагогіки і психології проф. освіти. — К., 1997. — 37 с.
4. Сербин Р. А. Правова культура — важливий фактор розбудови державності: автореф. ... канд. юр. наук / Р. А. Сербин, Нац. академія внутрішніх справ України. — К., 2003. — 15 с.
5. Скакун О. Ф. Юридическая деонтология: учебник / О. Ф. Скакун. — Х. : Эспада, 2002. — 504 с.
6. Скуратівський А. В. Формування та розвиток правової культури в українському суспільстві : автореф. дис. ... канд. юрид. наук / А. В. Скуратівський ; Нац. акад. внутрішніх справ України. — К., 2004. — 16 с.
7. Сливка С. С. Юридична деонтологія : підручник / С. С. Сливка. — К. : Атіка, 2001. — 304 с.
8. Цвік М. В. Сучасне праворозуміння — методологічна основа правової науки / М. В. Цвік // Методологічні проблеми правової науки : матеріали міжнар. наук. конф., Харків, 13-14 грудня 2002 р. / упоряд. М. І. Панов, Ю. М. Грошевий. — Х. : Право, 2002. — С. 124–132.
9. Щербань М. П. Формування правової культури студентів вищих аграрних закладів І-ІІ рівнів акредитації: автореф. дис. ... канд. пед. наук / М. П. Щербань ; Ін-т вищої освіти Академії пед. наук України. — К., 2005. — 20 с.
10. Комаров С. А. Общая теория государства и права : курс лекций / С. А. Комаров. — М., 1996. — 314 с.
11. Теория государства и права / отв. ред. В.Д. Перевалов. — Екатеринбург, 1994. — 423 с.
12. Алексеев С. С. Механизм правового регулирования в социалистическом государстве / С. С. Алексеев. — М., 1966. — 187 с.
13. Алексеев С. С. Специально-научные теории в советском правоведении / С. С. Алексеев // Теоретические проблемы истории права. — Тарту, 1989 — С. 16–23.
14. Лукашева Е. А. Правосознание, правовое воспитание и правовая культура / Е. А. Лукашева // Советское государство и право. — 1976. — № 1. — С. 129–137.
15. Лукашева Е. А. Право, мораль, личность / Е. А. Лукашева. — М., 1986. — 263 с.
16. Проблемы общей теории права и государства / под ред. В. С. Нерсесянца. — М, 1999. — 406 с.
17. Общая теория права и государства / под ред. В.В. Лазарева. — М., 1997. — 324 с.
18. Общая теория права / под ред. А. С. Пиголкина. — М., 1995. — 384 с.
19. Bell J. English Law and French Law — Not so Different? / J. Bell // Current Legal Problems. — 1995. — Vol. 48. — Part 2. — P. 80–101.

20. Головченко В. Правові механізми формування правосвідомості студентів / В. Головченко, А. Потьомкін // Право України. — 2006. — №9. — С. 100–103.
21. Правова культура в умовах становлення громадянського суспільства : монографія / за ред. Ю. П. Битяка, І. В. Яковюка. — Х. : Право, 2007. — 248 с.
22. Абдигалиев А. У. Деформация правовой культуры: понятие, последствия, 2006. пути преодоления / А. У. Абдигалиев // История государства и права. — 2006. — №3. — С. 2–12.
23. Скутарівський А. Взаємозв'язок правової культури і соціального буття в процесі суспільної трансформації / А. Скутарівський // Право України. — 2004. — №1. — С. 118–121.

Надійшла до редколегії 30.11.2010 р.

УДК 130.2:821.161.1

Н. Є. ШОЛУХО

ВПЛИВ РОСІЙСЬКОЇ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ДУМКИ НА МОРАЛЬНУ СКЛАДОВУ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРИ ПОВСЯКДЕННОСТІ ЕМАНЮЕЛЯ ЛЕВІНАСА

Досліджується вплив російської інтелектуальної думки на формування етичних інтенцій у концепції культури повсякденності Еманюеля Левінаса.

Ключові слова: культура повсякденності, російська література, відповідальність, співчуття, Інший, тіло.

Исследуется влияние русской интеллектуальной мысли на формирование этических интенций в концепции культуры повседневности Эмманюэля Левинаса.

Ключевые слова: культура повседневности, русская литература, ответственность, сострадание, Другой, тело.

The influence of Russian intellectual mind to forming to the ethical intentions in Emmanuel Levinas's everyday life's culture is examines.

Key words: everyday life's culture, Russian literature, responsibility, compassion, the Other, body.

Актуальність теми зумовлена необхідністю визначення впливу російської літератури на творчість Левінаса у вимірах культурологічного знання. На сьогоднішній день існують розвідки за філософським та філологічним напрямками, в яких розглядаються окремі аспекти цієї проблематики. Вагомість обраної теми посилюється тим фактом, що переосмислення Левінасом ставлення до російської літератури відбувалося в м. Харків, де майбутній філософ навчався в гімназії й став свідком бурхливих років революції 1917 р. та громадянської війни 1917–1919 рр.

Тому мета статті — дослідити вплив російської інтелектуальної думки на моральні аспекти концепції культури повсякденності Е. Левінаса в межах культурологічного аналізу.

Нашому дослідженню сприятиме звернення до таких праць Е. Левінаса: стаття «Тотальність і нескінченне: есе про зовнішність» (1961 р.), збірка есе, статей і текстів доповідей «Важка свобода» (1976 р.), збірка статей та інтерв'ю «Між нами. Дослідження думки-про-іншого» (1991 р.). Також долучатимемо до дослідження твори О. О. Ухтомського «Домінанта» (1923 р.), Л. М. Толстого «З нотаток князя Нехлюдова. Люцерн» (1857 р.), І. С. Тургенєва «Ася» (1858 р.), Ф. М. Достоевського «Нотатки з підпілля» (1864 р.) і «Брати Карамазови» (1880 р.).

Теоретичною базою дослідження слугуватимуть такі тексти. Серед англомовних дослідників, що розглядали різні ракурси впливу класиків російської літератури на формування філософської позиції Левінаса, варто відзначити о. Р. Бурайова і В. Еделґласа, які ставили дослідницький наголос на етичних поглядах Ф. Достоевського і їх трансформаціях в уявленнях Е. Левінаса про етику після Голокосту [15; 16].

Серед російських фахівців, які займаються філософією Левінаса, слід звернути увагу на розвідку З.О. Сокулер, яка досліджує історико-культурний контекст життя мислителя, зокрема визначає вплив російської культури, що супроводжувала філософа протягом усього життя [11].

З числа вітчизняних досліджень, які висвітлюють окремі аспекти впливу російської літератури на уявлення мислителя про відповідальність, відзначимо працю М. Гіршмана, в якій Е. Левінаса і Ф. Достоевського розглянуто як представників діалогічної парадигми думки [1].

Наведені розвідки засвідчують необхідність подальшого дослідження впливу російської літератури і культури в цілому, відійшовши від суто літературного виміру. Тому ми, на прикладі соматичного зрізу моральності в концепції культури Е. Левінаса, продемонструємо, що формування етичних інтенцій мислителя, які складають фундамент його концепції, зазнало потужного впливу російської інтелектуальної думки.

У даній статті не будемо детально зупинятися на роках Левінаса, проведених у Харкові, зазначимо лише ключові факти, які зумовлюють сприйняття його інтелектуальної спадщини.

В 1916 р., за умов Першої світової війни, родина Левінасів переїхала до Харкова, де залишилася до 1920 р. В цей час, через фінансові причини, багато викладачів поєднували роботу на університетських кафедрах з викладанням у гімназіях. До однієї з таких гімназій і вступив юний Емануель Левінас (тоді ще Імануїл Левін). Викладання здійснювалося на університетському рівні.

Цим фактом можна пояснити свідчення про високий рівень викладання літератури в гімназіях, що сприяв захопленню класиками світової і російської літератури. Так, з проханням про складання іспитів екстерном старший за Левінаса юнак додавав автобіографію, в якій, зокрема, зазначив: «...Гоголь, Лермонтов і Пушкін стали для мене предметом, який важко замінити. Для більш-менш ясного їх розуміння мені дуже допомогла теорія словесності, а також перекладені на російську мову іноземні класики, переважно Байрон» [8, с. 123]. Те ж саме, згодом, скаже Левінас: «Ви знаєте про важливу роль російської літератури в моєму особистому формуванні. Достоевський, Пушкін, Гоголь, Лермонтов, також видатні англійські твори, Шекспір — дали поживу для мого базового філософського досвіду» [4, с. 180].

Левінас часто посилався у своїх роздумах про асиметричну етику на слова Достоевського з роману «Брати Карамазови»: «кожен з нас перед усіма винуватий, а я більше за всіх» [2, с. 179]. Коли Левінас уперше замислився над цими рядками, в країні наставала політична криза. Спочатку лютнева революція, а потім — громадянська війна. З юнацьким максималізмом Левінас зустрічав революцію як необхідну умову для оновлення. За словами його онука, Давіда Ханселя, в Харкові Левінас навіть написав поему «Прославлення революції», досі не віднайдену дослідниками його творчості.

З 1917 по 1919 рр. Харків переходив з рук у руки: «червоний терор» змінили німецькі інтервенти, повернення Червоної армії супроводжувалося хвилею насильства, а від погромів військ Денікіна згуртованій єврейській громаді міста вдалося відкупитися. В 1919 р. остаточно укріпилися війська Червоної армії. На очах у Левінаса відбувалося спотворення романтичного ідеалу революції. Саме в ці насичені подіями роки, на які припали перший досвід соціальної активності Левінаса і перше розчарування, юнак знову звернувся до знайомої з дитинства російської літератури. Вже зрілим філософом він висловить думку про те, що саме в літературній спадщині міститься сутність російської культури [6, с. 62].

Колись Толстой у листі про універсальність героїв Достоевського зазначав: «... в цих виняткових обличчях, не лише ми... а й іноземці впізнають себе, свою душу. Чим глибше зачерпнути, тим більш спільне для всіх, знайоміше та рідніше» [1, с. 63]. В цих рядках криється природа творчості згадуваних російських авторів: персонажі втілюють унікальність особистості й водночас постають максимальним узагальненням людських рис.

Підкреслимо, що думка про внутрішній світ людини є «насиченою» тілесністю й тісно пов'язана з появою Іншого. Екзистенційні пошуки відбуваються серед «конкретики» світу повсякденності. Основою для думки про неподільність внутрішнього світу людини

з її втіленням у зовнішньому світі (а найбільшою «зовнішністю» для Я володіє Інший) є християнське уявлення про неможливість повноцінного усвідомлення себе без участі Іншого: «Неправдиве мое свідоцтво. Але за мене свідчить інший, і видаю я, що те його свідоцтво, яким він за мене свідчить, — правдиве» (Йо. 5:31–32).

Послідовне та фундаментальне обґрунтування існування людського буття як первісно етичного завдяки існуванню інших людей було здійснено у вченні О.О. Ухтомського про домінанту. Петербурзький дослідник, чий творчий доробок через богословську спрямованість було забуто впродовж тривалого часу, ще в 1922 р. висунув тезу про біологічну природу моральності. Ухтомський доводив, що дія людини завжди спрямована на зовні — до іншої людини, й, узагалі, стає можливою лише завдяки існуванню оточуючого середовища [14, с. 40].

Отже, самоусвідомлення себе, розкриття свого Я як самоцінності синхронізовано з констатацією Я в очах Іншого. Цю думку поділяли і митці російської літератури. Згодом це обґрунтовував Левінас, але зі зміною акценту: замість споконвічної етичної природи людини — звертання до Іншого як радикально усвідомлений етичний жест.

Відкриття особистості як етично орієнтованої сутності почав Пушкін. «Маленькі трагедії» уможливлюють чітко простежити процес самоствердження особистості в боротьбі з власними негативними рисами. В п'єсі «Скупий рицар» зображено спробу самореалізації людини як протест проти усталеної традиції предків, що призводить до посягання не просто на родинні стосунки, а на життя іншої людини. Виявляється, що розкриття особистості як такої у власних очах, наділення її правом захищати власну позицію миттєво обертається на свавілля? Категорично негативну відповідь дає трагедія «Бенкет під час чуми». Показане Пушкіним саморозкриття особистості проілюстровано прикладами Головуючого та Священника: як неможливо бути героєм-одинаком, який замість допомоги оточуючим просто усамітнюється, так неможливо повністю забути про власне Я для порятунку інших. Отже, Пушкін у стосунках з Іншим (застосуємо тут термінологію Левінаса) окреслив спектр дій, що коливається між егоїстичним героїзмом, який може привести до уречевлення Іншого, та повним розчиненням Я в потребах Іншого.

Персонажі «Маленьких трагедій» ішли обраним шляхом до кінця, захищаючи власні, хоча часто й хибні позиції — наче були відповідальні за вибір власного шляху. Розкриття особистостей пушкінських героїв здійснюється для того, щоб зробити їх здатними до відповідальності. Іншими словами, отожднюються свідомість та відповідальність. Відзначимо, що за умов нехтування права відповідальності під загрозою опиняються спокій та життя

іншої людини. Отож, стосунки між Я та Іншим, у розумінні Пушкіна, опосередковуються поняттям відповідальності. Але ще раз підкреслимо: відповідальності за власні вчинки.

Саме вчинкам, активності суб'єкта приділено значну увагу в російській літературі, що згодом відобразилося в тезі Левінаса про активність Я у світі культури. Самозакохані егоїсти з'являються як виклик читачеві. Таким ми бачимо пушкінського Онегіна і тургенєвського пана Н.Н. Але неповноцінним є й інший тип героя, що намагався винайти рецепт щастя та універсальну схему взаємодії з Іншим. Герой Толстого Нехлюдов у повісті «Ранок поміщика» не сильно відрізнявся від Онегіна, коли пишався кожним своїм добрим вчинком. Так само неможливо спланувати стосунки з іншими людьми. «Завтра я буду щасливий!» [13, с. 51], — вигукнув тургенєвський пан Н.Н. з роману «Ася», коли злякався бажаної, але несподіваної розмови з коханою дівчиною, а потім склав власний план зустрічі, якою вона мала бути за його уявленням. Але «В щастя нема завтрашнього дня; в нього немає і вчорашнього... в нього є теперішнє — й то не день — а мить» [13, с. 51].

Саме пошуки цієї «миті щастя» неможливо спрогнозувати, тому російські автори створювали своїх героїв активними, тобто здатними прийняти цю «мить» щохвилини. Персонажі не планують щастя, а просто живуть для життя — говорять, їдять, читають, — з цих «комплектів» повсякденності формується щастя зустрічі з Іншим.

У повний голос про неможливість планування щасливого співіснування з іншими говорить Достоевський у «Нотатках з підпілля», де герой планував зі всіма подробицями свою розмову зі знайомими, потім — з дівчиною, але в дійсності склалася протилежна мріям ситуація та ним опанувала прихована злість на межі з самобичуванням. Тобто Достоевський показав, як розчарування з усім широким емоційним спектром (від самообожнення до самознищення) переслідує людину, коли її спланований та налагоджений внутрішній світ зіштовхується із зовнішнім світом та іншою людиною. Тут чітко простежується аналогія з левінасовим Іншим як носієм загрози та беззахисності. Отже, перша зустріч з Іншим несе загрозу страждання.

У темах страждання Достоевський просунувся далі, ніж його попередники та співрозмовники, оскільки намагався побачити в стражданні й позитивні риси. По-перше, він говорив про страждання як причину пробудження свідомості, чим передував та надихав екзистенціалізм: «я впевнений, що людина від справжнього страждання, тобто від руйнації та хаосу, ніколи не відмовиться. Страждання — та це ж єдина причина свідомості. Я хоча й відзначив... що свідомість є найбільшим для людини нещастям, але я знаю, що людина його любить та не проміняє ні на які задово-

лення» (курсив наш — Н.Ш.) [3, с. 75]. Отже, за Достоевським, усвідомити себе повною мірою — це усвідомити себе страждаючим. Тому, по-друге, Достоевський говорив про страждання як очищення свідомості, яку замулено егоїстичними поглядами та вчинками. В «Братах Карамазових» чоловік вирішив зізнатися у вбивстві коханої жінки: «Чотирнадцять років жив у пеклі. Постраждати хочу. Прийму страждання та жити почну» [2, с. 311–312]. Відтак, страждання є першим кроком у напрямку руху до Іншого.

На противагу схематизації щастя та уречевленню Іншого Достоевський у стосунках з ним пропонував «досвід діяльної любові». Така позиція найближча уявленню Левінаса про стосунки з Іншим. За логікою письменника, пеклом є «Страждання про те, що не можна більше любити» [2, с. 325]. Апофеозом діяльної любові стає часто цитована Левінасом фраза: «всякий з нас перед усіма винуватий, а я більше за всіх» [2, с. 292].

Важливо відзначити, що уявлення Левінаса про страждання базуються на думках класиків російської літератури, але висновку про марність страждання та необхідність співчувати Іншому філософ дійшов власним шляхом — через досвід Голокосту. Левінас говорив про вразливість як «схильність «бути битим», «отримувати ляпаси», але «не примішуючи сюди цілеспрямованих пошуків страждання та приниження» [6, с. 651]. Освенцім довів марність страждання, у зв'язку з чим — марність теодицеї, оскільки вона «покликана зробити зрозумілим страждання всього світу» [7, с. 111]. Натомість святість Левінас знайшов у звертанні «більше до ресурсів Я в кожному й до його страждання, натхненого стражданням іншої людини, до його співчуття, що не є марним стражданням — або любов'ю — яке не є вже стражданням «ні за що» [7, с. 115–116]. Тобто страждання виправдовує себе лише в одному разі — коли існує як відповідальність за біль Іншого.

«...хіба я сторож братові своєму?» (Бут. 4:9) — на цей запит зі Святого Письма Достоевський, а слідом за ним і Левінас, — дали позитивну відповідь. Обидва у своїх творах зобразили можливість світу без відповідальності. У Достоевського так розмірковував ласей Смердяков, коли екзаменував Івана на байдужість та пропонував йому поїхати з міста. Так розмірковував Іван, після чого покинув Скотопрігоньєвськ, чим дозволив статися вбивству. На противагу чому Достоевський говорить вустами Зосими: «за людьми треба як за дітьми доглядати, а за деякими як за хворими в лікарнях» [2, с. 220]. Наведена цитата також робить письменника натхненником Левінаса, який характеризував Іншого як удову, сироту, чужинця (але думка філософа є цитацією з Коґена). Отже, у словах Достоевського відповідальність за себе перетворюється на відповідальність за Іншого.

Звертаючись до Біблії, Толстой посилив думку Достоевського і запропонував ставитися й до себе як до слабшого, в чому посилався на Біблію: «хто зменшиться, як дитя це, той побільшає в Царстві Небесному» (Матф. 18:4). Водночас, Толстой підкреслював необхідність допомагати Іншому, не осуджуючи його. Письменник у повісті «З нотаток князя Д. Нехлюдова. Люцерн» пішов далі Достоевського та розробив концепцію не просто добровільного приниження, а повної ліквідації особистості через розчинення її у всесвіті, у чому, на перший погляд, не простежується нічого спільного з Левінасом.

Співзвучно з Достоевським Толстой говорив про почуття провини і загострення почуття справедливості, коли на очах у його персонажа ображали музику: «Мені сталося зле, гірко та головне соромно за маленьку людину, за натовп, за себе» [12, с. 127]. Отож, відповідальність за Іншого, повагу, любов — Толстой пов'язує з первісним станом як епохою максимального наближення людини до природи.

Зазначимо, що Левінас ототожнював поняття «природи», «тотальності» й «війни», яким протиставляв етику як умову миру та міжособистісного існування: «Етика — це заповідь всілякої Культури та всякого значення... Височина вносить зміст у буття» [6, с. 624]. Натомість Толстой шукав порятунку в природі, оскільки в ній закладено основи буття людини. Саме в цьому місці Толстой, ще задовго до Левінаса, говорив про поняття відповідальності як таке, що передує культурі. Відповідальність як первісний стан, що закладено природою в людину. У думках про природу Толстой говорив про природу людини, а вона, за уявленнями письменника, етична. Отже, під розчиненням у природі варто розуміти розчинення у відповідальності.

Але в подальшому Левінас ішов за Достоевським, який, на відміну від Толстого, намагався зберегти відстань між Я та Іншим. Письменник підкреслював неможливість повного самознищення та розчинення в Іншому, що здійснюється аби «перемогти себе, опанувати себе до того, аби міг урешті-решт досягти... абсолютної волі, тобто волі від самого себе, минувши участі тих, які все життя прожили, але себе в собі не знайшли» [2, с. 30]. Цим Достоевський передував левінасовим словам: «Шаную тебе, але знаю, що і я є людиною» [6, с. 319].

У своїх роздумах про відповідальність Достоевський абсолютизував це почуття, чим надихнув Левінаса. В романі «Ідіот» Князь Мишкін, з гіпертрофованим відчуттям справедливості, вперше побачивши Парфена Рогожина, наче зазирнувши в майбутнє поглядом відповідальності, пророкував трагедію. Тобто в Достоевського відповідальність зведено в ступінь передчуття. В «Братах Карамазових» є сцена, в якій старець Зосима вклоняється молодому гульт-

вісі Дмитру Карамазову: «Я вчора великому майбутньому стражданню його вклонився» [2, с. 288]. Тобто старець також передчував вбивство. Звернімо увагу: поклін є актом передчуття всім тілом. Достоевський наче «запрошує» тіло до участі в передчутті.

Сучасний представник школи філософської антропології В. А. Подорога називає героїв Достоевського «людьми без шкіри», які не мають індивідуалізованого тіла. На думку дослідника, Достоевський так багато уваги приділяв оселям героїв, бо вони намагалися інтер'єром кімнати замінити втрачену оболонку [10, с. 229]. Погоджуючись та сперечаючись, ми продовжуємо цю думку таким чином. Герої Достоевського мають власне тіло, але внутрішнє етичне почуття до Іншого виривається зовні та максимально лине до оточуючого світу, залучаючи тіло. Тому герої Достоевського не без шкіри. Вони відчувають шкірою те, що мусить відчути інтуїція, співчуття. Шкіра і є моральністю, точніше, моральність наявна і в шкірі. Фізіологія поєднується з етикою. Це ж саме, свого часу, доводив О. О. Ухтомський. Тому Зосима вклонявся Дмитру — він передчував та співчував усім тілом. Найяскравіші приклади цього синтезу — епілептичні напади героїв як досвіди передчуття та співчуття «кожною клітинкою тіла». Те ж саме доводитиме Левінас: «відкритість — це вразливість шкіри... з голови до ніг, до мозку кісток Я є вразливістю... Вразливість — це одержимість іншим» [6, с. 650–651].

Одразу зауважимо, що тлом думки про передчуття в Достоевського слугував православний містичний досвід. Еманюель Левінас, наслідуючи Достоевського, не визнавав містики. Мотиви передчуття, що не мають під собою містичного підґрунтя, наявні в Левінаса, дискурс якого відкривається з перспективи осмислення всього трагічного досвіду ХХ ст.: «Свобода криється в усвідомленні того, що свобода перебуває під загрозою. Але знати або усвідомлювати це для себе означає мати час, аби уникнути та попередити мить нелюдського. Постійно відкладати час зради — у тому ця майже нерозпізнавана відмінність між людиною та не-людиною...» [5, с. 55–56]. Отож, ситуація усвідомлення відповідальності є ситуацією людяності: «Віднині бути Я — означає не мати можливості ухилитися від відповідальності» [6, с. 620–621]. Левінасове Я набуває можливості не містичного передчуття через відповідальність за Іншого.

Досвід ХХ ст. додає до відповідальності, зведеної в максимальний ступінь, постійну загрозу ставлення до людини як до речі. Левінас виносив етичний досвід поза межі культури, роблячи його, подібно до Толстого, фундаментальною характеристикою людини, але, водночас, результатом свідомого вибору. Тому передчуття як абсолютизована відповідальність за Іншого в левінасівській філософії стає ще логічно обґрунтованішим.

Отже, у статті досліджено вплив російської інтелектуальної думки на моральні аспекти концепції культури повсякденності Е. Левінаса в межах культурологічного аналізу. Дослідницький наголос було поставлено на темі відповідальності як почутті, закладеному на рівні тіла. Дослідження дозволяє дійти таких висновків.

Події 1917–1919 рр., свідком яких став Левінас у м. Харків, стимулювали формування оновленого сприйняття російської думки. Російська літературно-філософська спадщина сприймалася Левінасом як приклад радикалізації етичного почуття в людині. Основана на християнській думці про невід’ємність відповідальності Я перед Іншим, із залученням до моральності тіла, російська література довела можливість досвіду відповідальності за Іншого, чим підтвердила активність Я в художніх світах Пушкіна, Тургенєва, Толстого та Достоевського. Наукове обґрунтування цієї тези спостерігається у вченні О. О. Ухтомського про домінанту. Саме теми активності Я, відповідальності за Іншого як не-містичного передчуття Еманюель Левінас чітко прописує у своїй концепції культури повсякденності.

Список літератури

1. Гиршман М. М. Встреча диалогической философии и филологии: Э. Левинас о творчестве Ф.М. Достоевского / М. М. Гиршман // Вісник Донецького нац. інституту соціальної освіти. Серія: Філологія. Журналістика. — Донецьк : 2005. — Вип.1. — Т.1. — С. 63–66.
2. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы / Ф. М. Достоевский. — М. : ООО «Издательство АСТ», 2004. — 781 с. — (Мировая классика).
3. Достоевский Ф.М. Записки из подполья / Ф.М. Достоевский. — СПб. : Азбука–Классика, 2008. — 256 с.
4. Левинас Э. Забота о добре (беседа с Соломоном Малкой) / Эмманюэль Левинас; пер. с франц. // Эмманюэль Левинас: Путь к Другому : сб. статей и переводов, посв. 100-летию со дня рождения Э. Левинаса. — СПб. : Издательство СПбГУ, 2006. — С. 177–181.
5. Левинас Э. Тотальность и бесконечное: эссе о внешности / Э. Левинас ; пер. с франц. // Вопросы философии. — 1999. — № 2 — С. 54–68.
6. Левинас Э. Трудная свобода / Эмманюэль Левинас ; пер. с франц. — М. : РОССПЭН, 2004. — 752 с.
7. Левінас Е. Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого / Е. Левінас ; пер. з франц. — К. : Дух і Літера : Задруга, 1999. — 312 с.
8. Лоскутов Михаил Тимофеевич. Curriculum vitae // Державний архів Харківської області, ф. 256, оп. 1, л. 123.
9. Малахов В. А. Етика спілкування ; навч. посібник / В. А. Малахов. — К. : Либідь, 2006. — 400 с.

10. Подорога В. А. Человек без кожи (материалы к исследованию Достоевского) / В. А. Подорога // Социальная философия и философская антропология: Труды и исследования — М. : ИФ РАН, — С. 126–161.
11. Сокулер З. А. Герман Коген и философия диалога / З. А. Сокулер. — М. : Прогресс–Традиция, 2008. — 312 с.
12. Толстой Л.Н. Собрание художественных произведений / Л. Н. Толстой ; под ред. Н. К. Гудзия, А. А. Суркова, А. А. Фадеева. — М. : Правда, — 1948. — Т. 2. — 473 с.
13. Тургенев И.С. Первая любовь: [повести] / И.С. Тургенев. — М. : «Детская литература», 1971. — 240 с.
14. Ухтомский А.А. Доминанта. / А.А. Ухтомский. — СПб. : Питер, 2002. — 448 с.
15. Burggraave R. From Russian Literature to Phenomenology / Roger Burggraave // Burggraave R. The Wisdom of Love in the Service of Love: Emmanuel Levinas on Justice, Peace, and Human Rights / Roger Burggraave. — Milwaukee : Marquette University Press, — 2002. — P. 30–35.
16. Edelglass W. Asymmetry and Normativity: Levinas Reading Dostoyevsky on Desire, Responsibility, and Suffering / William Edelglass // The enigma of Good and evil; The moral sentiment in literature ; ed. by A-T. Tymieniecka. — Springer Netherlands, — P. 709–726.

Надійшла до редколегії 02.12.2010 р.

УДК [398.87: 94] (477) «1648/1654» А. Ю. КОРНЄВ

НАРОД, ЯК «КОЛЕКТИВНИЙ ГЕРОЙ», В УКРАЇНСЬКОМУ ПІСЕННОМУ ЕПОСІ ДОБИ ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

Ідеться про відображення в українському пісенному фольклорі образів народу, які являють собою уособлення колективного героїчного духу часів визвольної боротьби на чолі з Богданом Хмельницьким.

Ключові слова: український пісенний фольклор, образ народу, Богдан Хмельницький.

Идет речь об отображении в украинском песенном фольклоре образов народа, которые олицетворяют коллективный героический дух времен освободительной борьбы во главе с Богданом Хмельницким.

Ключевые слова: украинский песенный фольклор, образ народа, Богдан Хмельницкий.

The article deals with the mapping of the Ukrainian folk songs images of people, who embody the collective spirit of the heroic era of the liberation struggle, led by Bohdan Khmelnytsky.

Key words: *Ukrainian folk songs, the image of the people, Bogdan Khmelnytsky.*

Історична пам'ять часто постає у вигляді певних ідеологічних схем. Це повною мірою стосується і проблеми, яка формулюється як «роль постаті в історії». Упродовж тривалого часу під історією дійсно розуміли дії окремих постатей, що уособлювали собою державу, в першу чергу, її керівників. Країни приводили до розквіту чи занепаду їх правителі, у битвах перемагали імператори, архітектурні споруди зводили монархи та ін.

Однак після Другої світової війни європейська гуманітарна думка переглядає свої позиції. Виникає потужний «антропологічний» напрям, який чи не вперше постав як колективний науковий напрям у Франції, що продемонструвала так звана «школа «Анналів». Учені, які належали до цього напрямку, обрали «народ» справжнім об'єктом дослідження, не випадково саме «школа «Анналів» надала науковій легітимності поняттю «ментальність». Повсякденне життя народних мас, думки, бажання, колективна пам'ять, взаємовплив «народу» і «постатей» — усе це стало можна поєднувати в комплексних дослідженнях, що сприяло формуванню нових поглядів на вже відомі сторінки історії та культури, а також порушенню нових проблем. Із героїчного одинака, що «рухає» вперед розвиток суспільства, постав герой колективний, складний та багатомірний.

Мета статті — представити колективну пам'ять українського народу, репрезентовану в пісенному фольклорі доби Хмельницького. Окрім поетизованих постатей козацьких ватажків, фольклор надає і загальний «портрет» народу часів визвольної боротьби. Він складається з багатьох елементів, уявити його цілісність вельми складно, оскільки багато текстів утрачено, «стерто» з народної пам'яті, зокрема за допомогою репресивних методів. Однак загальне уявлення про цього «колективного героя» все ж таки збереглося і його дослідження становить основу означеної публікації.

На думку званої дослідниці пісенного фольклору С. Грици, «... стан вивчення українського думового епосу міг би бути індикатором політичних справ українського народу, його сходжень і стагнацій в історичному розвитку» [3, с. 122]. Повною мірою це твердження стосується і визвольних змагань під керівництвом Б. Хмельницького. У думі «Хмельницький та Барабаш», яка розповідає про початок повстання проти польських утисків, гетьман одразу звертається до «колективного героя» і отримує від нього очікувану відповідь: «Оттоді-то козаки, друзі, молодці, добре дбали, /Од сна уставали, /Руський отчинаш читали, /На лядські табори наїжджали, /Лядські табори на три часті розбивали, /Ляхів, мостивих панів, упень рубали, /Кров їх лядську у полі з жовтим піском мішали, /

Віри своєї християнської у поругу вічні часи не подали» [2, с. 4]. З тексту очевидно, що цей «колективний герой» має назву — козацтво. «Сон» є образом бездіяльності, від якої козацтво переходить до безпосередніх бойових дій проти ворога. Важливим принципом розподілу «свого» та «чужого» в колективному протистоянні «козаки — ляхи» відіграє християнська (православна) віра.

Не вдаючись до подробиць та версифікаційності формування козацтва, відзначимо важливий у контексті цього дослідження момент. Козацтво — окремий стан тогочасного суспільства, який у багатьох моментах демонстрував свою відокремленість від українського міщанства та селянства. Однак саме під час Хмельниччини відбувається масове «показачення» українського населення. У думі «Про Молдавський похід» є яскрава замальовка руху козацького війська, яке ототожнюється з роєм бджіл, що вилетів з вулика за своєю «маткою»: «За ним козаки йдуть, /Яко ярая пчола гудуть; /Котрий козак не міє в себе шаблі булатної, /Пицалі семип'ядної, /Той козак кий на плечі забирає, /За гетьманом Хмельницьким /В охотне військо поспішає!» [2, с. 100].

Козак, перш за все, озброєний чоловік, про це свідчить навіть одна з версій етіології самого слова. Ті, хто також відтепер називає себе козаками, але не має навіть шаблі, крокуючи до бою з кием на плечі, все інше українське населення — міщани, тобто люди різних професій та селяни. Як зазначає один з перших дослідників українського пісенного епосу П. Г. Житецький, саме слово «козацький» означало «рідний, свій», відмінний від «чужого» [5, с. 26].

Очевидець і учасник цих подій у відомому козацькому літописі розповідає, що почувши про наступ Хмельницького, все українське населення починає приставати до війська: «... зараз почали ся купити в полки не толко тіє, которіє козаками бывали, але хто й нігди козацтва не знал» [10, с. 12]. Про те саме повідомляють і джерела супротивника. Так, у польському листі від 1649 р. розповідається, що полонені українці кажуть, ніби є такий лист Хмельницького, в якому закликається збиратися в одну громаду і „черні», і козакам, щоб жодного пана чи шляхтича не залишилося [4, с. 177].

Отже, незважаючи на різницю в ставленні й сприйманні козацтва та «черні» або «голоти», сама війна Хмельницького з поляками постає, як народна, а „колективний герой», який діє, висловлюється, збурюється та сміється у творах пісенного фольклору — це єдиний народ, без чіткої станової чи майнової межі. У деяких епізодах це дійсно нагадує єдиний могутній організм, який бореться з ворожою силою. Не випадково, перша ж дума «Про Хмельницького та Барабаша» голосом «колективного героя» промовляє: «Ей, гетьмане Хмельницький, /Батю наш, Зинов Богдане чигиринський! /Дай, боже, щоб ми за твоєю головою пили да гуляли, /Віри своєї християнської у поругу вічні часи не подавали!» [2,

с. 7]. Так відбувалося і насправді, коли усвідомлення спільної долі єднало простих воїнів та їх «козацького батька». У джерелах повідомляється: коли поляки почали викликати Хмельницького на переговори з українського табору, говорячи, що на заміну дадуть у заставу знатних шляхтичів, козаки почали кричати у відповідь: «... і триста Потоцьких та Собеських не стоять добродія нашого, пана гетьмана» [8, с. 147].

Єдність «колективного героя» полягає і в спільних причинах повстання, утисках, яких зазнавало українське населення від гонорових польських панів та місцевої адміністративної ланки, серед якої значну роль відігравали євреї.

У думі «Про гніт рандарів та початок повстання» розлого описані утиски, яких зазнавало українське населення від польської адміністрації, що уособлює образ «рандаря», тобто орендатора. Економічний тиск польської адміністративної ланки (до якої належали євреї) вважається аксіоматичним і в сучасних єврейських дослідників визнається ними як одна з важливих причин вигнання євреїв з українських територій, відвойованих у поляків загонами Богдана Хмельницького [6, с. 160].

«Колективного героя», у цьому разі, можна називати ще й «колективним месником»: «Тогді-то козаки у городі Полонному пилигуляли, /Здобу хорошу собі коло жидів-рандарів мали». В іншому варіанті означеної думи соціальний момент у народному варіанті «експропріації» ще більше загострено: «Та в котрого не було драної невірної кожушини, /Та й той надів жидівські кармазини!... /Та ще й то по карманах срібні гроші мали» [2, с. 26]. Ідеться про те, що несправедливо присвоєне майно від тих, хто відбирав, повертається до тих, у кого його відібрали. Моральну оцінку, зважаючи на сьогодення, у таких випадках надавати складно, радше необхідно чесно констатувати наявність такого розуміння відновлення «правди-справедливості» в народній свідомості українців.

У вимірі тотальної війни обидві протиборчі сторони розуміють, що справжній спокій та мир уже не повернуться, є тільки тимчасове замирення, але й воно насправді ознаменоване польським терором. У текстах думи про наслідки Білоцерківських угод наводиться детальна картина повернення колишніх господарів, які всіляко знущуються з українців, грабують їх, гвалтують жінок. Ніхто не може і слова сказати, оскільки тепер ляхи діють з пересторогою, остерігаючись нової хвилі невдоволення. Навіть у корчмі українцям слід говорити пошепки, оскільки польський підслухач насторожі: «...юлицею йде, /Казав би як свиня не скребена по переді вухом веде, /І ще слухає прослухає, /Чи не судить його козак, альбо мужик...» [2, с. 111].

Коли Хмельницький нарешті дозволяє розпочати новий етап боротьби, він закликає бити ворога всім, що потрапляє до рук,

фактично «селянською» зброєю: «... і до дрючків і до оглобелъ хватайте, /Ляхів-панів, у нічку у четвертеньку, так як кабанів зганяйте» [2, с. 115]. Поляки благають про пощаду, різко змінюючи тон на запопадливий щодо козаків: «Ей козаки, рідні братці, /Коли б ви добре дбали, /Да нас за Вислу річку хоть у одних сорочках пускали» [9, с. 55].

Однак після принизливого становища, режиму терору проти української людності, що встановлювався при поверненні колишніх господарів-шляхтичів, годі було очікувати якогось жалю до ворога. У цій думі добре відтворена саме стихія боротьби, коли пристрасті розпалюються і нездолені пригадують гнобителям їх кривди в погрозово-глузливому зверненні: «Ой ляхи ж ви, ляхи, /Мости-вії пани, /Годі ж вам по-за кущами валяться, /Пора до наших жінок на спочинок іти; /Уже наші жінки і подушки поперебивали». Після такої промови роз'ярілий народ не треба й закликати, він і так радо свого гнобителя «келепом межі очі наганяє» [2, с. 112].

Слід відзначити, що думи й історичні пісні, присвячені першим битвам з ворогом, демонструють силу та міць «колективного героя», який іде до перемог на чолі зі своїми ватажками. Ми чуємо це в історичній пісні «Не дивуйтеся, добрії люди». Пісня зображує козацьку звिताгу: «Сам бравий козак гуляє». Результати славної «козацької гульні» знакові. По-перше, погромлені великі польські сили, що навалилися на Україну, «як чорна хмара». По-друге, козацькі перемоги зміцнили бойовий дух населення, показали, що козацько-селянське військо в силі перемагати відбірні загони шляхти: «Ляцькую славу загнали під лаву». По-третє, Україна вже вбачається незалежною і великою, про це говорять нові кордони «козацької землі», що сягають Дуная, Случа, Вісли. У надіях залишається, що такі великі перемоги забезпечать звільнення рідної землі від гніту, і це дозволить ще більше згуртуватися й оборонити здобуту волю. Своєрідним підсумком стає новий образ гордого козака-переможця: «Ой чи бач, ляше, як козак пляше, /На сивім коні грає, /Мушкетом бере, аж серце в'яне, /А лях від страху вмирає» [14, с. 105].

Дума «Про перемогу Корсунську» відкриває нам ще одну рису «колективного героя» — бойовий досвід українських воїнів 3 плачів шляхтянок за чоловіками постають окремі подвиги козаків і покарання ворогів: одних полонених, радше за все високих посадовців, зв'язаних відводять до гетьмана, деяких, як свою особисту військову здобич, відводять до свого коша, а декого і вішають «на дубі».

Під час Корсунської битви поляки зазнали нищівної поразки, в полон потрапили обидва командувачі коронних військ, 80 знатних шляхтичів, 127 офіцерів, більше 8 тисяч жовнірів: «Тоді козаки ляхів доганяли, /Пана Потоцького піймали, /Як барана,

зв'язали /Та перед Хмельницького-гетьмана примчали» [2, с. 36]. Народ особливо потішило становище М. Потоцького, на той час коронного гетьмана, відомого придушенням кількох попередніх козацьких повстань, про що згадує пісня «Засвистали козаченьки».

Розповіді та легенди про цю подію вказують на ті дошкульні жарти, якими закидали М. Потоцького з козацького війська: «Бідний, бідний, пане Степане! Не попав, небоже, на Запороже, не найшов гаразд шляху» [7, с. 199]. Про це писав і польський анонім кінця XVII ст.: «... яке посміховисько чинило козацтво, хлопство з коронного гетьмана, як соромили, вигукуючи: «А що, пане гетьмане ляцький, що ж ти, великий боярин, ти знаєш як воювати, ах пане гетьмане, милостивий пане, чи ж то накажеш гетьмана Хмельницького на палю вбивати... ах, найясніший гетьмане ляцький, іди до Криму, дурню...» [13, с. 88]. Пісенна епіка також не обійшла, за словами П. Г. Житецького, «уїдливе слово докору» [5, с. 30], яке кидає «колективний герой» колись страшному та жорстокому, а тепер жалюгідному можновладцеві в думі «Про Корсунську битву»: «А тепер не зумієш ти з нами, козаками воювати /І житньої соломахи з тузлуком уплітати. /Хіба велю тебе до рук кримському хану дати, /Щоб навчили тебе кримські нагаї сирої kobилини жувати!» [14, с. 102].

Останні слова відтворюють ще один реальний епізод. Полоненого М. Потоцького віддано союзним Хмельницькому татарам як «відплату» за допомогу. Пізніше татари звільнили полоненого за великий викуп, і коронний гетьман (помилково названий у думі Іваном) з'являється ще раз у фольклорному варіанті, коли до нього звертається молдавський «господар» Василь. Незважаючи на те, що в думі «Про Молдавський похід» Василь звертається до поляків за допомогою проти українців, але в його промові раптом звучить той самий ущипливий козацький сміх «колективного героя», який нагадує старому ворогові про його ганебний полон: «Гетьмане Потоцький, /Що в тебе розум жіноцькій! /Ти за дорогими напитками, бенкетами уганяєш — /Чом ти Хмельницького не еднаєш?». А Потоцький ніби радить не воювати з Богданом, оскільки він «Мене, Йвана Потоцького, /Кроля польського, /Три дні на прикові край пушки держав» [2, с. 102-103].

Фрагменти з дум та історичних пісень, що розповідають про хід військових подій, або епізоди, пов'язані з реальними історичними персонажами, хоча й осмисленими в дусі фольклору, надають можливість реконструювати окремі подвиги безіменних героїв, які доповнюють загальний портрет героя «колективного».

Так, у пісні «Не дивуйтеся, добрі люди», «свої», тобто «добрі люди», розуміють, що відбувається і на «високому» рівні, коли йдеться про завоювання прав та свобод, і на рівні «повсякденному», в якому відбувається звичайне буденне життя великого народного

війська. Однак те, що зрозуміло «своєму», здається дивним та неправильним «чужому»: «Дивують ляхи, вражії сини, /Що ті козаки вживають, /Вживають вони щуку-рибаху /Ще й соломаху з водою» [14, с. 104]. У непоказному, на перший погляд, епізоді увага зосереджується на невибагливості українців, звичності до «спартанського» способу життя, вмінні перетерпіти незгоди заради спільної справи, всі ці якості «колективного героя» протиставлені зарозумілості, пихатості, зніженості супротивника, згадку про що залишає дума про «Корсунську перемогу»: «Печеного поросяти, /Куриці з перцем та шапраном уживати...» [Там же].

І перед нами не просто літературний образ, а образ, залишений самим життям. Це доводять, зокрема, мемуари Павла Халебського (Алепського), який у складі делегації антиохійського патріарха відвідав козацький табір і польову ставку Хмельницького: «Дорогою ми бачили, як козаки ловили в поблизьких ставках рибу для себе. Ти бач, яка невибагливість!» [15, с. 111].

Ще одна особливість тодішнього ведення війни — фортифікаційні споруди. Основний склад козацького війська становила піхота, яка й облаштовувала табір, обносячи його захисними земляними спорудами, як це змальовано в думі «Про Молдавський похід»: «А ще до города Сороки прибував, /Під городом Сорокою шанці копав, /У шанцах куренем стояв» [2, с. 99-100]. Головне, виконання бойового завдання, безпека табору, особистий побут зводиться до мінімуму. І знову пригадаємо опис Павла Халебського: «Козаки не мають полотняних наметів, напинають їх з жердин та гілля, вкривають своїм одягом, коли треба сховатися від дощу, і тим задоволені!.... Нарешті ми дісталися до намету гетьмана Хмеля, маленького й непоказного» [15, с. 110].

Натяк на цікаву тактику ведення війни в тодішньому слов'янському світі трапляється в пісні про Нечая «Ой з-за гори високої»: «А де ж твої, Нечаєньку, /Кованії вози?» [2, с. 39]. Радше в цьому разі йдеться про спеціальні похідні вози, сковані залізним цепом, за допомогою яких можна було швидко встановити оборонну лінію, навіть пересувну, як було, наприклад, у відомій битві на Дрижиполі.

Зачин тієї ж пісні про Нечая подається як діалог між козаками, що намагаються попередити свого ватажка про небезпеку, але той, як годиться героєві, не звертає на те уваги, піклуючись більше про «славу мою козацьку», ніж про збереження життя. Окрім того, він покладається на своїх людей: «Ей я, козак молоденький, /Ляхів не боюся, /Маю ж бо я козаченьків /То й оборонюся» [Там же]. Звісно ж, у цьому разі йдеться про бойове козацьке товариство і про козацьку варту, яка часто першою приймала на себе удар супротивника. Мотив попередження про наближення ворога також дозволяє пригадати і налагоджену козаками розвідку. Безіменні народні

герої здійснювали розвідку, збирали дані про пересування військ. Польські джерела повідомляють, що під час наступу на Львів у самому місті було захоплено двох жінок-розвідниць і козака — усі вони належали до розвідників Кривоноса [11, с. 31]. Зауважимо, що образи Нечая та Кривоноса в текстах пісенної епіки часто заміщаються, тобто замінюють один одного.

Швидке пересування козацького війська, неочікуване для супротивника, — ще один прояв «колективного героя». У думі «Іван Богун» подається образ народного війська, як швидкої хвилі, що накочується зненацька та ніби змиває ворога: «До Вінниці за пштири доби прибуває. /Його військо гетьманськеє морем захлинає, /Турецько-польське крульське військо знищює, /Богун з козаками з неволі визволяє» [2, с. 99].

Виборовши перемогу, «колективний герой» радо святкує, не забуваючи згадати тих, хто привів спільноту до великих здобутків: «Все козацтво /І вояцтво /У ряди ставало, /На всі голоси кричало, /Промовляло, /А кобзарі грали, /В струни дотинали /Та Богдана із Богуном /Піснями хваляли!» [Там само].

Відчуття єдності, колективної відповідальності — один із найважливіших здобутків, як вважає народна пам'ять, характеризуючи часи Хмельниччини. Подібні настрої відтворені в думі «Про смерть Хмельницького». У зачині думи ми бачимо старого гетьмана Хмеля, біля якого раптом нікого немає, окрім писаря Івана Луговського (Виговського). У всіх попередніх ситуаціях Богдан сам звертався до козаків, як батько до дітей, але без козацької ради, без козацької сили, він сам стає як мала дитина: «Тоді-то вони стали у раді /Як малії діти, /Од своїх рук листи писали, /По городах по полкових, по сотенних розсилали, /А до козаків у листах приписували....» [2, с. 122].

У цьому разі моральна настанова щодо обрання нового гетьмана козацькими зборами актуалізується на самому початку, коли повна картина скликання ще не окреслюється. Але ось козаки починають прибувати до гетьманської ставки в Суботові, серед них немає розгубленості, зневіри, а тільки спокійна впевненість у необхідності продовження справи Богдана: «Штихи у суходіл стромляли, /Шлики із себе скидали, /Хмельницькому низький поклон послали....» [Там само].

Бажана спадкоємність перемог і перетворень на чолі з Хмельницьким сприяє обранню юного гетьманича Юрія Хмельницького. Загальна скорбота «колективного героя» з приводу смерті старого гетьмана Богдана епічно передається через явища природи, демонструючи надлюдську скорботу через смерть великого героя: «То не чорні хмари ясне сонце заступали, /Не буйні вітри в темнім лузі бушували, /Козаки Хмельницького ховали, /Батька свого оплакали» [Там само, с. 123].

Підсумовуючи, повернемося до завдання відтворити портрет «колективного героя» через його окремі характерні риси. Серед них ми відзначили такі:

- найменування себе козацтвом, причому козацтво в цьому разі усвідомлюється не окремою військовою верствою, а ідеалом боротьби за свободу, який об'єднує все українське суспільство;
- усвідомлення спільності відбувається також через належність до православ'я й, відповідно, захист православної віри;
- наступний чинник єдності — це єдність «верхів» і „низів», народу та його ватажків, які мають спільного ворога і спільну мету — вигнати цього ворога, забрати в нього награване й панувати самим на рідній землі;
- згуртування під тиском «колективного антигероя», якого вбачають у поляках та пропольській адміністрації;
- єдиний бойовий настрій, який передається через специфічні формули «гротескного реалізму», тобто глумів та насмішок з ворогів;
- набутий бойовий досвід, який також стає колективним надбанням;
- усвідомлення єдиної історичної долі, особливо в моменти загальної радості чи горя.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з відтворенням цілісного образу «колективного героя», єдиного народу, який усвідомив свою єдність у бойових обставинах, що постає в інших фольклорних жанрах, зокрема легендах та переказах.

Список літератури

1. Антонович В. Про козацькі часи на Україні / В. Антонович. — К. : Дніпро, 1991. — 238 с.
2. Антонович В. Драгоманов М. Исторические песни малорусского народа. Т.2 / В. Антонович, М. Драгоманов. — К. : Типография М. П. Фрица, 1875. — 166 с.
3. Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки / С. Й. Грица. — К. — Тернопіль : Астон, 2002. — 235 с.
4. Історія України в документах і матеріалах. У 3т. — К. : Вид-во АН УРСР, 1941. — Т.3. — 292 с.
5. Житецкий П. Мысли о народных малорусских думах / П. Житецкий. — К. : Типография Корчак-Новицкого, 1893. — 249 с.
6. История еврейского народа. — Иерусалим : Алия, 1994. — 304 с.
7. Костомаров Н. Материалы и исследования. Богдан Хмельницкий / Н. Костомаров. — М. : Чарли, 1994. — 766 с.
8. Крип'якевич І. Богдан Хмельницький / І. Крип'якевич. — Львів : Світ, 1990. — 406 с.
9. Куліш П. Записки о Южной Руси. Т.1 / П. Куліш. — СПб. : Типография А. Якобсона, 1856. — 322 с.

10. Літопис Самовидця. — К. : Наук. думка, 1971. — 207 с.
11. Лола О. П. Максим Кривоніс (Історичний нарис) / О. П. Лола. — К. : Радянська школа, 1957. — 64 с.
12. Полухін Л. М. Кривоніс, Д. Нечай, І. Богун — народні герої визвольної війни 1648-1654 рр. / Л. Полухін. — К. : Держполітвидав, 1954. — 40 с.
13. Смолій В. А. Степанков В. С. Богдан Хмельницький (Соціально-політичний портрет) / В. А. Смолій, В. С. Степанков. — К.: Либідь, 1993. — 504 с.
14. Українські народні думи та історичні пісні. — К. : Вид-во АН УРСР, 1955. — 660 с.
15. Халєбський П. Україна — земля козаків: Подорожній щоденник / П. Халєбський. — К. : Ярославів вал, 2009. — 293 с.

Надійшла до редколегії 17.11.2010 р.

УДК 26.00.01

К. А. ГАЙДУКЕВИЧ

ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ СІМ'Ї ЯК СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ІНСТИТУТУ

Розглядаються функції сім'ї, що забезпечують повноцінність її існування, саморозвитку та широку життєдіяльність як соціально-культурного інституту.

Ключові слова: сім'я, функції, соціально-культурний інститут, суспільство, цінності, потреби, шлюбні відносини.

Рассматриваются функции семьи, обеспечивающие полноценность ее существования, саморазвития и широкую жизнедеятельность как социально-культурного института.

Ключевые слова: семья, функции, социально-культурный институт, общество, ценности, потребности, брачные отношения.

The functions of the family which only in the complex provide the full value of its existence, self-development and wide ability to live as the welfare institute are considered in the article.

Key words: polyfunctionality, family, culture, social-cultural institute, society, values, needs, marriage relations.

Історія розвитку суспільства — це, передусім, історія розвитку сім'ї як соціального інституту, який еволюціонує та суттєво змінюється разом із суспільством. Нині сім'я є розвідним соціально-культурним інститутом, покликаним бути діючим інструментом гуманізації, консолідації суспільства, соціалізації особистості, подолання міжнаціональних конфліктів, досягнення громадянської злагоди.

Становище сучасної української сім'ї як структурної соціальної одиниці значною мірою відображає в собі загальний стан усього суспільства, всі протиріччя й наслідки процесів, які відбуваються в ньому. Проте за сучасної економічної та політичної ситуації в Україні інституція сім'ї зазнає серйозних матеріальних і морально-психологічних труднощів та випробувань. Водночас зміна чи втрата певних усталених соціальних цінностей впливає безпосередньо і на сімейні цінності, зумовлює кризові явища у функціонуванні сім'ї як соціального інституту.

Необхідно зазначити, що сім'я є унікальною опорою суспільства. З одного боку, надає йому те, чого не можуть дати інші соціальні інститути, суттєво впливає на суспільні відносини. З іншого — вона ще більшою мірою відчуває на собі вплив економічних, правових, моральних, суспільних засад, є продуктом даного суспільства, його незмінним відображенням. Особливо це стосується сучасної сім'ї, яка переживає своєрідний перехідний період.

По-перше, змінюються старі, традиційні, норми поведінки, ставлення до шлюбу, характер шлюбних відносин, взаємовідносини між батьками та дітьми. Якщо раніше в сім'ї вирішальне слово належало чоловікові — батьку, авторитет якого був високим і незаперечним, то нині змінилося сам статус голови сім'ї, характер «сімейної влади». Внутрішньосімейні відносини вибудовуються не по типу насадження своєї волі, а частіше відповідно до різних поглядів. Отже, сім'я з ієрархічної групи перетворилася на дружню асоціацію, в якій відносини між чоловіком та дружиною частіше набувають «елітарного» характеру, під яким розуміються розумний розподіл влади і відповідальності між подружжям, рівна повага й увага до потреб кожного з партнерів.

По-друге, зростання матеріальних та духовних потреб сприяє підвищенню рівня вимог до цінностей шлюбу. Зміцнюється прагнення подружжя в процесі сімейного спілкування реалізувати свою особистість на благо іншого і шлюбного союзу в цілому. Усе більшого значення набувають особиста свобода, незалежність, можливість проводити дозвілля за своїм бажанням. Сімейне життя, зважаючи на це, розглядається як сукупність життєвих курсів кожної зі сторін, а не один життєвий цикл сімейної одиниці.

По-третє, тривалий час сім'я розглядалася, в першу чергу, як господарський, економічний осередок, і лише в останню чергу як союз людей, які кохають один одного. Таким чином, сім'я може бути як своєрідний генератор поглядів, принципів, норм моралі, психологічних установок, взірців поведінки. Сім'я є охоронцем традицій і норм поведінки, тому вона може передавати в спадок не тільки позитивні, але й негативні приклади [5, с. 26-30].

Виникненню, історичній еволюції, аналізу шлюбно-сімейних відносин присвячені праці Л. Моргана [4], Г. Спенсера [7], Г. Тарда

[8], Ф. Енгельса [10] та ін. Починаючи з досліджень Бахофена, Мак-Леннана, Моргана, Конта, Дюркгейма і закінчуючи Вебером, класична соціологія трактує сім'ю як історичну категорію, що зазнає структурних і функціональних змін. О. Конт вважав сім'ю основною умовою існування соціального організму. Г. Спенсер вивчав взаємодію соціальних інститутів у суспільстві подібною функціонуванню єдиного цілого організму. На його думку, сім'я завдяки своїм функціям у суспільстві являє собою його основний соціальний інститут. Е. Дюркгейм намітив підходи до дослідження сім'ї, розглядав її «як подібне цілісному суспільству» [1, с. 26-30], вплив якого поширюється на різні сфери діяльності.

Проблеми становлення, розвитку й існування сучасної молодії сім'ї розглядають багато вчених та дослідників. Зокрема, визначення функцій сім'ї в сучасному суспільстві (Н. Бабенко, Н. Купина, В. Піча, В. Постовий, Т. Руденко, А. Харчев та ін.), кризи сім'ї та шляхи її подолання (А. Антонович, В. Борисов), питання взаємовідносин та сімейного спілкування (В. Зацепін, В. Піча, В. Сисенко, Ю. Азаров), взаємодію сім'ї з іншими соціальними інститутами виховання (І. Гребенніков, Н. Беланова), роль і місце сімейного виховання (Ю. Стрельцов, О. Сасихов, А. Харчев), питання підготовки молоді до сімейного життя (І. Демет'єва, С. Голод). Проте науковий інтерес до функціонування сім'ї залишається незадоволеним, це й зумовило мету статті — дослідити функції сім'ї як соціального інституту.

Вирішення проблем життєдіяльності сім'ї, сімейного виховання, дозвілля, кризи сімейного спілкування припускає уточнення терміна сім'я, її основних соціальних ролей та обов'язків. Оскільки інститут сім'ї є предметом дослідження представників різних наук, то, звичайно, і судження про неї в учених різні. Демографи, наприклад, воліють називати сім'ю сукупністю осіб, які разом живуть, поєднані зв'язком родичання і мають спільний бюджет. Економісти ж, підкреслюючи системність сімейних відносин, схильні вбачати в сім'ї невеличку групу з усіма характерними їй особливостями, початковий елемент соціальної структури, в процесі функціонування і розвитку якої все більше проявляються аспекти соціально-економічних відносин. Що ж стосується суспільствознавців, то вони поділяють філософсько-соціологічну інтерпретацію сім'ї, згідно з якою вона є малою, основою на шлюбі чи кровному спорідненні, групою, члени котрої пов'язані спільністю і взаємодопомогою в реалізації своїх різноманітних інтересів і потреб [5, с. 31-32].

Тлумачення терміна «сім'я» наявне в працях відомого російського соціолога А. Харчева, який розглядає сім'ю як систему взаємовідносин подружжя, батьків і дітей, основу на взаємній моральній відповідальності та спільності побуту; спільних зусиль

з реалізації соціальних потреб членів сім'ї; реалізації потреб суспільства у фізичному та духовному відтворенні нових поколінь [9, с. 79].

Кожна сім'я відрізняється одна від одної за такими основними параметрами: соціально-культурний — освітній рівень подружжя, їх участь у житті суспільства; соціально-економічний — майнові характеристики сім'ї, зайнятість подружжя у сфері суспільного виробництва; техніко-гігієнічний — умови проживання, обладнання житла, особливості способу життя; демографічний — кількість членів сім'ї [6, с. 245].

Понині у вітчизняній науці не існує усталеної класифікації сім'ї, побудованої на певних критеріях та ознаках. Але надається систематизована типологія сімей за певними класифікаційними ознаками [6, с. 246-247]:

Класифікаційна ознака	Види сімей
За складом	Нуклеарна сім'я (з двох поколінь — батьків і дітей) Складна сім'я (сім'я з кількох поколінь) Неповна сім'я (з одним з батьків та дітьми) Материнська сім'я (жінка, яка не була в шлюбі, та дитина)
За кількістю дітей	Бездітна сім'я Однодітна сім'я Малодітна сім'я (з двома дітьми) Багатодітна сім'я (з трьома та більше дітьми)
За наявністю нерідних дітей	Опікунська сім'я Прийомна сім'я
За сімейним стажем	Молода сім'я Сім'я середнього шлюбного віку Зріла сім'я
За типом главенства в сім'ї	Демократична (партнерська) сім'я Авторитарна (домінаторна) сім'я
За національним (етнічним) складом	Однонаціональна сім'я Міжнаціональна сім'я Сім'я з громадян різних держав Сім'я з осіб різного віросповідання
За місцем проживання	Міська сім'я Сільська сім'я Віддалена сім'я

Класифікаційна ознака	Види сімей
За рівнем матеріального достатку	Сім'я із середнім матеріальним достатком Малозабезпечена сім'я Сім'я, що перебуває за межею бідності Заможна сім'я Елітарна сім'я
За професійною діяльністю подружжя	Робітнича сім'я Фермерська сім'я
За соціальним складом	Соціально гомогенні (однорідні) сім'ї Соціально гетерогенні (неоднорідні) сім'ї
За особливими умовами сімейного життя	Студентська сім'я Дискантна сім'я Сім'я в громадянському шлюбі Сім'я біженців
За якістю сімейних взаємин	Благополучні сім'ї Неблагополучні сім'ї (сім'ї зі стійкими конфліктами у взаємовідносинах між подружжям, батьками та дітьми; сім'ї з алко- чи наркозалежними членами; сім'ї з низьким морально-культурним рівнем батьків; сім'ї з насильством щодо членів родини; сім'ї, де є засуджені чи ув'язнені; сім'ї, де є серйозні помилки і прорахунки у вихованні дітей)

Слід зазначити, що в більшості визначень поняття «сім'я» функціонують такі важливі показники, як узи шлюбу і родичання, спільне проживання, загальний бюджет, взаємодопомога, моральна відповідальність, потреба в самозабезпеченні та самоствердженні. Сім'я є формою спілкування людей, яка складається з поєднаних шлюбом чоловіка і жінки, їх дітей (власних або усиновлених), а також, у деяких випадках, з інших осіб, пов'язаних з вищезазначеними кровними зв'язками [5, с. 33]. Хоча таке визначення не є абсолютно точним, проте, зручне тим, що містить усі суттєві характеристики сім'ї на будь-яких стадіях її розвитку, зокрема на стадії формування чи розпаду.

Як соціальний інститут сім'я виконує в суспільстві різні функції, які можна охарактеризувати як набір історично зумовлених видів діяльності, роль і значення яких на певному етапі розвитку сім'ї неоднакові.

Заслугує на увагу доволі поширена в науковій і публіцистичній літературі точка зору, згідно з якою система соціальних

функцій сучасної сім'ї складається з таких: репродуктивна, економічна, рекреативна, виховна, комунікативна, організація дозвілля та відпочинку [3, с. 23]. Деякі автори виділяють самостійні або додаткові функції: регулятивну, яка полягає в регулюванні стосунків між членами сім'ї на основі моральних норм через первинний соціальний контроль, реалізацію особистого авторитету та влади; сексуальну, що передбачає реалізацію сексуальних стосунків подружжя, досягнення ними сексуального задоволення; психотерапевтичну, що реалізується у двох аспектах — «погляджування» (ласка й увага один до одного) і «резонування» (розуміння та допомога один одному в оцінюванні позицій з важливих проблем, підтримування іншого в його самореалізації й особистісному розвитку), феліцитологічну (прагнення до особистого щастя) тощо.

У певних функціях сім'ї провідна роль належить репродуктивній, оскільки вона зумовлена потребою в дітях, бажанням повторити себе в них, природним почуттям материнства і батьківства. Ця функція містить усі елементи всіх інших функцій, оскільки сім'я бере участь не тільки в кількісному, але й у якісному відтворенні населення. На жаль, як відзначають соціологи, більшість сучасних молодих сімей у складних соціально-економічних умовах не в змозі задовольнити своїх потреб у народжуваності, зважаючи на певні об'єктивні та суб'єктивні причини. Тому ми маємо нині сумну статистику. Упродовж 1991–2002 рр. абсолютна кількість народжених зменшилася з 630,8 до 390, 7 тис., зокрема від 419,2 до 248,9 тис. у містах та від 211,6 до 141,8 тис. у селах відповідно [2, с. 27].

Сім'я бере участь у суспільному виробництві засобів для життя, відновлює втрачені на виробництві сили, веде господарство, має свій власний бюджет, організовує споживацьку діяльність. Усе це становить економічну функцію сім'ї. Вплив економічної функції на взаємовідносини в самому сімейному колективі можуть бути подвійними: справедливий розподіл домашніх обов'язків у сім'ї між чоловіком та дружиною, старшим і молодшим поколінням, зазвичай, сприяє зміцненню шлюбних відносин, моральному і трудовому вихованню дітей. За умови неправильного розподілу домашніх обов'язків у сім'ї, коли вони покладаються в основному на жінку, чоловік постає в ролі «патріарха», а діти — лише в ролі споживачів, вплив, безумовно, буде несприятливим. З економічною функцією тісно пов'язана проблема керівництва сім'єю, тобто питання головування в сім'ї. Сім'ї, де чоловік має безмежну владу, трапляються рідко, проте існують сім'ї, в яких головою є жінка. У руках матері зосереджений сімейний бюджет, вона — основний вихователь дітей, організатор дозвілля. Такий стан теж не можна вважати нормальним: на плечі жінки лягає непомірний тягар. Для більшості сімей характерна приблизно рівна участь подружжя в управлінні домашнім вогнищем.

Серед основних соціальних функцій сім'ї — виховання дітей. Виховна функція містить передачу дорослими членами сім'ї дітям досвіду, формуванню в них поглядів на життя, моральних, правових та етичних норм і правил поведінки, загальної культури, суспільної та пізнавальної активності. Особливістю сімейного виховання є систематичний вплив сімейного колективу на кожного свого члена впродовж усього життя, постійний вплив дітей на батьків, що спонукає їх активно займатися самовихованням та самовдосконалюватися. Незважаючи на оновлюючу систему суспільного виховання, сім'я, як і раніше, залишається основним середовищем життєдіяльності дітей, первинною соціалізацією дитини, підготовки людини до самостійного життя та формування особистості, її життєвої позиції. Саме в сім'ї, в перші роки життя дитини, закладається фундамент основних якостей людини. Саме батьки, сім'я в цілому, виробляють у дітей комплекс базових соціальних цінностей, орієнтацій, установок, потреб, інтересів та звичок. Саме перші «уроки життя» в сім'ї закладають основу, зважаючи на яку діти вибірково сприймають, переробляють, засвоюють чи відхиляють соціальну інформацію як інструкцію до дій. Тільки при оптимальному поєднанні внутрішньосімейного та суспільного можуть бути створені умови для гармонійного розвитку людини. На думку психологів, почуття, на яких ґрунтується сім'я, народжує в душі здатність дорожити близькими, як собою, їх інтересами — як власними. Тому сім'я може бути міцним джерелом гуманізму [5, с. 54].

Усе більшого значення соціологи надавали і надають комунікативній функції, яка полягає в задоволенні потреб людини у двох протилежних явищах — спілкуванні й усамітненні. Зовні нав'язане, вимушене спілкування (на вулиці, в транспорті, на роботі) частіше за все не стільки задовольняє наші потреби в спілкуванні, скільки перевантажує їх. Інша справа — домашня атмосфера, де, зазвичай, ми спілкуємося з людьми, по-перше, соціально та психологічно близькими, по-друге, де делікатніше і поважніше ставляться до нашої особистості. Зрозуміло, що таку функцію може виконувати тільки здорова сім'я. Моральне та психологічне здоров'я людини безпосередньо пов'язане з характером внутрішньосімейного спілкування, з тим, який морально-психологічний клімат склався в сім'ї [3, с. 27]. Якщо сім'я приділяє виконанню цієї функції достатню увагу, то це суттєво підсилює її виховний потенціал. Часто з комунікативною функцією пов'язують діяльність зі створення психологічного клімату сім'ї.

До переліку основних функцій сім'ї входить і функція організації дозвілля та відпочинку. Під дозвіллям розумітимемо позаробочий час, який людина розподіляє за власним вибором і наміром. Вільний час — одна з найважливіших соціальних цінностей, незамінний засіб оновлення фізичних та духовних сил людини, всебіч-

ного розвитку особистості. Зростанню ролі дозвілля сприяють правильний ритм і режим життя сім'ї, розумний розподіл обов'язків між її членами, планування роботи та відпочинку. У цілому дозвілля є ніби дзеркалом зрілості людини як особистості: за змістом проведеного дозвілля можна охарактеризувати людину. Нині спостерігається тенденція розширення сімейного відпочинку, сімейного туризму, сімейного фізичного загартування, засвоєння культурних цінностей, науково-технічної та художньої творчості, самовиховання та ін.

Особливістю мотиваційної сфери сучасних молодих сімей є домінування потреб, які відображають їх прагнення до самоствердження в різних сферах життєдіяльності та пошук шляхів пристосування до нових форм існування. Але якщо порівняти дані соціологічних опитувань за 1996 р. (дані лонгітюдного дослідження «Молода сім'я в Україні» (1994-2015рр.), проведені УІСД у 1996 р.) з даними за 2003 р., виявиться, що залишається стійкою тенденція щодо виокремлення серед основних функцій сім'ї народження та виховання дітей як першочергової [2, с. 62].

Розподіл відповідей молодих жінок та чоловіків щодо важливості функцій життєдіяльності сім'ї, %

Функції сім'ї	1996 р.		2003 р.	
	% відповідей чоловіків	% відповідей жінок	% відповідей чоловіків	% відповідей жінок
Народження та виховання дітей	88	93	82	88
Ведення домашнього господарства	55	61	47	51
Матеріальна підтримка неповнолітніх дітей	22	22	30	30
Контроль і відповідальність за поведінку членів сім'ї	18	17	22	20
Духовне спілкування та розвиток особистості членів сім'ї	32	36	24	28
Задоволення потреб у коханні, особистому щасті	72	77	48	58
Організація раціонального відпочинку	17	16	17	16

Функції сім'ї	1996 р.		2003 р.	
	% від- повідей чолові- ків	% від- повідей жінок	% від- повідей чолові- ків	% від- повідей жінок
Задоволення сексуаль- них потреб	48	45	34	26
Можливість через вступ до шлюбу підвищити свій соціальний статус, поліпшити своє стано- вище в суспільстві	8	10	14	15

Аналіз наведених основних функцій сім'ї свідчить, що сім'я задовольняє і багатоманітні індивідуальні потреби особистості (матеріальні, духовні, фізіологічні та ін.), і групові (загальносімейні) потреби, і найважливіші потреби суспільства. Як суспільство впливає на сім'ю, створюючи певний її тип, так і сім'я здійснює значний вплив на розвиток та спосіб життя суспільства. Сім'ї належить важлива роль у прискоренні економічного й соціального розвитку суспільства, вихованні підростаючого покоління, досягненні щастя кожною людиною. Отже, перебільшувати важливість цього соціального й економічного осередку суспільства неможливо — необхідність сім'ї зумовлена потребою людського суспільства в духовному і фізичному відтворенні самої людини.

Основне призначення сім'ї — задоволення суспільних, групових та індивідуальних потреб. Будучи соціальним осередком суспільства, сім'я задовольняє певні його найважливіші потреби, зокрема й у відтворенні населення. Одночасно вона задовольняє потреби кожного свого члена, а також загальносімейні потреби. У сім'ї реалізується соціальна поведінка членів, формуються і задовольняються економічні, соціальні та духовні потреби. Установки на задоволення різних потреб сім'ї визначають її функціонування, поведінку, життєдіяльність.

Велике значення для нормального функціонування сім'ї має стиль спілкування, потреба в якому склалася між подружжям. Цей стиль залежить від рис їх характеру, темпераменту, культурного рівня, звичок, інтересів і, що надзвичайно важливо, від тієї моделі взаємовідносин, яка запозичується ними із сім'ї батьків. Міжособистісне спілкування в молодій сім'ї є багатофункціональним. Перш за все, через нього здійснюється взаємне пізнання думок, почуттів, інтересів, у результаті чого подружжя створює спіль-

ний духовний світ своєї сім'ї. Як свідчить досвід, задоволеність подружжя спілкуванням значною мірою залежить від ступеня сумісності їх цінностей і норм спілкування. Не викликає сумніву той факт, що нервозність, неврівноваженість, замкненість, негативні риси характеру є поганими супутниками повноцінного сімейного спілкування.

Отже, посідаючи найважливіше місце в соціальних зв'язках людини, сім'я була і залишається провідним соціально-культурним інститутом. У процесі свого розвитку сім'я набула функцій, які тільки в сукупності забезпечують повноцінність її існування, саморозвитку та широку життєдіяльність як соціального інституту. Ці соціальні функції сім'ї, з одного боку, зумовлені впливом суспільства на сім'ю, з іншого — місцем сім'ї в загальній соціальній структурі, завданнями, що вирішує сім'я. Усі функції взаємозалежать, взаємопроникають та взаємодоповнюють одна одну, тому жодну з них не можна виділити як основну або другорядну.

Список літератури

1. Дюркгейм Э. Общественное разделение труда. Метод социологии / Э. Дюркгейм. — М. : Наука, 1991. — 590 с.
2. Молода сім'я в Україні: проблеми становлення та розвитку : тематична Державна доповідь про становище сімей в Україні за підсумками 2002 року / [Т. Ф. Алексеєнко, О. М. Балакірева, Н. Г. Гойда, Н. Я. Жилка та ін.] ; під ред. М. М. Ілляш, Т. М. Тележенко. — К. : Державний ін-т проблем сім'ї та молоді, 2003. — 140 с.
3. Молодая семья: социально-экономические, правовые, морально-психологические проблемы / [сост. В. И. Зацепин]. — К. : Изд-во «Україна», 1991. — 314 с.
4. Морган Льюис Г. Древнее общество или Исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации / Л. Г. Морган. — Л. : Изд-во народов севера, 1935. — 350 с.
5. Пича В. М. Радость семейного общения / В. М. Пича. — К. : Рад. шк., 1991. — 191 с.
6. Соціальна педагогіка : підручник / за ред. проф. А. Й. Капської. — К. : Центр навчальної літератури, 2006. — 468 с.
7. Спенсер Г. Многомужество и многоженство / Г. Спенсер ; пер. с англ. — М. : УРСС, 2007. — 64 с.
8. Тард Г. Происхождение семьи и собственности / Г. Тард ; пер. с фр. — Л. : ЛКИ, 2007. — 152 с.
9. Харчев А. Г. Брак и семья в СССР / Харчев Анатолий Георгиевич. — [2-е изд., перераб. и доп.]. — М. : Мысль, 1979. — 367 с.
10. Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства / Ф. Энгельс; пер. И. Л. Андреев. — М. : Прогресс Ханой Правда, 1987. — 259 с.

Надійшла до редколегії 08.12.2010 р.

**ІДЕЯ ВСЕЛЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ У ФІЛОСОФСЬКІЙ
СПАДЩИНІ В. С. СОЛОВЙОВА — ТРАНСФОРМАЦІЯ
ТРАДИЦІЙНОЇ ЕКЛЕСІОЛОГІЇ (КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ
АСПЕКТ)**

Аналізується ставлення видатного російського релігійного філософа В. С. Соловйова до проблеми християнської єдності.

Ключові слова: діалог культур, традиціоналізм, екуменізм, консерватизм, Вселенська церква, християнство, православ'я, католицизм, всеєдність, унія.

Анализируется отношение выдающегося российского религиозного философа В. С. Соловьёва к проблеме христианского единства.

Ключевые слова: диалог культур, традиционализм, экуменизм, консерватизм, Вселенская церковь, христианство, православие, католицизм, всеединство, уния.

In this article analized the treatment of prominent russian philosopher V. S. Soloviev to the problem of christian unity, which must realize in form of Catholic.

Key words: dialogue of cultures, traditionalism, occumenism, conservatism, Catholic church, christianity, Orthodox church, union.

Сучасне християнство, як відомо, перебуває в стані роздробленості, що породжує багато проблем. Пошуки християнської єдності набули свого теоретичного обґрунтування у філософській спадщині В. С. Соловйова, чия позиція з цього питання є не тільки надбанням минулого, але й багато в чому надихає сучасний екуменічний рух. Це й зумовлює актуальність статті.

Основною метою роботи є виявлення особливостей позиції Соловйова щодо проблеми об'єднання церков у контексті духовних тенденцій розвитку як його часу, так і сучасності. Завдання роботи: по-перше, виявити зв'язок між релігійними та філософськими поглядами В. Соловйова; по-друге, визначити суть запропонованого Соловйовим поняття Вселенської Церкви; по-третє, виявити світоглядну базу формування Соловйовим поняття Вселенської Церкви; по-четверте, визначити вплив цієї ідеї як на християнство в другій половині XIX ст., так і на його сучасний стан.

Ідея Вселенської церкви зовсім не випадково виникає у філософській творчості В. Соловйова. По-перше, час, у який жив мислитель, характеризується посиленням уваги різних християнських церков однієї до іншої, по-друге, джерелом цієї ідеї була «філософія всеєдності» Соловйова, яку він ґрунтовно розробив.

Як відомо, у вченні Соловйова центральною є ідея «всеединого сущого». Необхідність принципу всеєдності (цілісності), на думку

філософа, зумовлена тим, що всі предмети і явища не існують окремо один від одного, кожний з них — сукупність певних сторін і зв'язків. Навіть сам Всесвіт, за зауваженням Соловйова, не є «хаосом розрізнених атомів», а являє собою єдине, зв'язне ціле.

Це стосується будь-якого предмета, сторони якого завжди утворюють у своєму взаємопроникненні конкретну єдність, певну цілісність. Це має виявлятися і в пізнавальній діяльності. Осягаючи істину у своїй теоретичній діяльності, суб'єкт, котрий пізнає, повинен брати суще не тільки в його дійсності, але й у цілісності, універсальності, тобто прагнути до пізнання «всього в усьому», у єдності, що розвивається в «помірних визначеннях».

«Безумовна всеєдність», котру Соловйов розуміє як dokonаний синтез істини, добра й краси, має осягатися лише «цільним знанням», вчення про яке — інша фундаментальна ідея російського філософа. Цільне знання Соловйов визначає як найприйнятніше у вивченні всього сущого. Стисло наведемо основні характеристики «цільного знання». Предметом «цільного знання» може бути тільки істинно суще в його об'єктивному прояві. Мета «повного знання» — внутрішнє об'єднання людини з істинно сущим. Матеріал такого знання — дані людського досвіду в усіх видах (не тільки в науковому). Основною формою «цільного знання» є розумове споглядання (інтуїція), об'єднане в систему за допомогою логічного мислення. І, нарешті, причина «цільного знання» — дія вищих ідеальних істот на людський дух. За своєю структурою цільне знання є синтезом таких трьох необхідних компонентів, як теологія, філософія й наука. Центром кожного із цих елементів відповідно є абсолютна істота (Бог), загальна ідея й реальний факт. Тільки такий органічний синтез названих компонентів являє собою цільну істину знання як такого. Розвиваючи ідею цільного знання, В. С. Соловйов звертає увагу на те, що цей «великий синтез» не є чієюсь суб'єктивною особистою потребою, а має певні об'єктивні підстави, які зумовлені як недостатністю емпіричної науки й безплідністю суто умоглядної (відверненої) філософії, так і неможливістю повернення до теологічної системи в її колишній винятковості. Необхідність цього синтезу «диктує», як вважає Соловйов, сам реальний життєвий процес, осмислений людським розумом.

Таким чином, ідеї всеєдності й цільного знання — ключові ідеї, на яких базувалася філософія Соловйова. Крім них, він сформулював чимало інших цікавих і своєрідних думок та концепцій, серед яких ідеї Вселенської Церкви належить важливе місце. Ідея ця в основному міститься в написаній французькою мовою у 80-х рр. XIX ст. і тільки в подальшому перекладеній російською мовою великій праці «Росія й Вселенська Церква». Якщо говорити в цілому, праця присвячена проблемі виникнення нової релігії, що містить усі позитивні ознаки численних напрямів християн-

ства, перш за все православ'я й католицизму. Забігаючи вперед, зауважимо, що думка ця не полишає філософів й донині. Однією зі значних праць у цій сфері можна назвати «Розу світу» Данила Андреева. У своїй книзі він іде ще далі, ніж В. Соловйов, і змальовує картину інтеррелігії, що містить тією чи іншою мірою всі релігійні системи світу. У наш час проект глобального етосу висуває маргінальний католицький теолог Ганс Кюнг, у його проекті нехристиянським релігіям і їх етосу відводиться перше місце.

В. Соловйов пропонує не тільки проект возз'єднання церков, але й робить спроби його здійснити, які, втім, не увінчалися успіхом. Філософ бачив у світі протистояння двох спокус: спокуса Заходу, основою якої є індивідуалістичне начало — «безбожна людина», спокуса Сходу — «безлюдське божество». Покликання Росії, її ідея — це релігійне покликання «у вищому смислі цього слова». Воно полягає в об'єднанні церков. Соловйов пропонує проект всесвітньої теократії, в якій чільну роль відігравала б католицька церква. Виявляючи симпатії до католицизму завдяки його універсальності, Соловйов закликав до національного самозречення Росії в ім'я загальнолюдського завдання, посідаючи, таким чином, особливе місце в історичній суперечці слов'янофілів і західників. Теократію Соловйова практично всі, хто звертався до його творчості, називали утопією. Сам мислитель до кінця життя розчарувався в ній, почали превалювати думки про кінець історії, виражені в його знаменитому творі «Три розмови про війну, прогрес і кінець всесвітньої історії», написаному в 1900 р.

Ідея Вселенської церкви, незважаючи на всю свою самостійність, пов'язана у Соловйова з важливою проблемою — проблемою взаємин Сходу й Заходу. Навіть самі ці поняття в їхній культурологічній закінченості обґрунтував Соловйов. Як правильно відзначає М. Бердяєв, основна якість Соловйова як мислителя й людини — його універсалізм. Він мислив лише всесвітніми категоріями — «Росія, людство, світова душа, Церква» [1, с. 140]. Любов до Росії, у якій він убачав універсальну державу, ріднить Соловйова зі слов'янофілами, захист католицизму знов-таки за його всесвітню, універсальну спрямованість наближає його до західників. Можна сказати, що на Соловйові практично закінчилася ця віковична суперечка в її, так би мовити, класичній формі, хоча відгомони його актуальні й нині. «Соловйов — не слов'янофіл і не західник, не православний і не католик, тому що все своє життя справді перебував у Церкві Вселенській» [1, с.140]

Кінець суперечки полягає в тому, що Соловйов запропонував возз'єднання світів Сходу й Заходу, а не заперечення одного за рахунок іншого.

Возз'єднання Заходу й Сходу за допомогою Вселенської Церкви (як відомо, дослівний переклад з грецьк. «католицький» — уні-

версальний, всесвітній) на перший погляд подібне з екуменізмом. Самого Соловйова часто називають пророком і навіть мучеником екуменізму. Дійсно, Соловйов, замість звичного духу критики, виявляє дивну для XIX ст. толерантність у характеристиці католицтва і його релігійної ролі у світі. Однак, як нам уявляється, сучасний же екуменічний рух і проект Соловйова мають певні відмінності. Свій проект Соловйов висуває, можна сказати, заради порятунку християнського світу, що у своєму розвитку впав у дві крайності — цезарепапізму й папоцезаризму. Згадаємо, наскільки сильними в Соловйова були апокаліптичні настрої. Свій проект філософ бачив у цій апокаліптичній перспективі, сучасний екуменічний рух — це протестантський проект, до якого пізніше приєдналися деякі православні церкви з метою не об'єднання із протестантами, а засвідчення про себе у світі. Відзначимо, що Римсько-Католицька Церква формально не є членом Всесвітньої Ради Церков (ВСЦ), однак веде широкий діалог з різними християнськими й навіть нехристиянськими організаціями. Головна відмінність, на наш погляд, сучасного екуменічного руху від спроб об'єднання й насамперед діалогу між церквами, що здійснювалися в XIX ст., полягає в тому, що екуменічний рух XX-XXI ст. не зайнятий пошуками істинної кафолічності (вселенськості) Церкви, він радше припускає механічне об'єднання церков. Причому суб'єкти такого об'єднання заздалегідь оголошуються легітимними церквами й такими, що знають істину. У XIX ст. справа була дещо іншою. До речі, слід відзначити, що не тільки В. Соловйов звернув увагу на проблему християнської єдності щодо його кафолічності. Відомі спроби першоієрархів і богословів Англіканської Церкви навести мости між англіканством і православним сходом. Більше того, такі спроби впродовж 50- 80-х рр. XIX ст. здійснювали єпископат і миряни Єпископальної Церкви США (місцеве відгалуження Англіканської церкви), що займала середнє положення між римським католицизмом і протестантизмом. Цікаво те, що Єпископальна Церква США, на відміну від Англіканської, не мала підтримки від держави й змушена була шукати своє місце на релігійній карті християнства. До Риму приєднуватися через історичну традицію було неможливо, розчинятися в стихії численних протестантських сект не хотілося. Тому виникло запитання, а що ж таке істинно кафолічний характер Церкви? Відповідь — повернення до апостольської традиції. А давню традицію зберігало східне православ'я. Тому цілком закономірним було налагодження контактів із представниками східних православних патріархатів. І це були не тільки теоретичні проекти, здійснювались практичні спроби такого об'єднання, щоправда, вони не увінчалися успіхом [3]. Тому можна сказати, що Соловйов був не самотній у своїх проєктах об'єднання. У чому полягають особливості позиції Солов-

йова? Що він розуміє під Вселенською церквою? Часто в літературі про мислителя стверджується, що його ідея Вселенської Церкви є оригінальною й відрізняється від традиційно церковного розуміння. Споконвічно Церква вбачала свою найважливішу ознаку у своїй кафолічності, вселенськості. Всесвітність не слід розуміти як всесвітність, поширеність по всьому світові, охоплення всього світу своїм впливом. Згідно зі східною християнською традицією, вселенськість (кафолічність) — наслідування сформованого на Вселенських соборах віровчення, апостольська наступність ієрархії, дійсність таїнств. Західна ж традиція додатково до всього цього вселенськість розуміє в інституті папства, папах як спадкоємцях першоправного апостола Петра. Єдність Церкви і є її кафолічністю, а єдність забезпечується й зумовлюється всесвітнім центром, яким є папство. Для протестантів ідея Вселенської церкви не була настільки актуальною, як для інших християнських сповідань. Сама логіка розвитку протестантизму, що розпадалось на безліч церков, не сприяла пошуку щирої кафолічності (виняток, як ми вже мали можливість переконавшись, — англіканство), а об'єднання уявлялося як не інституціональне, а діалогічне. До речі, деякі сучасні протестантські богослови не вважають таку розмаїтість церков великою проблемою [11]. Головне, на їхню думку, — не об'єднання церков, а братні відносини й діалог між ними.

Ідея об'єднання церков виводиться Соловйовим з іншої його фундаментальної ідеї — ідеї Боголюбства, виведеної в знаменитих «Читаннях про Боголюбство». «Соловйов вносить у християнство гуманізм і прогресизм, збагачує релігійну свідомість прогресивним гуманізмом нових часів» [1]. Цей твір Соловйова свідчить, що справжня християнізація світу цілком досяжна, можлива і християнська політика, котра і сприятиме, зрештою, справжньому духовному прогресу, перетворенню людського суспільства. А практичним утіленням ідеї Боголюбства є Вселенська церква, членом якої, як зауважує Бердяєв, Соловйов вважав себе все життя. [1, с. 140]. Будучи по народженню православним, поважав православ'я за його багату культурну традицію, формально не виходячи із Православної церкви, Соловйов таємно приєднується до католицтва в його східному обряді¹, хоча цей факт найчастіше й викликав заперечення. У такий спосіб він зримо втілює свою ідею Вселенської церкви.

У культурологічному аспекті ідея Соловйова про Вселенську Церкву зростає, як вважав Бердяєв, з універсалізму російського національного характеру, що виник на стику Сходу й Заходу. Росія відчувала себе Третім Римом упродовж майже всієї своєї історії, XIX ст. не є винятком. Із проблемою Сходу й Заходу пов'язаний

¹ Перехід Соловйова в католицизм, згідно з даними А. Около-Кулик, відбувся 18 лютого 1896 р. у Москві

і російський месіанізм, що в Соловйова пов'язаний з об'єднанням Церков. Інакше кажучи, історична місія Росії полягає в церковно-об'єднавчій ролі. У цьому разі слід зазначити дивовижність феномену Росії — економічно й політично слаборозвинене суспільство створює величезну, універсальну державу, що претендує не тільки на політичне, але й духовне лідерство в тодішньому світові. Ідею цього лідерства Соловйов формулює не в термінах панування, а в термінах служіння людству заради його духовного виживання в умовах швидкого дехристиянізуючого світу. В об'єднанні Церков Соловйов убачає велике покликання Росії. Служіння Росії людству — відмова від національної релігійності на користь релігійності універсальної, кафолічної, вселенської.

Важливою заслугою Соловйова в його філософсько-богословській діяльності є, на наш погляд, досить об'єктивне ставлення до римського католицизму, вільне від традиційної упередженості слов'янофільського й загальноправославного середовища. Релігійна лінія захисту католицизму, як відомо, існувала в російській думці ще із часів П. Я. Чаадаєва, що згодом продовжили І. Гагарін, В. С. Печерин та деякі інші. Деякою мірою концепцію Вселенської Церкви Соловйов запозичив у своїх попередників. Однак важлива відмінність полягає в тій ролі, яку відводив Соловйов Росії в справі об'єднання Церков. Тут, за Соловйовим, Росія має воістину стати третьою силою (Третім Римом), що згладить крайності Заходу й Сходу.

На яких же підставах формує Соловйов свою апологію католицизму? Насамперед на біблійних (Мф. 16, 18): «...із усієї церковної влади християнського світу є тільки одна і єдина, завжди й незмінно зберігає свій центральний і Вселенський характер і водночас, за древнім спільним переказом, істотно пов'язана з тим, кому Христос сказав: Ти — Петро, і на цьому камені я створю Церкву Мою, і врата пекла не здолають її» [8, с. 373]. Папство — це той інститут, що, на думку Соловйова, надає Церкві її єдності, універсальності, всесвітності. А оскільки націоналізм, національна замкнутість церков по суті далекі християнству, ознак вселенськості більше в католицькій церкві, тому що вона організаційно й віровчительно єдина й охоплює собою увесь світ. Історичні й соціальні підстави відіграють у цій апології також достатньо істотну роль. «Як життя індивідуального людського духу виявляється за допомогою організованого людського тіла, так і колективний дух відродженого людства — невидима Церква — потребує видимої соціальної організації, образу й знаряддя своєї єдності. У цьому контексті історія людства уявляється нам послідовним утворенням Вселенської соціальної сутності або Церкви єдиної й кафолічної, у широкому сенсі цього слова» [8, с. 374-376]. И звичайно ж Соловйов звертається до святоотецької традиції, що є авторитетом для православ'я, наводячи численні свідчення контактів між схід-

ними Отцями й Св. престолом. Дійсно, папство відіграло істотну організаційну роль у виробленні догматів і від його позиції багато в чому залежала перемога ортодоксії над ересями на перших Вселенських соборах. Головне, що приваблює Соловйова в католицтві, — це більша можливість здійснювати справу Христа у світі через наявність твердої влади в Церкві, єдиного центру, ієрархічної структури. Цікаве трактування ідеї Вселенської Церкви Соловйова В. К. Кантором. Він вважав, що своїм проектом Соловйов не стільки схиляється до католицизму, скільки зайнятий ідеєю порятунку Російської імперії, кінець якої мислитель передчував.

Із приводу захисту Соловйовим католицизму М. Бердяєв вважав, що філософ «захищає папізм звичайними католицькими аргументами, які можна знайти в будь-якого католицького богослова. Сам ієрархічний лад Церкви він розуміє занадто формально, занадто вподібнює його владі державній» [1, с. 176]. А в глибині свого містичного досвіду, як зауважує Бердяєв, Соловйов «був членом Церкви Вселенської, він був і православним, і католиком, спрямований був до Церкви прийдешньої» [1, с. 147]. Таким чином, поняття Вселенської Церкви в Соловйова практично повністю не стосується жодної із церков, що реально існують. Для нього Вселенська Церква — це Церква майбутнього, об'єднана церква, в якій дійсно з'єднається божественне й людське. Хоча в реальній церковній політиці Соловйов був, напевно, прихильником унії, що й надавало справжнього утопізму його проекту, оскільки ставлення до унії в Російській церкві завжди було негативним. Підсумовуючи вищесказане, можна відзначити, що головна заслуга Соловйова полягає не скільки в його планах об'єднання Церков, скільки в захисті католицизму, західного духовного шляху, котре уявляється мислителем не просто як те, що має право бути, але і як та цінність, що практично створила сучасну цивілізацію. А в контексті нинішньої необхідності діалогу культур ідеї Соловйова є більше ніж актуальними.

Список літератури

1. Бердяев Н. А. Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл. Соловьева / Н. А. Бердяев // Сборник статей о В. Соловьеве. — Брюссель, 1984. — С. 136–166.
2. Кантор В. К. Владимир Соловьев : имперские проблемы всемирной теократии / В. К. Кантор // Вопросы философии. — 2004. — № 4. — С. 126–144.
3. Лопухин А. Римский католицизм в Америке. Исследования о совр. сост. и причинах быстрого роста римско-католической церкви в С.-Ш. Сев. Америки / А. Лопухин. — СПб. : Тип. С. Добродеева, 1881. — 438 с.
4. Лосев А. Ф. Вл. Соловьев и его время / А. Ф. Лосев. — М. : Прогресс, 1990. — 719 с.
5. Лосский Н. О. История русской философии / Н. О. Лосский. — М. : Сов. писатель, 1991. — 478 с.

6. Около-Кулик А. Владимир Соловьев и католичество (из документов по истории русского католичества) / А. Около-Кулик // Символ. — 1997. — № 36. — С. 165–167.
7. Соловьев В. С. О христианском единстве / В. С. Соловьев. — М. : Рудомино, 1994. — 305 с.
8. Соловьев В. С. Россия и Вселенская Церковь / В. С. Соловьев. — Минск : Харвест, 1999. — С. 3-524.
9. Соловьев В. С. Русская идея / В. С. Соловьев // Сочинения : в 2 т.; т. 2. — М. : Правда, 1989. — С. 219–246.
10. Соловьев В. С. Чтение о Богочеловечестве / В. С. Соловьев. — М. : АСТ, 2004. — 259 с.
11. Ферберн Д. М. Иными глазами... Взгляд евангельского христианина на Восточное Православие / Д. М. Ферберн. — Ровно : «Формат-А», 2003. — 281 с.
12. Шохин В. К. Ганс Кюнг и предлагаемый им проект глобального этоса / В. К. Шохин // Вопросы философии. — 2004. — № 10. — С. 65–73.

Надійшла до редколегії 21.12.2010 р

УДК 274/278:008(477)

С. О. ГОГУЛЯ

КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОТЕСТАНТСЬКИХ ЦЕРКОВ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

Розглянуто культурно-освітню діяльність протестантських церков у соціокультурному просторі незалежної України.

Ключові слова: протестантизм, культура, освіта, туризм.

Рассмотрена культурно-образовательная деятельность протестантских церквей в социокультурном пространстве независимой Украины.

Ключевые слова: протестантизм, культура, образование, туризм.

The cultural-educational activity of protestant churches in social and cultural space of independent Ukraine is observed.

Key words: protestantism, culture, education, tourism.

Протестантизм є однією з найдинамічніших релігійних течій у соціокультурному просторі незалежної України. Протестантські релігійні організації складають 24% від усіх релігійних організацій на території України. Протестанти активно беруть участь у соціокультурному житті країни, формуванні світогляду народу. Висока активність протестантів в українському суспільстві привертає увагу вчених. Досліджуючи основні ознаки розвитку протестантизму в незалежній Україні, необхідно проаналізувати особливості культурно-освітньої діяльності протестантських церков.

Яскравими джерелами для вивчення культурно-освітньої діяльності протестантських церков у соціокультурному просторі незалежної України є численні періодичні видання цих конфесій та інформаційно-аналітичний журнал «Релігійна панорама», що ретельно стежить за всіма релігійними подіями в Україні [1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10].

Слід відзначити, що це питання останнім часом стало також предметом пильної уваги українських науковців. Культурно-освітню діяльність протестантських церков у соціокультурному просторі незалежної України розглядають у своїх працях О. Горкуша, А. Колодний, П. Яроцький та ін. [3, 4, 11].

Незважаючи на значний інтерес сучасних дослідників до цієї теми, понині ще ґрунтовно не вивчено головних особливостей культурно-освітньої діяльності протестантських церков в умовах докорінної трансформації українського суспільства за часів незалежності.

Метою статті є дослідження культурно-освітньої діяльності протестантських церков у соціокультурному просторі незалежної України.

Протестантські організації на території незалежної України виявляють значну активність в освітній діяльності та культурному житті країни. Пастори і служителі церков розуміють, що сучасна церква має брати участь у справах суспільства. Лідер «Християнського блоку» єпископ Сергій Балюк наполягає на переосмисленні парадигми сучасного християнства: «Раніше ми, особливо пастори, бачили виключно церковноцентричну модель світу, де все крутиться навколо церкви. Тепер ми маємо сприймати церкву як один з інститутів цього суспільства, поруч з культурою, наукою, промисловістю і так далі. При цьому церква має активно впливати на всі сусідні з нею сфери» [6, с. 16-17].

Отже, протестантські церкви на сучасному етапі вже не обмежуються справами общини, а намагаються розширити поле своєї соціальної активності на інші галузі суспільного життя. Розуміючи, що релігія в Україні найкраще може реалізуватися в духовній сфері, протестантські лідери прагнуть до розширення свого впливу в інформаційному просторі. Значну роль у формуванні інформаційного простору країни відіграють навчальні заклади.

Протестантські громади мають безліч власних навчальних закладів. За статистикою 2003 р., Всеукраїнський союз об'єднань євангельських християн-баптистів (ВСО ЄХБ) має 5 вищих навчальних закладів: 3 семінарії і 2 університети. Крім того, до нього належать 15 середніх біблійних коледжів, безліч біблійних шкіл при баптистських церквах і численні музичні та заочні курси [11, с. 2].

До Всеукраїнського союзу християн віри євангельської — п'ятидесятників — входять 14 навчальних закладів вищого та

середнього рівнів акредитації і 871 недільна школа. Громади п'ятидесятників, що не входять до цього союзу, мають 3 навчальні заклади та 260 недільних шкіл. При інших протестантських течіях також діють численні навчальні заклади всіх рівнів [11, с. 2].

У середовищі протестантських церков є безліч спеціальних навчальних закладів, мета яких — виховання майбутніх служителів церкви. Прикладом такого навчального закладу є школа «Дияконія», заснована у 2009 р. на базі київської парафії Української Лютеранської Церкви «Воскресіння». Ця школа діє в співпраці з Українською Лютеранською Богословською семінарією Святої Софії в Тернополі. Учні «Дияконії» ретельно вивчають Біблію та принципи діяльності релігійних громад, набувають навичок, необхідних для служіння людям. Після закінчення цієї школи випускники отримують сертифікати, що дозволяють їм служити дияконами та дияконесами.

«Учителів Біблії» також готує Буковинський біблійний інститут церкви адвентистів сьомого дня, який має філіали в Чернівецькій, Івано-Франківській та Тернопільській областях. На базі цього інституту майбутні служителі мають можливість ретельно дослідити і проаналізувати Святе Письмо, здобути знання, необхідні для успішного служіння людям, набути практичних навичок роботи з віруючими.

Серед протестантських освітніх закладів є школи, в яких навчають досвіду місіонерської роботи. Одна з таких шкіл діє в селищі Онуфріївка на Кіровоградщині і має назву Школа служіння Української Асамблеї Бога. У ній навчаються студенти з різних регіонів України, які планують присвятити своє життя місіонерській роботі в Україні та за кордоном.

На базі найбільших протестантських конфесій в Україні за період незалежності створено багато вищих навчальних закладів. У 1994 р. в Тернополі заснована богословська семінарія імені Св. Софії. У цій семінарії готують церковнослужителів, богословів, фахівців з доктринального, історичного та практичного богослов'я. Для вступу до семінарії абітурієнт повинен мати попередню загальну вищу освіту, знати одну або дві іноземні мови й уміти вільно читати Біблію давніми єврейською та грецькою мовами.

Навчання в Семінарії Св. Софії триває 4 роки. Під час навчання семінаристи проходять практику в церквах, де планують служити. На завершальній стадії освітнього процесу семінаристи готують дослідницький проект з певної богословської теми. Випускники цього ВНЗ отримують дипломи бакалаврів та магістрів богослов'я і можуть бути служителями різних рівнів у протестантських церквах. Особливою ознакою Тернопільської богословської семінарії імені Св. Софії є її визначена національна орієнтація: значну увагу приділяють вивченню української мови, історії та культури. До-

слідницькі проекти в семінарії присвячені переважно дослідженню релігійних проблем на території України.

У 2000 р. Церква Адвентистів сьомого дня створила Український гуманітарний інститут, який працює в місті Буча під Києвом — один з найбільших адвентистських навчальних закладів Європи. Серед спеціальностей, яких учаться студенти цього ВНЗ — фінанси, менеджмент, філологія, релігієзнавство та теологія.

Протестантські церкви намагаються підвищувати освітній рівень своїх прихожан. Для цього на базі церков та протестантських навчальних закладів проводяться численні лекції, семінари. Значною активністю в просвітницькій діяльності характеризується Заокська Духовна Академія, яка є навчальним закладом Церкви Адвентистів сьомого дня. Викладачі цієї академії час від часу проводять цикли лекцій, присвячені вивченню Біблії та дослідженню суспільно важливих проблем сучасності, присутніми на яких можуть бути всі бажаючі.

Дуже часто при протестантських церквах для дітей та молоді влаштовують безплатні музичні, танцювальні й театральні гуртки з професійними викладачами. Зрозуміло, що музика, танці і постановки є релігійними. Свої досягнення в мистецтві співу, танцю та акторської майстерності гуртки демонструють на святкових богослужіннях, приурочених до Великодня, Трійці й інших релігійних свят.

З метою вивчення іноземної мови в деяких церквах проводяться спеціальні заняття. Наприклад, при Тернопільській громаді святих апостолів Івана та Якова Української Лютеранської церкви організовано заняття, на яких віруючі мають можливість одночасно вивчати англійську мову та Слово Боже. Під час цих уроків прихожани читають і обговорюють англійською мовою біблійний текст, співають християнських пісень та вчать вірші з Біблії.

Особливу увагу в протестантському середовищі приділяють вихованню дітей та молоді, тому що саме вони є майбутнім конфесії. При більшості общин створені недільні школи для дітей, у яких дітей виховують згідно зі Словом Божим. Відомо, що саме в дитинстві формуються головні принципи світогляду людини. Недільні школи відіграють значну роль у закладенні світоглядних підвалин дітей віруючих. Заняття в таких школах відбуваються щотижня під час богослужіння. Дорослі слухають проповідь пастора, а діти йдуть на заняття до недільної школи. Вихователі навчають дітей славити Бога, молитися, розповідають їм повчальні біблійні історії. Заняття в таких школах відбуваються дуже цікаво. Викладачі проводять для дітей різноманітні ігри, демонструють їм християнські мультфільми та фільми повчального змісту.

Для молоді при протестантських церквах організовані спеціальні молодіжні служіння, на яких обговорюються питання, акту-

альні для їх віку й інтересів. Зокрема, молодь навчають правильно поводитися під час спілкування з невіруючими однолітками. Дуже часто на молодіжних служіннях наставники порушують питання, що стосуються паління, алкоголю та статевих зв'язків. Молодь учать не спокушатися звабами цього світу, бути праведним прикладом для невіруючих.

В Україні діє велика кількість протестантських навчальних закладів. Але ці освітні організації не рівні у своїх правах з державними та приватними навчальними закладами. Парадоксальним є те, що приватні особи та громадські організації мають право створювати освітні заклади державного зразка, а релігійні спільноти — не мають. В Україні понині триває дискусія щодо цієї проблеми.

У комітеті ВР України з питань науки і освіти неодноразово порушувалося питання про необхідність унесення змін до деяких законів України щодо заснування релігійними організаціями навчальних закладів. Розроблено проект закону, згідно з яким релігійні організації мали б право засновувати навчальні заклади державного стандарту освіти різних форм і рівнів акредитації. Але цей законопроект понині розглядається та обговорюється, оскільки деякі депутати вважають, що він суперечить Конституції і Законам України.

З іншого боку, цей законопроект цілком відповідає міжнародному досвіду розвитку недержавної освіти. До того ж, згідно з Конституцією України, віруючі батьки мають право на виховання дітей відповідно до своїх релігійних переконань. У майбутньому, після ретельнішого дослідження порушеної проблеми, цей законопроект може бути прийнятий. За умови його затвердження необхідно вирішити питання щодо того, які саме релігійні спільноти можуть засновувати освітні заклади державного зразка. Проблеми можуть виникнути і в процесі надання цим навчальним закладам відповідної ліцензії та рівня акредитації. Необхідно проконтролювати, щоб навчально-виховний процес у них цілком відповідав вимогам державного стандарту освіти.

Деякі релігійні організації не зважають на те, що ці питання залишаються невирішеними, і засновують власні навчальні заклади державного стандарту освіти. Усупереч правовим реаліям Українська християнська євангельська церква заснувала приватну школу «Росток» на Донеччині. У результаті на початку 2009 р. щодо її існування виник гострий конфлікт.

Дискусійним в Україні також є питання щодо введення в українських загальноосвітніх школах курсу християнської етики. Постає питання про доцільність уведення суто релігійного предмета в загальноосвітні навчальні плани в країні, де згідно з Конституцією школа відокремлена від церкви. Своє невдоволення таким нововведенням висловлює значна частина вчених України, які надіслали

Міністрові освіти і науки відкритий лист, де висловлюють свої думки щодо клерикалізації освіти в Україні [7, с. 4-5].

Запровадження в загальноосвітніх школах вивчення християнської етики викликає багато запитань. В українському релігійному просторі представлені всі три гілки християнства: православ'я, католицизм та протестантизм. З позицій якої з цих трьох християнських течій викладатиметься християнська етика? І що робити дітям представників інших християнських конфесій?

Зрозуміло, що християнську етику викладатимуть переважно православні та греко-католицькі священики, які вважають протестантів послідовниками неістинної релігії, еретиками. Таким чином, викладання цього предмета сіятиме релігійну ворожнечу між дітьми, батьки яких належать до різних християнських конфесій.

В українських загальноосвітніх школах також навчаються діти, батьки яких не є християнами, а сповідують іудаїзм, іслам, різноманітні східні релігії, язичництво тощо. Крім того, є діти атеїстів. Чому діти представників інших конфесій та атеїстів мають слухати курс християнської етики?

Головний рабин іудеїв України Яків Блайх із цього приводу сказав: «Де факто сьогодні в багатьох школах України викладають християнську релігію. Цей предмет називають «Християнська етика». Підручники вже видано. У них є речі, які не викладаються в голову. Розповідаючи про християнські релігії, там говориться, якими поганями є інші релігії» [7, с. 7].

Кандидат філософських наук О. Горкуша вважає, що введення в школах християнської етики стало великою проблемою для українського суспільства, оскільки «ще не вироблено єдиної, якоїсь спільної схеми прогнозування майбутнього людства взагалі й Української держави зокрема. Немає того варіанта ідеї бажаного майбутнього, який би задовольняв усіх. Відсутнє остаточне визначення ідеальної високоморальної і водночас вільної та креативної особистості» [3, с. 43].

Доречним на сучасному етапі було б введення в українських загальноосвітніх школах курсу історії релігій, який би надавав дітям об'єктивну інформацію про існуючі у світі релігії, про їх спільні й відмінні ознаки, особливості врівнення та обрядів тощо.

Значний внесок протестантські церкви роблять і у формування морально-ціннісних установок українського соціуму. Відомо, що саме релігія відповідає за формулювання аксіологічних орієнтирів суспільства. Тому на сучасному етапі перед кожною церквою, зокрема й протестантською, постає необхідність «вироблення нових морально-етичних норм, які б більшою мірою сприяли вирішенню глобальних проблем людства (зокрема, виживання разом із цією, єдино досяжною людині, світовою системою в усій цілісності)» [3, с. 43].

Протестантські лідери усвідомлюють, що на сучасному етапі в українському суспільстві не вистачає такої морально-етичної концепції, яка б ставила людину перед необхідністю відповідати не тільки за особисте спасіння чи спасіння членів своєї конфесії, чи, навіть, загальнолюдське спасіння, а й за збереження своєї нації, держави, природи, і, взагалі, світу, в якому ми існуємо. Тому, тільки виробивши актуальну для сьогодення аксіологічну систему, яка б адаптувала традиційні морально-етичні настанови, такі як десять заповідей тощо до сучасних потреб українського суспільства, протестантські церкви зможуть впливати на культурно-соціальну ситуацію в країні.

Динамічний розвиток протестантизму в соціокультурному просторі незалежної України впливає не тільки на освіту і духовну культуру. Протестантські церкви також беруть участь у формуванні архітектурного «обличчя» України. За роки незалежності на українських землях збудовано безліч протестантських храмів, які віруючі називають «будинками молитви» або «домами молитви». У протестантських храмах проводяться різноманітні служіння: молитовні, молодіжні, репетиції християнських музичних груп та хору, уроки з дослідження Біблії тощо.

Дім молитви, зазвичай, складається з таких приміщень: зала для проведення богослужінь, бібліотека та кімната для проведення зібрань і нарад служителів. Також у домі молитви можуть бути баптистерій, кімната для занять з дітьми, кімната для занять і зібрань різноманітних груп парафіян, їдальня і кухня, кімната для гостей, квартира служителя церкви, туалет, лавка християнської літератури, приміщення для оренди християнськими місіями й організаціями тощо. Для протестантських будинків молитви характерна скромність у зовнішньому вигляді. У них відсутні ікони і статуї, тому що протестанти не вбачають необхідності в них.

Протестанти роблять значний внесок у культурно-туристичну галузь України. На базі протестантських церков проводяться різноманітні туристичні акції. Улітку для дітей і дорослих організовують табори відпочинку й екскурсійні мандрівки Україною та за кордон.

Майже при кожній протестантській церкві для її парафіян улітку організовується табір відпочинку. Віруючі мають можливість відпочити на березі моря або в живописних місцях свого регіону. Християнські табори відпочинку бувають декількох типів: дитячі, молодіжні та сімейні. Метою діяльності цих таборів є не тільки організація відпочинку, а й євангелістська та просвітницька діяльність, піднесення християнських цінностей у свідомості і щоденному житті віруючих.

Популярними в культурно-туристичній діяльності протестантів є різноманітні екскурсійні мандрівки. Більшість таких мандрівок проходить на території України. Найпривабливішими регіонами для

подорожуючих є Карпати та Крим. Час від часу на базі протестантських церков відбуваються і закордонні туристичні акції. Під час таких подорожей віруючі мають можливість спілкуватися між собою та встановлювати дружні зв'язки, що сприяє зміцненню церкви.

Таким чином, протестантські релігійні організації беруть активну участь у культурно-освітньому житті незалежної України. На базі протестантських церков та об'єднань працюють численні навчальні заклади різних рівнів. Протестантські лідери прагнуть підвищувати загальний освітній рівень парафіян та формувати певні світоглядні орієнтири віруючих. Значна увага приділяється моральному вихованню протестантів. Помітним є внесок протестантських організацій у туристичну галузь.

Культурно-освітня діяльність протестантських церков у соціокультурному просторі незалежної України потребує уваги вчених. У ґрунтовному дослідженні цього питання відкриваються значні перспективи: необхідно дослідити вплив протестантських освітніх закладів на формування світогляду українців, проаналізувати роль і місце протестантизму в сучасній українській культурі тощо.

Список літератури

1. Вічний скорб : щомісячна християнська газета. — К., 2003. — № 6. — 12 с.
2. Глашатай : журнал телерадіокомпанії «Благая весть». — 2001. — № 2. — 59 с.
3. Горкуша О. Етизація релігії як об'єктивний наслідок її функціонального обмеження / О. Горкуша // Релігійна панорама : інформаційно-аналітичний журнал. — 2007. — № 12 (87). — С. 43—44.
4. Історія релігії в Україні. У 10-ти т. / редкол.: А. Колодний (голова) та ін. — К. : Світ знань. Т. 5: Протестантизм в Україні / за ред. П. Яроцького. — 2002. — 424 с.
5. Новое поколение: периодическое издание церкви «Новое поколение». — 2008. — № 7. — 16 с.
6. Релігійна панорама : інформаційно-аналітичний журнал. — 2008. — № 7 (94). — 78 с.
7. Релігійна панорама : інформаційно-аналітичний журнал. — 2010. — № 2 (112). — 80 с.
8. Стена: периодическое издание христианской церкви «Посольство Божье». — 2007. — №12 (30). — 8 с.
9. Хорошие новости : периодическое издание религиозной общины Полного Евангелия «Жизнь во Христе». — 2002. — №6 (58). — 4 с.
10. Християнський світ. — 2003. — № 19 (146). — 12 с.
11. Яроцький П. Протестантизм в Україні: динаміка змін / П. Яроцький // Людина і світ. — Липень 2004. — С. 2—10.

Надійшла до редколегії 27.12.2010 р

СПЕЦИФІКА НОВАТОРСТВА В ПРАВОСЛАВНІЙ МОНАСТИРСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

При всій традиційності монастирського життя існує можливість пошуку ченцями особистих прикладів подвижництва. Новаторство у світській культурі базується на егоцентризмі, у кращих своїх проявах — на антропоцентризмі, в монастирській культурі має своєю базою христотенцизм.

Ключові слова: монастирська культура, новаторство, христотенцизм, чернеча культура.

При всей традиционности монастырской жизни существует возможность поиска монахами индивидуальных примеров подвижничества. Новаторство в светской культуре базируется на эгоцентризме, в лучших своих проявлениях — на антропоцентризме, в монастырской культуре имеет своим основанием христотенцизм.

Ключевые слова: монастырская культура, новаторство, христотенцизм, монашеская культура.

In all traditional monastic life, there is a gap between the precepts of personal examples of asceticism of monks. Innovation in the secular culture is based on egocentrism, in its best manifestations — in anthropocentrism, in the monastery — has its basis hristotsentrizm.

Key words: monastic culture, innovation, hristotsentrizm, monastic culture.

У сучасній культурі поряд з інноваційними явищами існують архаїчні утворення та інститути. Тому є актуальним висвітлення механізмів взаємодії між ними.

Виникнення християнства викликало до життя принципово нові явища у світогляді, моралі, філософії, психології, мистецтві й інших сферах людського життя та культури. «Революційний вплив на формування свідомості зробив Новий Завіт. Це був принциповий прорив у розвитку людства, оскільки вперше на концептуальному і теологічному рівнях було заявлено, що нове краще за старе. Якщо Старий Завіт суперечив Новому, то керуватися слід було Новим Завітом, Новий Адам, тобто нова людина, протиставляється в Євангелії Старому Адаму, нове вино — старим посудинам. У всіх архаїчних релігіях старе було кращим за нове <...>» (переклад мій — О.С.) [12, с. 38-39].

Водночас поставлені поряд поняття «новаторство» і «монастирська культура» виявляються абсолютно несумісними. Звичнішим є поєднання останнього зі словами «традиційність», «ортодоксія», «консерватизм». Укорінення в православному переказі перших століть християнства, передавання чернечого досвіду особистим

прикладом, слухняність як одна з головних чеснот, канонізовані форми мови, літургії, архітектури, іконопису, одягу та ін. не залишають сумнівів, що, за висловом Андрія Кураєва, «чернець-молитовник в усі століття той самий» (переклад мій — О.С.) [6, с. 315]. Таким чином, метою статті є з'ясування співвідношення понять «новаторство» і «монастирська культура».

Численними є приклади негативного ставлення до різних форм новаторства в монастирській культурі. Так, Ніл Сорський, ґрунтуючись на досвіді Пахомія Великого, писав: «Нам начиння золоте і срібне, навіть і священне, не личить мати: також інші прикраси зайві, але тільки необхідне для церкви можна приносити. Пахомій же Великий не хотів, щоб і самий церковний будинок був прикрашений. В обителі Мохоській він побудував церкву й красиво зробив у ній стовпи із плінф: після того розміркував, що недобре захоплюватися справою рук людських і красою будинків своїх пишатися. Взявши мотузку, він обв'язав стовпи й повелів братіям тягти що є сили, поки [стовпи] не схилилися й не стали безглуздими. І говорив він: «Так не стане розум, від митецьких похвал поползнувшись, поживою демона, тому що багато в того підступництва» (переклад мій — О.С.) [8]. У доповненнях до монастирського уставу Пахомія, відомих як «Правила Орсісія», містяться приписання кухарям, «щоб по ліносах не заготовлювалося відразу багато солоної води на два дні, але щоб залишилося не більше однієї тарілки» і працюючим у полі «не залишати сусіда позаду, але триматися в одному ряді з нашим братом, щоб зберігати серце від хвастощів» [8]. Письменник В. І. Немирович-Данченко (1849-1936) залишив подібні спогади від зустрічей з монахами-самоучками фотографом і механіком у Святогірському Успенському монастирі (Донецька область, Україна) наприкінці XIX століття: «Тільки працювати <...> і тут (у монастирі — О.С.) виявилось не зовсім можливо. Камінь спотикання — монастирський статут. Він зовсім не дає простору таким талантам» [2, с. 193].

Водночас широковідомим є й інший підхід, з позицій якого аскетика, як головна значеннева складова монастирської культури, називається «мистецтвом з мистецтв», тобто припускає певні нововведення. Так, преподобний Іоанн Кассіян Римлянин вважав, що «Подвижництво є мистецтвом або наукою, що має своєю кінцевою метою — Царство Небесне <...>» [3].

Саме чернецтво є новацією в християнстві кінця III — початку IV ст. Дослідники й богослови пов'язують його виникнення з припиненням гонінь на християн та їхніми пошуками інших форм добровільного мучеництва, втіленням максимально самовідданих форм віри. Преподобний Антоній Великий одним з перших виявив анахоретський, пустельницький образ ченця. Преподобний Пахомій Великий першим створив навпаки максимально центра-

лізовану, ієрархічно вибудовану, практично з армійською дисципліною чернечу громаду. Великою є винахідливість ченців у сфері «умертвіння плоті»: «Сирійські ченці закривали себе в приміщеннях менше за людський зріст, підвішували на дошках, що хитаються, інших називали «ті, що пасуться», тобто не вживали хліба й іншої людської їжі, але ходили по горах, харчуючись рослинами. Саме тут був уперше застосований подвиг стовпництва преподобним Симеоном Стовпником <...>» [8].

Візантолог, професор Санкт-Петербурзької духовної академії І. І. Соколов (1865-1939) наводить такі типи подвижництва: «Голі — разом з одягом відкидали й будь-яку турботу про тіло. Ті, хто не піклуються про волосся — вважали це мирською розкішшю. Сплячі на голій землі. Босі — ніколи не носили взуття. Брудні, що не милися або не мили одні тільки ноги. Мовчальники — упродовж усього життя або тільки певного часу. Ісихасти — прагнули до усамітнення, заспокоєння від усіх мирських турбот. Печерники. Ті, що накладали на себе вериги і називалися озброєними війнами Божими. Стовпники проводили життя на деревах або в житлах, споруджених на стовпах. <...> Затворники — замикали себе в тісні келії. Ті, що закопували себе в землю. Ті, які стояли тривалий час з піднятими вгору руками (іноді впродовж декількох тижнів). Ті, що співали гімни Богові з танцями (подібно до Мойсея й Міріам). Мандрівники — переходили з місця на місце. Юродиві <...>» [8].

Цікавий приклад нетрадиційного, новаторського підходу до вирішення не тільки церковно-богословських, але й політичних, національно-патріотичних питань залишив «духовний вождь» сербського народу святий Сава Сербський: «Одного разу, коли свт. Сава перебував на Афоні, до нього прибули гінці від його брата, який писав, що з від'їздом Сави перестало витікати миро із святих мощів їхнього батька, прп. Симеона. Святий Сава в Сербію не поїхав, але написав два листи: один — Стефану (братові — О.С.), інший — своєму батькові прп. Симеону (лист до мощей! — О.С.). Після Божественної літургії хресний хід наблизився до гробниці, де був розпачований й прочитаний уголос лист до прп. Симеона. Усі присутні тремтіли від страху, слухаючи, як жива людина пише покійній. Раптом почувся шерех, подібний до дзюркогу води, і святе миро знову потекло з гробниці. «Здавалося, живий і мертвий через апостольську мову одного й мироточіння другого уклали союз, щоб духовно й морально зміцнити свій народ за допомогою захоплення й радості» (переклад мій — О.С.) [9].

Святий Опанас Олександрійський, учасник I Вселенського Собору, написав першу пам'ятку християнської агіографії — «Житіє святого Антонія» (свого сучасника, подвижника єгипетської пустелі), чим започаткував цей новий жанр літератури [5, с. 62].

Про наявність різних рівнів і типів новаторства в монастирській культурі можна скласти уявлення після аналізу праці протоієрея Георгія Флоровського «Шляхи російського богослов'я» [13]. Хоча поняття «культура» є в нього найуживанішим, водночас, автор не наводить його визначення, не згадує про монастирську культуру. Однак, зважаючи на загальний контекст роботи й авторських оцінок, можна припустити, що його розуміння культури міститься в таких рядках: «<...> ідеться про духовну сублімацію й перетворення душевного в духовне через «розумну» аскезу, через сходження до розумного бачення й споглядань... <...> є шлях від стихійної безвольності до вольової відповідальності, від крутіння помислів і страстей до аскези та зібраності духу, від уяви й міркування до цілісності духовного життя, досвіду та бачення, від «психічного» до «пневматичного». І цей шлях складний та довгий, шлях розумного й внутрішнього подвигу, шлях незримої історичної праці» (переклад мій — О.С.) [13, с. 4]. Тобто в розумінні Г. Флоровського культура має ті самі ознаки, якими прийнято характеризувати монастирську культуру (аскеза, зібраність духу, розумне бачення, споглядання). Або інакше — монастирська культура набуває універсальності як засіб духовного відродження суспільства. Для Г. Флоровського «жити в культурі» — значить жити в обстановці творчого напруження. Духовна творчість є синонімом богословської творчості. Творчість є творенням, його не може замінити освіта або вченість: «Потрібно було навчитися богословствувати не з ученої традиції або інерції тільки і не тільки з допитливості, але з живого церковного досвіду і релігійної потреби в знанні» [13, с. 364].

Характеризуючи відомі протиріччя XVI ст. між «осифлянами» і «заволжцями», Г.Флоровський оцінює Йосипа Волоцького як новатора в монастирській культурі, відзначає його нетрадиційний підхід стосовно статуту й соціального служіння, соціальної орієнтованості монастиря: «Своєрідність Йосипа в тому, що й саме чернече життя він розглядав і переживав як якесь соціальне тягло, як особливу релігійно-земську службу. У його «загальножительному» ідеалі багато нових, не візантійських рис. Неточно сказати, що зовнішній статут або обряд життя заслоняє в нього внутрішню працю. Але сама молитовна праця в нього зсередини підпорядковується соціальному служінню <...>. Самого царя Йосип долучає до тієї ж системи Божия тягла, — і Цар під законом, і тільки в межах Закону Божого й заповідей має він свою владу» (переклад мій — О. С.) [13, с. 18].

Що стосується Ніла Сорського, то він, у цьому ж сенсі, навпаки, цілком традиційний: «Нового в преп. Ніла ми нічого не знайдемо, порівняно із загальною споглядальною традицією Греції й Візантії, — порівняно з «Добротолюбієм» [13, с. 21].

Водночас стосовно богословської творчості Йосипа Волоцького Флоровський зауважує: «Своє виникає тільки в підборі чужого. У цьому виборі Йосип був радше сміливий, не зупинявся й перед новизною, навіть західною <...>. Неправильно зображати їх (іосифлян — О.С.) традиціоналістами <...>. Осифлян необхідно визнати радше новаторами <...>. Перемога осифлян означала насамперед перерву або замикання Візантійської традиції» [13, с. 19-20]

У релігійно-богословській творчості «заволзький рух є новим досвідом, аскезою й випробуванням духу» (переклад мій — О. С.) [13, с. 20].

Отже, новаторство Йосипа Волоцького виявилось в зовнішній, а не внутрішній стороні монастирської культури — соціальній, архітектурно-художній: «При всій своїй книжності Йосип <...> у культурі <...> тільки те сприймає, що підходить під ідеал благочинства й благоліпності, але не сам пафос культурної творчості. Ось чому осифляни часто споруджували величні й художні храми і прикрашали їх натхненним іконним писанням. Але до богословської творчості залишалися недовірливі й байдужі» [13, с. 19].

Ніл Сорський, відкидаючи зовнішню художню, соціальну творчість як «миролюбство», зосереджує увагу на внутрішніх, споглядальних, аскетичних аспектах: «Заволзький рух був незрівнянною школою духовного пильнування. Це був процес духовного й морального зростання християнської особистості. Це був творчий шлях до споглядання. Це була аскетико-містична підготовка до богослов'я» [13, с. 21].

Виділення Флоровським своєрідних зовнішнього й внутрішнього рівнів новаторської діяльності можна зіставити з розмежуванням понять «чернечої» і «монастирської» культур. З лінгвістичних позицій «чернечий» — той, що має відношення до ченця, тобто людини, особистості; «монастирський» — той, що стосується монастиря, тобто організації, інституту, комплексу з усіма його різноманітними зв'язками.

Чернеча культура — тип особистісної культури. Вона являє собою відповідність життя ченця прийнятим у певній сфері зразкам на шляху його прагнення до святості. Монастирська культура — тип соціальної культури, результат життя й діяльності монастиря, його участь у житті світу з використанням можливих для цього інституту засобів й методів. Утілення прагнення врятувати світ через діяльне «печалованіє» про світ.

Творення нового має свою специфіку в кожному з цих типів культур. У монастирях з переважанням чернечої культури, тобто обителів споглядального, «трезвенного» типу, триває напружений процес творчості нової особистості. Це не пряме копіювання зразків, процес завжди відбувається з урахуванням місця, часу, історичного етапу, віку, індивідуальних й навіть національних осо-

бливостей людини. «Живучи наодинці, — писав Ніл Сорський, — випробовую духовні писання; насамперед випробовую заповіді Господні та їхнє тлумачення... Про все те міркую й що ... знаходжу богоугодного й корисного для душі моєї, переписую для себе» (переклад мій — О.С.) [9]. Метою споглядальних аскетичних практик, «сходження розуму на серце» є набуття особистістю свободи духу. Натхнений гімн такої вільної духовної особистості знаходимо в архімандрита Софронія (Сахарова): «Особистість народжується згори і не підкоряється законам природи. Особистість перевершує земні межі й спрямовується в інші сфери. Її не можна витлумачити. Вона єдина й унікальна» [4, с. 163].

У монастирях соціального, місіонерського типу, з переважанням монастирської культури, наявні нові підходи до організації взаємодії монастиря і світу, соціального служіння. Одним з аспектів цього служіння є благоліпність монастирських культових будинків — архітектура, іконопис, декоративно-прикладне мистецтво, цілісний образ розвиненого монастирського ансамблю. Високомистецькі за місцем розташування, ракурсом, кутом огляду місця для монастирських комплексів обиралися або благословлялися ченцями. Монастирською культурою народжена творчість Андрія Рубльова. «Трійця» написана ним, ченцем, у похвалу іншому ченцеві — преподобному Сергію Радонезькому.

Сучасні монастирі, розвиваючи вікову традицію, знаходять нові способи взаємодії монастиря і світу. Як приклад можна назвати шефство Стрітенського монастиря (м. Москва) над прилеглим колективним господарством «Схід», що кардинально поліпшило не тільки економічні показники, але й соціально-психологічний клімат в окрузі [11, с. 26-27]. У тому ж ряді створення пожежної частини в Раїфському Богородицькому монастирі (республіка Татарстан, РФ). Бойовий пожежний підрозділ із семи ченців, крім власних потреб, обслуговує близько десяти прилеглих населених пунктів [7]. Серед новацій також опанування монастирями Інтернет-простору, створення багатьма з них власних сайтів, інформаційно-просвітительських проєктів. Численними є видавництва при православних обителях, серед них: видавництво Московського Стрітенського монастиря, видавництво «Даниловський благовісник» Московського Данилова монастиря, видавництво Свято-Троїцької Сергієвої лаври, видавничий відділ Київського Свято-Троїцького Іонинського монастиря, видавництво Московського подвір'я Російського на Афоні Свято-Пантелеймонівського монастиря, видавничий відділ Свято-Введенської Оптиної пустелі та ін.

Новаторський підхід необхідний для того, щоб перекласти мову й образи священного Писання та Переказу в кожную конкретну епоху на мову цієї епохи. За словами митрополита Антонія Сурозького: «Необхідно використати свій розум і досвід для того, щоб застосо-

увати наставляння, дані в пустелі, до міської пустелі» (переклад мій — О.С.) [1, с. 480]. Монастирська культура не раз знаходила адекватні відповіді на виклики часу. Так, у період свого існування в античному світі з його розвинутою філософією й понятійним категоріальним апаратом вона зосередилася на створенні літературних морально-педагогічних творів. Епоха гонінь породила апологетичну літературу. Виникнення єресей викликало відточування богословських канонів і формулювання основ Православ'я — догматів.

Таким чином, можна виділити такі напрями новаторської діяльності в монастирській культурі:

- пошук власного образу служіння Богові;
- оригінальна комбінація існуючих, випробуваних аскетичних практик, свій варіант повноти, сили їхнього вираження;
- модернізація місіонерської, соціальної роботи.

Механізмами або джерелами такого новаторства є:

- синтез; різноманітні поєднання чернечої й монастирської, монастирської та світської культур;
- компаративність; порівняльний аналіз і зіставлення існуючих аскетичних практик та їхнє перекладення на понятійний ряд даної конкретної епохи;
- індивідуальність ченця, його менталітет, темперамент, здоров'я, обдарованість, що впливають на образ подвижництва.

При всій традиційності монастирського життя існує зазор між заповідями, особистими прикладами подвижництва ченців згідно з цими заповідями і реальними умовами кожного історичного періоду. У рамках цього зазору існує місце для нововведень.

У цьому разі виникає ситуація можливості або неможливості перекладу, описана Ю. М. Лотманом, що, на його думку, визначає креативну функцію, приводить до новаторства [14, с. 9]. Образ Христа не може бути до кінця втілений людиною-ченцем. Священне Писання не може бути нетворчо накладеним на сучасне життя. Цю семантично багату ситуацію описує Антоній Сурозький, котрий говорить про християн, а значить і про ченців, як про людей, «чия батьківщина на небесах й хто перебуває на землі для того, щоб завоювати її для Бога й принести Царство Боже хоча б на малу частину землі <...>» [1, с. 37].

На думку доктора психологічних наук М. М. Ніколаєнка, творчий процес і створення нового є результатом напруженого «діалогу пізнавальних здібностей правої й лівої півкуль головного мозку людини» [10, с. 7]. Християнська антропологія має свої особливості, де душа людини тричастинна — ум, розум, дух. Ум є образом Божим, а місце його перебування — серце. При поєднанні цих двох думок можна дійти висновку, що джерело новаторства в монастир-

ській культурі — це діалог розуму (= образа Божого, серця духовного) і душі (під чим розуміють цілісну людину).

Створення нового у світській культурі обмежене наявними матеріальними засобами й фізичними можливостями. У монастирській культурі воно обмежене статутом, який, проте, «підтримує будинок, поки той не може стояти по-справжньому» [1, с. 409]. На думку преподобного Пахомія, ті, хто досягли свободи духу, досконалі, не мають потреби в статуті [8]. Чернець, як і геній, незалежний від соціальних штампів, стереотипів мислення з його культуром успіху, здоров'я та ін. Мета новаторства у світській культурі — самовираження, у монастирській — виразити в собі Христа. Отже, новаторство у світській культурі базується на егоцентризмі, у кращих своїх проявах — на антропоцентризмі, у монастирській — має своєю базою христоцентризм.

Перспективою подальшого дослідження може бути аналіз співвідношення понять «творчість» і «монастирська культура».

Список літератури

1. Антоний Сурожский. Школа молитвы / Антоний Сурожский, митрополит. — Клин : «Христианская жизнь», 2006. — 495 с.
2. Дедов В. Н. Святые горы: От забвения к возрождению / В. Н. Дедов. — К. : РПО «Полиграфкнига», 1995. — 352 с.: ил.
3. Дергалева С. Введение в православную аскетику [Электронный ресурс] / Сергей Дергалева — Режим доступа: <http://duhpage.sed.lg.ua/Biblioteka/DuhNastavl/Asketika/index.htm>
4. Иерофей (Влахос). Православная психотерапия: святоотеческий курс врачевания души / Иерофей Влахос, митрополит. — Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2006. — 368 с.
5. Илларион (Алфеев). Православие. В 2-х т. / Илларион Алфеев, епископ. — М. : Изд-во Сретенского монастыря, 2008. — Т. 1, 2008. — 864 с.
6. Кураев А. Неамериканский миссионер / Андрей Кураев, диакон — Саратов : Изд-во Саратовской епархии, 2006. — 464 с.
7. Ларина Н. При пожаре звонит в монастырь. 06.01.2006 [Электронный ресурс] / Н. Ларина. — Режим доступа: http://www.cirota.ru/papers/?id=244&id_user180&archive=1
8. Матфей (Самохин). Древние иноческие уставы и современный опыт монастырской жизни [Электронный ресурс] / Матфей Самохин, иеродиакон. — Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/sm/31506.htm>
9. Мешалкин В. В. Влияние Святой Горы Афон на монашеские традиции Восточной Европы / В. В. Мешалкин ; предисл. свящ. Игоря Якимчука. — М. : Изд-во Сретенского монастыря, 2009. — 184 с., ил.
10. Николаенко Н. Н. Психология творчества : учеб. пособ. / Н. Н. Николаенко. — СПб. : Речь, 2005. — 277 с.

11. Православные монастыри. Путешествие по святым местам / [авт. текста К. Толоконникова]. — 2009. — № 6 — 32 с.
12. Удовик С. Л. Глобализация: семиотические подходы / С. Л. Удовик. — М. : «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 2002. — 480 с.
13. Флоровский Г. Пути русского богословия / Георгий Флоровский, протоиерей. — Paris : YMCA-PRESS, 1983. — 600 с.
14. Шилов А. В. Канон и пластическое мышление в искусстве средних веков / А. В. Шилов. — Х. : Новое слово, 2006. — 286 с.

Надійшла до редколегії 14.12.2010 р

УДК 338.48-6:7/8(477)

Л. Д. БОЖКО

КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ

Аналізується сучасний стан культурного туризму в Україні й обґрунтовуються особливості історико-культурних регіонів України для створення іміджевих брендів та маршрутів за різними історико-культурними напрямками для туристичної галузі України.

Ключові слова: культурний туризм, культурне різноманіття, культурна спадщина, історико-культурний регіон, іміджевий бренд.

Анализируется современное состояние культурного туризма в Украине и обосновываются особенности историко-культурных регионов Украины для создания имиджевых брендов и маршрутов за разными историко-культурными направлениями для туристической отрасли Украины.

Ключевые слова: культурный туризм, культурное разнообразие, культурное наследие, историко-культурный регион, имиджевый бренд.

The current status of cultural tourism in Ukraine and justified especially the historical and cultural regions of Ukraine to create a fashion brand and routes for the different historical and cultural trends for the tourism industry of Ukraine

Key words: cultural tourism, cultural diversity, cultural heritage, historical and cultural region, imedzhevy brand.

Сучасний туризм стає глобальним чинником розвитку цивілізації, однією зі складових економіки, соціальної сфери, духовної культури [16]. Процеси, що відбуваються в туристичній індустрії світу, позначилися і на розвитку туризму в Україні. Державні документи про туризм визначають його як одну з пріоритетних сфер розвитку національної культури й економіки [21, с. 5].

Нове розуміння культури в суспільному розвитку й усвідомлення необхідності збереження культурного різноманіття у світі розширюють перспективи культурного туризму як ресурсу регіонального розвитку, а також впливу на соціальну й культурну сферу, екологію, зовнішньоекономічну діяльність і міжнародні відносини. Це пов'язано з тим, що в сучасному світі туризм із переважно економічного явища перетворюється на соціальний й культурний феномен. З урахуванням строкатої регіональності України, актуальним стає вивчення впливу культурного туризму на розвиток окремих регіонів.

Незважаючи на всі труднощі, наш час є періодом розвитку нових тенденцій у культурному житті, відроджуються раніше забуті імена, пам'ятки й події, по-новому оцінюються історична спадщина. І тому для більшості українських регіонів орієнтація на культурний туризм стає однією з реальних можливостей економічного, соціального й культурного піднесення. Виявлення його потенціалу, як ресурсу розвитку регіону, пов'язане з потребами управлінської практики, необхідністю допомогти територіальним співтовариствам оптимізувати процеси залучення широких верств населення до співробітництва з іншими культурними співтовариствами, а також процесами, пов'язаними з довгостроковим прогнозуванням розвитку території.

Теоретико-методологічні аспекти розвитку туризму протягом останніх років активно досліджують українські та зарубіжні фахівці. Серед активних учасників у справі вирішення проблем культурного туризму чимало вітчизняних учених-філософів, культурологів, таких як В. Пазенок, В. Федорченко, С. Горський, М. Цюрупа. У своїх працях вони розглядають туризм як явище культури і чинник духовного розвитку особистості, виявляють світоглядні аспекти туризму [19, 25]. Особливий інтерес являють праці англійського філософа Дж. Урі, швейцарських та французьких авторів Г. Марселя, А. Оло, Ф. Депре, Ж. Фереоля, Ж.-П. Норека й інших, які стверджують визначальну роль культури в розвитку міжособистісних і міжнародних комунікацій, етнічних і національних культур [6, 1, 24]. Теоретичні та практичні аспекти регіонального розвитку туризму досліджують такі відомі вітчизняні вчені як: О. О. Бейдик, В. Г. Гуляєв, А. П. Дурович, Д. М. Стеченко, Л. М. Яцун, В. К. Федорченко, В. І. Цибух, Л. М. Черчик та ін. [11, 23].

Але аналіз опублікованих наукових праць виявив певну невисвітленість проблем регіонального розвитку туризму, неоднозначність підходів до вивчення туристичної привабливості регіону, формування стратегій розвитку туристичних комплексів.

Мета статті — обґрунтування особливостей історико-культурних регіонів України для створення іміджевих брендів та розробки маршрутів за різними історико-культурними напрямками.

Поняття «культурний туризм» («cultural tourism») уперше офіційно на міжнародному рівні застосовано в матеріалах Всесвітньої конференції з культурної політики (1982 р.) [22]. Основні документи у сфері культурного надбання продукували дві міжнародні організації — ICOMOS і UNESCO. UNESCO розглядає культурний туризм як відмінний від інших вид туризму, «що враховує культури інших народів» [2]. У Хартії по культурному туризму Міжнародної ради по пам'ятках і об'єктах (ICOMOS) культурний туризм визначається як форма туризму, основною метою якого, крім інших цілей, є «відкриття пам'ятників і об'єктів». ICOMOS характеризує культурний туризм як «невеликий сегмент ринку, ретельно організований, пізнавального або освітнього і найчастіше елітарного характеру (...) присвячений поширенню й роз'ясненню культурної ідеї» [4, с. 3]. У сучасних умовах з розвитком авіації, виникненням і поширенням масових форм туризму, «культурний» туризм набув свого сучасного значення [4, с. 2].

У ХХІ ст. культурний туризм покликаний слугувати ідеям інтелектуальної й моральної солідарності людства, затвердженню ідеалів терпимості в суспільстві, тобто повазі, прийняттю й правильному розумінню різноманіття культур нашого світу [13, с. 9-10].

Завдяки безлічі факторів культурний туризм став світовим соціокультурним феноменом зі своєю гуманітарною і глобальною місією. Зокрема, привернути увагу широкої світової громадськості до проблем збереження культурного надбання, національних етнокультур, культурної самобутності, культурного різноманіття, а також проблем взаємодії туризму і культури, туризму і культурного різноманіття, туризму і міжкультурного діалогу.

Багато міжнародних організацій зосереджують свою діяльність на «культурному» напрямі у формі концепцій, проектів, конгресів, конференцій, декларацій, конвенцій [17, 3, 9, 8, 7, 5]. Ця діяльність зумовлена входженням світової цивілізації в епоху глобалізації, загрозою нівелювання, часткової зміни або повного зникнення національних культур, збільшенням природних і техногенних катастроф, воєн і терористичних актів, які також можуть призвести до знищення культурної спадщини. Тому місією культурного туризму, як інструменту миру, є зближення народів, виховання поваги, терпимості, взаєморозуміння на основі гуманітарних цінностей туризму.

Не залишилась осторонь питань розвитку культурного туризму і Україна.

Сучасний стан культурного туризму в Україні потребує активізації проблем туризму на різних рівнях українського суспільства.

Як відомо, наша країна має значний потенціал для розвитку в'їзного і внутрішнього культурного туризму. На державному обліку в Україні перебуває понад 130 тис. пам'яток, із них: 57 206 —

пам'ятки археології (418 з яких національного значення), 51 364 — пам'ятки історії (147), 5926 — пам'ятки монументального мистецтва (45), 16 293 — пам'ятки архітектури, містобудування, садово-паркового мистецтва та ландшафтні (3 541). Функціонує 61 історико-культурний заповідник, 13 з яких мають статус національних. У Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО: Софійський собор з архітектурним ансамблем, Києво-Печерська лавра в м. Київ, історичний центр м. Львів.

Але слід відзначити, що до 70 % об'єктів культурної спадщини перебувають у незадовільному стані (кожен десятий об'єкт — у аварійному) та потребують проведення робіт з реставрації або реконструкції, облаштування для туристичних відвідувань.

На сьогоднішній день не розроблено методологічних аспектів аналізу функціонування пам'яток історії та культури екскурсійного туристичного об'єкта. Внаслідок цього складові історико-культурної спадщини залучаються до туристичної галузі безсистемно, а їх пізнавальна функція зводиться до мінімуму. Серед 418-ти пам'яток археології національного значення лише 54 використовуються як туристичні об'єкти; з 147 пам'яток історії національного значення туристичними об'єктами є 98; з 45 пам'яток монументального мистецтва національного значення в туристичній інфраструктурі представлено 28 [14].

Усе це не сприяє розвитку культурного туризму в Україні, і нині, в цій царині фіксується спад. Для подолання кризи необхідне об'єднання зусиль працівників сфери науки туризмології, культури та менеджерів туризму.

В Україні є пам'ятки культури світового значення. Але слабкість організації, в деяких випадках неосвіченість гідів, відсутність належної інфраструктури призводять до зменшення чисельності іноземних і вітчизняних туристів, що бажають відвідати культурні ландшафти України. Звернення до наукових засад культурного туризму створює базу для змін на краще.

Також слід відзначити, що нині в законодавстві не враховуються завдання, пов'язані з ефективним використанням історичного й культурного потенціалу країни для поліпшення якості національного туристичного продукту.

Для вирішення цих проблем, на нашу думку також слід звернути увагу на поняття історико-культурного регіону під час розробки іміджевих брендів та маршрутів за напрямом. Саме утворені культурно-історичними об'єктами простори певною мірою визначають локалізацію рекреаційних потоків і напрями екскурсійних маршрутів.

Процес регіоналізації, що став невід'ємною складовою суспільно-політичних і економічних перетворень на пострадянському просторі, поставив на порядок денний не тільки питання про необхід-

ність ефективної регіональної політики, а й проблему наукового осмислення передумов і процесу формування окремих регіонів країни в історичному та культурологічному вимірах, джерел регіональної самосвідомості.

Поняття регіон у сучасних дискусіях широко застосовується з багатьох причин. Явища регіоналізації мають різне підґрунтя: соціально-економічне й політико-правове, історичне й етнографічне. І без урахування цих складових неможливо здійснювати зважену політику, направлену на всесторонній розвиток такої строкатої держави як Україна.

Відзначаючи сталу тенденцію щодо посилення інтересу до проблем історії регіонів, Т. Попова наголошує, що вона цілком збігається із загальною тенденцією, яка чітко позначилася в поступовому русі світового історіографічного процесу останньої третини ХХ ст. і пов'язана з акцентом на вивчення регіональних культур та їх взаємовпливу, аналізом впливу на локальні об'єкти природно-географічних, соціоетнічних, геополітичних, історико-культурних чинників [20, с. 22]. Утім, як зазначає одна з провідних українських учених-регіоналістів Я. Верменич, у контексті «глоболокалізму» (local-global nexus) традиційні аспекти аналізу регіональної специфіки крізь призму категорій економічної географії і теорії управління визнаються недостатніми. «На перший план виходить її розгляд в історико-культурологічному аспекті, під кутом зору того, як впливає регіональна строкатість на життєдіяльність соціумів» [12, с. 6].

На думку тієї ж Я.В. Верменич, «необхідність уважного дослідження історичних регіонів як певної цілісності зумовлена потребами деталізації історичного процесу, виявлення регіональних особливостей і чинників, що їх зумовлюють, оптимізації аналізу співвідношення загального та часткового в історії. Осмислення таких особливостей зумовлене також практичними цілями, оскільки без розуміння історичного підґрунтя неможливо з'ясувати інтереси і потреби цього регіону. Неабияке значення мають також пізнавальні та популяризаторські цілі — саме на дослідженні «малої батьківщини» здебільшого ґрунтуються патріотичні почуття» [12, с. 14].

Особливе геополітичне положення України, що перебуває на стику Великої Європи і Євразійського регіону, значні розміри території (1 місце в Європі) і чисельність населення (5 місце, після Німеччини, Франції, Великобританії й Італії), розмаїтість природних умов, складна історія формування сучасної незалежної Української держави, різні способи економічного освоєння території й інших факторів стимулювали формування всередині країни регіонів, що мають яскраво виражену специфіку, а часто і внутрішню цілісність.

Складна історія освоєння суспільством території України сприяла виникненню в її рамках декількох самобутніх історико-культурних областей, що сформувалися в результаті взаємовпливу трьох основних історичних векторів геополітичного розвитку — західного, східного й південного. Ці регіони, що мають специфічну природну, етнічну, релігійну основу, описані в дослідженнях (Туровський Р.Ф. «Культурна й політична географія України», Малигін А.Н. «Україна: соборність і регіоналізм»), зважаючи на які перелічимо й стисло охарактеризуємо їх [15].

Галичина (Львівська, Івано-Франківська та частина Тернопільської області) — західна частина України історично перебувала в складі Польщі й Австро-Угорщини, і тільки з 1939 року ввійшла до складу СРСР.

Волинь (Волинська й Рівненська області) — північно-західна частина України перебувала в складі Польщі, а після її поділу — у складі Російської імперії. Поверталася до складу Польщі між двома світовими війнами.

Північна Буковина (Чернівецька область) — південно-західна частина України перебувала в складі Молдавського князівства, Османської й Австро-Угорської імперій, а між світовими війнами — Румунії.

Закарпаття (Закарпатська область) — крайній захід України, входило в Угорське королівство, Австро-Угорську імперію й Чехословаччину. Регіон має особливу «русинську ідею», основану на слов'янських коріннях і православній вірі.

Західне Поділля (Хмельницька, Вінницька та частина Тернопільської області) — перебувала в складі Литви, а потім Польщі, відійшла до Росії наприкінці XVIII ст. Регіон із православною культурою, що зазнавала польського і єврейського впливу.

Середнє Придніпров'я (Кіровоградська й Черкаська області) — перейшло від Польщі до Росії в XVII — XVIII ст. Один з основних, поряд з Києвом і Дніпровським Поліссям, центрів історичної української культури.

Дніпровське Полісся (Київська, Чернігівська й Житомирська області) — регіон, що перебував у складі Литви й Польщі, за який Росія боролася з початку XIV ст., але остаточно до її складу ввійшов лише наприкінці XVII ст.

Північно-Східна Україна (Полтавська, Сумська й Харківська області) — у складі Росії із середини XVII ст. Цей регіон поєднує Слобожанщину й Гетьманщину (які деякі дослідники виділяють як два самостійні регіони) і вигадливо з'єднує українську і південноросійську культури.

Нижнє Придніпров'я (Дніпропетровська та Запорізька області) — саме тут перебувала Запорізька Січ, входження якої до складу Московської держави й визначило подальшу історичну долю

Української держави аж до 90-х рр. XX століття. Як і в ті історичні часи, культура регіону відрізняється самобутністю й своєрідністю.

Донбас (Донецька й Луганська області) — регіон індустріально колонізований Росією в XVIII-XIX ст. Історично дуже близький до Росії.

Українське Причорномор'я (Одеська, Херсонська, Миколаївська області, а також частина Закарпатської) — перейшло до Росії від Османської імперії в результаті російсько-турецьких воєн XVIII століття. Найбагатонаціональніший регіон України. Українське й російське населення на більшості територій з'явилося у XVIII-XIX ст. Спільна колонізація визначила в цілому русофільську орієнтацію політичної культури регіону, іменованого також Новоросією.

Крим (АР Крим і Севастополь) — наймолодший поліетнічний і багатоконфесійний регіон, що став частиною Новоросії в 1783 р. і переданий УРСР в 1954 р.

Головною складовою історично-культурних регіонів є колишня земля, що з часом набувала значення історичної області. Вона окреслює зональний тип регіональної культури, котрий вирізняється своєрідністю, зберігаючись у пам'яті людей як символ етнічної історії. Часто історична зона фіксує етапи розселення давнього населення або стадії освоєння нових земель, нарешті, вона є пам'яттю про ті землі, що були виокремлені з материнського українського етнічного масиву.

Серед найдавніших земель відомі Надбужжя, Холмщина, Перемишльщина, Галицька земля, Наддністрянщина, Попруття, Подесняння, Надросся, Надтясминщина, Переяславщина, Надпоріжжя, Буджак, Надслуччя, Подоння; серед земель, освоєних українським людом, найвідоміші «задніпровські місця»: Українська лінія, Нова Слобода, Нова Сербія, Слов'яно-Сербія, Новоросія, а серед земель, що колись становили єдиний етнічний масив України, — Кубанщина, Мармарощина, Берестейщина, Сновська земля. На українському етнічному ґрунті нині збереглося також п'ять етнографічних груп: гуцули, бойки, лемки, поліщуки та литвини.

Отже, внаслідок поетапного розвитку етнічності склалася надзвичайно різноманітна її структура, у первісних засадах якої спостерігалася строкатість археологічних культур та етноплемінних компонентів, а наступні нашарування додали етнорегіональної розмаїтості й іншоетнічних вкраплень.

За певних умов регіональна культура може стати уособленням загальноетнічних цінностей, віддзеркаленням справді національного духу. Таких якостей набули культура і ментальність запорізького козацтва. Починаючи з XVI ст. на традиційну українську етніку нашаровується новий могутній пласт — козацька культура і козацький тип національного характеру.

Ще за часів СРСР була спроба використання історико-культурного надбання для створення туристичного маршруту, який би репрезентував Україну як регіон Радянського союзу.

Як уже відзначалося, Україна — одна з найбільших держав у Європі, багата на різноманітні природно-рекреаційні ресурси, численні пам'ятки, які відображають її багатовікову історію й культуру. Серед них найбільше значення мають історико-культурні пам'ятки часів держави «Київська Русь» (IX–XII ст.) і періоду національно-визвольної боротьби українського народу в XVII в., архітектурні пам'ятки (оборонні, культові, цивільні) різних епох і стилів; музеї, де зібрані коштовні колекції творів мистецтв; місця, пов'язані з життям і творчістю видатних діячів історії, науки й культури; меморіальні комплекси та ін.

З метою збереження й ефективного використання природно-рекреаційних та історико-культурних ресурсів регіону України, своєрідною віхою якого є найбільша водна артерія країни — оспіваний у століттях Дніпро-Славутич, і була розроблена система туристичних маршрутів.

Ідея туристичного освоєння регіону Дніпра виникла ще в 70-і рр. минулого століття. Проект спочатку мав назву «Давньоруське намисто» («Древнерусское ожерелье») і був задуманий як своєрідний аналог російського «Золотого кільця». Система «Намиста» передбачала (мала) кілька маршрутів по князівських містах, палацово-паркові комплекси Чернігівської, Сумської, Полтавської областей і м. Київ. Українська туристична система мала деякі переваги перед своїм прообразом — усі його маршрути були замкнуті, і це означало не тільки їх більшу туристичну привабливість, емоційну насиченість, але й більшу економічну ефективність. Пізніше, з ідеологічних міркувань, назву змінили на «Намисто Славутича» [18].

Нині система туристичних маршрутів «Намисто Славутича» охоплює дванадцять областей України: Дніпропетровську, Житомирську, Запорізьку, Київську, Кіровоградську, Миколаївську, Одеську, Полтавську, Сумську, Херсонську, Черкаську, Чернігівську й місто Київ. У перспективі планується розширення системи туристично-екскурсійних маршрутів «Намисто Славутича» і створення транснаціональної системи з тією ж назвою із долученням території сусідніх держав Білорусі й Росії.

Нині існують приклади окремих проектів, які були реалізовані в регіонах України для втілення в життя засад культурного туризму.

У Запорізькій області, упродовж липня-серпня 2007 р. в рамках проекту «КАНАДА-УКРАЇНА: «Регіональне врядування та розвиток» проведено аналітичне дослідження історико-культурного та курортно-туристичного потенціалу з метою діагностування

існуючого стану та визначення перспектив розвитку галузі. Цілями дослідження були: опис історико-культурних та курортно-туристичних ресурсів розвитку Запорізької області; ідентифікація основних проблем історико-культурної та курортно-туристичної галузі; надання рекомендацій щодо визначення основних пріоритетів розвитку, історико-культурної та курортно-туристичної галузі.

Щоб ефективно вирішувати проблеми недостатнього рівня розвитку культурно-пізнавального туризму, в проєкті вважають за доцільне створити та виокремити як стратегічну ціль розробку маркетингових планів розвитку територій (районів та міст обласного підпорядкування), техніко-економічне обґрунтування розвитку історико-культурних, курортно-туристичних об'єктів, що мають унікальне значення як для місцевого позиціонування, так і для області, а в деяких випадках і для всієї країни, навіть міжнародної спільноти. Після детального діагностування історико-культурного, курортно-туристичного потенціалу важливо не тільки розробити відповідну маркетингову стратегію, але й навчити працівників культури бізнесових підходів, розробити різноманітну систему якісного надання послуг [10].

Крім рекомендацій з розвитку інфраструктури, запропоновано пропозиції зі створення іміджевих брендів та маршрутів за напрямками: Запоріжжя історичне (Серцевина бренда — відродження історико-культурних та господарських традицій Українського козацтва.); Запоріжжя заповідне; Запоріжжя етнокультурне; Запоріжжя курортно-туристичне.

Створення іміджевих брендів має ґрунтуватися на: збереженні, раціональному використанні найвизначніших пам'яток історико-культурної спадщини, залученні їх до туристичної інфраструктури; розробці археологічних та історичних туристичних маршрутів; оновленні й доповненні експозицій, розвиткові виставкової діяльності музеїв; створенні розвинутої історико-туристичної інфраструктури для поліпшення інформаційної та експозиційної значущості історичних об'єктів; збереженні й охороні пам'яток, вжитті заходів щодо запобігання порушенням установлених режимів їх використання.

Таким чином, активізація досліджень регіональної науково-історичної проблематики, поглиблення «регіоналізації» досліджень є одним із важливих чинників, що сприяють виразнішому окресленню індивідуального обличчя історико-культурних областей України, їх самобутнього образу з усіма етнографічними й історичними складовими. А створення й закріплення в масовій культурі конкретних символів сприятиме просуванню в суспільстві відповідних культурних цінностей і формуванню нових суспільних ідеалів.

Список літератури

1. Ferreol J. Culture et styles de vie / J. Ferreol, J.-P. Noreck, A. Colin. — Paris, 2001.
2. <http://portal.unesco.org/culture/>
3. Human Development Report 2004: Cultural Liberty in Today's Diverse World. — UN, 2004.
4. ICOMOS Tourism Handbook for World Heritage Site Managers. ICOMOS, 1993.
5. International Convention to Safeguard Intangible Cultural Heritage : UNESCO's General Conference. 32nd Session. — Paris, 29 September — 17 October 2003
6. Marcel G. Etre et Avoir / G. Marcel. — Edition Universitaires, 1991.
7. Mexico City Declaration on Cultural Policies. World Conference on Cultural Policies. — Mexico City, 26 July — 6 August 1982.
8. Our Creative Diversity. — UNESCO, 1996.
9. The UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity. Adopted by the 31st Session of the General Conference of UNESCO. — Paris, 2 November 2001.
10. [www.rgd.org.ua/.../Zap_background_study_historical_cultural_priorityfin1. pdf](http://www.rgd.org.ua/.../Zap_background_study_historical_cultural_priorityfin1.pdf)
11. Бейдик О. О. Рекреаційно-туристські ресурси України: методологія та методика аналізу, термінологія, районування / О.О. Бейдик. — К. : Альтерпрес, 2001. — 234 с.
12. Верменич Я. В. Історична регіоналістика в Україні / Я. В. Верменич // Український історичний журнал. — 2001. — № 6.
13. Декларація терпимості ЮНЕСКО, 1995 р. — М., 1996. — С. 9–10.
14. Кузьмук О. Культурний туризм як інструмент формування національної ідентичності [Електронний ресурс] / О. Кузьмук. — Режим доступу: [http:// old.niss.gov.ua/monitor/desember08/23.htm](http://old.niss.gov.ua/monitor/desember08/23.htm)
15. Малыгин А. Н. Украина: Соборность и регионализм / А. Н. Малыгин. — Симферополь, 2005.
16. Манільська декларація зі світового туризму. — Madrid : WTO, 1980.
17. Міжнародні нормативні акти ЮНЕСКО. — М., 1993. — С. 290–301.
18. Національна система туристсько-екскурсійних маршрутів «Намисто Славутича». — К., 1997.
19. Пазенок В. С. Феномен туризму: людський вимір / В. С. Пазенок // Готельний і ресторанний бізнес. — 2001. — № 1.
20. Попова Т. Н. Проблемы категориального аппарата историко-региональных исследований в современной российской историографии / Т.Н. Попова // Записки історичного факультету. Вип. 11. — Одеса, 2001. — С. 22.
21. Про туризм : Закон України // Правове регулювання туристичної діяльності в Україні. — К. : Юрінком Інтер, 2002. — С. 5.

22. Рекомендація № 36 Всесвітньої конференції щодо політики у сфері культури «Збереження культурної спадщини всіх віків» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=995_744
23. Тронько П. Т. Краєзнавство у відродженні духовності і культури. Досвід. Проблеми. Перспективи / П.Т. Тронько. — К. : Наук. думка, 1998. — 98 с.
24. Урри Дж. Взгляд туриста и глобализация / Дж. Урри // Массовая культура: современные западные исследования. — М., 2005.
25. Цюрупа М. В. Осмислення феномену туризму в європейській історико-філософській традиції / М. В. Цюрупа // Філософія туризму. — К., 2004. — С. 2.

Надійшла до редколегії 24.12.2010 р

УДК338.48-6:502/504

Н.В. ШУМЛЯНСЬКА

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЗАСАДИ СТАНОВЛЕННЯ ЕКОЛОГІЧНОГО ТУРИЗМУ

Розглядається прямий і опосередкований вплив туризму на природні компоненти й соціокультурне середовище, характеризується значення екологічного туризму в керуванні взаємодією людини з навколишнім світом.

Ключові слова: екологічний туризм, антропогенний вплив, науковий туризм, екологічні тури, соціокультурне середовище, навколишнє середовище.

Рассматривается прямое и косвенное влияние туризма на природные компоненты и социокультурную среду, характеризуется значение экологического туризма в управлении взаимодействием человека с окружающим миром.

Ключевые слова: экологический туризм, антропогенное влияние, научный туризм, экологические туры, социокультурная среда, окружающая среда.

We consider the direct and indirect impact of tourism on the natural components and socio-cultural environment, characterized by the value of ecotourism in the management of human interaction with the outside world.

Key words: ecological tourism, human influence, scientific tourism, ecological tours, socio-cultural environment, and environment.

Негативне навантаження масового туризму на навколишнє середовище та туристичні ресурси країн вітчизняні і закордонні вчені досліджува вже в 70-х роках минулого ХХ століття. Нині наслідки антропогенного впливу помітні в усіх масових туристичних центрах, галузях туристичної індустрії й видах туризму.

Використання природних ресурсів є головною умовою розвитку практично всіх видів туризму. За кордоном їх об'єднали під назвою «nature based tourism». До їх складу входить й екологічний туризм — один з інструментів реалізації концепції стійкого регіонального розвитку. Масовий туризм активно використовує природні екосистеми, що руйнуються, відкриває «юрбам» туристів раніше невідвідувані великою кількістю людей землі [4].

Актуальність вивчення соціокультурних засад становлення екологічного туризму полягає в тому, що це дозволить намітити нові напрями соціокультурного розвитку світового суспільства в період стрімких глобалізаційних трансформацій.

Мета статті — визначення соціокультурних передумов виникнення та розвитку екологічного туризму.

Одним з основних чинників виникнення екологічного туризму є антропогенний вплив на природні та культурно-історичні туристичні ресурси, який підсилюється через зростання туристичних відвідувань. Посилення цього впливу збігається з темпами зростання масовості туризму. Прогнози Всесвітньої туристичної організації (ВТО) свідчать про те, що поряд зі збільшенням популярності туризму в ХХІ ст., виникають певні протиріччя у вирішенні проблеми задоволення потреб туристів і раціонального використання туристичних ресурсів.

Вплив туризму на компоненти навколишнього середовища може бути згрупований за причинами та наслідками (табл. 1).

Таблиця 1

Причини та наслідки впливу туризму
на компоненти навколишнього середовища

Компонент	Наслідки впливу туризму	Причина
Ґрунт	Втрата родючих верств, зменшення рихлості, зміна вологості, температури мікрофлори	Витоптування, ущільнення сніжного покриву і схід «мокрих» лавин
Рослинність	Зміна видового складу, розподілу по ярусах просторової структури індивідуальних характеристик рослин	Витоптування, збір рослин і їхніх частин (корінь, плоди, квітки та ін.) для різних цілей, лісові пожежі тощо
Водна система	Зміна характеристик берегової лінії, характеристик дна, збільшення кількості відкладень і мутності, зміна органічного, хімічного складу	Витоптування, вирубка лісів, будівництво гребель і водоймищ та ін.

Соціо-культурна система	Втрата культурних і ціннісних орієнтирів, конфронтація з іншими соціокультурними нормами та стандартами, зміна етнокультурних особливостей способу життя	Долучення до стандартів життєдіяльності іншої культури, впровадження міжнародних інститутів, що відповідають іншій соціокультурній системі
-------------------------	--	--

Туристичний вплив на культурні цінності є окремим напрямом антропогенного пресингу. Під культурними цінностями розуміють об'єкти, що мають значну культурну цінність, важливе матеріальне і духовне значення в житті народів у цілому і народонаселення даної місцевості, а тому захищаються міжнародним гуманітарним правом від руйнування та пограбування і від недбалого відношення до них місцевої влади та населення. До них належать: цінності рухомі або нерухомі, які мають велике значення для культурної спадщини кожного народу, такі як: пам'ятки архітектури, твори мистецтва, рукописи, книги та наукові колекції; ансамблі будинків; будинки, головним чином призначені для зберігання та експонування рухомих культурних цінностей, такі як: бібліотеки, музеї, а також сховища культурні цінності; центри, у яких утримується значна кількість об'єктів культури [4].

Загальносвітовий характер проблем, які виникають майже у кожному туристичному регіоні, свідчить про те, що вирішити їх на регіональному або національному рівні неможливо. Міжнародні експерти з глобальних змін визначають наступні типові проблеми, що повторюються в багатьох регіонах світу. За аналогією із хворобами, вони були названі синдромами:

1) утилізації, наприклад, надмірна обробка маргінальних земель (Сахельський синдром), або рекреаційний розвиток і руйнування природи (синдром масового туризму);

2) розвитку, наприклад, екологічне руйнування ландшафтів внаслідок реалізації неадекватних програм розвитку («Аральський синдром»), або ігнорування екологічних стандартів при швидкому економічному розвитку («синдром Азіатських тигрів»); винищення представників флори й фауни в процесі полювання, рибальства, знищення природних умов перебування шляхом включення територій у господарську діяльність та ін.;

3) відходів, наприклад, деградація навколишнього середовища при контрольованому й неконтрольованому похованні відходів (синдром дампінгу); привнесення й поширення інфекцій, захворювань через продукти життєдіяльності людини [1].

Для вирішення проблем, які виникають за через вплив туризму та зменшення антропогенного навантаження на природу висунуто концепцію сталого розвитку, сутність якої полягає в тому, що про-

цес управління ресурсами розуміється так, що вони можуть відновлятися з тією же швидкістю, з якою використовуються, або переходом з повільно поновлюваних ресурсів на швидко поновлювані [3].

Ця концепція передбачає використання в розвитку туризму таких принципів:

- подорожі й туризм повинні допомогти людям у досягненні гармонії з природою;
- подорожі й туризм повинні зробити свій внесок у збереження, захист і відновлення екосистем;
- захист навколишнього середовища повинний становити невід'ємну частину процесу розвитку туризму;
- проблеми розвитку туризму повинні вирішуватися за участю зацікавлених громадян (місцевих жителів), із плануванням рішень, прийнятих на місцевому рівні;
- державні адміністрації повинні попереджати один одного щодо природних нещасть, які можуть зачіпати безпосередньо туристів або туристичні сфери;
- подорожі й туризм повинні сприяти створенню робочих місць для місцевих жителів;
- розвиток туризму повинен забезпечувати і підтримувати культуру й інтереси місцевих народностей;
- індустрія туризму і подорожей повинна базуватися на стандартах міжнародного права в сфері захисту навколишнього середовища.

Разом з тим концепція сталого розвитку була скептично сприйнята. Так, на регіональному рівні не слід розуміти — слово «розвиток» як прагнення до досягнення західних стандартів життя. Якщо щодо цього необхідно більше враховувати традиції, то правильніше було б говорити про «життєдайний розвиток».

Визначенню туристичного впливу на культурні цінності в концепції сталого розвитку приділяють особливу увагу.

Туризм — це процес контакту культур, соціальних груп, народів, які відвідуються туристами. Кожна «приймаюча» культура, може, запропонувати безліч цінностей: природні (врода та самотність природи, особливий клімат), духовні та культурні (народна творчість, побут, особливості етнічного розвитку), а також соціальні. Надана система цінностей може бути глибоко відмінною від звичних для туриста культурних надбань, що може призвести до так званого «культурного шоку». Але ці ж протиріччя, внаслідок взаємодії різних систем цінностей, можуть також стати й чинником їх збагачення, якщо вони позитивно сприймається та призводять до розвитку індивідів і груп, що спілкуються [5].

Завдяки розвитку туризму посилюються взаємовплив, взаємопроникнення культур. Розгортається процес масового залучення до

загальнолюдських культурних цінностей. При тому не означає, що уніфікація культурних норм, прийняття загальної єдиної системи цінностей зменшує значущість здобутків національних культур, адже для туризму останні мають особливу цінність. Національна культура, чим вона унікальніша тим більше вона здатна поповнити скарбницю загальнолюдської культури. Визнаючи унікальність цінностей та значення кожної культури для світової цивілізації, моральних ідеалів, традицій, звичаїв, обрядів, художнього бачення й вираження світу в побуті, міжнародна спільнота сьогодні відзначає необхідність збереження самотутності та розквіту кожної окремої культури світу. Дослідження туризму як феномену культури й соціального інституту дає можливість розглядати туризм як впливовий чинник культурної соціалізації молоді (додання молоді до світу культури, до дорослого культурного життя засобами мандрювання, подорожей, екскурсій).

Моральні аспекти екологічного туризму постають важливим чинником гармонізації людиною своїх взаємин з довкіллям. На рішення екологічних проблем націлює «Глобальний етичний кодекс туризму» — необхідність фінансово стимулювати всі ті форми розвитку туризму, котрі дозволяють економити рідкісні й цінні природні ресурси, особливо воду енергію, а також максимально уникати утворення відходів; рекомендується зменшувати тиск туристської діяльності на природне середовище, рівномірно розподіляти потік туристів у часі й просторі, максимально намагатися згладжувати сезонність; забезпечувати захист природної спадщини, яка складає екосистеми й біологічну різноманітність, а також охорону видів дикої фауни й флори, котрим загрожує зникнення; необхідність встановлювати певні обмеження діяльності учасників туристського процесу й особливо професіоналів сфери туризму, які здійснюють туристичну діяльність в особливо вразливих місцях — зонах пустель, полярних і високогірних районах, берегових зонах, тропічних лісах і вологих зонах, котрі підходять для створення природних парків або заповідників [3]

Управляти процесом туристичного впливу на природу можна прямими або непрямыми засобами. Пряме управління включає обмеження загального числа відвідувачів відповідно до гранично припустимого туристського навантаження на природні комплекси, визначення особливо охоронюваних природних територій і територій природних об'єктів туристського показу, використання спеціальних технологій, які мінімізують забруднення навколишнього середовища. Дані методи засновані на силовому примусі (штрафи, тарифи, заборона вільного проходу і т.п.), демонстрації того, як не можна робити.

Непрямі засоби полягають у формуванні нового відношення та поведінки туристів завдяки активізації освітянських заходів,

вихованню уважного, гуманного відношення до місцевих жителів, бережливості до тварин і рослин.

Прямі та непрямі засоби управління туризмом потрібно сполучати, тому що вживання окремих заходів не дасть бажаного результату.

Як відзначає дослідники, поняття «екотуризм» тривалий час мало досить розмиті границі. В одних випадках маються на увазі подорожі, що вживаються в недоторкані цивілізацією куточки природи: екотуризм — «подорожі до відносно неспотворених або незабруднених областей з унікальними природними об'єктами для замилювання й насолоди пейзажем, дикоростучими рослинами й дикими тваринами, а також будь-якими культурними проявами в цих областях». В інших випадках — це зусилля по підтримці екологічної рівноваги в природі: екотуризм — «природний туризм, що включає вивчення природного й культурного навколишнього середовища й служить для поліпшення обстановки в цьому середовищі» [4].

Існують відмінності в підходах, які пов'язані з розходженнями в поглядах на екологічний туризм. Експерти з розвинених країн — постачальників екотуристів, бачать екологічний туризм очима споживачів (гостей), вірніше, згідно з їхніми бажаннями й рекреаційними потребами. Підприємств туристичної індустрії і чиновників приймачою стороною хвилює прибуток і внесок туризму в соціально-економічний розвиток регіону. У таблиці 2 згруповані окремі недоліки напрямків екологічного туризму [1].

Таблиця 2

Недоліки деяких напрямків екологічного туризму

Визначення	Недоліки
Відвідування національних парків і інших природних об'єктів з метою спостереження й одержання насолоди від видів рослин, тварин, а також місцевої культури	Не враховуються інтереси місцевих жителів, не зберігається екосистема
Пізнавальна подорож, що збагачує знання про природу, що допомагає зберегти екосистему, при цьому залишаючи недоторканими мешканців природного середовища	Прояв неповаги до інтересів місцевих жителів
Відповідальний туризм, що зберігає природні об'єкти й поліпшує добробут місцевого населення	Виключає пізнання туристами природи

Туризм, що включає подорож у відносно недоторкані місцевості, з метою дослідження й насолоди пейзажем, дикими тваринами й рослинами, а також пам'ятниками культури.	Не враховуються інтереси місцевих жителів, не зберігається екосистема
Туризм, що заснований на порівняно недоторканому природному середовищі, не є руйнуючою, здійснюється в режимі адекватного менеджменту, сприяє тривалому захисту й керуванню охоронюваними територіями	Прояв неповаги до інтересів місцевих жителів
Туризм, чутливий до навколишнього середовища	Прояв неповаги до інтересів місцевих жителів, не зберігається екосистема
Подорож з метою розуміння культури й історії природи, витягу економічної вигоди, у той же час не зачіпає екосистему	Прояв неповаги до інтересів місцевих жителів

Екологічний туризм — діюча форма спонукання туристичних підприємств до реальної дії з обмеження негативного впливу. Екологічний туризм виникає в результаті появи нових групових і суспільних потреб у вивченні й охороні природи, культурної спадщини.

Саме туристи й туристичний бізнес розвивають екологічний туризм. Розвивати його можливо за допомогою економічних механізмів, інвестиційних проектів, адресованих бізнесу, що представляє туристичну інфраструктуру.

Географія й спрямованість екотуристичних потоків відбувається головним чином з індустриальних, розвинених країн (США, Німеччина, Японія, Великобританія) у ті, що розвиваються (Непал, Індія, Пакистан). [3]

Нині виділяють чотири основних види екологічного туризму [1, 2, 4].

А. Науковий туризм. У ході наукових екологічних турів туристи беруть участь у різного роду дослідженнях природи, ведуть польові спостереження. Наприклад, широко відомі екологічні тури, пов'язані зі спостереженням за поведінкою птахів у Латинській Америці, підрахунком чисельності популяцій китів у Тихому океані. Як правило, туристськими DESTINATIONAMI в таких турах виступають особливо охоронювані природні території (ООПТ): заповідники, заказники, національні парки, пам'ятники природи. До наукового туризму відносяться й закордонні науково-дослідні експедиції, а також польові практики студентів.

Б. Тури історії природи. Це подорожі, пов'язані з пізнанням навколишньої природи й місцевої культури. Як правило, такі тури являють собою сукупність навчальних, науково-популярних і тематичних екскурсій, що пролягають по спеціально обладнаних екологічних стежках. Найчастіше вони також організуються по територіях заповідників і національних парків. Сюди ж відносять походи школярів, у ході яких проводяться екскурсії й бесіди про природу. Цей вид екологічного туризму особливо популярний у Німеччині, тому його ще називають «німецькою моделлю розвитку екологічного туризму».

В. Пригодницький туризм. Даний вид поєднує всі подорожі, пов'язані з активними способами пересування й відпочинку на природі, що мають своєю метою одержання нових відчуттів, вражень, поліпшення туристом фізичної форми й досягнення спортивних результатів. Сюди входять такі види туризму, як альпінізм, скелелазіння, льодолазання, спелеотуризм, гірський і пішохідний туризм, водний, лижний і гірськолижний туризм, каньйонінг, кінний туризм, маунтинбайкінг, дайвінг, парапланеризм і т.п. Багато хто із цих видів туризму з'явилися недавно й вважаються екстремальними, тому що пов'язані з більшим ризиком. Пригодницький туризм часто називають «важким екологічним туризмом» у зв'язку з тим, що спрага туристів до пригод тут превалює над мотивами охорони природи. Варто розрізняти пригодницький, спортивний (альпінізмом, спелеологією, парапланеризмом, заняття спортом або відвідування змагань і т. п.) і активні види туризму, коли туристи переміщаються за допомогою так званих активних способів (пішки, на велосипедах, човнах, плотах і т.п.).

Г. Подорожі в природні резервати. Висока аттрактивність унікальних і екзотичних природних об'єктів і явищ, залучають безліч туристів. Наприклад, 48% туристів, що прибувають у Латинську Америку, мають на меті подорож у природні резервати. Керівництво багатьох національних парків, заповідників перетворюють екологічні екскурсії в шоу сьогодення. [1]

Результатом впровадження концепції сталого розвитку та розгортання різноманітних видів екологічного туризму є створення сприятливого соціокультурного середовища.

Головною умовою в цій туристичній діяльності стає творчоперетворювальна робота індивіду як туриста, так і місцевого мешканця, яка дає можливість по-новому сприймати світ, що сприяє утворенню моральної аури спілкування, суспільної атмосфери довіри як підґрунтя дружнього єднання, соціальної злагоди і цивілізованого консенсусу. Адже довіра — це зв'язок, позбавлений утилітарно-егоїстичного інтересу, надіндивідуальний елемент людського співжиття, який забезпечує певну рівновагу в стихійному світі повсякденних контактів та зустрічей. Довіра як цінність

значно більше, ніж констатація необхідності та неминучості виваженої прагматики людського співіснування.

Отже, можна підсумувати, що завдання екологічного туризму у XXI столітті полягає в тому, щоб по-іншому організовувати туристичний відпочинок. Узагалі потрібно формувати в людини нове сприйняття світу, спрямовувати її на гармонійне поєднання споживацького відпочинку на природі з проникненням у нове соціокультурне середовище і пізнанням його культурних та духовних цінностей, з духовним розвитком. Позитивно впливаючи на людину, розвиваючи її світогляд, забезпечуючи новими враженнями, екологічний туризм починає змінювати життя людини, її побут. Таким чином, екологічний туризм може розглядатись як один з впливових чинників соціокультурного розвитку сучасного суспільства.

Важливість екологічного туризму як чинника соціокультурного впливу на природу та суспільства потребує його подальшого дослідження. Тому напрями перспективної розробки теми — це визначення соціокультурних координат туризму в екологізації взаємин між індивідами, народами та спільнотами під впливом глобалізації.

Список літератури

1. Дмитрук О. Ю. Екологіч. туризм: сучасні концепції менеджменту і маркетингу навч. посіб. / О. Ю. Дмитрук. — К. : Альтерпрес, 2004. — 192 с.
2. Любіцева О.О. Ринок туристичних послуг (геопросторові аспекти) / О. О. Любіцева — К. : «Альтерпрес», 2002.
3. Любіцева О. О., Розвиток екологічного туризму в Україні / О. О. Любіцева, К. Сташук // Економічна та соціальна географія : наук. зб. / ред. кол. : С. І. Іщук (відп. ред.) та ін. — К.; 2002. — Вип. 53. С. 189–196.
4. Храбовченко В. В. Экологический туризм : учеб.-метод. пособие / В. В. Храбовченко. — М. : Финансы и статистика, 2004. — 208 с.
5. Чижова В. П. «Учебные тропы» как одна из форм природоохранного образования / В. П. Чижова, Е. Г. Петрова, А. В. Рыбаков // Природоохранное образование в университетах. — М., 1990. — С. 37-47.
6. Бейдик О. О. Російсько-український тлумачний словник термінів з медичної географії / О. О. Бейдик, О. М. Ліщинська. — К. : РВЦ «Київський університет, 1997. — С. 110.
7. Боткина Л. В. Программа ТАСИС в современной систем подготовки кадров для индустрии туризма/ Л. В. Боткина, Н. О. Шенгелия // Турист. фирмы. — 1998. — Вып. 17. — С. 140-143.
8. Дмитрук О. Ю. Екологічний туризм у системі суспільно-економічних відносин/ О. Ю. Дмитрук // Економічна та соціальна географія: наук. зб. — К., 2001. — С. 89-95.
9. Дмитрук О. Ю. Екологічний туризм як регулюючий чинник урбанізації / О. Ю. Дмитрук // Фізична географія і геоморфологія. — К. : ВГЛ «Обрії», 2001. — №40. С.47 — 52

10. Дмитрук О. Ю. Екологічний туризм як дидактична основа раціонального природокористування та геоекологічної освіти / О. Ю. Дмитрук, Ю. В. Щур // Регіональні екологічні проблеми: зб. наук, праць. — К., 2002. — С. 45-50.
11. Каледін Н. В. Подготовка специалистов по туризму на факультете географии и геоэкологии Санкт-Петербургского университета / Н.В. Каледин // Тр. Академии туризма. — 1995. — Вып. 1. — С. 107-108.

Надійшла до редколегії 22.11.2010 р

УДК 398.21(477.54/.62)+08(477/83)

О. О. КУХАРЕНКО

СЛОБОЖАНСЬКІ КАЗКИ У ВИДАННЯХ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА У ЛЬВОВІ

З видань НТШ у Львові виокремлюються казкові записи, здійснені на Слобожанщині, проводиться едиційне дослідження текстів, визначається можливий час запису й укладання рукописних збірок.

Ключові слова: фольклор, слобожанська казка, едиція текстів.

Из изданий НТШ во Львове отделяются сказочные записи, осуществленные на Слобожанщине, проводится эдиционное исследование текстов, определяется возможное время записи и составления рукописных сборников.

Ключевые слова: фольклор, слобожанская сказка, эдиция текстов.

An author separate from publishing's of NTSh in Lvov tale records, collected on Slobozhanschyna, carries out edition and research of texts, possible time of record and code of law of the handwritten collections sets.

Key words: folklore, tale on Slobozhanschyna, edition of texts.

Діяльність Наукового товариства імені Шевченка у Львові є достатньо дослідженою цариною на терені української фольклористики. Але розгляд з точки зору едиції текстів казкових записів, здійснених саме на Слобідській Україні, дослідження діяльності слобожанських збирачів здійснюються вперше. Узагалі нині регіон Східної України для фольклористики є найменш вивченою територією. Хоча саме тут зародилася наука про народну творчість і казкознавство зокрема.

Актуальність праці визначається тим, що подальша збирацька й дослідницька діяльність потребує здійснення наукової верифікації матеріалів, зібраних попередниками, а визначення пріоритетів

подальших студій і збирацької роботи на сучасному етапі розвитку науки неможливе без знання історії та критики текстів, на яких ґрунтуються дослідження. Метою статті є визначення основних тенденцій збирання й едиції казок Слобожанщини через текстологічний аналіз записів.

90-ті рр. XIX ст. стали плідними для справи видання народних казок у Західній Україні. Завдяки зусиллям Михайла Грушевського, Івана Франка, Володимира Гнатюка й інших членів Наукового товариства імені Шевченка з 1895 р. почали видавати друком «Етнографічний збірник» і за 22 роки надрукували 40 значних за обсягом томів.

Окрім збирання та едиції фольклорних творів, представники товариства, зокрема В. Гнатюк, працювали над упровадженням етнолінгвістичної моделі фіксації текстів. Його постать «вирізняється серед збирачів не лише за кількістю нагромаджених записів, а й за принципово новим для вітчизняної фольклористики розумінням міри необхідної точності запису та відтворення друком усних традиційних текстів» [2, с. 96]. На той час застосування етнолінгвістичної моделі тексту було істотним кроком у вдосконаленні точності фіксації. Вона надавала змогу докладно відтворити особливості не лише лексики та фонетики усного мовлення, а подекуди й його синтаксичної будови.

Значне місце серед фольклорних матеріалів «Етнографічного збірника» належало казкам, зокрема записаним на Слобідській Україні. Першим, хто надав західноукраїнським видавцям такі записи, був Митрофан Дикарев (у публікаціях його прізвище подавали ще як Дикарів та Дикарев). «Етнографічний збірник», судячи з усього, також охоче співпрацював зі збирачем. Уже в другому томі вміщено велику (з 39 творів) добірку прозового фольклору, записаного на Кубані, — «Чорноморські народні казки й анекдоти» [5, с. 1–54]. А в 1898 р. в п'ятому томі видання виходить друком праця під назвою «Народна гутірка з поводу коронації 1896 року» [8, с. 1–24], яка містить народні перекази про зазначену подію. «Для прикладу нагадаю про те, — пише М. Дикарев, — що в рр. 1892 і 1893 по всій Росії розповсюджена була гутірка про голод, холеру і італьянську сарану, року 1894 — про напад на Україну великої сили мишви і про мишачого бога, року 1895 — про зникання мишей і про покараних св. Миколою за кощунство над образом танцюрах і музиках, року 1896 лунала поголоска з поводу коронування царя <...> Словом сказавши, кожен рік дає свій особливий зміст духовному життю народа, без котрого він не може жити» [8, с. 1].

Записи, що налічують 48 текстів, були здійснені на Кубані та Воронежчині. Це — народні перекази, частина яких за сюжетом наближається до казкової прози. Ми виявили серед них п'ять

творів, записаних на Слобожанщині. Два тексти зафіксував сам М. Дикарев; в одному, записаному в Богучарському повіті, автор не зазначений, і два записи здійснені Павлом Тарасевським. Ці твори відбивають віру народу в доброго царя, якому заважає бути добрим його підступне оточення [8, с. 8–9, с. 14–15]. У казках описано вигадану подію, коли високопоставлений священник хотів причастям отруїти царя [8, с. 15–16, с. 16–17]. Один із записів має традиційний казковий сюжет — АТУ 1531 (Шляхтич на нетривалий час) [8, с. 19–20].

Після цього записи зі Слобожанщини у виданнях «Етнографічного збірника» були надруковані лише в 1912 р. в другому томі великої збірки, виданої В. Гнатюком, — «Знадоби до української демонології». У цей час М. Дикарев уже помер (у 1899 р.), а П. Тарасевський продовжував записувати фольклорні твори і підтримував зв'язок з В. Гнатюком через листування. Однак видавець використав не лише тексти, надіслані Павлом Тарасевським. У передмові до першого випуску другого тому В. Гнатюк зазначає, що це видання відрізняється від попереднього, оскільки до нього ввійшли записи з руської України. Джерелом стала збірка М. Дикарева, «<...> переписана начисто рукою самого покійного етнографа і, видно, була призначена вже так до друку. На ній зазначено лише, що матеріали записані в Борисовській волості, але хто, коли й від кого записував, не зазначено» [6, с. IV].

Таким чином, можна констатувати, що В. Гнатюк зі слобожанських текстів для видання використав записи П. Тарасевського, надіслані напередодні, а також рукописну збірку М. Дикарева з народними творами, зафіксованими як самим укладачем, так й іншими кореспондентами. Проте В. Гнатюк не вказує, як до нього потрапила ця збірка, у який період записано матеріали і коли вона впорядкована. Але ще в 1896 р. в другому томі «Етнографічного збірника», в передмові до вже згадуваної нами збірки «Чорноморські народні казки й анекдоти», М. Дикарев писав: «Подаю тут тільки малу частину зібраного мною казочного матеріалу. Далеко більше зібрано його мною з р. 1892 по 1896 в Воронежчині, і змістом той матеріал далеко цікавіший від чорноморського» [5, с. 1].

На основі цього можна дійти висновку, що фольклорні тексти з Воронежської губернії, які ввійшли до рукописної збірки М. Дикарева, почали збиратися 1892 р., а укладання збірки могло тривати з 1896 до 1899 рр. до смерті М. Дикарева.

Основою видання В. Гнатюка «Знадоби до української демонології» є перекази про нечисту силу: чортів і страхів, мерців та упирів, русалок і потерчат. Лише другий том, що складається з двох випусків, містить більше тисячі текстів, півтори сотні з яких — це слобожанські твори. Проте нас цікавила казкова проза і таких публікацій ми виявили 8 — по 4 в кожному випуску видання.

Основа казок — традиційні для слобожанської та загальноукраїнської казкової традиції сюжети. Урятований чоловіком чорт рятує, у свою чергу, чоловіка від його ж дружини — АТУ 921 В (Кращий друг та найгірший ворог) [6, с. 66–67]. Солдат об'їжджає відьму, яка перетворилася на кобилу, а потім ще й підковує її, за що змушений три ночі після смерті відьми сидіти на її могилі (СУС — 832** (Солдат та відьма) і СУС — 326 Н* (Сміливець, який ночує в церкві)) [7, с. 145–149]. Вигнаний батьком-характерником син знаходить у полі щастя в образі цуценяти. Кількома роками пізніше до щасливого та багатого сина приходять батько й намагається позбавити його всього, що той має. Убивають собаку, ріжуть корову, яка полизала собачої крові, але щастя переходить до дітей чоловіка. Не в змозі нічим зашкодити синові, батько зізнається йому в усьому й повертається додому: АТУ 567 (Серце чарівної пташки) — «В чім бува щастя» [7, с. 213–218].

Зауважимо, що ні велика за обсягом збірка М. Дикарева, ні згадані записи П. Тарасевського не збереглися. 1916 р. у монографії «Українська народна словесність» В. Гнатюк писав про велику збірку матеріалів «<...> покійного етнографа М. Дикарева, записуваних ним самим і його численними кореспондентами <...> До об'ємистих збірок належали також зшитки із записами П. Тарасевського, в яких містилися казки, новели, анекдоти, легенди, міфи й описи деяких обрядів. Який сумлінний збирач П. Тарасевський, видно з тих матеріалів, які публікувалися в «Етн. збірнику» (опис похорону, матеріали до демонології). Кілька зшитків збірки уціліло, між тим байки, які я вибрав перед війною, пригтовляючи їх до друку» [4, с. 49].

В останньому реченні йдеться про ґрунтовну працю В. Гнатюка — збірку «Українські народні байки», видану в 1916 р. у XXXVII—XXXVIII томах «Етнографічного збірника», хоча повністю була підготовлена до друку ще за два роки до того. Як зазначає Гнатюк у передньому слові, виданню збірки завадили «<...> несподівана війна, ворожа інвазія і заняття Львова» [10, с. III].

Збірка В. Гнатюка містить 400 народних казок про тварин, 39 з яких є передруками з інших видань, а решту складають записи самого видавця і його кореспондентів. Павло Тарасевський надав записи, здійснені на Курщині (в селі Шебекіне Белгородського повіту) та Харківщині (в Куп'янському повіті). Таких текстів у збірці «Українські народні байки» налічується 97 (у передньому слові укладач помилково вказує цифру 98). Більшість записів ілюструють традиційні сюжети тваринного епосу, яких налічується 85. Слід звернути увагу на поєднання різних сюжетних ліній у межах однієї казки. Народний твір, основою якого є сюжет АТУ 37 (Лисиця-нянька), має досить оригінальний початок, що реалізує традиційний сюжетний тип АТУ 1960 G (Величезне дерево):

дід садить вербу, яка скоро виростає до самого неба. Рятуючись від страшного суду, він із бабою у мішку по вербі лізе на небо. Дід тримає мішок у зубах, а баба запитує, чи далеко ще залишилося. Коли дід відкриває рота, мішок із бабою падає дотолу й баба розбивається на смерть. Цікавим є поєднання сюжету про лисицю і журавля, як вони пригощали один одного (АТУ 60 (Лисиця та журавель)), із сюжетом АТУ 68А (Глечик-пастка). Лисиця засовує голову до глека, а витягти не може. Із глеком на голові вона надібує пастухів і, побита, ледве втікає до лісу.

Серед чотирьох сюжетів, що також трапляються в записаних на Слобожанщині текстах, три — АТУ 545 (Кіт-помічник), СУС — 735**** (Два брати і пташка), АТУ 1030 (Поділ урожаю) — є фантастичними, один — АТУ 2021 В (Півник вибив горішком курочці око) — кумулятивний. 16 творів ілюструють оригінальні сюжети, не зазначені в покажчикові. Це суперечки мавп про жіночу моду; бездомного собаки з хазайським про те, чия доля гірша; корови з вівцею чи кози з вівцею — хто корисніший господареві; а індика з гусаком, голубів з горобцями, вужа з гадюкою, блохи і мухи — кого Бог відзначив більше та хто корисніший для людини.

Зауважимо, що не всі тексти є автентичними. Однак В. Гнатюк не ставив під сумнів оригінальність цих записів і був дуже задоволений працею П. Тарасевського. «Видно, що крім добрих оповідачів має він також багато вправи в записуванні, якої набрав, записуючи різні матеріали ще для пок. нашого етнографа Митрофана Дикарева, що був його дядьком, а опісля для мене. Всі оповідання, які він записує, мають, що так скажу, голову й ноги» [10, с. IX].

Біограф фольклориста М. Яценко так оцінював значення укладеної збірки: «В. Гнатюку належить окремий великий (і поки що єдиний у вітчизняній фольклористиці) том тваринного епосу, названий ним «Українські народні байки». Він містить 400 сюжетів, з яких 361 є цілком оригінальними. До появи цього тому в європейській фольклористиці не було більшого окремого видання звіриного епосу. Досить вказати, що найбільший на той час збірник казок О. Афанасьєва мав лише 50 сюжетів звіриних казок» [12, с. 205–206].

Але 1976 р. у серії «Українська народна творчість» І. Березовський видав книгу «Казки про тварин», яка складалася з 506 казок. Основу книги «Казки про тварин» становлять твори зі збірки В. Гнатюка, однак, вимоги до текстів тут були жорсткішими. У статті, що передує збірці, укладач, схвально оцінивши видання «Українські народні байки», зауважує: «Проте книга В. Гнатюка не була позбавлена й окремих недоліків. Упорядник, наприклад, увів до збірника, поряд з справді народними, й деякі зразки (головним чином з надісланих йому П. Тарасевським та І. Волошин-

ським), про народність яких можна говорити лише умовно. Надто сильно відчувалося в них імпровізаційне начало» [1, с. 38].

З одного боку, не можемо не погодитися з твердженням І. Березовського стосовно записів П. Тарасевського. А з іншого — зауважимо, що навіть при надто критичному підході укладач «Казок про тварин» не зміг повністю відмовитися від зазначених текстів і в збірці з 97 творів, записаних Тарасевським, використав майже половину — 46(!). Цей факт свідчить про те, що без записів П. Тарасевського українська казкова традиція була б відтворена неповно.

З діяльністю В. Гнатюка і П. Тарасевського пов'язана фіксація та вихід друком творів ще одного масиву оповідальної народної творчості — сороміцьких казок та анекдотів. Ідеться про двотомне видання зразків сороміцького оповідального фольклору «*Das Geschlechtsleben des ukrainischen Bauernvolkes*», надруковане в Лейпцигові зусиллями доктора Фрідріха Краузе. Українські вчені навряд чи цікавилися цими книгами. М. Яценко [12, с. 216–217] повністю покладається лише на згадки про них самого В. Гнатюка і навіть не вказує, що Липськ в інтерпретації автора — це німецьке місто Лейпциг.

Перший том цієї збірки, виданий 1909 р., містить виключно записи П. Тарасевського, здійснені на Слобожанщині — у Курській і Харківській губерніях [13]. Серед 319 записаних на Слобожанщині текстів до жанру казки можна віднести близько 300 творів. Решта — коротенькі анекдоти, перекази, етимологічні легенди, а також пояснення значень деяких сороміцьких прислів'їв і народних прикмет.

Характерною особливістю сороміцьких казок, записаних на Слобожанщині, є використання ненормативної лексики, що в усній народній традиції супроводжує теми, які є основою сороміцьких сюжетів, зокрема пов'язаних зі статевими взаєминами. Сороміцькі казки Слобідської України ілюструють дотепні обставини, в які потрапляють герої, смішні ситуації, котрі вони створюють, майже всі герої таких казок самі по собі є смішними. Тому не дивно, що переважна більшість творів збірки має гумористичне чи сатиричне спрямування.

Проблема зв'язку між сміхом і сексуальністю була об'єктом дослідження багатьох науковців. Такий зв'язок започаткований з первісного світосприйняття, давніх ритуалів, оргієстичних культів. Сміх, за визначенням В. Проппа, є життєдайною очисною силою, животворящою засадою, протилежною смерті: «<...> божество, сміючись, творить світ чи сміх божества творить світ <...> При входженні до світу сміється богиня пологів, сміється мати чи вагітна, сміється юнак, який символічно відроджується до світу, сміється божество, що творить світ» [9, с. 187]. «Соромослів'я та сороміцькі дієства відповідають актам родючості, — писала свого

часу О. Фрейденберг, — поєдинок набуває словесно-дієвого характеру інвективи чи інвективного обряду. Показується орган, що народжує, і це супроводжується дійством сміху; згодом, однак, починає здаватися, що смішний цей орган сам по собі. Створюються спеціальні обряди, в яких жінки піднімають спідниці та оголюють свої приховані частини або показують їх у тому чи іншому вигляді» [11, с. 111].

Завдяки перевиданню деяких творів маємо можливість визначити ставлення укладача, у цьому разі В. Гнатюка, до текстів, записаних П. Тарасевським. Уперше ці тексти надруковані в першому томі збірки *«Das Geschlechtsleben des ukrainischen Bauernvolkes»*, а сімома роками потому 4 казки включено до іншого видання — *«Українські народні байки (Звіриний епос)»*.

Сам В. Гнатюк «наполягав на необхідності запису безпосередньо з вуст оповідача, застерігав від довільного редакторського втручання в текст. Чи не найактивніше серед фольклористів кінця XIX ст. В. Гнатюк обстоював доцільність фонетично точного відтворення усних текстів, був прихильником запровадження фонетичного правопису, який уможливило максимально повне відбиття характеру вимови» [2, с. 94–95]. Також фольклорист звертав увагу записувачів на точне відтворення не лише особливостей вимови, а й акцентування [3, с. 207–208] (ідеться про наявність наголосу в кожному слові). Однак такі прогресивні на той час погляди і діяльність дослідника своєрідно позначилися на записах М. Дикарева та П. Тарасевського, здійснених на території Слобідської України. «Вправді в другім томі «Етнографічного збірника», — писав В. Гнатюк, — в «Чорноморських народних казках і анекдотах» М. Дикарева є вже зазначуваний наголос, але мені здається, що д. Дикарів подавав його сам, маючи вже матеріал на письмі, а не зі слуху» [3, с. 208]. Вимоги В. Гнатюка безпосередньо не втілилися в збирацькій практиці, тому й були проігноровані записувачами. Дикарев міг дозволити собі проставляти наголоси не в процесі запису, а після нього, Тарасевський іноді видавав свої літературні опуси за автентичні народні твори.

Нині не можна стверджувати факт редагування збирачем усіх здійснених ним записів, тому йдеться виключно про штучні тексти, надані для публікацій. Це такі казки, як: «Звірі під пануванням лева» [10, с. 5–15], «Як лев утонув у студні» [10, с. 17–23], «Зрадливі вовки роздирають собак» [10, с. 40–41], «Скупа білка» [10, с. 184–186], «Птиці за панування орла» [10, с. 362–370], різноманітні «зустрічі» та «розмови», наприклад, «Стріча їжака з лисицею й вовком» [10, с. 175–176], «Розмова крота з лисицею» [10, с. 177–178], «Розмова пса з котом» [10, с. 212–214], «Вівця і коза в суперечці» [10, с. 291] та ін. Зауважимо, що В. Гнатюк не мав можливості особисто спілкуватися зі збирачами Східної України.

Процес комунікації здійснювався через листування, тому фольклорист не міг повністю контролювати діяльність своїх кореспондентів, що були значно віддалені від нього. Зважаючи на це, відзначимо, що велике значення у відтворенні фольклорних творів під час підготовки до публікації відіграють фактор співпраці упорядника-фольклориста зі збирачами-аматорами та рівень текстів, отриманих у результаті такої співпраці. Наскільки б прогресивними не були погляди фольклориста, він ніколи не зможе втілити їх у реальності, не маючи однодумців серед збирачів. Саме ця проблема стала визначальною для численних казок Слобожанщини, опублікованих у виданнях товариства.

Таким чином, у другій половині 90-х рр., завдяки зусиллям М. Дикарева та П. Тарасевського, у виданнях Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові публікуються слобожанські казки, серед яких наявна велика кількість творів про тварин — жанрового різновиду, що досить рідко трапляється в слобожанських записах, та казок сороміцького спрямування — узагалі рідкісної для української фольклористики тематики.

Незважаючи на те, що представники львівської школи, зокрема Володимир Гнатюк, обстоювали етнолінгвістичну модель фіксації текстів, така позиція майже не вплинула на слобожанські записи, здійснені М. Дикаревим і П. Тарасевським. Як виявилось, для керування збирацькою роботою формування нового наукового підходу в справі збирання фольклору програм та листування було недостатньо, тому до багатьох записів, що вийшли друком у Львові та Лейпцигові, слід ставитися з певними застереженнями.

Нагальним завданням для подальших досліджень є публікація науково вивіреного джерельного матеріалу з обов'язковою характеристикою особливостей збирацької й едиційної практики. Матеріали, зібрані попередниками, не втрачають свого значення, але їх наукова інформативність виявляється залежною від застосовуваних методик збирання та публікації зразків традиційної прози.

Список літератури

1. Березовський І. П. Українські народні казки про тварин / Іван Березовський // Казки про тварин. — К. : Наук. думка, 1976. — С. 9–44.
2. Бріцина О. Ю. Українська усна традиційна проза: Питання текстології та виконавства / Олександра Бріцина. — К. : ІМФЕ НАНУ, 2006. — IV, 396 с. — (НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклорист. та етнолог. ім. М. Т. Рильського).
3. Гнатюк В. М. Вибрані статті про народну творчість: На 110-річчя народження 1871—1981 / Володимир Гнатюк. — Н[ь]ю-Йорк, 1981. — 288 с. — (Записки Наук. т-ва ім. Т. Шевченка. Філологічна секція. — Т. 201).

4. Головаха І. Є. Село Плоске: його традиції та виконавці / Олександра Бріцина, Інна Головаха // Прозовий фольклор села Плоске на Чернігівщині : тексти та розвідки. — К. : ІМФЕ НАНУ, 2004. — С. 7–37.
5. Дикарів М. О. Чорноморські народні казки й анекдоти / Митрофан Дикарів // Етнограф. збірник. — Львів, 1896. — Т. 2. — С. 1–54.
6. Знадоби до української демонології / збір. В. Гнатюк. Т. 2. Вип. 1 // Етнограф. збірник. — Львів, 1912. — Т. 33. — XLII, 237 с.
7. Знадоби до української демонології / збір. В. Гнатюк. Т. 2. Вип. 2 // Етнограф. збірник. — Львів, 1912. — Т. 34. — XXIV, 280 с.
8. Народна гутірка з поводу коронації 1896 року / збір. і пояснив М. Дикарів // Етнограф. збірник. — Львів, 1898. — Т. 5. — С. 1–24.
9. Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне) / В. Я. Пропп // Фольклор и действительность : избранные статьи. — М. : Наука, 1976. — С. 174–204.
10. Українські народні байки (Звіриний епос) / збір. В. Гнатюк. Т. 1–2 // Етнограф. збірник. — 1916. — Т. 37–38. — XII, 556 с.
11. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы / О. Фрейденберг. — Л. : Худож. лит.-ра, 1936. — 454 с.
12. Яценко М. Т. Володимир Гнатюк: життя і фольклористична діяльність / М. Т. Яценко ; відп. ред. О. І. Дей. — К. : Наук. думка, 1964. — 287 с. — (Акад. наук Укр. РСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнології).
13. Das Geschlechterleben des ukrainischen Bauernvolkes : Folkloristische Erhebungen aus der Russischen Ukraina / aufzeichnungen von Pavlo Tarasevskyj, Einleitung und Parallelenachweise von Volodymyr Hnatjuk, Vorwort und Erläuterungen von Friedrich S. Krauss. — Leipzig, 1909. — I teil. — 458 s.

Надійшла до редколегії 22.12.2010 р.

УДК 391 (520) : 930.85 (4) “15/19”

С. Б. РИБАЛКО

ЯПОНСЬКЕ ВБРАННЯ ОЧИМА ЄВРОПЕЙЦІВ: XVI — ПОЧАТОК XX СТ.

Розглядаються породжені традиційним костюмом образи Японії, відображені в «літературі мандрів» та образотворчому мистецтві Європи.

Ключові слова: японський костюм, європейська культура, японізм, діалог культур.

Рассматриваются порожденные традиционным костюмом образы Японии, нашедшие отражение в „литературе путешествий» и изобразительном искусстве Европы.

Ключевые слова: японский костюм, европейская культура, японизм, диалог культур.

Images of Japan generated by traditional costumes and represented in the «journey» literature and fine art of Europe are examined.

Key words: *Japanese costume, European culture, Japan studies, dialogue of cultures.*

Японське вбрання перебувало в центрі уваги європейців як одна з найважливіших характеристик «чужого» від початку знайомства з Країною Сонця, що сходить. Зміни в сприйнятті японського вбрання відбивають певною мірою й еволюцію відносин між сходом та заходом. Таким чином, обраний напрям дослідження набуває актуальності з точки зору висвітлення моделей міжкультурного діалогу. Мета статті — визначення типових характеристик японського вбрання та породжених ним образів, відображених у європейській культурі XVI — поч. XX ст.

Географічне положення й особливості історичного розвитку Японії зумовили доволі пізніше ознайомлення з нею європейців. Перша звітка про «чарівну країну Зіпангу» (Японію) досягла Європи завдяки «Книзі про розмаїтість світу», яку написав славнозвісний венеціанець Марко Поло (1254 — 1323). Японія та її мешканці у викладенні досвідченого мандрівника виглядають напрочуд схематично, їх образи наче розчиняються в блисківі золота та дорогоцінного каміння, тануть у тумані прянощів, яких буцімто у країні незліченна кількість. Власне, сам автор надає пояснення уривчастому стилю своєї розповіді про Зіпангу: «...шляхи туди складні, та й не були ми там» [8], але економічна привабливість країни була виголошена достатньо чітко. Тому, з початком доби Великих географічних відкриттів, коли пошуки нових торговельних зв'язків та ресурсів ідеологічно підкріплювалися місіонерським завданням поширення істинної віри, Японія одразу потрапила до тогочасних амбітних навколосвітніх проєктів. Так, Христофор Колумб, перетинаючи Атлантику, намагався знайти «країну золота — Зіпангу», але не знайшов.

«Честь відкриття» Японії належить португальським мореплавцям, яких у 1542 р. викинуло на один з японських островів унаслідок шторму. Потерпілих тепло прийняли місцеві мешканці, що додало оптимізму європейським політикам у їхніх планах. Через сім років на о. Кюсю вже висадилася група католицьких місіонерів на чолі з Франциском Ксав'є (1506–1552) [8]. Саме відтоді починається історія контактів з Європою, в якій місіонерська діяльність іспанців та португальців мала помітні релігійні, економічні й політичні наслідки.

Першим значним внеском у розвиток знань про Японію Європа завдячує першопрохідникам у сутанах, які у своїх звітах і повідомленнях Папі Римському, листуванні, спогадах подавали

відомості про країну та її мешканців. Цілком природно, що в них відображені і спостереження про зовнішній вигляд японців. «Європейські жінки користуються штучними засобами, щоб зробити свої зуби білішими, а японські жінки використовують залізо й оцет, щоб зробити рот та зуби чорними», «в Європі вважали б чоловіка подібним до жінки, якби він користувався віялом у громадському місці, а в Японії було б ознакою низького походження та бідності, якби чоловік не мав віяла за поясом та не користувався ним» [6].

Найрозгорнутіші, найвиваженіші спостереження належать місіонерові Олессандро Валіньяно (1539 — 1606), який відзначав простоту, бідність та охайність одягу японців [8]. Важливість останнього він підкреслює і в настановах для місіонерів, де застерігає, що необхідно дотримувати чистоти в побуті та приготуванні їжі.

Валіньяно ініціював і приїзд японських юнаків-християн до Європи. Прибуття японської делегації до Лісабона 10 серпня 1586 р. і її подальше турне залишило багато вражень у їхніх європейських візаві, зокрема в численних листах, спогадах, щоденниках. Подробиці цього візиту ґрунтовно висвітлені в спеціальній літературі [6; 8; 10], тому лише зазначимо: то було перше знайомство з представниками далекої країни, про яку на той час широка громадськість знала лише з переказів Марко Поло. Отже, не дивно, що європейці пильно придивлялися, і, звісно, незвичний костюм прибульців коментували доволі часто. Філіп II на аудієнції привітно зустрів делегатів, серед інших питань особливо цікавився їхнім одягом. Здавалося, його особливо зацікавило японське взуття і Мартіно послужливо зняв одну із своїх сандалій, щоб монарх міг її роздивитися [10].

Новий етап ознайомлення з японським костюмом пов'язаний з діяльністю голландської Ост-Індської компанії в XVII-XVIII ст. На цей час ідея християнізації Японії зазнала трагічної поразки. Новий сьогун Ієясу Токугава (1543-1616) розпочав непримиренну боротьбу з християнами, яких ставало все більше. Намагаючись не втратити контроль над торгівлею та південними кланами, Ієясу Токугава видав наказ про вигнання іноземців, в першу чергу, — португальських та іспанських місіонерів. За законом сакоку (яп.: країна під замком), затвердженим у 1641 р. адміністрацією Токугава після повстання християн у Сімамбара (1637 — 1638), повністю заборонено контакти із зовнішнім світом. Іноземним судам не дозволяли наближатися до берегів Японії, жоден іноземець не мав права ступити на «священну японську землю». Виняток зробили лише для представників Голландської Ост-Індської компанії, з якою Японія вела обмежену торгівлю.

У 1641 р. для торгівлі відведено насипний острів Десіма неподалік від Нагасакі (о. Кюсю). Острів мав штучне походження, тому він не міг вважатися священною японською землею. Ця невеличка факторія (600 кроків у довжину) була обнесена забором, за іноземцями стежили численні чиновники та поліція. Отже, враження європейських мандрівників, починаючи з 1641 р. — це враження від спілкування на Десімі.

Когорта дописувачів була вельми строката, як, власне, і вся історія XVII-XVIII ст., сповнена наукових відкриттів, воєн, торгових та політичних інтриг, авантюрних пригод. Серед них особливо слід відзначити нотатки Е. Кемпфера (1651 — 1716), К. П. Тунберга (1743 — 1828), Ф. Зібольда (1796 — 1866), що разом становлять блискучий епістолярій лікарів, найнятих Ост-Індською компанією для роботи у факторії. До речі, літературний персонаж Джонатана Свіфта (1667– 1745) — Лемюель Гулівер — також вирушив до далеких берегів як лікар, у Японії прикинувся голландцем і на голландському ж судні повернувся до Європи [9]. Не переповідаючи блискучо-іронічні паралелі з тогочасною Японією, які виникають у різних частинах книги, зазначимо лише, що вони свідчать про уважне прочитання рукопису Е. Кемпфера.

Не меншого резонансу набула і фундаментальна праця Філіпа Франца фон Зібольда, присвячена Японії. Освічений та жадібний до знань Зібольд з великим ентузіазмом записував та робив замальовки всього, що бачив у країні Вранішнього сонця. Повернувшись у 1830 р. до Європи, Франц Зібольд систематизував свої записи і видав нотатки про Японію з малюнками японських художників. У книзі можна було побачити зображення всіх головних типів японського одягу. Переклад цієї праці іншими європейськими мовами відкрив для багатьох європейців далекі японські острови і тривалий час був одним з провідних джерел знань про Японію. Щоправда, підписи під ілюстраціями із зображенням костюмів, зроблені автором, містять певні неточності, однак, важливіше те, що ця книжка формувала стійкий інтерес до Японії, її мистецтва, культури, побуту, костюма. Американський флотоводець, комадор М. К. Перрі та російський письменник І.О. Гончаров, відвідавши Японію в 60-ті р. XIX ст., черпали свої знання про Японію переважно з книжки Зібольда.

Інші європейці, що відвідували Японію, зазвичай місяцями перебували на кораблі, а їхні уявлення про костюм складалися під час зустрічей з японськими чиновниками. Так, наприклад, читаючи звіти російських мореплавців А. Е. Лаксмана (1766 — після 1796) та І. В. Крузенштерна (1770 — 1846) про перші спроби встановити торговельні угоди з Японією, слід брати до уваги те, що їхні

контакти відбувалися з представниками північних районів Японії, які на той час контролював японський уряд, але вони не були територією, де історично розвивалася японська культура. Описаний Крузенштерном одяг айнів, який йому «...нагадав одяг і японців, і сибірських туземців», у дивній комбінації хутряної малиці та японського, подібного до конуса капелюха, мореплавець бачив на о. Сахаліні на власні очі. Ті ж рядки, що стосуються опису японського вбрання, зроблені вже в Нагасакі, де корабель стояв на рейді без права висадки на берег. Отже, перші етнографічні записи є вкрай фрагментарними.

Нотатки В. М. Головніна (1776 — 1831), видані в 1816 р., продовжують традицію літератури мандрів, однак суттєво відрізняються від його попередників, які намагалися розглянути Японію з однієї точки зору — з нагасакського рейду. Командувач військового шлюпа описує Японію та її звичаї не ззовні, а ізсередини. Щоправда, ця «середина» була не дуже комфортною для ведення наукових розвідок: В. М. Головнін, звинувачений у порушенні закону сакоку, провів два тяжкі роки у в'язниці. Однак його доброзичливість та воля до діалогу перемогли, і ставлення до полоненого пом'якшало. В. М. Головнін розпитував своїх охоронців про японські звичаї, багато спілкувався з перекладачами, для яких там же, у в'язниці, написав російську граматику. Зрештою з тих бесід та особистих спостережень і виникли кілька сторінок тексту про японський одяг, взуття та зачіску [1]. Доповнювали образ Японії і її мешканців записки П. Рікорда (1776 — 1855), котрий доклав чимало зусиль для визволення В. М. Головніна з полону [7].

Автором одного з останніх творів періоду самоізоляції Японії є відомий російський письменник Іван Олександрович Гончаров, який зважився на таку далеку мандрівку саме під впливом книжок В. М. Головніна та Ф. Зібольда, щоб ознайомити російських читачів з далекою країною. На сторінках своєї книжки «Фрегат Паллада», опублікованої в 1858 р., він не тільки фіксує все, що бачить, а й веде діалог зі своїми уславленими попередниками, зіставляючи свої враження з їхніми [2].

Костюмні образи є невід'ємною часткою художнього світу зазначеного літературного твору, який складався під впливом просвітницьких ідеалів М. М. Карамзіна (1766 — 1826). Однак, упродовж мандрівки ставлення письменника до японців та їхніх звичаїв, зокрема костюма, змінюється. Спочатку домінує зверхній погляд представника європейської цивілізації та могутньої Російської держави на «...застиглий у своєму розвитку варварський народ», одяг якого йому здається кумедним: «... без звички складно дивитися без сміху на ці фігури в юпках, з кісками та голими колінами». По-

дібні спостереження чергуються із «сумнівними» жартами, наприклад: «А чи не взяти нам Нагасаки?». Згодом його тон змінюється: «Ще мені сподобалися в цьому зібранні шовкових халатів, юпок та мантилій відсутність яскравих і різких кольорів. Жодного цільного кольору — червоного, жовтого, зеленого — все змішане, ніжне, пом'якшені відтінки того, другого чи третього. Не вірте картинкам, де японці представлені якимись папугами» [2, с. 219].

Через деякий час І.О. Гончаров знаходить красу не тільки в кольорах, а й у формі та крої японського одягу, який нещодавно здавався йому незручним і смішним. Він удаło описує типову реакцію європейця на незвичний костюм: «Дивлячись на фігуру японця, що стоїть з пониклою головою, в цій мантиї, з коробочкою на лобі та в довжелезних панталонах, мимоволі спадає на думку, що, напевне, якийсь бешкетник колись поставив собі завдання вдягти людину якомога незручніше, щоб неможливо було не тільки ходити та бігати, а й навіть ворухнутися. Японці так і вдягнені: рухатися в цьому одязі складно. Він винайдений для того, щоб сидіти та гоноритися». Однак тут же виникають інші нотки: «... та коли бачиш японців, що сидять на п'ятах, то скажеш лише, що вся ця амуніція найліпше відповідає сидячому положенню і що лише в такому разі вона не позбавлена своєрідної величавості та навіть красива. Ці шмати багатой шовкової тканини, що хвилями рясно обвивають тіло, чудово драпіруються навколо лінивої живої маси, що зберігає величність і нерухомість статуї» [2, с. 277].

Увага, яку приділяє І. О. Гончаров японському вбранню на сторінках своєї книжки, певною мірою неочікувана й самим письменником: «Скажіть, хіба думав я чи думали ви, що мені доведеться писати про японські моди?» [2, с. 277]. Вочевидь, вирушаючи в подорож, він і гадки не мав, що відмінності в одязі та пов'язаних з ним стереотипах поведінки стануть серйозним випробуванням для російської експедиції. Коли губернатор Нагасаки призначив офіційну зустріч з російською делегацією, почалися переговори щодо протоколу наміченого візиту. Японська сторона вимагала дотримання японського етикету (зняти взуття і сісти на підлогу згідно з рангом), російська ж вважала запропоновані вимоги принизливими. Коли питання «роззуватися-не роззуватися» та «сидіти на підлозі чи на стільці» досягли майже шекспірівської гостроти, гості таки взяли до уваги аргументи господарів: по-перше, у японців немає стільців, по-друге — в японському домі всі роззуті і сидять на підлозі, отже буде нечемно там ходити в чоботах. З огляду на такі обставини було прийнято рішення: принести на прийом свої стільці, а на чоботи натягнути полотняні башмаки, які терміново пошили з парусини.

У призначений день російська делегація ввійшла до будинку губернатора зі стільцями в руках, на ходу втрачаючи парусинові башмаки. «Кланяючись, я випадково глянув на ноги — клятих башмаків нема, як не було: вони лежать поруч із цоботами. Спираючись на руку барона Крюднера, яку він простягнув мені із співчуття, я ледь напнув їх на ноги» [2, с. 278]. Однак найцікавіше було попереду. «Слуги принесли чай та урочисто, з глибоким поклоном, поставили чашки на підлогу (адже столів та взагалі меблів у кімнатах немає). Жах — до чого незручно було, сидячи на стільці, тягнутися до підлоги в нашому платті. Я протягував то одну, то другу руку і на силу дістав... Японцям добре, сидячи на підлозі в просторому платті: набивати трубку, закурювати від вугілля, витрушувати попіл; а нам як це робити зі стільця? Я знову пригадав частування Лисиці та Журавля» [2, с. 278].

Зрештою письменник знаходить пояснення розбіжностям у костюмній та побутовій поведінці: «... в Європі не пекуче: ми шукаємо світла і будуємо хати з великими вікнами, сидимо на узвишшях, щоб бути ближче до світла; нам потрібні стільці та столи. В Азії, навпаки, ховаються від сонця: тому й вікон майже нема. Отже, навіщо їм у напівтемряві лізти на якісь хитро вигадані підставки, коли сама природа вказує на можливість сісти там, де стоїш? А якщо доводиться сидіти, їсти, спілкуватись, робити справи на тому же місці, де ходиш, то, зрозуміло, захочеш, щоб ноги були в усіх чисті. Саме тому на Сході, при вході, потрібно зняти туфлі або сандалії» [2, с. 278].

Суттєвої динаміки ознайомлення європейців з Японією набуло після «відкриття» країни для торгівлі із західним світом, коли в 1854 р. до її берегів прибула військова ескадра американського комодора Метью Келбрайт Перрі (1794 — 1858) та укладено угоду про мир і дружбу. Упродовж наступних п'яти років подібні угоди укладено з Францією, Великою Британією, Росією. Звіт комодора Перрі, опублікований у 1854 р., в описах та літографіях розповідав про Японію і її мешканців.

Новим приводом для обговорення японського вбрання на Заході стала делегація японців у складі 80 осіб, яка в 1860 р. відвідала американський континент. Убрані в широкі штани-хакама, куртки-хаорі, озброєні мечами прибульці зі Сходу викликали неабиякий інтерес. Парадні шати учасників делегації здавалися американцям щонайменше дивакуватими. Розглядання було взаємним: японці також пильно придивлялися до європейців. Якщо спробувати коротко охарактеризувати ту суміш почуттів, яку відчували гості від європейського вбрання, то скажемо так: вони були не в захваті. Перш за все, неприємно вражав той факт, що в західному

одязі нівелювалися такі важливі аспекти людських стосунків, як старший-молодший за віком та чином. Широкі подоли жіночих суконь, декольте, оголені плечі справили негативне враження на гостей. Один з них написав, завершуючи враження від європейського одягу: «... Не може бути жодних сумнівів, що ця нація не знає, що таке порядок та ритуал» [5, с. 88]. Фактично, таким невіголошеним «обміном люб'язностями» стосовно одягу і завершилася доба перших контактів Японії та західного світу.

Нова модель перцепції японського вбрання виникає лише після Всесвітньої виставки в Парижі 1864 р., коли європейці відкрили для себе світ японської гравюри укійо-е, з її краєвидами та томливими красунями у вишуканих шатах. На зміну лікарям і мореплавцям прийшли художники та знавці мистецтва, які оцінили красу японського кімоно й уславили його на весь світ. Поступово кімоно стає надзвичайно модним одягом у Європі: його вдягають удома представники найрізноманітніших верств суспільства. Серед них — актриса Сара Бернар і „батько пролетарської літератури» Максим Горький, художники Тулуз Лотрек і Давид Бурлюк. Відомо, що художники Едгар Дега (1834–1917), Данте Габріель Россеті (1828–1882), Ганс Макарт (1840–1884), Джеймс Тіссо (1836–1902), Вільям Меріт Чейз (1834–1916) придбали для себе такий одяг.

Щоправда, японське вбрання як предмет зображення по-різному представлене в європейському живописі. Французькі художники звертали увагу на виразність силуету та декору, не дуже переймаючись відсутністю відповідних знань про японський одяг. Звідси й певні театральність, штучність і часто — недоречність за собою вдягання. Отже, цілком зрозумілий наївний японізм Клода Моне (1840 — 1926), що написав портрет дружини в японському утікаке, з-під якого мало б виднітися кімоно, але художник пише модель у такому ракурсі, що дозволяє приховати відсутні елементи ансамблю. Подібний підхід спостерігається і в роботі німецького живописця Карла Рудольфа Сона (1845 — 1908) «На маскарадi»: жінку зображено в майстерні, вона сидить у накинутому на плечі кімоно на тлі квітчастої завіси з великим віялом у руці і натюрмортом з японських дрібничок та квітів на підставці. Однак, якщо композиційно твір Моне виказує ознайомлення з японською гравюрою, то твір німецького живописця нагадує постановки голландських майстрів XVII ст.

Так само часто можна бачити портрети жінок у кімоно, підпerezаних м'якою стрічкою, наче халат. Іноді японське кімоно набуває зовсім іншокультурного контексту. Наприклад, у картині Ж. Ж. Лефевра «Мова віяла» зображено кокетливу панянку. І її кімоно, і аксесуари — японські, однак, силует, утворений непра-

вильно пов'язаним поясом та жест, яким вона тримає віяло, роблять її схожою на іспанку. Аналогічні «іспанські» алюзії в трактуванні японського вбрання притаманні і живописному портретові «Молода дівчина з віялом», що належить пензлю Роберто Фонтана.

У картинах А.-Н. Моро (1850 — 1913), Г. Макарта, В. М. Чейза кімоно трактується як вишукана шовкова тканина, що легко зісковзує, оголюючи чарівні жіночі плечі та груди, або є лише фоном для оголеної моделі. Так, для А.-Н. Моро японський антураж слугує не тільки для створення оновленого варіанта спокусливої «одаїски», яких в історії французького мистецтва набереться чимало. Певна невизначеність одягу, перебільшені розміри «японської» парасольки пояснюються пріоритетом суто живописних ефектів, утворених завдяки грі рефлексів від шовкового кімоно та кармінових спалахів на немов порцеляновому тілі молодої жінки.

Вільям Меріт Чейз створив цілу галерею образів жінок, удягнених у кімоно або розміщених на тлі японських суконь. Однак у його творах поява кімоно зумовлюється цілком живописними завданнями. Вишукані колористичні візії знаходимо і у творчості Роберта Ріда. У його живописних композиціях «Синє та жовте», «Панянка в блакитному кімоно» відбувається витончена гра багатонюансованих відтінків блакитного, фіалкового, рожевого, смарагдового. Якщо «Панянка в блакитному кімоно» ще містить ознаки тематично поєднаних деталей (хризантеми у вазі та зачісці, золоті рибки в акваріумі, ширма на задньому плані), то композиція «Синє та жовте» позбавлена таких змістовних зв'язків. Кімоно навіть не огортає фігури моделі, а лише накинута на плечі та трактується як головний носій колористичного розмаїття.

Повний комплект убрання, одягнений належним чином — доволі рідкісне явище в тогочасному європейському живописі і пояснюється, радше, можливістю запросити когось з японців, що працювали у відповідних крамничках, убрати модель. Так, у картині Тіссо «Японська лавка» зображено молоду дівчину серед екзотичних порцелянів, лаків і ширм, вбрану на диво правильно, згідно з правилами тієї доби, що суттєво відрізнялися від старих норм удягання, зафіксованих у гравюрі укійо-е. Молодичка загорнута у святкові шати в три шари: майстер ретельно виписав візерунок і фактуру верхнього кімоно, показав багатство візерунчастого нижнього кімоно та тонесенькою стрічкою відзначив крайку білого нагадзюбан. Увесь цей «оркестр» вишуканих шовків підперезано, як годиться, широким парчевим поясом з вузлом попереду та заткнутим правильно за пояс віялом. Щоправда, оформлення зачіски являє собою імітацію «японських прикрас», що цілком зрозуміло:

традиційна зачіска з усіма шпильками та прикрасами — справа професіональних японських перукарів, яких у Європі не було.

В останній чверті XIX — на початку XX ст. фривольна тональність у зображенні кімоно поступається етнографічному зацікавленню. Багато художників вирушають у мандри до екзотичних країн. Прагнення реалістичної передачі особливостей строю та предметного оточення часто заважає живописній цілісності. Однак слід відзначити зовсім іншу тональність цієї нової хвилі японізму. Зокрема до таких творів належить полотно В. В. Верещагіна (1842 — 1904) «Японка», що зберігається в Севастопольському художньому музеї. Картина написана в 1903 р., під час перебування художника в Японії, напередодні російсько-японської війни. На тлі розсучної ширми майстер написав молоду японку в яскравому кімоно біля хризантем. Певна роздрібненість, неврівноваженість кольорового та тонального вирішень спричинені прагненням митця якнайточніше передати особливості костюма, його квітчастий візерунок, що перегукується з квітами в горщику та на ширмі. Майстер удаю передав такі деталі, як шлейф кімоно, підбитий червоним шовком, пов'язаний барабанним вузлом широкий пояс (обі).

Однак, як би розмаїто не віддзеркалився японський стрій у творчості художників, широка громадськість ознайомлювалася з екзотичним убранням частіше за фотографіями, що охоче використовували видавці для друку листівок та ілюстрування книжок про Японію. Перші світлини зробив Е. Браун, що прибув до Японії в складі експедиції М. К. Перрі, як офіційний фотограф. Після повернення на батьківщину з деяких дагеротипів зроблено літографії, котрі ввійшли до виданого в 1856 р. «Щоденника експедиції Перрі до Японії 1853–54 рр.» С. Вільямса [26]. Оригінали тих унікальних дагеротипів (близько 200), на жаль, не збереглися. Згодом європейські фотографи стали відкривати в Японії власні студії. Через фотолистівки світ ознайомлювався з розмаїттям кімоно, особливостями макіяжу, виготовлення шовку, крамницями готового одягу. Численні красуні в яскравих кімоно нагадували образи, знайомі за гравюрами жанру бідзінга, але вже створені засобами фотографії.

Підсумовуючи викладене, відзначимо, що в європейській свідомості майже за чотири століття японське вбрання еволюціонувало від символу бідності, дикунства, кумедності до зручного і раціонального одягу в конкретних географічно-кліматичних умовах, до спокусливо-еротичних образів «уявного Сходу» та, зрештою, до уособлення мистецького надбання Японії. Перспективи подальшого дослідження полягають у вивченні японського вбрання в контексті японської художньої культури.

Список літератури

1. Головнин В. М. Записки флота капитана Головина о приключениях его в плену у японцев / В. М. Головин. — М., 2004. — С. 357-360.
2. Гончаров И. А. Фрегат «Паллада» / И. А. Гончаров. — Л., 1986. — С. 219.
3. Карамзин Н. Н. О Российском посольстве в Японию / Н. Н. Карамзин // Вестник Европы. — 1803. — № 11. — С. 159.
4. Книга Марко Поло / ред. И. П. Магидович; пер. со старофранц. И. П. Минаева. — М., 1955. — 376 с.
5. Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи и его Япония / А. Н. Мещеряков. — М., 2006. — С. 88.
6. Николаева Н. С. Япония-Европа: диалог в искусстве / Н. С. Николаев. — М., 1996. — С. 21.
7. Рикорд П. И. Освобождение капитана Головнина из японского плена / П. И. Рикорд // Сын отечества. Ч. 22. — 1815. — № 21.
8. Роджерс Ф. Дж. Первый англичанин в Японии. История Уильяма Адамса. / Ф. Дж. Роджерс; пер. с англ. Н. В. Зониной и А. М. Кабанова. — М., 1987. — С. 26.
9. Свифт Дж. Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей / Дж. Свифт; пер. с англ. А. Франковского. — М., 1958. — 376 с.
10. Cooper Michael. The Japanese Mission to Europe, 1582-1590: The Journey of Four Samurai Boys through Portugal, Spain and Italy, Global Oriental / Michael Cooper. — Folkestone, 2005. — 262 p.

Надійшла до редколегії 01.12.2010 р.

Театралне
мистецтво
Кино-,
телетмистецтво



Хореографія

СУЧАСНИЙ ТЕАТР І КРИТИКА: У ПОШУКАХ ПОРОЗУМІННЯ

Аналізується стан театрального мистецтва та критики на сучасному етапі.

Ключові слова: сучасний театр, мистецтво, театральна критика.

Анализируется положение театрального искусства и критики на современном этапе.

Ключевые слова: современный театр, искусство, театральная критика.

The status of theatre art and criticism at the modern stage is analyzed.

Key words: modern theatre, art, theatrical criticism.

Процеси, що відбувалися в мистецтві ХХ ст., відбуваються і в сучасній культурі, різносторонні й суперечливі, як і саме життя. Руйнування стійкого, перевіреного часом канону торкнулося всіх видів мистецтва, навіть найконсервативнішого — театрального. До того ж виклик старому, класичному, розпочався ще на початку ХХ ст., коли вітчизняний театрал зіткнувся з таким феноменом як «нова драма», нині це вже класика, але саме вона започаткувала оновлення стилю в театральному мистецтві. Театральна публіка ознайомлюється з авангардним явищем для сценічного мистецтва — знову «нова драма», назва давня, але зміст інший. Її джерела слід шукати в документальній драмі, яка не претендує на абсолютну істинність, оскільки вдало поєднує документальну основу та художній вимисел, таким чином зберігаючи за собою ілюзію достовірності.

«Нова драма» кінця ХХ — початку ХХІ ст. максимально намагається відбити реальні події, стати безпосереднім віддзеркаленням життя, торкаючись соціально болючих тем. Сценічна реалізація «нової драми» потребує зміни режисерами «зовнішності» вистав, де декорації зведені до мінімуму, актори незагримовані, а музика й хореографія можливі лише в тому разі, коли вони не суперечать задумові драматурга. Однак назвати це новаторством складно. Зруйнування звичайної театральної атмосфери спостерігалось і в 1920 р. під час постановки В. Мейєрхольдом «Зорі» Е. Верхарна в Театрі РРФСР Перший.

Перед глядачами з'явилися актори без гриму, в однокольоровому одязі у вигляді комбінезону, по залі їздили автомобілі й мотоцикли, а зі сцени лунали інформація з фронту, спів Інтернаціоналу... Узагалі боротьба за право театру говорити про все найрізноманітнішими засобами характерна мистецтву ХХ–ХХІ ст.

Сучасні драматурги та режисери активно експериментують з жанрами, тому період сучасності справедливо називають «бунтом жанрів», оскільки нова система ще не склалася. Наприклад, в Одеському академічному українському музично-драматичному театрі імені В. Василька у виставах «Ранок ділової людини» (режисер Н. Гріншпун) жанр заявлений як театральні фантазії на теми Гоголя, «Дамський майстер» (режисер А. Багіров) — комедія в стилі танго, «Кайдаші» (постановка К. Півоварова) — сімейна хроніка тощо. Із подібною ситуацією ми зіштовхуємося, якщо беремо репертуар будь-якого «немузейного» театру України. Це ще не свідчить про те, що сучасний театр, який перебуває в пошуках, узагалі нехтує аристотелівську класифікацію жанрів.

Постійне оновлення, запозичення засобів, стилів і методів у всього світового мистецтва якісно змінили художні критерії оцінки творчості. Ще наприкінці XIX ст. існував певний, загально-визнаний та загальнопоширений естетичний мінімум, що свідчив про красу того чи іншого твору мистецтва. Подібний «соціальний інстинкт» в умовах сучасної культурної ситуації просто неприпустимий.

Сучасних авторів уже майже не цікавить, яка публіка прийде: «елітарна» чи «неелітарна» (насправді критеріїв розмежування немає), важливо, щоб прийшла. Насправді театр починається тоді, коли встановлюється контакт між художниками та публікою. Це епоха пошуку художниками свого глядача, епоха своєрідної демократії в мистецтві. Як приклад, виникнення кафе-театру при деяких театрах України. А чому б і ні? Адже фуршет під час відкриття виставки художника — це вже давня традиція.

Сучасній культурі, яку теоретики називають епохою модернізму, авангарду, постмодернізму (залежить від позиції автора), притаманне ігрове начало. Театралізація активно охопила всі сфери життя, також і мистецтво. Адже в самому процесі сприйняття постмодерністського артефакту закладений ігровий елемент, який доволі часто плутають з розвагою. Перевага в репертуарі багатьох театрів жанру комедії (в Одеському академічному українському музично-драматичному театрі імені В. Василька вона становить 80%), організація багатьох телевізійних проєктів як шоу і видо-вища — усе це не є показником поганого смаку сучасного глядача, який також готовий до серйозної розмови про мистецтво. Театри, що зі складнощами повернули публіку до зали після складних 80–90-х, у зв'язку з елементарною нестачею «високого, серйозного і проблемного» у своєму репертуарі, можуть втратити її.

Дух епохи, пронизаний гумором та іронією, допомагає позбавитися фізичного і психологічного напруження, інформаційної перенасиченості. Сам же постмодерністський артефакт являє собою складну структуру, багатоетапний текст для глядача з різним рів-

нем культури, освіченості. Він може виконувати декілька функцій одночасно — дидактичну, розважальну але завжди зберігаючи за собою естетичну роль. Глядач сам обирає, на якому етапі він перебуває, що він хоче отримати, ознайомлюючись з твором мистецтва. У цьому разі все залежить від того, хто сприймає, від його бажання і прагнення пізнати авторський задум.

Суттєва зміна театральної палітри забезпечує особливий стан одного з важливих фігурантів сценічного процесу — критика. У черговий раз на сторінках спеціалізованих журналів порушується питання про роль, місце критики, її доцільність. Справа в тому, що із самого початку виникнення «газетної» критики тривали суперечки щодо її призначення, особливо вони посилювалися у ХХ ст., яке по праву можна назвати століттям інтерпретаторів.

Коментуючи саму дефініцію «критика», слід зазначити, що в театрознавстві вона визначається по-різному. Найпоширеніші такі тлумачення. Відомий театрознавець О. Анкіст пише: «Театральна критика — сфера літературної творчості, що відбиває поточну діяльність театру. Театральна критика існує у формі узагальнених статей (наприклад, про творчий шлях окремих театрів, окремі проблеми театального мистецтва тощо), рецензій на вистави, творчі портрети акторів, режисерів тощо» [1, т. 5, с. 135]. Стан критики, як вважає О. Анкіст, визначається наукою, що вивчає історію та теорію театру. Проте розгляд впливу лише театрознавства на театральну критику не зовсім повний. У цьому контексті важливим є й вплив критики на науку про театр. Саме на цей зв'язок звернув увагу А. Зісь: «Критику <...> можна порівняти з лабораторією, в якій триває практична апробація естетичних критеріїв аналізу мистецтва, виробляються і синтезуються нові критерії та підходи, що забезпечують адекватне ставлення до нового художнього явища» [2, с. 28]. Театрознавець Г. Лапкіна також акцентує увагу на науково-творчій ролі критики [3, с. 6]. У межах системного театрознавства розглядає критику К. Бальме [4, с. 16].

Як форму журналістики визначає театральну критику П. Паві: «Рід критики, що практикується, зазвичай, журналістами з метою негайного реагування на постановку вистави і повідомлення про неї в засобах масової інформації» [5, с. 167].

О. Купцова досліджує критику як «джерело при відтворенні цінної картини театального життя» [6, с. 3]. Розмаїття визначень «театральної критики» пов'язане з різним рівнем смислів, визначальних характеристик, які дослідники вкладають у це поняття. А. Зісь розглядає критику як сполучну ланку між мистецтвознавством та публіцистикою. «Будучи особливим родом літератури, видом публіцистики, — пише вчений, — вона (критика. — А. Б.) водночас є складовою літературознавства й мистецтвознавства. З огляду на обставини критика постає межею між розвитком ху-

дожньої думки та науки про мистецтво» [2, с. 28]. А. Баканурський, один з авторів «Театрально-драматичного словника ХХ століття», вважає, що театральна критика — це «галузь літературної творчості, що віддзеркалює актуальні проблеми сучасного театру. Критика театральна — одна зі складових театрознавства, яка характеризується шохвилинністю, тобто оперативністю щодо інформації про всі події поточного театрального процесу» [7, с. 127].

Пропонуємо під театральною критикою розуміти складову театрознавства, представники якої відбивають поточний театральний процес, надають оцінку творчості режисера, актора, художника, вистави в цілому.

Історія та теорія сучасного театрознавства зароджувалися на сторінках періодичних видань; рецензенти були першими, хто зафіксував і теоретично усвідомив рух театрально-естетичної думки. До обов'язку рецензентів входило оперативне реагування на виставу. Про них можна говорити як про компетентних глядачів, критерієм професійного рівня яких було наявність театрального чуття, художнього смаку, літературного обдарування, вміння образною мовою передати архітектоніку вистави, здатність аналізувати роботи режисерів та акторів. Цінувалися й людські якості: чесність, порядність, відвертість. «Судження справжнього смаку значно глибше, ніж обивательське «подобається»; це судження народжується не на поверхні випадкового «задоволення-незадоволення», а з глибини душі, що шукає досконалості, та яка втратила себе в художньому сприйнятті цього витвору мистецтва...» [8, с. 258], — писав філософ і культуролог І. Ільїн.

Не менш важливою для рецензентів була й емоційна реакція на те, що відбувається на сцені — це саме те, що було природним для людей, які пишуть про театр, але, на думку А. Смелянського, втрачено «новою критикою»: «Новий критик у переважній більшості стоїть від театру на достатній відстані і, по суті, театру боїться. Концепція є, навіть ученість є, але ось цієї самої пристрасності, любові-ненависті, особистісного ставлення немає, а без цього нічого справжнього не народжується» [9, т. 1, с. 377].

На початку ХХ ст. поряд з оперативним рецензуванням на шпальтах спеціалізованої преси почали друкувати аналітичні статті, в котрих не лише розглядався окремий спектакль та обговорювався реальний стан справ на театральній сцені, але й значною мірою пояснювався та прогнозувався майбутній розвиток театрального процесу. Виникнення подібних праць позначило новий етап становлення критики.

Театральний критик у своїх судженнях ґрунтується на досягненнях театрознавства, надає теоретичне осмислення сценічному процесові, пропонує модель розвитку театру. Критик у тексті претендує на науковість викладення, висуває концепцію функціону-

вання театру, задає темп розвитку видовищної культури, однак якість його роботи залежить не тільки від рівня пізнання в царині теорії та історії культури, опанування методу художнього аналізу, але від розвитку самого театру. На думку Р. Барта, критика є лише вторинною мовою (метамовою) первинної мови твору [10, с. 272]. Зважаючи на складність культурного феномену театральної критики, котра за своєю природою не піддається денотативній та односторонній редукції, критик, згідно з бартівським розумінням, не може претендувати на «кінцеву» інтерпретацію спектаклю. «Ідея театру безпосередньо залежить від того, в який час живе той, хто її формулює, і які його життєві обставини. Це свідчить про суб'єктивність ідеї театру, що не дозволяє їй бути визнаною всіма» [11, с. 17]. Стратегія дослідження театральної критики залежить від загального і відповідного часу розуміння сутності та специфіки всіх складових театального мистецтва. «Починаючи із загального тону і прийомів критичної оцінки та закінчуючи словником поверхових театральних визначень, — усе змінюється в рецензії, залежно від домінуючих літературних та сценічних напрямів» [12, с. 739], — писав на початку ХХ ст. М. Долгов. Таким чином, у сфері театральної критики працюють як рецензенти, так і самі критики. Останні виводять критику на інший рівень інтерпретації, тоді як коментування залишається справою рецензента.

Однією з головних дискусій, що захоплювала театральну спільноту впродовж багатьох років, починаючи з кінця ХІХ ст., було вирішення протиріччя: об'єктивне-суб'єктивне. Театрознавець Г. Лапкіна вважає: «Критика змикається з наукою, прагне до розкриття об'єктивних закономірностей процесу. Але критика — вид літератури, мистецтво; в ній неминуче наявний суб'єктивний, особистісний підхід до предмета аналізу. Й у цьому складному поєднанні суперечливих основ — специфічна особливість критики» [3, с. 6]. Аналогічної точки зору дотримує і німецький театрознавець К. Бальме, який указує на суб'єктивність критики: «Однак театральна критика як джерело дослідження дуже тенденційна, тому до неї слід ставитися відповідально» [4, с. 126]. Таким чином, суб'єктивність можна розглядати як іманентну властивість театральної критики.

Особливість театральної критики (на відміну від літературної та художньої) полягає й у тому, що вона має справу зі спектаклем, життя якого миттєве, мінливе, не являє собою стійкого дискурсу. О. Сумбатов-Южин писав: «Картина, статуя, книга йдуть у вічність. Спектакль помирає в день свого народження і не воскресне ніколи: ті ж артисти вже завтра не те, ким були вчора» [13, с. 253]. Ця обставина ставить професію театального рецензента в особливе становище, перетворює його працю на «найделікатнішу»: «Літературний рецензент, аналізуючи роман пана Х., має справу з твором,

зафіксованим у слові — і лише з однією живою людиною — автором. Театральний критик має справу переважно з живим матеріалом (актори, режисер, декоратор). Дуже часто на його оцінках відбиваються його особисті симпатії й антипатії. Близькість до літератури не передбачає близькості до літераторів. Близькість до театру не зумовлює особисту пов'язаність з його діячами» [14, с. 10], — писав М. Слонім.

З кінця минулого століття стало зрозуміло, що театральна критика має якщо не випереджати, то хоча б не відставати від розвитку сценічного мистецтва. Нині все частіше на шпальтах наукових журналів звучить невтішний вирок сьогоднішній критиці. Перспективи її розвитку постійно порушувалися на сторінках наукових видань. Р. Коломієць у статті «Критика театральної критики», яка опублікована у 2003 р. в «Мистецьких обріїх», розмірковує над причинами кризового стану критики, яку захопили непрофесіонали. Власні висновки він оснований на аналізові більше 300 рецензій, опублікованих упродовж 2001–2003 рр. у столичній і провінційній пресі. Повернути професії її колишній статус автор вважає першочерговим. «Бути театральним критиком — це не тільки отримувати пристойну плату за свою працю, а й бути шанованим у суспільстві фахівцем, людиною рідкісної і вкрай потрібної в театальному процесі професії» [15, с. 223]. Зразковим для автора є суспільно-культурний статус критиків у Франції.

Проблеми стану сучасної театральної критики стали головною темою обговорення на міжнародній науково-практичній конференції «Російський театр в Україні. Проблеми сучасної критики», що відбулася в Одесі у 2006 р. Доктор мистецтвознавства А. Бака-нурський під час доповіді «Театральна критика: між двома проваллями» підкреслив: «Театральна критика нині розташовується, за висловом Камю, між двома проваллями: пустощами та пропагандою. Можливо, розумніший француз і не мав на увазі сценічне мистецтво, але дуже влучно його афоризм стосується того, що нині являє собою наша театральна критика» [16, с. 2]. О. Лаврова, редактор журналу СТД РФ «Страстной бульвар, 10», стан театральної журналістики охарактеризувала так: «Зникають цілі жанри, наприклад, акторські портрети. У газетних текстах відсутній опис не тільки вистав як цілого, але й ключових сцен, що надають уявлення про постановку, не часто рецензенти приділяють належну увагу сценографії, костюмам, музиці. Або ж навпаки, — описуючи режисерське рішення і сценографію, взагалі забувають про акторську гру» [17, с. 11].

Складно не погодитися з професором А. Горальським, який вважає, що насправді можна пізнати тільки власну творчість [18, с. 8]. Однак думка про те, що художник має бути голодним, а критик ситим, поступово актуалізується. Без наукової в її академічному ро-

зумінні інтерпретації, серйозного аналізу вистави зрозуміти різноманітність і складність сучасної культури дуже складно, це і може бути метою подальших досліджень.

Список літератури

1. Аникст А. Театральная критика / А. Аникст // Театральная энциклопедия. В 5 т. / [гл. ред. П. А. Марков]. — М. : Сов. Энциклопедия, 1961 — 1967. — Т. 5. — С. 135–140.
2. Зись А. Я. К вопросу о формировании общей теории искусств / А. Я. Зись // Теория художественной культуры. — 1997. — Вып. 1. — С. 6–29.
3. Лапкина Г. А. История русской театральной критики / Г. А. Лапкина. — Л. : ЛГИТМиК, 1975. — Вып. 1. — 87 с.
4. Бальме К. Вступ до театрознавства / Крістофер Бальме ; [пер. з нім. В. Кам'янець]. — Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. — 269 с.
5. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави ; [пер. с фр. К. Разлогов]. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.
6. Купцова О. Н. Из истории становления советской театральной критики (1917–1926) / О. Н. Купцова. — Саратов : Из-во Саратовского ун-та, 1984. — 68 с.
7. Баканурський А. Театрально-драматичний словник ХХ століття / А. Г. Баканурський, В. В. Корнієнко. — К. : Знання України, 2009. — 319 с.
8. Ильин И. А. Одинокий художник. Статьи. Речи. Лекции / Иван Александрович Ильин. — М. : Искусство, 1993. — 348 с. — (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
9. Смелянский А. Междоуметия времени. Кн. 1 / Анатолий Смелянский. — М. : Изд. дом «Искусство», 2002. — 528 с.
10. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика ; [пер. с фр. Г. К. Косикова]. — М. : Прогресс, Универс, — 1994. — 616 с.
11. Азеева И. В. Литовское эхо философских исканий европейского театра XX века: театр Юозаса Мильтиниса / И. В. Азеева // Аркадия. — 2008. — № 2. — С. 16–27.
12. Долгов Н. О прошлой и настоящей рецензии / Н. Долгов // Театр и искусство. — 1910. — № 40. — С. 739–740.
13. Сумбатов-Южин А. И. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма / А. И. Сумбатов-Южин. — М.–Л. : Искусство, 1941. — 702 с.
14. Слоним М. На пути к возрождению театра / Марк Слоним // Театр и кино. — 1916. — № 11. — С. 10–11.
15. Коломієць Р. Критика театральної критики / Р. Коломієць // Мистецькі обрії. — 2003.
16. Баканурський А. Театральная критика: между двумя безднами / А. Баканурський // Аркадия. — 2006. — № 4. — С. 2–4.
17. Лаврова А. Театральная журналистика и театр / А. Лаврова // Аркадия. — 2006. — № 4. — С. 11–13.
18. Горальський А. Правила тренінгу творчості / А. Горальський : методичний посіб. — Львів : ВНТЛ, 1998. — 52 с.

Надійшла до редколегії 24.12.2010 р.

ТЕАТРИ МІНІАТЮР ТА КАБАРЕ В ТЕАТРАЛЬНО-КРИТИЧНІЙ ДУМЦІ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Аналізуються різні погляди критиків на діяльність театрів мініатюр та кабаре.

Ключові слова: театр мініатюр, кабаре, сценічне мистецтво.

Анализируются разные взгляды критиков на деятельность театров миниатюр и кабаре.

Ключевые слова: театр миниатюр, кабаре, сценическое искусство.

Different points of view of critics on functioning of theatres of miniatures and cabarets are analyzed.

Key words: miniature theatre, cabaret, scenic art.

Початок ХХ ст. у культурно-мистецькому житті України позначився виникненням різноманітних художніх напрямів та течій, різних товариств, студій, видовищних форм. Окрема сторінка належить і театрам малих форм, які відіграли значну роль у становленні естрадного мистецтва, стали експериментальним майданчиком для провідних тогочасних театральних режисерів; виявилися першими професійними установами, що відкрили драматичне мистецтво для широкого загалу. «Разом зі збільшенням міста зросла й театральна потреба і дуже добре, що її віднині задовольняє не балаган, а все-таки театр, і, притому, майже справжній» [1, с. 954], — писав критик П. Пільський. Під «майже справжнім театром» петербурзький журналіст мав на увазі театри мініатюр та кабаре, які вже на початку 10-х років ХХ ст. поширилися на території всієї Російської імперії.

У працях радянських, українських, російських дослідників, словниках та енциклопедіях трапляються назви 5-7 відомих московських та петербурзьких театрів малих форм. Безперечно, що своєю діяльністю вони залишили значний слід у мистецтві. Та відкидати інших представників цього жанру в різних містах Російської імперії не варто, тим більше, що їх спільний внесок у театральне й естрадне мистецтво був величезним. ««Кривое зеркало», «Летучая мышь» та шукання Мейерхольда визначили основну типологію передреволюційного театру «малих форм». Решта театрів <...> відрізнялася рівнем творчості, цінністю власного репертуару, обдарованістю трупі, злагодженістю ансамблю» [2, с. 179], — відзначав Д. Золотницький. Окрім Москви та Петербурга, театри мініатюр та кабаре діяли в Одесі, Києві, Харкові, Ростові-на-Дону, Тифлісі тощо. Кожне місто мало свій специфічний колорит, що безпосередньо позначалося на роботі закладів.

У певні роки славилися антрепризи театру «Мініатюр», Малого театру, Великого Рішельєвського театру, «Улыбки» (Одеса), Художнього театру мініатюр О. Кручиніна, Інтимного театру, «Кривого Джимми» (Київ), харківських театрів мініатюр С. Сарматова, І. Пельтцера та ін. Мініатюрна «лихоманка» охопила не лише великі театральні центри, а й провінційні міста України. Єлисаветградський (кіровоградський) журналіст Л. Котляров писав: «Функціонуючий в «Сказке» театр мініатюр викликає незмінні симпатії місцевої публіки» [3, с. 390]. Його колега, черкаський театральний оглядач М. Айзенштейн, зазначав: «Трупа театру «Мініатюр», що працює в нас, робить чудові справи» [4, с. 846]. У Львові ж на початку Першої світової війни, коли міський театр не працював, у приміщеннях казино «Bristol» та «Cassino de Paris» демонструвалися вистави на кшталт театрів мініатюр: одноактівки, фарси, оперети, розбавлені дивертисментом [5, с. 156].

Ці заклади відразу стали об'єктом пильної уваги діячів культури та мистецтв, журналістських кіл. Спершу, коли новий жанр почав стрімко поширюватися містами Російської імперії, все те, що показувалося на сценах театрів малих форм і пов'язувалося з ними, трактувалося як безпосередня загроза мистецтву. «Стрімке поширення в Росії масової культури, що особливо спостерігалось у великих містах, виявилось багато в чому неочікуваним для інтелігенції, воно породжувало здивовані, а часом і просто панічні відгуки й оцінки» [6, с. 229], — зазначає В. Дмитрієвський.

Спекулюючи на ідеї театру мініатюр, на поняттях масовості та доступності, окремі особи, котрі в переважній більшості представляли драматичне мистецтво, досить прискіпливо ставилися до театрів, передрікали їм швидкий занепад. Антрепренер Д. Басманов не бачив жодної користі у виставах театрів мініатюр і вважав за краще придбати квиток у «далекий від ідеалу драматичний театр» [7]. В. Бороздін був упевнений у недовговічності цих закладів: «Як актор, можу вам сказати, що цей театр не оволодіє остаточно публікою, оскільки остання невдовзі переконається в нікчемності цих “підприємств”» [8]. Негативність висловлювань представників великої сцени на адресу театрів мініатюр можна пояснити відвертим побоюванням перших втратити глядача. Слід сказати, що такі занепокоєння виявилися небезпідставними — театри малих форм склали серйозну конкуренцію класичному театрові. В. Мейєрхольд зазначав, що хоча дві третини номерів театрів мініатюр і кабаре позбавлені художнього смаку, в цих закладах більше мистецтва, ніж у так званих серйозних театрах, що годуються літературщиною [9, с. 224].

Популярність театрів мініатюр серед мешканців Російської імперії була вражаючою. Часто глядачі мали вистоювати в довгих чергах, щоб придбати квиток на виставу, але і його наявність не означала гарантоване місце; деяким власникам квитків доводилося

переглядати виставу, стоячи на проході. Типовим закінченням рецензій на спектаклі театрів мініатюр було: «Публіки настільки багато, що її неможливо розмістити в глядацькій залі. Вона юрбється біля входу за право на місце» [10].

Організація подібних розважальних закладів була нагальною потребою початку ХХ ст. У 1908 р. О. Кугель писав: «Багатотомні романи трапляються все рідше. Справжні художники все більше схилиються до мініатюри, тоді як роман усе частіше тяжіє до царини фабрикації. <...> Театр має прийти до мініатюри. У цьому є запорука його звільнення від громіздких фабрично-заводських умов, у котрих він нині перебуває» [11, с. 893-894].

Зважаючи на значну швидкість сучасного життя, театри мініатюр запропонували глядачеві настільки ж динамічні версії відображення дійсності. О. Ростиславов зазначав: «Я вважаю, що ідею мініатюр підказав саме ритм сучасного життя та сучасного мистецтва. Основний принцип мініатюр — у стислості, лаконічності, натяках, якими все більше і більше прагне говорити мистецтво взагалі» [12, с. 39]. «На моє переконання, — припускав письменник С. Юшкевич, — жанр мініатюр нині змінює великий театр так само, як нещодавно літературна мініатюра, — жанр Мопассана і Чехова, — змінила великі, громіздкі романи. Причини цьому явищу можна шукати в тому, що життя наше ускладнилося, пришвидшився його темп і глядачеві, як і читачеві знадобилося якнайменше часу отримати значну зміну вражень» [13]. Подібні дрібненькі одноактівки з репертуару театрів малих форм, за словами О. Табачникової, виконували все ж таки важливу соціально-психологічну функцію — готували акторів та глядачів до великих, серйозних явищ драматургії [14, с. 24].

Популярність театрів малих форм пояснювалася їх унікальною здатністю за допомогою сценічного гумору послаблювати, а часом і знімати той шлейф негативних емоцій, що накопичувався в психіці людини. «Знаменням часу, — зазначає Л. Тихвинська, — кабаре стало завдяки його особливому місцезнаходженню в географії сучасної культури — на межі мистецтва і життя, що дозволило йому відобразити процеси, які відбувалися і в художній сфері, і в соціальній психології» [15, с. 39]. Сміх, наче вирвавшись на волю, надавав неоціненну допомогу: пережити труднощі повсякденного життя, дарував хвилини відпочинку. Актуальнішим, необхіднішим було функціонування театрів мініатюр у роки Першої світової та Громадянської війн. У цей період актуалізувалася соціальна складова діяльності закладів, виявлялись їх психологічні здібності. «Варто лише подивитися в глядацьку залу будь-якого театру мініатюр на втомлені обличчя людей, які прийшли відпочити, та хоч на дві години не перейматися проблемами харчування й одягу» [16, с. 10], — писала одеська преса.

Пошук і втілення форм, які б відповідали сучасним вимогам, стали для багатьох діячів Мельпомени головним завданням подальшого перебування на театральному Олімпі. Критики та дослідники, пояснюючи виникнення нових жанрів, виходили, насамперед, з історичних передумов. «Проте відчувалося, що в самому принципі роздрібнення складного організму сучасного театру на складові первинні елементи міститься дещо цінне та головне, історично необхідне» [17, с. 195], — аргументував створення «Кривого зеркала» О. Кугель. Саме «принципом роздрібнення» та поєднанням елементів театального й естрадного мистецтва, які раніше існували окремо або як частина чогось, керувалися засновники перших театрів малих форм М. Балієв, О. Кугель, В. Мейерхольд, Д. Гутман, М. Лінський. Глядач мав за невеличкий відрізок часу отримати максимальну кількість відчуттів.

У книзі «Листя з дерева» О. Кугель наголошував, що створення «Кривого зеркала», як і інших театрів малих форм, було вимогою часу, коли переосмислення та перебудови потребувала вся система сучасного театру. Він назвав «Кривое зеркало» «...предтечею не лише нового виду театрів, але й нових форм драматичного мистецтва» [17, с. 198]. У цьому разі О. Кугель виступав не лише з позиції художнього керівника петербурзького театру, але й як критик, теоретик театру. Іншим критиком, хто розглядав театри малих форм не як черговий спосіб проведення часу, а як новий тип театального дійства, був М. Бонч-Томашевський. У 1912 р. в журналі «Маски» вийшла його велика стаття «Театр пародії та гримаси», де автор відвів значну роль театрам малих форм, зокрема кабаре як носіям сучасної театальної культури. «Діючи іншими, незвичайними прийомами, відшукуючи в архіві старовини позабуті методи, кабаре психологічно зумовило багато того, чим живляться шукання нового театру. Кабаре стало першим місцем, де принцип сценічної рампи замінили принципом атмосфери видовища, розлитого по всій глядацькій залі...» [18, с. 21]. Провідні дореволюційні критики О. Кугель, М. Бонч-Томашевський, М. Негорев у своїх статтях вели «...пропаганду сценічної мініатюри як форми майбутнього» [19, с. 221], наголошували на значенні театрів малих форм для сучасного та майбутнього театального мистецтва. М. Негорев зазначав, що на підмостки театрів мініатюр та кабаре слід дивитися не як на перехідну ланку до театру, а радше навпаки, як на одну з граней цього театру [20, с. 854]. «Мені здається, — писав О. Кугель у 1910 р., — що в нас немає театру посмішки, і новий театральний рух готує театр російської комедії (курсив мій. — С. Д.)» [19, с. 221].

Рушієм розважальної індустрії показані театри мініатюр в однійменній статті О. Ростиславова, опублікованій у журналі «Русская мысль» у 1913 р. Автор зазначав, що захоплення театрами виявилось загальним, а їх вплив на людські маси ставав усе від-

чутнішим. «Перед нами факт досить суттєвий у сучасній історії театрального життя: безперервно зростаючий успіх театру мініатюр, попит на нього» [12, с. 39], — починав статтю журналіст. Головну причину популярності закладів автор убачав у їх відповідності «ритмові сучасного життя та сучасного мистецтва». Література та живопис відповідали духові часу, тоді як театр не міг позбавитися «шаблонів довгих п'єс». Тому театри мініатюр, на думку О. Ростиславова, наразі стали найактуальнішим видом сценічного мистецтва, а їх швидке сходження на театральний Олімп не було випадковим. «Складна реальна документальність та детальність обстановок, очевидно, відживають свій вік <...> Скупість у словах стає все красномовнішою як у житті, так і на сцені» [12, с. 40], — наголошував журналіст. Саме за одноактівками з їх нескладним для розуміння сюжетом, мінімізованим колом дійових осіб, простою системою художньо-декораційного оформлення вбачав майбутнє драматичного театру автор статті. Але поки що, на його думку, відбувалося безпосереднє змішання старих та нових форм і звичайне скоростигле вироблення нових шаблонів, щоб догодити публіці [12, с. 43]. Тому для досягнення позитивного результату О. Ростиславов закликав учасників театральні-мініатюрного руху сміливіше вдаватися до подальших експериментів у царині цього мистецтва, надалі вдосконалювати постановочні прийоми та техніку акторської гри.

Звернення відомих діячів культури початку ХХ ст. — О. Кугеля, М. Бонч-Томашевського, О. Ростиславова — до теми театрів мініатюр і кабаре лише підтверджує їх непересічну роль у розвитку мистецтва того часу.

Провідне місце тема театрів малих форм посідала у творчості одеського газетяра Л. Чацького. У критичних статтях він намагався надати характеристику новому видові мистецтва. Не боячись бути незрозумілим, журналіст дискутував з опонентами, котрі вбачали в кабаре та театрах мініатюр небезпеку. Подібні виступи в пресі Л. Чацький вважав недоречними і безпідставними. Критик зазначав, що необхідно «відкинути даремні страхи з приводу «небезпеки», хочеться побажати прогресу театрам мініатюр, що знаходяться на чемній висоті театального мистецтва...» [21]. Ставши популяризатором театрів, Л. Чацький доводив їх культурну спроможність, яку, за його словами, створювали яскраві акторські особистості, котрі виступали в театрах малих форм — В. Хенкін, С. Сарматов, П. Поль, О. Лідін, Ф. Курихін, О. Баскакова й ін. Одним з перших він назвав причини можливого занепаду театрів мініатюр. ««Бородавки», що тріумфували, з нахабним сміхом танцюючи «матчиш», копали ранню могилу театру. І раптом... Раптом одна за одною вони самі стали лягати у вириту яму. Театри «Єпішкіна» зачахли, коли все сприяло їх процвітання. Від колишніх

театрів мініатюр з великими чудовими трупами, з талановитими режисерами та відомими акторами — не залишилося сліду» [22]. Отже, загрозу театрам мініатюр він убачав у виникненні театрів-карликів, що складалися з трьох-чотирьох акторів, які виступали переважно в кінематографічних салонах.

Так склалося, що за театрами мініатюр закріпилася лише розважальна функція. Така точка зору є поверховою. Самі представники видовищного мистецтва та критики мініатюр поряд з розважальною виділяли ще естетичну й виховну функції. Петербурзький журналіст, драматург, режисер одеського театру «Інтермедии» Л. Бегун зазначав: «Завдання театрів мініатюр широке та велике. В один вечір необхідно надати глядачеві безліч художніх переживань різних видів сценічного мистецтва, переносити його з драми до опери, з комедії до балету <...> Усе це може бути і мініатюрним, і миттєвим, і коротким, але безперечно справжнім мистецтвом. Важливо, щоб публіка мініатюр відчувала в них художнє начало, що надає смисл існуванню будь-якому театру. І жодної спеціалізації. Для цього існують великі театри з визначеними завданнями. Мініатюри мають давати зміну театральних вражень» [23, с. 12]. Одеський критик Л. Чацький розглядав театри мініатюр у тій же культурній площині, що і класичні, не розділяючи їх завдань і функцій. З приводу цього він писав: «... їх завдання (театрів мініатюр — С. Д.) в обласгороджуванні моральних якостей та підвищенні естетичного рівня публіки не дуже відрізнятиметься від таких же завдань великих театрів» [21]. Театральний діяч М. Нароков вважав театри мініатюр своєрідним плацдармом драматичної сцени, що «має витягнути публіку з домівок та, незадовольнивши її, спрямувати до великого театру» [24]. Подібну думку висловлював П. Пільський: «Окрім усього іншого за ним (театром мініатюр — С. Д.) могла б закріпитися виховна роль підготовки глядача до великого театру. Він міг би стати театальною гімназією для майбутньої вищої школи» [1, с. 954]. Таким чином, можна говорити про амбівалентність природи театрів малих форм, що виявляли свою здатність бути виразниками як серйозного мистецтва, так і розважального.

Заслуга театрів малих форм була в тому, що вони знайшли ту спільну нішу для різнорідної аудиторії, яка була відсутня в драматичному театрі. У подібних закладах практично стиралися соціальні грані, що, по суті, відповідало духу часу, а звернення до масової публіки, яку об'єднувала спільна доля та настрої епохи, стало безсумнівним новаторством.

Театри малих форм стали передвісником виникнення загальнодоступного мистецтва, яке пізніше назвуть «масовим». «Явище театрів мініатюр, — підкреслює Л. Тихвинська, — було одним із симптомів виникнення масової культури. Театр мініатюр сприяв цьому і своєю практикою безпосередньо брав участь у її форму-

ванні» [25, с. 25]. Їх відкритість можна розуміти в повному значенні цього слова, з одного боку, жанрам та видам мистецтв, з іншого — усім прошаркам населення. На відміну від глядача класичного театру, публіка мініатюр була неоднорідною. Вона складалася з істинних театралів та людей, які щойно почали долучатися до драматичного мистецтва, не маючи навіть елементарних уявлень про нього. Соціально-психологічне обличчя публіки театрів мініатюр було багатограним. Театр мініатюр, як жанр «другого сорту» (так його визначали деякі критики), відчув необхідність масової публіки в культурі та зміг реалізувати її духовні потреби. О. Ростиславов на сторінках журналу «Русская мысль» писав, що в театрах мініатюр можна побачити «нарядних дам, різноманітні форми військових та тих, хто навчається, цілі родини середньої руки, інтелігентні обличчя, ті спільні фізіономії, що властиві працівникам контор, канцелярій, магазинів» [12, с. 39].

«У нових умовах урбанізованого життя, — зазначає В. Дмитрієвський, — потоки публіки та її смаки різко змістилися, новий — провінційний, пролетарський, селянський, міщанський — глядач укоренився у звичну для традиційного театру атмосферу, вніс у неї свої субкультурні домагання й значною мірою змістив загальну панораму культурного життя» [6, с. 216]. Для театрів малих форм як масової форми видовища важливим було завоювання успіху в широкого загалу; бажання бути цікавим для всіх, а не для когось конкретно.

У зв'язку з цим оцінка критиків була неоднозначною. Одні називали кабаре та театри мініатюр мистецтвом майбутнього, через орієнтири на масового глядача, інші вважали їх негативним явищем, що призведе до виродження театру. «Є люди, які ставлять під сумнів необхідність та доречність існування таких «мініатюрних» театрів і які голосять про зниження художнього рівня. Ці розумні дяді бажають виявити ерудицію та естетичний пуризм <...> відпльовують на цей «недостойний» жанр» [16, с. 10], — писав критик під псевдонімом Вер-Жан. І прибічники, й опоненти не могли тоді, на початку століття, спрогнозувати майбутнє народу та історію українського мистецтва, зокрема, коли більшовицька влада викорінюватиме театри мініатюр та кабаре, що не стали майданчиками для пропагандистських ідей нового режиму як породження буржуазної культури.

Кабаре і театри мініатюр увійшли до історії української культури та відчутно вплинули на розвиток драматичного, естрадного, циркового й інших видів мистецтв. О. Кугель пишався тим, що художні новації «Кривого зеркала» застосовувалися багатьма закладами. Але вже на початку 20-х рр., широко використовуючи досвід петербурзького театру мініатюр, ніхто навіть не згадував про нього, вважаючи це своїм надбанням. О. Кугель писав: «... та обставина, що початковий пункт та основний принцип надані в цьому на-

прямі «Кривим зеркалом» була найрішучішим способом забути, а багатьма, ймовірно, саме нагадування про це буде сприйняте як недоречно претензія» [17, с. 200]. Слід зазначити, що ця тенденція простежуватиметься впродовж багатьох років, а внесок дореволюційних театрів малих форм у театральне й естрадне мистецтво визначатиметься як мінімальний.

Театри малих форм виявилися своєрідним явищем сценічного мистецтва, що відбивало дух нового часу та вплинуло на подальший розвиток культури і суспільства в цілому.

Список літератури

1. Пильский П. Под диктант. О маленьком / П. Пильский // Театр и искусство. — 1915. — № 50. — С. 951–954.
2. Золотницкий Д. И. Зори театрального Октября / Д. И. Золотницкий. — Л. : Искусство, 1976. — 392 с.
3. Котляров Л. Провинциальная летопись. Елисаветград / Л. Котляров // Театр и искусство. — 1913. — № 17. — С. 390.
4. Айзенштейн М. По провинции. Черкассы / М. Айзенштейн // Театр и искусство. — 1914. — № 43. — С. 846.
5. М. М. В Галиции // Театр и искусство. — 1915. — № 9. — С. 156.
6. Дмитриевский В. Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века / В. Н. Дмитриевский. — СПб. : «Дмитрий Буланин», 2007. — 327 с.
7. Треф. Наши анкеты. Д. И. Басманов // Одесское обозрение театров. — 1912. — 4 сентября.
8. Треф. Наши анкеты. В. А. Бороздин // Одесское обозрение театров. — 1912. — 7–8 сентября.
9. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891–1917 / В. Э. Мейерхольд. — М. : Искусство, 1968. — 350 с.
10. Альцест [Е. Генис]. Театр Миниатюр / Е. Генис // Одесское обозрение театров. — 1912. — 23 октября.
11. Кугель А. Театральные заметки / А. Кугель // Театр и искусство. — 1908. — № 50. — С. 892–894.
12. Ростиславов А. О театрах миниатюр / А. Ростиславов // Русская мысль. — 1913. — № 4. — С. 39–43.
13. Треф. Наши анкеты. С. Юшкевич // Одесское обозрение театров. — 1912. — 5 сентября.
14. Табачникова Е. Русское актёрское искусство в провинциальном театре на рубеже XIX–XX веков / Е. Табачникова. — Л. : ЛГИТ-МиК, 1981. — 60 с.
15. Тихвинская Л. И. Русское кабаре / Л. И. Тихвинская // Московский наблюдатель. — 1992. — № 9. — С. 35–41.
16. Вер-Жан. По театрам / Вер-Жан // Фигаро. — 1918. — № 20. — С. 10–11.
17. Кугель А. Р. Листья с дерева / А. Кугель. — Л. : Время, 1926. — 212 с.

18. Бонч-Томашевский М. Театр пародии и гримасы (Кабаре) / М. Бонч-Томашевский // Маски. — 1912. — № 5. — С. 21–25.
19. Кугель А. Театральные заметки / А. Кугель // Театр и искусство. — 1910. — № 10. — С. 219–221.
20. Негорев Н. Театр миниатюр / Н. Негорев // «Театр и искусство». — 1908. — № 48. — С. 854–856.
21. Чацкий Л. «Миниатюрная опасность» / Л. Чацкий // Одесское обозрение театров. — 1915. — 12 мая.
22. Чацкий Л. Закат театров «Епишкиных» / Л. Чацкий // Одесское обозрение театров. — 1916. — 22 октября.
23. Бегун Л. Театры миниатюр / Л. Бегун // Мельпомена. — 1918. — № 9. — С. 12.
24. Треф. Наши анкеты. М. С. Нароков // Одесское обозрение театров. — 1912. — 5 сентября.
25. Тихвинская Л. И. Русские кабаре и театры миниатюр : автореф. дис. ... канд. искусствовед.: спец. 17.00.01 — Театральное искусство / Л. И. Тихвинская. — М., 1992. — 55 с.

Надійшла до редколегії 15.12.2010 р.

УДК 792.2 (477.75) «364»

С. П. ШЕНДРІКОВА

РОСІЙСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ІМ. М. ГОРЬКОГО В РОКИ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ

Ідеться про склад підпільної групи «Сокіл» і її діяльність у період фашистської окупації Криму.

Ключові слова: фашистський режим, окупація, підпільники, листівки, план, мапа (карта), завдання, явка, пароль.

Говорится о составе подпольной группы «Сокол» и её деятельности в период фашистской оккупации на территории Крыма.

Ключевые слова: фашистский режим, оккупация, подпольщики, листовки, план, карта, задание, явки, пароль.

In the presented article the clandestine organization «Sokol» and its activity during the fascist invasion of Crimea is being told about.

Key words: fascist regime, invasion, underground, letters, plan, map, mission, secret meetings, password.

Велика Вітчизняна війна, що розпочалася 22 червня 1941 року, внесла суттєві корективи в подальшу долю Кримського державного драматичного театру ім. М. Горького. Це був рубіж, який поставив крапку на мирному довоєнному розвитку одного з кращих провінційних театрів країни. Попереду була війна і невідомість.

Означеною науковою тематикою в різні часи цікавилися такі фахівці, як: доктор філологічних наук, професор Петро Максимович,

вич Киричок (вивчав утілення української театральної культури в кримському суспільстві), доктор філологічних наук, професор Віктор Іванович Гуменюк (присвятив свої наукові дослідження театральній журналістиці в Криму), кандидат мистецтвознавчих наук, доцент Світлана Керимова (аналізувала кримськотатарську довоєнну драматургію та сценічне мистецтво). Однак поряд з цими науковими працями недостатньою мірою висвітлений історичний аспект становлення театального мистецтва на кримських театральних підмостках.

Але не тільки в цьому полягає актуальність цієї наукової проблематики. Останнім часом як в Україні, так і в Криму багато робиться для того, щоб зберегти історичну пам'ять, особливо коли йдеться про Велику Вітчизняну війну: це не просто історія нашої держави, наше минуле, але й перспективи майбутнього розвитку. На прикладах героїзму та самовідданості Вітчизні наших земляків-кримчан у тяжкі часи війни ми виховуємо молодих українців гідними таких прикладів. Сподіваємося, що всі історичні факти, які викладені в цій науковій статті, привернуть увагу й української влади [8].

Мета статті — не тільки назвати імена героїв-кримчан, які в роки Другої світової війни боролися в тилу окупантів за свободу і незалежність Батьківщини, але й показати конкретний внесок підпільників у визволення Криму, та й України загалом, від фашистських загарбників.

Сімферополь, вулиця Пушкіна, 15. Як добре відома кримчанам ця адреса... Людей, закоханих у театр, у Сімферополі завжди було чимало. Мистецтво Мельпомени жителі Криму люблять віддано і самозабутньо. Це засвідчують аншлаги на спектаклях одного із найстаріших театрів півострова — Кримського академічного російського драматичного театру ім. М. Горького.

На улюбленій центральній вулиці столиці Криму за розкішною зеленню дерев ховається одна з найкрасивіших будівель міста. За великими вікнами, величними колонами, скульптурними групами та бюстами славетних письменників і драматургів на фасаді розміщено унікальний театральний комплекс із сімома сценічними майданчиками, актори якого щороку грають понад шістдесят творів класичної та сучасної драматургії.

Однак випадковому гостеві міста і на думку не спаде, що за стінами храму Мельпомени приховується героїчне минуле служителів театру, акторів і просто працівників сцени часів фашистської окупації Криму.

Свідчення тому — меморіальна дошка на фасаді будівлі театру: «Здесь в период временной оккупации Крыма немецко-фашистскими захватчиками в 1941-44 гг. действовала подпольная группа патриотов, работников театра. 10 апреля 1944 года

героически погибли в борьбе за свободу и независимость нашей Родины Барышев Н. А., Перегонец А. Ф., Добросмыслов Д. К., Яковлева З. П., Чечёткин П. И., Озеров И. Н., Озеров И. Н., Ефимова П. Т., Саватеев О. А.»

Літо в театрі — період гастролей. Літо 1941 р. почалося як звичайно. Кримський театр ім. М. Горького виїхав на гастролі до Севастополя, які відкривалися виставою «Кремлівські куранти» М. Погодіна [11].

А вночі почалася війна... Найзловісніша і найкривавіша війна в історії людства. Усьому радянському народові потрібно було пережити важкі випробування. Країна стояла на порозі великого горя.

22 червня театр повернувся до Сімферополя і продовжив роботу в рідному місті. Терміново складалися концертні програми з уривками патріотичних вистав, з героїчними віршами та піснями. Становище на фронті ставало з кожним днем все складнішим. Ворог стрімко наступав, захоплюючи все нові й нові території [6, с. 174].

У серпні 1941 р. в Криму було здійснено першу евакуацію. У театрі пакували костюми, цінний реквізит, декорації, але невдовзі стало відомо, що жодне місто прийняти колектив повністю не зможе. І на мітингу, який відбувся в театрі, було вирішено грати до останнього дня.

Сімферополь було окуповано фашистами 2 листопада 1941 р., а вже у квітні 1942 р. німецький підкомітет по справах мистецтв при міській управі видав наказ, у якому зобов'язував усіх артистів негайно зареєструватися і приступити до роботи. За невиконання наказу загрожував розстріл.

15 травня 1942 р. театр розпочав роботу [13].

Фашисти виявилися великими шанувальниками театрального мистецтва, і, дозволивши акторам Кримського державного театру відновити спектаклі, не підозрювали, що, граючи героїв на сцені, ті стали героями в житті. Театральні працівники ввійшли до підпільної групи «Сокіл»:

Барышев Микола Андрійович — заслужений діяч мистецтв Кримської АРСР, художник-декоратор, керівник підпільної групи;

Добросмыслов Дмитро Костянтинович — заслужений артист РРФСР;

Перегонець Олександра Федорівна — заслужена артистка РРФСР, одна з керівників театральної студії для молоді;

Яковлева Зоя Павлівна — актриса театру;

Озеров Ілля Миколайович — костюмер;

Ефимова Парасковія Тарасівна — прибиральниця;

Чечоткін Павло Гнатович — машиніст сцени;

Саватеев Олег Анатолійович — учень художника [5, с. 231].

Мирні люди — актори, працівники театру — піднімаються на боротьбу з ненависним ворогом, стають на захист Батьківщини, героїчно змагаючись у кримському підпіллі.

Основними завданнями підпільної роботи були такі:

- проведення агітаційно-масової роботи серед населення;
- організація диверсійної та підривної роботи на підприємствах, особливо на залізниці;
- повідомлення обкому і штабу партизанського руху необхідних відомостей про розташування ворожих частин, діяльність супротивника тощо [12].

Окупація щойно почалася, до визволення рідного міста потрібно було ще пережити довгі та страшні три з половиною роки фашистського режиму.

А сімферопольці не повинні були втратити віру в перемогу, їм обов'язково слід було знати, що відбувається на фронтах. І невдовзі на будинках, парканах почали з'являтися листівки, переписані повідомлення Радінформбюро, прикріплені невеликими шматочками повідла — частиною мізерного пайка (на додаток до 50 грамів хліба і тарілки супу), який належав працівникам. Хліб і суп Олег Савватеев відносив хворій мамі, а повідлом замінював клей. Коли про це дізнався керівник групи, то порадив використовувати для листівок клейстер. Однак юнак відповів: «Такий клейстер отримує тільки театр, фашисти це зрозуміють і швидко викриють нашу підпільну групу» [1].

Непоказна, непримітна літня прибиральниця театру Парасковія Тарасівна Єфімова, наводячи порядок у гримерці, накриваючи чохлами театральні крісла, спокійно, не привертаючи до себе уваги, розповсюджувала листівки, теплі речі та медикаменти серед партизанів.

Саме завдяки костюмерові Іллі Озерову та машиністу сцени Павлові Чечоткіну вдалося врятувати понад п'ять тисяч найдорожчих театральних костюмів від вивозу до Німеччини. Дізнавшись про підступні плани окупантів, працівники, ризикуючи життям, замурували цінний реквізит у підвалі театру, замінивши його бутафорією нижчої якості.

Відомості про об'єкти, зібрані кількома групами підпільників, дуже точно наніс на складену мапу Микола Барішев. Один примірник карти передали на Велику землю, інший — залишився в командування кримського партизанського руху [4].

Нам, сьогоднішнім жителям Криму, неможливо уявити півострів без розкішних палаців Південнобережжя. Літні резиденції царської династії: Лівадія, Масандрівський палац Олександра III, Воронцовський біломармуровий... Однак усі ці неоціненні споруди з віковою історією могли б злетіти в повітря — і перлину Криму було б втрачено назавжди...

Завдяки відомостям, зібраним підпільниками в 1944 р., вдалося запобігти знищенню найцінніших споруд, зокрема й будівлі театру, замінованої фашистами. Саме за мапою, складеною М. Барішевим, працювали наші сапери.

М. А. Барішев народився в м. Казані в листопаді 1907 р. У 1929 р. закінчив Казанський художньо-театральний технікум за фахом художник-декоратор. На початку свого трудового шляху (у 1929–1930 рр.) працював викладачем образотворчого мистецтва в Казахському педагогічному технікумі м. Актюбінськ. Потім доля привела Миколу Андрійовича в Кримський міський театр ім. М. Горького, де він і пропрацював аж до 1944 р. У 1939 р. художник став кандидатом ВКП(б), а 6 листопада 1940 р. наказом Президії Верховної Ради Кримської АРСР М. А. Барішеву присвоєно звання заслуженого діяча мистецтв Кримської АРСР [2]. А вже 14 грудня того ж року на засіданні Оргкомітету Спілки радянських художників Кримської АРСР одноголосно було прийнято рішення про введення Барішева М. А. до складу членів Спілки радянських художників СРСР [3].

Навесні 1942 р. в Криму почалося масове вивезення молоді до Німеччини. Працівники театру вирішили відкрити студію, щоб рятувати підростаюче покоління від німецького рабства. Однак без дозволу коменданта це було неможливим. На переговори з німецьким начальством пішла О. Ф. Перегонець, і як результат — позитивна відповідь.

Олександра Федорівна старанно підтримувала міф про свою лояльність щодо «нового порядку», не перестаючи допомагати партизанам. З боєм у серці вона брала участь у пікніках, банкетах, які влаштовувало німецьке командування, і таким чином збирала відомості про наміри окупантів і передавала їх до лісу. О. Ф. Перегонець разом з учасниками підпільної групи «Сокіл» діставала для партизанів медикаменти та фальшиві документи.

Сорок осіб, зарахованих після складання іспитів до студії, було поділено на дві групи. Сценічну майстерність і художнє слово викладала О. Ф. Перегонець. Курс вокалу вів Д. К. Добросмислов.

Заняття розпочалися, однак «паломництво» не припинялося: знову прибігали юнаки та дівчата з повістками від німецької комендатури. І тоді керівники студії йшли до фашистського начальства із запевненнями, що виявлено ще один юний талант, відмовитися від якого просто неможливо. І вже невдовзі кількість студійців збільшилася до п'ятдесяти.

На відкритті студії показували музичний спектакль «Нітуш». Спектакль пройшов добре, з великим успіхом. Потім підготували російську класику — «Бідність не порок» і «Одруження Бальзамова». Німці залишилися задоволеними. Проте для акторів-підпільників головним завданням було вберегти від фашистського рабства якомога більше сімферопольської молоді [10].

Саме в цій студії вдалося легалізуватися радянській радистці Тетяні Овсюг. І регулярний вихід радіопередавача в ефір прямо з театру дозволяв транслявати цінні відомості на Велику землю. Будь-який подібний сеанс зв'язку міг коштувати життя всім працівникам театру.

Деяко несподівана допомога знадобилася від артистів-підпільників партизанам у 1944 р., коли навіть без зведень Інформбюро кримчанам, ізольованим від Великої землі, стало зрозумілим, що дуже скоро радянські війська звільнять рідний півострів від окупантів.

Партизани вже давно вели «рейкову війну» на залізниці. Особливу увагу було приділено ділянці, що пов'язувала Сімферополь і Севастополь. Саме з цієї магістралі перекидали на фронт військові вантажі. І щоб забезпечити стратегічно важливі перевезення, фашисти кинули на цю ділянку залізниці бронепоезд, який назвали «Хорст Вессель» (на честь нациста, загинлого в дні Мюнхенського путчу). Безупинно курсуючи між Сімферополем і Севастополем, бронепоезд постійно поливав свинцевим дощем кожен підозрілий куш по обидві сторони від залізничних шляхів. Таким чином, партизанську роботу було паралізовано.

Усі спроби підірвати бронепоезд під час його непередбачуваних рейдів не увінчалися успіхом. Знешкодити «скаженого Хорста» (так прозвали його партизани) було можливо лише на станції дислокації поїзда в безпосередній близькості від нього. Однак місце базування було приховано дуже ретельно. Власне, це й доручили з'ясувати партизанам підпільної групи «Сокіл».

Микола Баришев розробив такий план: З. Яковлева та П. Четокін, назбиравши якихось речей, вирушали «міняти» їх на продукти по селах, розташованих уздовж залізниці.

У результаті роботи, проведеної підпільниками, виявилось, що фашисти свій бронепоезд ховають на безіменному полустанку поблизу села Шакул. Незабаром тут і підстерегли його партизани, перетворивши на купу понівеченого заліза.

У Зої Павлівни Яковлевої було простакувате обличчя жінки, який на роду написано переграти ролі всіх бабусь і ніколи не стати Героїнею. Її чоловік, актор Дмитро Костянтинович Добромислов, мав зовнішність, придатну для ролей першого коханця в опереті. Його туди переманювали за великі гроші, проте він відмовився від цієї пропозиції. Під час окупації весело брав участь у всіх німецьких і румунських гулянках, охоче заходив у ложі до знаменитих офіцерів вермахту. У місті про нього ходили погані чутки, і вже точно ніхто не міг подумати, що Д. К. Добромислов пов'язаний з партизанами [7, с. 80]. У його дружини, артистки З. П. Яковлевої, під час холодів була звичка безупинно плести теплі речі. «Вічно в'яжете!» — дивувалися знайомі, спостерігаючи її весь час зі спицями. Вона незмінно відповідала, що жити стало важко і плете

вона речі на продаж. Насправді ж Зоя Павлівна плела їх для партизанів, а переправляла до лісу через М. Барішева.

Уже взимку 1943 р. фашисти, відчуваючи близькість своєї поразки, посилили боротьбу з підпіллям. Почалися масові облави. Сімферопольських підпільників, зокрема групу «Сокіл», зрадив директор сімферопольської електростанції М. Яцинін, колишній агент «Абвергрупи-302». Він передав окупантам списки прізвищ з фотографіями підпільників.

13 березня 1944 р. заарештовано П. Чечоткіна і П. Єфімова. Миколи Барішеву з іншими членами групи було запропоновано перебратися в ліс до партизанів, але підпільники відмовилися. 18 березня були заарештовані Д. Добросмислов, О. Перегонець, З. Яковлева, а 19 березня — М. Барішев, І. Озеров та О. Савватєєв.

Підпільників тримали у в'язниці на вулиці Луговій і щодня возили на допити в гестапо. Вони пройшли всі муки пекла тут, на землі, але не зламалися, не зрадили справу, якій служили протягом усіх років окупації. Вони не зрадили свою Батьківщину.

Стратили патріотів на світанку 10 квітня 1944 р. Їх вивели з камер і позакидували в машину. Вантажівка прямувала до Дубків (територія радгоспу «Червоний»). Тут було вирито величезні ями, куди окупанти скидали розстріляних мешканців Сімферополя. Удалині вже чути було канонаду радянських військ. Гітлерівці поспішали, підганяючи своїх жертв гумовими батогами. Олександра Перегонець, покалічена під час допитів, іти не могла, її майже несли на руках до місця страти. Микола Барішев підтримував свого юного учня Олега Савватєєва — їх так і розстріляли разом, в останніх братських обіймах [9].

А через три дні, 13 квітня 1944 року, Сімферополь був звільнений. З героями прощалося все місто. Вісім трун, виставлених у театрі, потім пронесли рідними вулицями. Поховали їх на центральному кладовищі у братській могилі поряд з іншими героями, які віддали життя за свободу рідного міста.

Герої-підпільники залишилися разом і на мапі міста — у листопаді 1966 р. провулки і вулиці, які перетинаються в районі Новосергіївки, перейменували на честь героїв групи «Сокіл» [14].

У 1973 р. А. Новиков за п'єсою Г. Натансона і В. Орлова поставив спектакль «Вони були акторами». 13 жовтня 1973 р. відбувся прем'єрний показ вистави. У театр прийшли сімферопольці різного віку. Були серед глядачів і ті, хто знав героїв п'єси за життя, бачив на сцені. А в 1977 р. ця постановка була рекомендована до участі в конкурсі на здобуття Державної премії СРСР і отримала її.

Наприкінці необхідно підкреслити значимість дослідження сценічного мистецтва Кримського півострова. Театр упродовж тисячоліть залишається вірним основним ідеалам та принципам свого народу. Саме народ висуває зі свого середовища здатну і творчу

молодь до акторів, режисерів, драматургів і інших діячів професійної сцени. Театр для кримчан у всі часи був дієвим засобом національної освіти, натхнення, виховання. Саме в цьому ми вбачаємо перспективи подальшого вивчення історичного аспекту розвитку театрального мистецтва на Кримському півострові.

Список літератури

1. Быстров В. Они были героями / В. Быстров // Красная звезда. — 1977. — 30 сентяб. — С. 3.
2. ГААРК Ф.Р. — 4165. — Оп. 2. — Д. 2. — Л. 1–2.
3. ГААРК Ф.Р. — 4165. — Оп. 2. — Д. 2. — Л. 9–14.
4. Карникова С. Он любил красоту / С. Карникова // Крымская правда. — 1985. — 13 апр. — С. 6.
5. Касьяненко Л. Храм Мельпомены / Л. Касьяненко. — Симферополь : ОАО Симферопольская городская типография, 2007.
6. Красильщик С. Музы вели в бой / С. Красильщик. — М. : Изд-во Агентства печати новости, 1985.
7. Крымские каникулы. Книга для чтения на курорте : сб. — Симферополь : Таврия, 1981. — 384 с.
8. Пупкова Н. Крымский националист — интернационалист / Н. Пупкова // Крымская правда. — №103 (24926). — 2010. — 12 июня. — С. 2.
9. Расстрел подпольной группы «Сокол» // Спутник кинозрителя, журнал. — 1981. — Декабрь. — С. 9.
10. Рухля С. Эта маленькая Перегонец / С. Рухля // Санкт-Петербургские ведомости. — 2007. — 16 мар. — С. 4.
11. Северский Г. Поединок с чёрной тенью / Г. Северский. — Симферополь : Таврия, 1990.
12. Селиванова В. Верность теме / В. Селиванова // Советский Крым. — 1977. — 6 сентяб. — С. 4.
13. Холендро Д. Крымский областной драматургический театр им. М. Горького / Д. Холендро, Л. Жукова. — Симферополь : Крымиздат, 1974.
14. Энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.kino-teatr.ru.

Додатки:



На фото: Баришев Микола Андрійович — заслужений діяч мистецтв Кримської АРСР, художник-декоратор, керівник підпільної групи (зліва). Перегонець Олександра Федорівна — заслужена артистка РРФСР, одна з керівників театральної студії для молоді (зправа).

Надійшла до редколегії 09.12.2010 р.

СЦЕНАРІЙ У СУЧАСНОМУ ЕКРАННОМУ МИСТЕЦТВІ: ПРОБЛЕМИ ТЕРМІНОЛОГІЇ

Аналізується основний термінологічний апарат сценарної майстерності в контексті сучасної теледраматургії. На основі цього здійснюється спроба виявити основні складові, притаманні сценарію для телебачення сьогодні.

Ключові слова: драматургія, репертуар, телебачення, сучасне мистецтво.

Анализируется основной терминологический аппарат сценарного мастерства в контексте современной теледраматургии. На основе этого совершается попытка выявить основные составляющие, присущие сценарию для телевидения сегодня.

Ключевые слова: драматургия, репертуар, телевидение, современное искусство.

The basic terminological apparatus of screenplay art has been analyzed in the context of modern teledrama. An attempt to identify the basic elements of the today's TV scenario has been made on this basis.

Key words: dramatic art, repertoire, television, the modern art.

У сучасному світі термін «сценарій», що історично є терміном театральним, а пізніше став належати мистецтву екранному, все частіше і частіше використовується в інших різноманітних сферах людської діяльності: політиці, психології, педагогіці, медицині. Всюди, де йдеться про певне підпорядкування та планування дій. Вищеперераховане притаманне і сценарію для екрана, якому деякі сучасні теоретики, практики кіно та телебачення донині часто відмовляють у належності не тільки до драматичного роду літератури, але й до мистецтва в цілому, (і це незважаючи на те, що сценарна майстерність як повноправний вид літературної творчості була визначена ще в 30-ті рр. минулого століття). Але ж під визначенням «сценарій для екрана» ми розуміємо не тільки кіносценарій, але й сценарії різноманітних телевізійних програм, телефільмів, малих драматургічних форм на телебаченні — сценарії рекламних роликів, музичних кліпів тощо. Їх створення, безперечно, потребує майстерності сценариста та знань законів драматургії.

Актуальність дослідження також пов'язана з великою популярністю аудіовізуальної сфери в Україні. «Пріоритет зорових образів текстовим не підлягає сумнівам. Тому створення якісних, повноцінних за драматургією і візуальним рядом екранних продуктів є основним завданням для будь-якого сучасного суспільства» [5, с. 7].

Професія «сценариста» на вітчизняному телебаченні набуває все більшої популярності, про що зокрема свідчать періодично виникаючі курси й школи сценарної майстерності на відомих телевізійних каналах, таких, наприклад, як «Інтер» чи «СТБ»; часті об'яви на спеціалізованих сайтах для сценаристів професіоналів та аматорів про відкриті майстер-класи тощо. Отже, постає необхідність теоретичних розробок у сфері сценарної майстерності і теледраматургії, які, на наш погляд, майже не здійснюються дослідниками аудіовізуальної сфери.

Так, наприклад, за нашими відомостями, серед навчальних посібників у цій галузі, що вийшли друком за останні декілька років, можна назвати лише «Сценарна майстерність: кіно-телебачення-реклама» (2007 р.) російського автора Г. М. Фрумкіна. Окремі аспекти створення телевізійного та кіносценарію розкриває Б. Криштул у посібнику «Мастерство продюсера кино и телевидения» (2008 р.). Навчальні посібники українських авторів, на жаль, відсутні зовсім. А на спеціалізованих сайтах ми знаходимо лише вказівки на давно відомі праці з кінодраматургії, такі як В. Туркін «Драматургия кино. Очерки по теории и практике киносценария» (1938 г.), Дж. Лоусон «Теория и практика создания пьесы и киносценария» (1988 г.), О. Червинский «Как хорошо продать хороший сценарий» (1993 г.), Р. Уолтер «Кино и теледраматургия как искусство, ремесло и бизнес» (1995 г.) та багато інших.

Метою статті є аналіз термінологічного апарату, що дозволяє дослідити специфіку сучасного сценарію, зокрема телевізійного. Це, у свою чергу, допоможе виявити проблемне поле, що виникло в сучасній сценарній майстерності.

Що ж таке «телевізійний сценарій» або «сценарій для телебачення»? Відповідь на це запитання не вдається знайти в жодному спеціалізованому словнику або довіднику через те, що і сам подібний термін у них відсутній. Але ж термін «сценарій» достатньо широко представлений у різноманітній довідниковій літературі.

Так, у «Словнику іноземних слів» під ред. І. В. Лехіна знаходимо таке визначення: «Сценарій [іт. *scenario*] — 1) кіносценарій — літературний твір, що детально висвітлює зміст кінокартини зі вказівками моментів її оформлення; 2) план драматичного твору, замальовка театральної п'єси, опис драматичної дії; 3) список дійових осіб п'єси із зазначенням часу виходу їх на сцену» [9, с. 625]. Таким чином, відповідно до цього трактування, «сценарієм» може називатися і літературний твір, і план, і список дійових осіб. Однак, чи правомірно це? В цьому разі, радше, це пов'язано зі сферами використання слова «сценарій». Так, у «Театральній енциклопедії» під ред. П. А. Маркова (1965 г.) знаходимо три основні

іпостасі існування сценарію: сценарій у театральному мистецтві, в музичному театрі та кінематографі. При цьому в театрі імпровізації — це «сюжетна схема, за якою створюється вистава...», в музичному театрі (в опері) — «драматургічний план, лібрето», в кінематографі — «драматургічний твір, за яким ставиться фільм» [12, С. 1144–1146]. Але де ж в цьому трактуванні телевізійна іпостась існування сценарію? Питання так і залишається відкритим.

В енциклопедичному словникові під редакцією С. І. Юткевича (1987 р.) «сценарій» трактується як «твір кінодраматургії (підкреслено мною. — Г. К.), створений для подальшого втілення на екрані» [3, с. 412].

У «Словаре русского языка» С. І. Ожегова (1988 р.) термін трактується як «1) літературний твір з детальним описом дії, на основі якого створюється кінофільм; 2) список дійових осіб п'єси із зазначенням послідовності та часу виходу на сцену» [5, с. 639]. Однак за цим визначенням варіант, коли «сценарієм» може називатися план узагалі, не досліджується.

«Словарь русского языка» під ред. Євгенєвої (1988 р.) містить таке трактування терміна: «Сценарій — 1. Літературно-драматичний твір, що містить детальний опис дії та текст мови персонажів, на основі якого створюється фільм. 2. Сюжетна схема, план театральної п'єси (підкреслено мною. — Г. К.) 3. Список дійових осіб п'єси із зазначенням часу і послідовності їх виходу на сцену» [12, с. 318].

Таким чином, згідно з цими визначеннями, театральне та кіномистецтво є основними, єдиними сферами існування сценарію. Проте, звертаючись до «Словаря театра» П. Паві (1991 р.), знаходимо, що «слово «сценарій» використовується тільки в кіно (підкреслено мною. — Г. К.), де містяться різноманітні вказівки, крім технічних щодо діалогів акторів» [6, с. 337]. Згідно з цим визначенням, використання терміна «телевізійний сценарій» (як і будь-якого іншого) є категорично неправильним. Радше за все такий «сценарій», відповідно до названого джерела, міг би називатися «скриптом» (від англ. script — твір, текст) — «термін, що використовується в кіно для вказівок оператору та позначення текстів сцен, спеціально створених для зйомок з діалогами...» [6, с. 315]. Але чи скрипт це? Ймовірніше за все, що ні.

В етимології «екранна дія» ключовим є слово «дія». Проте трактування сценарію як масового дійства, наприклад, свята та обряду, не є єдино правильною для сценарію телевізійного. «Сценарій свята та обряду — розкриває в точній послідовності елементи обрядового дійства, логічні переходи від однієї події до іншої. В С. С. та О. необхідно розкрити їх тему та ідею. На це спрямовані всі можливі

художні засоби, що використовуються в ньому: слово, символіка, атрибутика. Кожний С. С. та О. мають свою композицію, що складається з експозиції введення в дію; кульмінації — створення нової ситуації в обряді; розв'язки — утілення емоційно-змістовного висновку обрядової дії; фіналу — посилення загального враження від розв'язки обряду...» [10, с. 177–178]. Без сумніву, цю специфічну термінологію можна застосувати у сфері масових видовищ, проте, закони композиції, вказані у визначенні, можуть бути застосовані і для телевізійного дійства. Це, на наш погляд, єдине, що споріднює два види дії між собою.

Досліджуючи новітні джерела, необхідно зупинитися на трактуванні терміна, який наведено в «Словаре иностранных слов» (2000 р.), де сценарій трактується з двох сторін: «1) предметно-зображальна основа та композиційна основа сценічного дійства або кінострічки, що передається у формі скороченого тексту або максимально деталізованого; 2) заздалегідь підготовлений детальний план чого небудь» [11, с. 872]. При цьому друге пояснення становить для нас особливий інтерес, адже, згідно з ним, «сценарієм» можна назвати будь-яку дію, яка потребує належної попередньої підготовки. Таке визначення, на наш погляд, є достатньо поверховим і потребує суттєвого корегування, адже слово «план» відповідає в цьому разі самій сутності речей. Таким чином, готуючись до «чого-небудь» заздалегідь, ми розробляємо план, а не сценарій, який потребує, на відміну від першого, суттєвішої підготовки.

У довіднику «Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми» В. М. Міславського (2007 р.) «сценарій» тлумачиться як літературна основа фільму — загальний термін, що означає друковану працю, в якій детально розповідається про події та діалоги фільму, зважаючи при цьому на специфіку кіномови [4, с. 244]. Отже, драматург, який створює сценарії, автор сценарію є сценаристом (script writer). Проте відомий практик кінорежисер А. А. Тарковський свого часу стверджував, що ніяких сценаристів не існує взагалі — це, радше, письменники або ж самі режисери, оскільки і такого жанру в літературі, як «сценарій», не існує.

Досліджуючи спеціальну термінологію та, особливо, основні елементи телевізійного сценарію, слід звернутися до специфічних особливостей цього виду літературного матеріалу.

В. М. Вільчек у праці «Під знаком ТБ» стверджує, що «Телебачення — найбільш мозаїкове, калейдоскопічне, схильне до концертних, слабко асоційованих структур видовище... воно надає можливості сольного виступу, авторського самовираження і режисеру, і сценаристу, і оператору, і актору. У телевізійному видовищі ми знаходимо найсміливіші спроби зробити глядача свідком

та співучасником творчості, грати «відкрито», «без куліс», грати немовби не на сцені, а в репетиційному залі, виносити на екран не результат художнього усвідомлення життя, а процес: шлях від факту до образу, від прототипу до типу» [1, с. 45]. Телевізійний принцип створення «процесу життя», таким чином, безумовно, стає ключовим для сценарної творчості. При цьому сам процес візуалізується у специфічний відеоряд — «гарний сценарій повинен мати не тільки літературні принади, але й виразний зоровий ряд. Відомий американський режисер та сценарист Орсон Уеллс говорив про літературний сценарій: «Я пишу зображеннями» [5, с. 240].

Сучасний сценарій телепрограми являє собою твір у літературній (в рядок) (рис. 1) або табличній формі запису (рис. 2), (останнє значно відмінне від форми запису кіносценарію). При цьому сценарій для телебачення створюється за всіма правилами драматургії з урахуванням особливостей так званої кіномови.

Рис. 1

ремарка + текст (закадровий голос, текст ведучого)

Рис. 2

№	Відео	Аудіо
	<i>ремарка</i>	<i>ремарка + текст</i> (закадровий голос, текст ведучого)

Іноді в практиці сценаристів різноманітних телевізійних каналів трапляється вид запису у формі графічного сценарію. Проте він є радше режисерським варіантом сценарію, ніж літературним першоджерелом.

Рис. 3

ремарка + розкадрування

Режисерський сценарій — це розробка екранної інтерпретації літературного сценарію режисером-постановником, всі сцени в якому зазвичай пронумеровані. Це літературний сценарій, повністю підготовлений до зйомки. В останньому полягає важлива суттєва особливість, що відрізняє режисерський сценарій від сценарію літературного, який, у свою чергу, є першоджерелом екранного видовища.

Деякі дослідники та практики сценарної майстерності у своїх роздумах схилиються до думки, що літературна фіксація сценарію є єдино правильною. Так, М. І. Маршак у навчальному посібнику

«Сценарное мастерство кинолюбителя» (1975 р.) зазначає: «Справа в тому, що єдиним посередником між зображенням, дикторським текстом, діалогом, музикою, шумами — усіма компонентами фільму (у цьому разі, на наш погляд, доречно сказати і телевізійної програми. — Г. К.) — є слово. Воно може передавати і динаміку, і ритм монтажу, і настрій, і багато іншого. Ось чому, хоче або не хоче сценарист, йому доведеться опанувати певною мірою словесну форму запису» [4, с. 8].

Г. М. Фрумкін, у свою чергу, стверджує, що саме за таким сценарієм майбутнє, «тому що такий сценарій, неодмінно, одне із суттєвих досягнень культури ХХ ст.» [14, с. 25]. Що ж стосується сценарію дворядкового, то «такі телевізійні сценарії досить складно читати: спочатку необхідно прочитати текст з однієї сторони, а потім з іншої, при цьому подумки поєднуючи зміст обох текстів» [там само]. Дозволимо собі погодитися з наведеною вище думкою.

Щодо форми графічної (Рис. 3), то, «дійсно, така форма має деякі привілеї перед літературною, вона конкретніша, у ній навіть позначена внутрішньокадрова композиція, вона надає можливість вирішення зображальних завдань. Оператор за такими малюнками без особливої підготовки може зняти статичний ряд фільму. Але на цьому привілеї такого «сценарію» закінчуються. ...Передати серією кадрів точний зміст того, що відбувається, зв'язки між окремими малюнками, зміст руху і сам рух, логічну, психологічну і драматургічну побудову дуже складно. Для цього необхідно було б намалювати повністю весь фільм, як це робиться в мальованих мультиплікаційних сюжетах» [4, с. 7].

На практиці ж можуть використовуватися всі вищезазначені форми.

У 80-х рр. ХХ ст. А. С. Вартанов писав «...створені передумови, при яких твори кіномистецтва, оминаючи стадію кінопроекції в залі, можуть демонструватися безпосередньо на домашніх телевізійних екранах. Ця обставина породила в середовищі спеціалістів думку про майбутнє злиття телевізійного мистецтва в єдине екранне, аудіовізуальне, КІНОТЕЛЕВІЗІЙНЕ мистецтво. Зв'язок телебачення та кіно сприяє взаємодії, взаємозбагаченню цих мистецтв» [3, с. 412-413]. І ось тепер із майбутнього, що прогнозувалося Вартановим, можна сказати, що кіно та телемистецтво, на сучасному телебаченні, дійсно, перебувають у тісному взаємозв'язку, проте що стосується сценарних форм — їх розподіл стійко залишається. Що, у свою чергу, зумовлює необхідність подальших подібних досліджень.

Тож, на основі аналізу найвідоміших довідкових джерел виявлена недостатня вивченість термінологічного аспекту існування

телевізійного сценарію. Термін «телевізійний сценарій» або «сценарій для телебачення» відсутній. Незрозумілими залишаються специфіка та функції телевізійного сценариста. Проте нині і телевізійні сценарії, і їх автори-сценаристи існують, і це не викликає сумніву. Зростає потреба в таких сценаристах на сучасному телебаченні. Вищезазначене підтверджує і значення терміна, наведене А. З. Житницьким в навчальному посібнику «Драматургія масових театралізованих видовищ» (2004 р.): «Сценарій — колись план драматургічного твору, сюжетна схема театральної вистави, пізніше — драматургічний твір, за яким створюються кінофільм, радіопроеграма, телепроеграма (підкреслено мною. — Г. К.), масове театралізоване видовище [2, с. 118].

Таким чином, на наш погляд, з метою запобігання плутанині в тлумаченнях, трактування терміна «сценарій» у сучасних спеціалізованих словниках потребує суттєвого корегування. Необхідні введення та пояснення доволі поширеного на сучасному телебаченні терміна «телевізійний сценарій».

Пропонуємо такий варіант тлумачення терміна «телевізійний сценарій». Телевізійний сценарій або сценарій для телебачення — це літературний твір, який створюється за законами драматургії з дотриманням специфіки екранної мови, важливою складовою якої є перевага зорових образів над текстовими. Важливою відмінною ознакою є його специфічна форма запису: літературна або таблична з розмежуванням аудіо- та відеоряду (без вказівок оператору). Така форма потребує лаконізму та чіткості ліній оповідання.

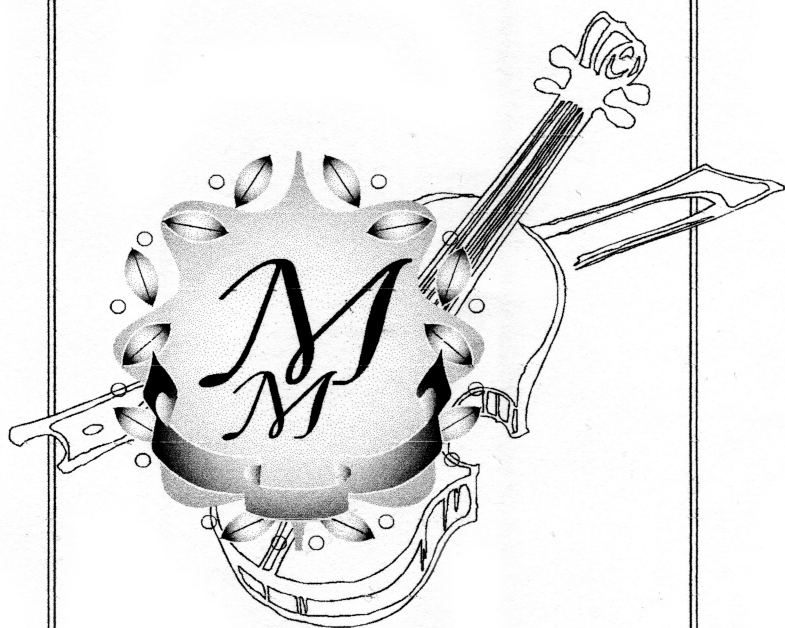
Означена проблема, на наш погляд, потребує подальших досліджень.

Список літератури

1. Вильчек В. Под знаком ТВ / В. Вильчек. — М. : Искусство, 1987. — 240 с.
2. Житницький А. З. Драматургія масових театралізованих заходів : навч. посібник / А. З. Житницький ; Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2004. — 128 с.
3. Кино. Энциклопедический словарь / под ред. С. И. Юткевича. — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — 412 с.
4. Маршак М. И. Сценарное мастерство кинолюбителя / М. И. Маршак. — М. : Сов. Россия, 1975. — 128 с.
5. Мастерство продюсера кино и телевидения: учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности «Продюсерство кино и телевидения» и другим кинематографическим специальностям / под. ред. П. К. Огурчикова, В. В. Падейского, В. И. Сидоренко. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2008. — 863 с. — (Серия «Медиаобразование»).

6. Міславський В. Н. Терміни, визначення, жаргонізми / В. Н. Міславський. — Х. : , 2007. — 328 с.
7. Ожегов С. И. Словарь русского языка. — 17-е изд. / С. И. Ожегов. — М. : Рус. яз., 1985. — 792 с.
8. Пави П. Словарь театра / П. Пави ; [пер. с фр]. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.
9. Словарь иностранных слов / под ред. И. В. Лехина, С. М. Локишной, Ф. И. Петрова, Л. С. Шаумяна — М. : Совет. энциклопедия, 1964. — 784 с.
10. Советские традиции, праздники и обряды : Словарь-справочник / Н. К. Гаврилюк, А. В. Курочкин, В.Д. Конвай и др.; Сост. Б. В. Попов. — К. : Политиздат Украины, 1988. — 224 с.
11. Словник іноземних слів : 23 000 слів та термінологічних словосполучень / уклад. Л. О. Пустовіт та ін. — К. : Довіра, 2000. — 1018 с. — (Б-ка держ. службовця, Держ. мова діловодство).
12. Словарь русского языка под ред. Евгеньевой, Том. 4 — М. : Русский язык, 1988. — 795 с.
13. Театральная энциклопедия / Под ред. П. А. Маркова. — М. : Сов. энциклопедия, 1965. — 1151 с.
14. Фрумкин Г. М. Сценарное мастерство: кино — телевидение — реклама : учебное пособие / Г. М. Фрумкин. — изд. 2-е. — М. : Академический проект, 2007. — 224 с.

Надійшла до редколегії 23.12.2010 р.



*Музичне
настелство*

СУЧАСНИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР У КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Розглядається специфіка формування особливого соціально-економічного статусу музики в сучасних умовах масовізації свідомості.

Ключові слова: музична культура, масова культура, трансформація аксіосфери, цивілізації дозвілля.

Рассматривается специфика формирования особого социально-экономического статуса музыки в современных условиях.

Ключевые слова: музыкальная культура, массовая культура, трансформация аксиосферы, цивилизации досуга.

We consider the specifics of the formation of the particular socio-economic status of music in modern conditions.

Key words: music culture, mass culture, transformation axiosphere, civilization of leisure.

Актуальність дослідження. Процеси розширення масовізації свідомості, посилення міжкультурних економічних і політичних зв'язків на базі зростання та розвитку медіакультури, впровадження інформаційних технологій, комерціалізації охопили різні сфери життєдіяльності людини й значно впливали на культурне життя суспільства.

Окремим аспектом у формулюванні проблем трансформації ціннісно-естетичного простору музичної культури в умовах глобалізаційних процесів є питання специфіки взаємодії масової й елітарної музичних культур. До межі XX–XXI ст. розвиток масової музичної культури набуває глобальних масштабів, відтісняючи на периферію культури традиції класичної музики й музичне мистецтво в цілому (академічна музика поступово стає явищем елітарним). Ця опозиція сформувалася під впливом медіакультури, техніко-інноваційних процесів, візуалізації та комерціалізації всіх її сфер.

У вивченні багатоаспектності і жанрово-видового різноманіття сучасної музичної культури великого значення набуває аналіз проблеми опозиції та взаємодії масової й елітарної музичних культур. В умовах розширення цінностей культури споживання, комерціалізації всіх сфер музики особливо гостро постає проблема підтримки та розвитку традицій академічної музики, яка нині не завжди витримує конкуренцію з продукцією мас-медіа.

Дійсно, саме у XX ст. в контексті інноваційних процесів і соціокультурної модернізації суспільства класифікація типів художньої рефлексії доповнилася поняттями «масової» (тиражованої) й «елітарної» (інтелектуальна еліта, яка знає і розуміє музичне мистецтво), «популярної» та «академічної» музики. У XX ст. в процесі

глобалізації та розвитку медіакультури співвідношення цих типів музики значно змінилося на користь «масової» культури.

У новітніх дослідженнях з культурології та мистецтвознавства також помітно змінюються уявлення про те, яка роль масової культури в музично-художній діяльності, як улаштована економіка художньої-творчих сфер, які механізми й управлінські технології забезпечують необхідне надходження у сферу безпосередньо музичної культури. Вивчення специфіки трансформації музичної культури ХХ–ХХІ ст. й актуалізувало проблематику нашого дослідження.

У концепціях постіндустріального суспільства сфера дозвілля розглядалася як найважливіша соціальна підсистема. Теоретичний аналіз великих емпіричних досліджень, що фіксують докорінні зміни в способі життя й дозвілля, став основою концепції Ж. Дюмазедьє, названої «цивілізацією дозвілля». На думку Дюмазедьє, народження цієї цивілізації датується 1960–1970 рр. [1]. Ж. Фрідман запропонував концепцію компенсаторної функції дозвілля, яке згладжує соціально-професійні протиріччя в процесі поляризації сфер праці та дозвілля [2]. Ж. Фурастьє розробляв ідею «цивілізації дозвілля» як моделі постіндустріального суспільства: починаючи з певного рівня економічного розвитку дозвілля набуває все більшої автономії від праці й стає самостійною цінністю.

Дослідженню процесів соціокультурної та історичної динаміки музичної культури присвячені праці музикознавця й композитора В. Мартинова. У них він указує на трансформацію всієї системи «культурних просторів» і відзначає перехід музичної діяльності другої половини ХХ ст. до «простору виробництва та споживання». Специфікою цієї соціокультурної лакуни є принципи тиражування комерційного продукту і маніпуляції свідомістю мас. Таку переорієнтацію В. Мартинов пов'язує з фактом «смерті музики» як мистецтва «висловлювання і переживання» [3].

Проте термін «цивілізація дозвілля» понині досить дискусійний. Більшість дослідників, визнаючи особливу роль дозвілля в постіндустріальному суспільстві, вважають за краще, подібно С. Паркеру, говорити лише про суспільство з розвиненим дозвіллям. Широко обговорюється концепція «революції обраного часу», згідно з якою в постіндустріальному суспільстві повинен змінитися засіб використання й робочого, й вільного часу: завдання полягає в тому, щоб поширити принципи вибірковості та свободи використання на весь соціальний час [4]. Проте загальна тенденція є такою, що саме дозвілля розглядається як простір розвитку і творчої самореалізації особистості.

Т. Адорно, Х. Ганс, П. Бурдьє під час розгляду художньо-смакових переваг різних соціальних груп указують на дистанціювання «високої» та «популярної» музичних культур. Результати їх теоретичних і прикладних досліджень дозволяють виявити зміни

соціальної мотивації та споживчої поведінки у сфері використання музично-художніх творів [5]. Однак комплексного дослідження соціокультурної динаміки музичної культури за сучасних умов масовізації свідомості не проводилося.

Тому метою статті є дослідження трансформації музичних форм у сучасній системі матеріально-духовних цінностей, виявлення основних факторів впливу на художньо-музичні процеси за умов масовізації свідомості, динаміку формування інноваційних потреб споживача продуктів музичної масової культури.

Традиційно стосовно музично-виконавської діяльності домінувала концепція про «самоцінності музичної культури» як певної сукупності набутого суспільного багатства, культурної спадщини та творчих досягнень, які цінні самі по собі. Фінансова основа формувалася, головним чином, завдяки бюджетним коштам або стійкій фінансовій підтримці відповідних відомств.

Як зазначає культуролог Т. Абанкіна: «Традиційно музичну спадщину орієнтовано на майбутні покоління, і головним завданням було залучення до мистецтва більшої кількості людей. До якого саме музичного напрямку чи традиції їх залучали, здавалося вже не важливим порівняно із самою ідеєю Просвіти. Вважалося, що менеджмент культурних організацій — щось принципово відмінне від менеджменту бізнес-організацій, а тому головне — захистити високу ідею музичної творчості від жорсткої реальності ринку, щоб не допустити зниження художньої якості» [7].

Проте в кінці XX ст. відбувається скорочення фінансових доцільностей у творчі організації. Більше того, всі фінансові донори, чи то державні та місцеві органи влади, благодійні фонди, меценати, надають адресну підтримку музичним колективам, групам чи авторам залежно від ефективності їх роботи. Це зумовило перегляд уявлень як про роль музики в суспільстві, так і про управлінські технології, що застосовуються в цій сфері.

Починаючи з 80-х рр. у європейських країнах широко обговорюється значення музики в структурі шоу-бізнесу, її корисність для нової економіки та соціального розвитку (зокрема, внесок культури в постіндустріальний розвиток міст, ментальної сфери людини). Музична діяльність розглядається як ресурс та інструмент для досягнення зовнішніх щодо неї соціально-економічних цілей, що пов'язано з глобальними тенденціями суспільного розвитку.

В економічно розвинених країнах відбувається перехід до нового типу соціально-економічного розвитку — постіндустріального суспільства, в якому домінує не «виробнича економіка» (production economy), а «обслуговуюча економіка» (service economy). Основною сферою зайнятості та джерелом доходу стає не тільки й не стільки промисловість, скільки гуманітарні галузі та сфера послуг. Модель суспільства є комунікаційною моделлю взаємного «обміну послу-

гами». Наука, технології, інформація й мистецтво відіграють провідну роль у суспільному розвитку. Ключовими інститутами нової економіки стають університети, інформаційні, наукові, творчі та медичні організації як центри зосередження теоретичного й прикладного знання.

Саме в контексті цих тенденцій до музики починають ставитися як до особливого ресурсу нової економіки, джерела нового мислення. Експерти вивчають культурні ресурси, розробляють управлінські технології та конкретні пропозиції щодо того, як музична спадщина й актуальна музика можуть формувати специфіку сучасної міської культури, стати цікавими й для місцевого співтовариства, й для туристів. У системі соціогуманітарних та культурологічних знань широко обговорюється теза про те, що саме музична рефлексія акумулює соціокультурні смисли в різних сферах життя поліса.

У постіндустріальному суспільстві музична культура як носій художньо-рефлексивного потенціалу стає стратегічним пріоритетом сучасних бізнес-процесів розвинених країн саме тому, що оперативно трансформувалася в потужну індустрію естетично-статусних послуг. За оцінками британських експертів, останніми десятиліттями доходи від експорту музики в Англії перевищили доходи від експорту машино- і автомобілебудування разом узятих.

Слід зауважити, що зародження нових музичних стилів і напрямів відбувалося на тлі економічного зростання європейських країн. Це дозволило їм, накопичивши певний «запас міцності», здійснити перехід до постіндустріального типу економічного розвитку, прибрати зі своїх міст застарілу промисловість, завдяки модернізації звільнити виробничі площі для будівництва нових великих об'єктів, створити нову культурну інфраструктуру поліса. Розвиток музичної культури в цьому контексті є своєрідною програмою соціальної адаптації, що дозволила перейти до формату «нової зайнятості» в постіндустріальній економіці.

Однак не в усіх європейських країнах відбувся процес деіндустріалізації, багато хто став розвивати шоу-муз-бізнес на додаток до існуючих бізнес-форматів, одночасно здійснюючи технологічну модернізацію. Проте в усіх країнах помітно змінилося ставлення до музичної культури, виникло прагнення перетворити її на прибуткову галузь сучасної економіки, залучити музично-художню діяльність до економічного обігу. Формується потужна фінансова інфраструктура, перевага якої полягає в можливості консолідації світових фінансових ресурсів і витрачання їх відповідно до потреб світового мистецтва та музичної діяльності, в орієнтації на підтримку інновацій у галузі розвитку культурних технологій і забезпечення доступу до світових ресурсів усім зацікавленим учасникам художнього процесу.

Але цього для підтримки рівня музичної культури все ж таки недостатньо. Реальну зацікавленість у збереженні та розвитку естетичних традицій і музичного мистецтва повинні відчувати мільйони людей. Необхідно вписати музику в поточне споживання, в постійні статті витрат сімейних бюджетів. «Культурна спадщина й актуальне мистецтво слід зробити доступним кожному споживачеві... Треба перетворити музично-культурні ресурси на товари та послуги й навчитися продавати їх, але так, щоб зберігалася цілісність і невичерпність світової музичної спадщини» [6, с. 73].

У цивілізації дозвілля змінюється ставлення до ролі та функцій музичних об'єднань і виконавців. Просвітницька модель культури змінюється так званою гедоністичною концепцією, згідно з якою музика повинна приносити задоволення, розважати, заспокоювати. У сучасному світі люди відчують постійні стреси, вони перевантажені на роботі, втомлюються від побутових проблем. І саме установи культури повинні надати їм можливість відпочити, відволіктися від проблем, навіть навчати «граючись». «Спілкування з прекрасним» має радувати людей, давати їм позитивні емоційні переживання й нові враження.

Фактично можна говорити про формування аудиторії «нових культурних споживачів», які обирають усе, що може принести задоволення: культуру етнічну (місцеву) та світову, популярну і високу, традиційну та сучасну. Одного вечора вони слухають оперу, наступного йдуть на рок-концерт або виступ народного хору. Під час відпустки відвідують традиційні концертні програми й популярні естрадні вечірки, виступи співаків-аматорів і місцеві фольклорні свята. Межа між елітарною та масовою музичною культурою розмивається. Те, що ще вчора було радикальним, нині вже стає класикою.

Концепти економіки бажань ґрунтуються на висловлюваннях деяких американських дослідників, які стверджують, що одне з фундаментальних завдань забезпечення нашого процвітання — санкціонувати й виправдовувати в очах людей користування всіма благами, доводити їм, що перетворювати своє життя на задоволення морально, а не аморально. («Адже ви цього варті!»). Ключовими моральними імперативами в економіці бажань стають «Life for fun», «Culture for fun», навіть «Business for fun» («життя для задоволення», «культура для задоволення», «робота для задоволення») [5, с. 217].

Товари та послуги в економіці бажань аж ніяк не задовольняють природні потреби, навпаки, вони формують штучні бажання, нав'язані «суспільством споживання». Товар або послуга створюються не тільки руками, але й уявою, причому як уявою творця, так і уявою власника речі, який, придбавши її, не просто користується нею, але думає, що володіє якоюсь символічною цінністю.

Звичайно, і раніше практично будь-які речі мали символічне значення, але в економіці бажань якості речей, їх будова і корисність приховуються (перш за все, рекламними технологіями) і, зрештою, виявляються стертими, залишаючи споживачам якусь кристалізацію їх бажання.

Найдинамічніше споживаються ті товари або послуги, які стають знаком — певного життєвого стилю, належності до тієї чи іншої соціальної групи. Відмова від споживання такого товару-знаку рівнозначна відмові від інтеграції в соціальне життя. Споживання товару-знаку в сучасній цивілізації дозвілля стає ключем до залучення імперсонального дисперсного колективу — цінителів класики, знавців джазу, фанатів рок-музики та ін. Цей колектив — уявний, але об'єднаний деяким набором засвоєних загальних цінностей, і цієї спільності достатньо, щоб забезпечити дієвість технологій економіки бажань.

Постулати економіки бажань будуються на систематиці бажань. Будь-яке бажання, навіть найінтимніше, орієнтоване на універсальність: для людей природно переживати свої бажання, співвідносячи їх з колективом. Відповідаючи на цей запит, технології економіки бажань створюють уявну солідарність на основі споживання знакових товарів і послуг, хоча кожен використовує їх і ставить до них по-своєму. Парадоксальним чином у цивілізації дозвілля музичні продукти пропонуються через апеляцію до інстинкту солідарності, а використовуються кожним, щоб відрізнитися від інших.

Таким чином, у сучасній цивілізації дозвілля економіка музичної культури будується на виробництві та споживанні символів і цінностей, які задовольняють «високі», нематеріальні потреби. Робота на ринку символів — це робота не з товарами й послугами, а із соціально-психологічними мотивами, бажаннями, цінностями та забобонами людей у ситуаціях, коли споживання матеріальних речей відображає нематеріальні соціальні потреби.

Відповідно, попит на продукти музично-творчої діяльності та послуги, запропоновані шоу-бізнесом і сучасною музичною культурою, найбезпосереднішим чином пов'язаний із соціально-психологічними мотивами, а саме: еднання з іншими людьми; відповідність стилю життя певної соціальної групи; слідування моді; виділення з натовпу тощо.

Прояв зазначених мотивів соціальної поведінки становить нерациональну компоненту економічної поведінки й виражається в так званих соціальних ефектах. Наприклад, ефект «приєднання до більшості» — величина, на яку зростає попит на товар чи послугу через те, що інші люди теж купують цей продукт; на цьому ефекті ґрунтується ринковий потенціал музичних брендів. Ефект Веблена — величина, на яку зростає попит зі збільшенням ціни на

продукт через те, що споживання цієї послуги або товару стане «демонстративним ледарством»; цей ефект, окрім предметів розкоші, впливає на ринковий потенціал усіх новинок. Ефект «сноба» — величина, на яку падає попит через те, що інші теж споживають цей продукт.

Твори музичного мистецтва, продуктів музичної культури призначені для задоволення потреб «високого порядку» — для самоствердження, самоповаги, соціальної належності. Зміщуються споживчі акценти: конкретні товари або послуги сфери культури перетворюються на символічні компоненти цілісного життєвого стилю.

Музична культура за своїм потенціалом здатна викликати переживання, змушувати захоплюватися, сміятися, плакати, страждати й обурюватися, розширюючи таким чином межі емоційного світу. Але за сучасних умов саме економіка бажань спрямовує творчу енергію на споживання, сприяючи конвертації естетичного бажання в гроші. При цьому технології управління нематеріальними потребами часом дозволяють відкрити людям культурну спадщину й актуальну культуру, пробудити та розвинути їх бажання. Економіка бажань, культура та творчі індустрії зумовлюють існування один одного й сприяють взаємному розвитку.

Таким чином, саме масова культура детермінує сучасну систему матеріально-духовних і художніх цінностей суспільства, підвищення темпів оновлення, культур-естетичного прагнення людей до новизни й різноманітності, зміну інтересів. Звідси тенденція до дроблення ринків культури, скорочення життєвого циклу явищ музичної культури як товарів і послуг. Успішність маркетингових стратегій за узгодженням попиту та пропозиції в музичній культурі визначається точністю сегментації аудиторій, можливістю коригування пропозиції відповідно до швидко мінливого попиту, підтримкою інтересу завдяки інтенсифікації комунікацій. Стає зрозумілим, що ціннісно-семантичний центр економіки бажань у сучасній цивілізації дозволяють складати технології проектування майбутнього, створення креативного потенціалу та управління розвитком, формування інноваційних потреб особистості. У зв'язку з цим роль музичної культури та її економічний потенціал у сучасному суспільстві радикально змінюються. Проектування бажань і необхідна для цього творча енергія стають затребуваними, оскільки художньо-естетичні запити формують особливий соціально-економічний статус музики в сучасних умовах масовізації свідомості.

Перспективами подальших досліджень може бути визначення основних тенденцій розвитку музичного простору сучасної полісної культури України та специфіки її формування в сучасних умовах масовізації художньої свідомості.

Список літератури

1. Friedmann G. The anatomy of work / G. Friedmann. — London: Heinemann, 1961. — 326 p.
2. Дюмазедьє Ж. На пути к цивилизации досуга / Ж. Дюмазедьє // Вестник МГУ. Серия 12. Социально-политические исследования. — 1993 — № 1. — С. 83 — 88.
3. Мартынов В. Зона OPUS POSTH, или рождение новой реальности. В. Мартынов. — М.: «Классика — XXI», 2005. — 288 с.
4. Parker R. Sociology of Leisure / R. Parker. — N-Y : Routledge, 1976. — 445 p.
5. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. — М.: Изд-во «Рудомино», 2001. — 267 с.
6. Культура маркетинга. Маркетинг культуры / Сибрук Дж.; пер. с англ. В. Козлова. — М.: Ad Marginem, 2005. — 304 с.
7. Абанкина Т. Экономика желаний в современной цивилизации досуга [Электронный ресурс] / Т. Абанкина. — Режим доступа: <http://www.strana-oo.ru/numfd=25&article>.

Надійшла до редколегії 25.11.2010 р.

УДК 81'342.2:784

О. О. ТАРАСОВА

**ІННОВАЦІЙНІ ПРИНЦИПИ ОСМИСЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ
ФОРМИ КОМПОЗИТОРАМИ НОВОЇ ВІДЕНСЬКОЇ ШКОЛИ:**

**А. ФОН ВЕБЕРН. ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «ТРИ ПІСНІ НА
«НЕПРОХІДНІ ШЛЯХИ» ХІЛЬДЕГАРД ЙОНЕ»**

(«DREI GESÄNGE AUS «VIAE INVIAE»

VON HILDEGARD JONE»), ОР. 23

Визначається роль артикуляційного комплексу у формуванні композиційного рівня музичного твору.

Ключові слова: артикуляційний комплекс, первісний код, артикуляційний контрапункт, артикуляційний резонанс, артикуляційні ланцюги, хвилі, еволюції.

Определяется роль артикуляционного комплекса в формировании композиционного уровня музыкального произведения.

Ключевые слова: артикуляционный комплекс, первичный код, артикуляционный контрапункт, артикуляционный резонанс, артикуляционные цепи, волны, эволюции.

The article is devoted to a role of articulation complex in the forming of compositional level of music work.

Key words: articulation complex, initial code, articulation counterpoint, articulation echo, articulation chains, waves, evolutions.

Плюралізм творчих технік, методів, стилів, притаманний мистецтву ХХ ст., є відображенням глобальних трансформацій сус-

пільної свідомості. XX ст. називають століттям глобального експерименту, пошуку основи для створення нової культурної парадигми. Найважливішим напрямом у мистецтві початку XX ст. був модернізм, творчі відкриття котрого стали фундаментом розвитку мистецтва понині. Однією з провідних тенденцій модернізму є маргіналізм, який в академічному мистецтві відобразився в методі тотальної регламентації виконавських засобів музичної виразності. Таким чином, виконавські засоби набули значення домінуючих у системі музичної мови.

Утіленням модерністської концепції стала творчість А. Веберна. Творчою метою композитора було створення нової художньої структури з максимальним ступенем взаємодії і співвіднесення всіх елементів. Ця структура стала втіленням натурфілософської ідеї космічного метаморфозу. У системі музичної мови А. Веберна функціональність замінено симетрією, яка спостерігається на всіх рівнях фактури.

Виконання творів композиторів-модерністів потребує від музикантів спеціальних знань щодо специфіки естетики модернізму й особливого погляду на сутність елементарних музичних компонентів: тону, акорду тощо.

Таким чином, розробка методів аналізу модерністських творів не втрачає актуальності для музичної науки.

Мета дослідження — виявлення формоутворюючої функції артикуляційного комплексу у вокальному циклі А. Веберна «Три пісні на вірші Х. Йоне», Ор. 23.

У розробці теми автор ґрунтується на дослідженнях Л. Гаккеля, Е. Денисова, Ц. Когоутека, С. Курбатської, С. Павлішин, П. Хіндеміта, В. Холопової, Ю. Холопова.

Світова гармонія як система відповістей виражена у творах А. Веберна в просторовій стереофонії. У вертикальній площині її функціонування зумовлене дією артикуляційного контрапункту, в горизонтальній — взаємодією артикуляторних програм. Глибинна структура музичного простору створюється:

1) стереофонічним розширенням фортепіанної фактури (артикуляційний контрапункт як спектр ступенів щільності, парасонанс, артикулювання форшлагів і пауз у просторовій перспективі);

2) специфічними прийомами вокального й фортепіанного звукодобування (перехрещування рук, енергетичне наповнення стрибків, сполучення режимів роботи головного й грудного резонаторів, поєднання фальцетно-мікстового регістру з «фальцетними вознесіннями»);

У формоутворенні — сфері архітекτονіки — метою А. Веберна стає інтегрована музична тканина, структура з максимальним ступенем взаємозв'язку й співвіднесення всіх її компонентів. До цього рівня належать прояви симетрії як урівноваженості, які ви-

ражаються, наприклад, у комплементарності тембрів, динаміки, агогіки, парній артикуляції, реалізації «ідеї повернення» (система обрамлень), дзеркальній симетрії динамічного відлуння.

А. Веберн підкреслював: «У музиці, як і в усьому, в чому людина виражає себе, важливо по можливості чітко виявити співвідношення частин у взаємозв'язку, одним словом — показати, як одне співвідноситься з іншим», — [1, с. 61]. Ясність Веберн пов'язує з категорією *Faßlichkeit* (зрозумілість), що забезпечує можливість найадекватнішої, по можливості, однозначної передачі інформації.

Таким чином, у творах композиторів нововіденської школи тональна функціональність заміщується симетрією, що реалізує себе на різних рівнях. Одним з проявів симетрії у вокальному циклі А. Веберна стали симетричні (парні) образи поетичного тексту (царство коріння — небо; смерть — життя; ніч — день; тьма — світло). Стосовно музичного ряду необхідно відзначити специфіку парної артикуляції (№ 3), що організована за принципом системи дзеркальних відображень. У контексті поетичного змісту цей принцип наповнюється світлом провідної ідеї: відображенні Божественного в кожному з нас («ніяких стін між нами й Богом»).

Динаміка стає засобом формоутворення. Динаміка впорядкована, хоча в ній композитор не дотримується жорстких норм серіалізму. Динамічний «візерунок» має струнку графічне втілення. Розглянемо в цьому аспекті першу частину циклу № 1 (такти 1-24).

У тт. 1-2 дві динамічні хвилі автономні від метричної сітки й замикаються *crescendo* до *pianissimo*:

$pp, p > pp \text{ — } pp, p > pp$

Схема 1

У тт. 5-8 система відповідностей поширюється на відносну динаміку (симетричні конструкції *crescendo* і *diminuendo*, проведення резонуючих прийомів — дзеркальна симетрія динамічного відлуння).

Calando a tempo

p	$<$	f	$>$	p	$<$	p	$>$	pp
динамічне відлуння				динамічне відлуння				

Схема 2

Також наявна фігура замикання, що виражається сполученням агогічних позначень (*calando* — *a tempo*).

Комплексом динамічних та агогічних засобів структурується форма двотакту (тт. 9-11).

		Фермата		<i>frei</i>		Фермата			
pp	$<$	p	$>$	pp	$-$	p	$>$	pp	$(p > pp)$
Динамічне відлуння				Резонуючий повтор					
Вступ		Основний розділ				Кода			

Схема 3

Чітко позначені межі основного розділу: повторений «динамічний мотив» замикається артикуляційним резонансом і ферматою, обрамляється дзеркальною симетрією подібних акустичних прийомів (динамічне відлуння — резонуючий повтор). Кода репрезентує традиційну фігуру замикання: комплекс згасаючого звучання (*diminuendo*) й «агогічний зворот» (*frei* — фермата).

У цілому «динамічна форма» першого розділу виявляє ознаки тричастинності з елементами репризи й контрастною серединою.

Другий розділ (такти 12-24) побудований відповідно до концепції фіналоцентризму. У цьому разі також очевидна формоутворююча роль динаміки.

Артикуляційний комплекс динамічних та агогічних позначень окреслює чотири фрази, кожна з яких замикається *calando*.

calando									
Тт. 12-15:	вокал	f	>	p	<	>	p	pp	
	фортепіано	f	p	fp	>	pp	p	>	pp
tempo calando									
Тт. 15-17:		f	>	p	pp	>			
tempo calando									
Тт. 18-20:		f	>	p					
tempo фермата									
Тт. 20-24:	вокал	f		p	f				
	фортепіано	f	ff	>	pp	f	ff		

Схема 4

Аналіз другого розділу дозволяє виявити ще кілька основних функцій динамічного й агогічного рівнів у музиці А. Веберна.

В основі трьох перших фраз — одна формула «динамічного руху» (від *forte* — до *piano*). Тип «динамічного руху» з вершини-джерела асоціюється з провідною формулою мелодійного руху в класичній музиці. При цьому з кожною новою фразою скорочується зона тихого звучання, що відтінює різкість *forte*. Контрастне зіставлення *forte* і *piano* в третій фразі позбавлене «зм'якшуючих нюансів». Наслідком сукупності позначених процесів стає «народження» «зустрічної» динамічної хвилі, інтенсивність якої дозволяє досягти могутнішого звучання (*fortissimo*). Структуру відзначають завершеність, урівноваженість. Вона побудована відповідно до законів психології сприйняття, комунікації. І в цьому аспекті метою композиції для Веберна є зрозумілість (*FaЯlichkeit*).

Стосовно принципів співвідношення партій привертають увагу два моменти. Перший — це підтримка динамічного «злету» вокаліста (акцент *fp* у партії фортепіано на гребені динамічної хвилі у вокальній партії). Цей приклад ілюструє один з елементів дует-

ного принципу взаємодії солістів. Другий (тт. 20-24) зацікавлює «запізнілою динамікою» фортепіано — проекцією іншої просторової площини. Таким чином, за допомогою засобів динаміки й агогіки А. Веберн відтворює класичні структури музичних форм.

Основа «динамічного сюжету» № 2 — зіставлення контрастних, індивідуально визначених «динамічних станів», кожен з яких відповідає окремому розділу форми.

Тт. 1-7 являють собою цілісний динамічний пласт з елементами дзеркальної симетрії й «динамічного філірування» ($f > p$), що в плані агогіки збігається з *ritenuto* і завершується ферматою. Період витримано в єдиному темпі, без агогічних відхилень (за винятком згаданого):

$$sff > f < sff \quad f > p$$

Схема 5

«Динамічна картина» другого розділу (тт. 8-14) інша. У ній, насамперед, привертає увагу перевага відносної динаміки, її «інтенсивне життя» на грані ірреально тихих звучань. Нижній «трепет» прозорих ліній, що сплітаються між собою, супроводжується агогічними «завмираннями». Плин суб'єктивного часу з «подовженням миттєвостей» у просторі, сповненому відзвуками кристалізується у двочастинну форму з динамічним контрастом типу барочної тераси:

	Tempo		calando		tempo	calando	tempo	rit.
вокал	< >	pp	< >	p	<	>	f	< f < >
фортепіано	p < >	< >	pp >	p	< >	pp >	f >	< f >

Схема 6

«Повернення forte» ілюструє фразу поетичного тексту: «Sie fließt zum Strom der Gnade wunderbar zuruck» («Вона повертається назад до потоку милості»).

Перший і другий розділи, рівні за масштабом, репрезентують два основні образи цього номера: божественної висоти (прояв духовного начала) і людської сердечності (прояв душевного начала). Символічним є навіть розмір цих розділів: 1/2 — утілення Єдиного; 5/4 — утілення різноманіття в єдності.

«Сюжет» поетичного тексту оформлюється в лаконічне висловлення: «волога, що падає з небес», відгукуються в людині «кров'ю серця й проникливістю сліз», а потім — повертається назад, «до потоку милості». Це висловлення можна виразити тріадою (теза — антитезис — синтез), яка на рівні засобів артикуляційного комплексу набуває різноманітного втілення. Контрастно-складена форма цілого будується на двох образах, що постійно змінюють один одного.

Наступний (третій) розділ (тт. 15-19) відзначений графічною суворістю й простотою обрисів:

	Tempo		rit.
F	< sf	f	> p
			> pp

Схема 7

Четвертий розділ (*ruhig* — такти 20-24) нагадує другий інтенсивністю динамічного й агогічного «життя». Наступна фраза (тт. 23-24) вводиться за принципом відтінюючого контрасту: уповільнюється темп (*viel langsamer, sehr ruhig* — набагато повільніше, дуже спокійно), звучання витримане в динаміці *pianissimo*, сповнене резонуючих перекликів фортепіано й вокалу, «завмирань» фермат.

У п'ятому — дуже лаконічному (три такти) — розділі обидва образи (Himmel — «небо» і Seele — «душа») представлені в згущеному контрастному зіставленні. Цей розділ є кульмінацією номера. На відміну від традиційного тлумачення кульмінації як динамічного перетворення, досягнення нової якості, нового рівня розвитку, А. Веберн пропонує тип кульмінації, що являє собою «збірний образ» основних станів, квінтесенцію їхніх істотних ознак. Подібна кульмінація є однією з проекцій натурфілософських поглядів композитора, що ілюструє ідею коловороту сущого.

Ідею «Повернення до начала» втілено в тематичному обрамленні (тт. 28-29) — «звуківисотній арці», що з'єднує коду № 2 з початком циклу. Кода позбавлена традиційних результируючих атрибутів: динамічних наростань, акцентів, потужної повнозвучності фактури *tutti*. Якщо провести паралель з мовознавством, то подібне поєднання параметрів приведе до фінальної крапки або знака оклику.

Веберн завершує № 2 трикраткою, що веде в нескінченність. У вокальному ряді про це свідчать: філірування довгого звука (супроводжується *diminuendo*), широкий висхідний стрибок, який у динаміці загасання зумовлює перехід на фальцетний режим звукодобування (обертоновий спектр, що поступово втрачає барви, викликає асоціацію з просторовим віддаленням). Цей артикуляційний комплекс поєднується із загальним тихим розчиненням звучності. Останній акорд (діапазон у три октави), який упродовж тривалого часу «тане» на ферматі в динаміці *pianissimo*, м'яко «огортає» звучанням просторову сферу. Таким чином, основою концепції коди є ідея піднесення як знаходження духовної чистоти.

Тривалість розділів — 7:7:5 : 5 (3 + 2) : 3:1:2 — виражає не тільки магію числових співвідношень, але й узгоджується із закономірностями класичної драматургії, що зважають на особливості психології сприйняття: тривалість подвійної експозиції, скорочення масштабів розділів у лінійній перспективі розвитку (становлення) музичної тканини, що завершує фігура замикання.

Формоутворююча роль прийомів звукодобування (артикуляції у вузькому сенсі) також є вельми істотною у вокальному циклі А. Веберна. У № 1 однаковість піаністичного прийому *tenuto*, його фрагментарне проведення в масштабах пісні намічають пунктир логічного ланцюга: Ich bin nicht mein (Я не належу собі) — Du bist

nicht dein (Ти не належиш собі) — Wir sind nicht unser (Ми не належимо собі).

Аналітичний розбір першого розділу цієї пісні (такти 1-11) щодо прийомів піаністичного звукодобування виявляє певний «сюжет» їхнього розгортання. Тт. 1-2 побудовані на поєднанні акордів tenuto і восьмих, що зліговані по двоє. Акордова вертикаль Веберна — проекція мелодії, «згорнутої» в точку. «Один акорд — живий у часі, але нерухливий у просторі музики. Це знак часу, що минає нечутно, непомітно, але вимірює собою й музику, і життя, що веде за край життя...», — відзначає Л. Гаккель [2, с. 99].

Ідея «творчого тону» (kreatürliche Ton), який є предтечею сонористики, з достатньою мірою визначеності оформилася у творчості К. Дебюссі, котрий розкрив експресивні можливості триваючого тону й конструктивну роль фонічного начала у формоутворенні.

Акордова вертикаль А. Веберна насичена дією доцентрових сил, подібних до ефекту «втягування у вирву». Вона інтровертна, звернена «всередину себе» і виконує у формі функцію стримуючого фактора. Ця особливість творчого мислення композитора зумовлює максимальну концентрацію психічних процесів виконавця, яка виявляється в специфіці тактильних відчуттів, щільності дотику та ін.

«Легатні конструкції» — один з проявів дії загального принципу стрибка, що властивий стилю А. Веберна. Далекі регістрові сполучення в усіх голосах фактури є параметром стереофонічно організованого мультиплощинного простору, в якому стрибок мислиться як зрушення матерії в часопросторі. Стрибки репрезентують взаємодію механізмів устремління й гальмування у формі цілого. «Матеріальному» втіленню стрибків відповідає тип рухової активності виконавця, пов'язаний з механізмом подолання.

У т. 4 виникають «нові персонажі»: форшлаг і «фактурно розпилений» акорд, які в сукупності являють собою модифікацію квазі-серії т. 1.

Форшлаг в інтерпретації Веберна — це співзвуччя, тони якого розсіяні в просторі. Головним під час виконання форшлагу є ретельне співвідношення його звуків за висотою, динамікою, тривалістю, побудова у свідомості його моделі як «просторового співзвуччя». У цьому розділі простежується композиційний принцип «проростання прийому». Спадному форшлагу т. 4 (єдиному в першій фразі) «відповідає» дзеркально симетричний форшлаг у т. 5 (єдиний у другій фразі). «Наслідком» цих «відблисків» стає ланцюг форшлагів (т. 8) — основа інтермедійної побудови, — що є доповненням другої фрази.

«Акордовий пасаж» у формі цілого виконує дві функції: «зміни декорацій» і замикаючої побудови. Це — репрезентант активного начала. Він є екстравертним. У цьому разі діють відцентрові сили, переважає висхідний рух, пасаж супроводжується «спрямованим

у простір» динамічним наростанням (*crescendo* до паузи). Йому відповідає тип рухової активності, пов'язаний зі спрямованістю, «проривом» в іншу площину. Обрамлене ферматами, останнє проведення цього фактурного сегмента (у динаміці затихання (*diminuendo*), вільному темпі (*frei*), що компенсує *ritenuto*) — ще одна «зміна декорацій» та одночасно — обрамлення розділу (елементи квазі-серії). Це проведення внаслідок дії засобів артикуляційного комплексу викликає іншу асоціацію: «прорив» змінюється «розчиненням» у просторовій перспективі.

Тт. 9-11 — своєрідний «парад персонажів». У ньому послідовно представлені всі артикуляційні сегменти розділу, завдяки чому ця будова набуває синтезуючого змісту.

Таким чином, у першому розділі першої пісні представлені чотири типи рухової активності: інтровертний (акорди й тони *tenuto*), екстравертний (пасаж шістнадцятих *legato*), стримуваної спрямованості (легатні пари восьмих тривалостей), акустичного співвіднесення (форшлагги).

Інтровертний тип є проявом дії доцентрових сил, екстравертний — відцентрових, тип стримуваної спрямованості — це проекція їхнього зіткнення, тип акустичного співвіднесення в цьому сенсі є нейтральним. Словом, артикуляційний «сюжет» цього розділу — це сплетіння й зіткнення енергій, пульсація щільності.

Щільність як показник артикуляційного рівня у творах композиторів нової віденської школи, а пізніше — авангардистів — також має «лінію розвитку». Збільшення щільності супроводжує «переростання» *tenuto* в *marcato* (№ 1, тт. 23-24) в одному з голосів фактури.

У другій пісні прийом звукодобування стає «візитною карткою» розділу форми. Переважне застосування форшлагів до *staccato* в поєднанні з *tenuto* характеризує перший розділ пісні. Це поєднання містить семантичний підтекст: опозиція *staccato* — *tenuto* відбиває співвідношення невагомості — вагомості і відповідає поетичному образу «падіня з висот». У другому розділі переважає *legato*. Чергування цих прийомів звукодобування зберігається до останніх тактів номера. Ізольовано прийом *tenuto* виконує двояку функцію: одного з параметрів артикуляційного комплексу в каденції, що завершує всі розділи пісні, і своєрідного *Cantus firmus* у складі артикуляційного контрапункту (такти 8-15).

Специфічний нюанс є основою № 3: чергування парних артикуляційних комплексів, елементи яких перебувають у відносинах симетрії (прямій або дзеркальній), являє собою форму, котру можна назвати «сюітою відображень».

Педаль застосовується в № 3 як тембрально-фонічна фарба. Її виникнення на тлі безпедального звучання двох перших пісень сприйняттям оцінюється як нове, а тому закономірно привер-

тає увагу. Упровадження в тембральний спектр «зекономленого тембру» привносить у завершальний номер фінальний ефект *tutti*.

Таким чином, артикуляційний комплекс у циклі А. Веберна відіграє світоглядну (ідея космологічного метаморфозу, виражена симетрією прийомів артикуляційного комплексу, артикуляційним контрапунктом і резонансом як явищами просторової стереофонії, горизонтально-вертикальними перетвореннями фактури), семантичну (деформація коду артикуляційного комплексу, оперування регістром і щільністю, контрастом моделей артикуляційного комплексу), композиційну (формоутворююча роль динаміки, агогіки, артикуляції), комунікативно-психологічну (концепція людини як мікрокосму в макрокосмі, втілена збереженням первинного коду артикуляційного комплексу на мікроділянках форми) і стильову (тотальна організація звукового простору, збереження класичних принципів виконавства в техніці пуантилізму) функції.

Перспективою подальших досліджень є розробка методики аналізу музичних творів авангардного напрямку ХХ-ХХІ ст.

Список літератури

1. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / А. Веберн. — М. : Музыка, 1975. — 143 с., нот.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века / Л. Е. Гаккель. — Л.-М. : Сов. композитор, 1976. — 296 с.
3. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие / Э. В. Денисов // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 112–137.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 367 с.
5. Курбатская С. Meisterwerke вариационной формы / С. Курбатская, Ю. Холопов // С. Курбатская, Ю. Холопов. Пьер Булез. Эдисон Денисов : Аналитические очерки. — М. : Сфера, 1998. — С. 238–363.
6. Павлишин С. «Місячний П'єро» А. Шенберга / С. Павлишин. — К. : Муз. Україна, 1972. — 56 с.
7. Хіндеміт П. Техніка і стиль / П. Хіндеміт // Українське музикознавство : зб. ст. — К. : Муз. Україна, 1972. — Вип. 7. — С. 260–280.
8. Холопов Ю. «Знаки свыше» / С. Курбатская, Ю. Холопов // С. Курбатская, Ю. Холопов. Пьер Булез. Эдисон Денисов : Аналитические очерки. — М. : Сфера, 1998. — С. 137–179.
9. Холопова В. Антон Веберн. Жизнь и творчество / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. — М. : Сов. композитор, 1984. — 320 с.
10. Элик М. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шенберга / М. Элик // Музыка и современность : сб. ст. — М. : Музыка, 1971. — Вип. 7. — С. 164–211.

Надійшла до редколегії 10.12.2010 р.

ГІГІЕНА ГОЛОСУ ЯК ОДНА З ПРОФЕСІЙНИХ ОЗНАК СПІВАКА

Ідеться про обов'язкові складові гігієни співака на шляху до справжньої майстерності.

Ключові слова: гігієна, спів, голос, дихання.

Идет речь про обязательные составляющие гигиены певца на пути к настоящему мастерству.

Ключевые слова: гигиена, пение, голос, дыхание.

In the article speech goes about the obligatory component hygiene's of singer on a way to the real trade.

Key words: hygiene, singing, voice, breath.

Від стану голосового апарату, постановки голосу, співочого навантаження тощо залежить ступінь професіоналізму будь-якого виконавця, успіху в концертно-творчому житті будь-якого артиста-вокаліста, незважаючи на його професіональний чи аматорський статус. При цьому особливого значення набувають питання гігієни голосу і всього спектру проблем, що пов'язані з цим.

Аналіз останніх досліджень дає підстави вважати, що проблемам гігієни голосу присвячено чимало видань. І методисти, і педагоги, і практики-співачи у своїх працях намагалися надати своє бачення цієї проблеми. Про це свідчить чималий масив літератури і минулого, і сучасного [1-22]. Разом з тим, автор намагався звизити питання гігієни до формату статті і мав на меті сконцентровано подати поради, особливо початківцям-співачам, на шляху до справжніх вершин вокальної майстерності.

Охорона голосу. З погляду охорони голосу знання механіки звукоутворення, розуміння методичних прийомів і знання режиму вбереже співака від непомірності у використанні голосу, від різних небезпечних експериментів над голосовим апаратом і допоможе йому зберегти свіжість голосу якнайдовше. Кожна людина, робота якої пов'язана зі співом, для збереження свіжості голосу і попередження різних захворювань повинна в побуті та в роботі дотримуватися певного режиму.

Професійні співаки частіше, ніж інші люди, страждають від порушень режиму. Відбувається це тому, що після посиленої діяльності голосовий апарат сильно розігрівається і набуває крайньої чутливості до таких дратівливих чинників, як холод, пил, тютюновий дим, спиртні напої та ін.

Великий вплив як на загальний стан здоров'я, так і безпосередньо на голосовий апарат мають домашні умови. Так, наприклад, температура в кімнатах не має бути високою: це зніжує організм і сприяє до простудних захворювань. Кімнати необхідно провітрю-

вати хоча б двічі на день. Для співаків якнайкращим видом опалювання є пічне, оскільки воно добре вентилює приміщення і залишає повітря вологим. Але реалії часу такі, що нині існує центральне опалювання. Воно надто сушить повітря, тому для зволоження його рекомендується ставити на батареї судини з водою або тримати в кімнаті спеціальні зволожувачі повітря. У осінній час необхідно достатньо тепло одягатися, остерігатися охолодження тіла в результаті тривалого перебування на повітрі і особливо стежити за тим, щоб були сухі та теплі ноги.

Величезного значення для співака набуває помірне і правильно організоване харчування. Вживання тютюну та спиртних напоїв украй небажане, оскільки вони діють негативно на весь організм і особливо на голосовий апарат, позбавляючи голос краси тембру, м'якості та гнучкості.

Всі співаки будьякого віку для збереження свіжості голосу мають працювати над ним по можливості щодня, проспівуючи вправи, вокалізи і ті місця в партіях, які викликають утруднення. Категорично протипоказано співати вправи відразу на фортисимо, оскільки нерозігрітий голосовий апарат унаслідок раптової та сильної напруги тільки стомлюватиметься.

Гігієнічні вимоги при навчанні співу. Вчення про вищу нервову діяльність є основою для цілого комплексу гігієнічних положень, знання яких необхідне для кожного співака і його педагога-вокаліста.

Навики в співі являють собою сукупність вироблених умовних рефлексів. Утворення цих умовних рефлексів відбувається під впливом цілого комплексу зовнішніх і внутрішніх подразників.

Зовнішні подразники — це вся зовнішня обстановка, що оточує заняття співом: вигляд і обстановка кімнати, освітлення, сторонні шуми, звуки, присутні сторонні особи тощо.

Внутрішні подразники — це діяльність всіх органів і систем, що беруть участь у співі і чинять на нього вплив, діяльність різних м'язів і їх груп, дихальних органів, серцево-судинної системи, органів слуху та зору.

Крім того, на утворення співацьких навиків сильно впливає попередній досвід учня. Якщо в минулому учневі були прищеплені неправильні навики, то утворені раніше умовні рефлекси гальмуватимуть вироблення нових.

Великий вплив справляють також емоції, які завжди в тому або іншому ступені супроводжують спів. Емоції є реакцією відповіді організму на отримане роздратування.

В інтересах гігієни голосу співак повинен розвивати і вдосконалювати велике дихання. Це значною мірою допоможе співакам якнайдовше зберегти свій голос і запобігти хворобам голосового апарату.

Необхідно також удосконалювати роботу артикуляційного апарату, виробляти правильну дикцію, яка в поєднанні з кантиленою надасть можливості співакові легко справлятися з найважчою вокальною роботою та сприятиме профілактиці професійних захворювань голосу. Педагогові необхідно спеціально працювати над тим, щоб співак навчився зберігати координацію роботи мускулатури, що бере участь у голосоутворенні. Це сприяє правильній роботі всіх частин голосоутворювального апарату і тим самим є гігієнічним засобом. Правильне положення голови та корпусу сприяє нормальній роботі гортані. Напруження м'язів червонного преса дає велику опору видиху і поліпшує якість звучання голосу.

Ті, хто навчаються співу, мають упродовж першого року працювати над голосом не більше 30 хвилин підряд з двома-трьома перервами по 3-5 хвилин. Надалі заняття тривають не більше години з двома перервами по 10-15 хвилин. Усі співаки, а молоді особливо, повинні працювати над голосом щодня, щоб закріплювати умовні рефлекси, необхідні в співі. Особливо важливе таке тренування для вироблення вокальної техніки. Заняття слід проводити в першу половину дня, не на повний шлунок і в спокійній обстановці.

Початківці-співаки часом нераціонально користуються своїм голосом. Вони часто дуже довго, без перерв займаються співом, особливо, коли роблять вправи одні, без педагога; бувають випадки, коли молодий співак співає в теситурі, що не відповідає його голосу. Деякі учні без керівництва педагога цілими годинами «працюють» над верхніми нотами свого голосу, без потреби форсуючи та зловживаючи відкритим звуком із перевантаженням дихання. Поза сумнівом, що нарочите форсування вельми шкідливо відбивається на голосоутворенні та супроводжується зазвичай перевантаженням дихання, різким підвищенням внутрішньообронхіального тиску і порушенням інтонації. Тривале форсування звуку порушує правильну координацію роботи органів голосоутворення і швидко призводить до захворювання голосу.

Ті, хто навчаються співу, часто займаються без інструменту та камертона або із розладнаним інструментом, що приводить до денації. Це також шкідливо само по собі, а крім того, співак, сам того не помічаючи, «занурюється» в не властиву його голосу теситуру. Все це негативно відбивається на правильній, координованій роботі голосоутворювальних систем організму, прищеплюючи шкідливі, непотрібні умовні рефлекси і гальмуючи необхідні.

Гігієна дихання. Надзвичайно важливе для співака здоров'я дихальних органів і оволодіння правильним диханням, яке має відповідати гігієнічним нормам. Таке дихання забезпечить співакові не тільки здоров'я голосових органів, але й здоров'я нервової системи та організму в цілому.

Дихати необхідно через ніс. Якщо дихати через ніс важко через захворювання його порожнини, необхідно звернутися до лікаря-ларинголога. При інтенсивній м'язовій напрузі, наприклад при важкій фізичній роботі, бігу, боротьбі та інших видах спорту, а також при співі дихати виключно через ніс іноді стає важко. У таких випадках буває необхідно дихати і через рот. Дихання повинне забезпечувати надходження повітря в легені, щоб організм отримував необхідну йому кількість кисню.

Співаки, особливо недосвідчені, мають розвивати та зміцнювати дихання спеціальними вправами, робити дихальну гімнастику. Вироблені умовні рефлексі нададуть надалі можливості легко долати велике навантаження, що припадає на органи дихання при фізичній напрузі.

Нервово-психічна гігієна вокаліста. Розвиток і вдосконалення артиста багато в чому залежить від того, що на перший погляд не має прямого відношення до творчої діяльності працівника мистецтва, — від обстановки його праці, відпочинку, від побутових умов, усього режиму життя. Будь-яке порушення доцільного розпорядку праці, відпочинку, неправильно організований побут створюють у співака нестійкий настрій, погане самопочуття, викликають неробочий, нетворчий стан.

Що потрібно артистові для того, щоб він завжди був у формі, щоб він завжди міг повною мірою використовувати свої творчі можливості?

Для цього артист, перш за все, має відчувати себе здоровим. Верхні дихальні шляхи, а також трахея, бронхи і легені мають бути в співака завжди здоровими. Він повинен мати витривалу м'язову, дихальну і серцево-судинну системи. У співака мають бути хороший слух і зір, а також добре розвинена пам'ять. Він повинен виробити у себе стійкий творчий настрій. Всі ці вимоги можуть бути виконані лише в тому разі, якщо в співака буде здоровий організм з натренованою, працюючою без зривів нервовою системою, і якщо розвиток співака відбуватиметься різносторонньо та гармонійно. Співак ніколи не зможе досягти великих успіхів, якщо піклуватиметься про здоров'я і пра-вильний розвиток тільки одного голосу, звертаючи недостатню увагу на раціональний розвиток, зміцнення всього організму в цілому, на загальне вдосконалення в інтелектуальному та нервово-психічному сенсі. Дуже важливо оберігати себе від хвороб, які знижують життєвий тонус людини. Але все-таки цим не вичерпується питання вживання гігієнічних заходів, що забезпечують людині здоров'я. Величезне значення має нервова система в життєдіяльності організму людини, в цьому разі співака. Отже, в розділ нервово-психічної гігієни слід включити: режим праці й відпочинку, гартування та зміцнення організму, гімнас-

тика, шкідливість тютюну та алкоголю, гігієна статевого життя, профілактика нервових захворювань.

Режим дня. Для здоров'я дуже корисно дотримуватися певного режиму, точного розпорядку дня, тобто мати певний ритм. Складаючи раціональний режим дня для співака, необхідно зважати на вимоги його професії та гігієнічні норми. Але режим дня має бути складений так, щоб робота, відпочинок, їжа, сон були регламентовані, щоб їм було відведено необхідний час, щоб життя тривало в певному ритмі. Ретельно подумавши і склавши режим дня, необхідно надалі строго його дотримувати.

З погляду нервово-психічної гігієни дуже важливо правильно організувати не тільки свою працю, але й відпочинок. Вельми корисна зміна одного виду праці іншим. Так, наприклад, якщо співак, розучуючи яку-небудь оперну партію, відчуває труднощі під час її засвоєння, не слід нескінченно повторювати місця, що не вдаються. Необхідно перервати спів і зайнятися іншою роботою. Після цього знову повернутися до розучування партії, і утруднення в цьому разі можна подолати набагато легше. Необхідно регулярно використовувати для відпочинку вихідні дні, чергову відпустку. Для співака, що працює в колективі із частими концертними роз'їздами, гігієна набуває особливого значення, і дотримання її правил, можливо видозмінених у зв'язку з іншими умовами, є для вокаліста необхідним.

Гартування та зміцнення організму. Деякі співаки ставляться скептично до гартування організму, бояться його, вважаючи за краще кутати горло шарфом, остерігатися відкритої квартирки тощо. Така боязнь абсолютно безпідставна; практика та дані сучасної науки довели, що гартування оберігає людину від застудних захворювань. Гартування для співака — важливий засіб профілактики небезпечних для нього хвороб і збереження здоров'я.

Гартування організму може бути успішним тільки при дотриманні певних умов. Так, гартуватися слід поступово, застосовуючи спочатку слабкий подразник і переходячи потім до сильнішого. Наприклад, при гартуванні водою спочатку температура її має бути близькою до температури тіла, згодом поступово холоднішою.

Гартування повинне проводитися систематично. Перерви в гартуванні зменшують або зводять нанівець вироблену з його допомогою стійкість організму стосовно певного подразника. Бажано при гартуванні використовувати не один, а декілька чинників природи: воду, повітря, сонячні тепло та світло. Дуже корисне подібне гартування поєднувати із заняттями гімнастикою та спортом.

Ходіння на чистому повітрі дуже корисне для всього організму, укріплює нервову систему, м'язи, легені, серце. Прогулянки необхідно здійснювати щодня у будь-який час року і за будь-якої по-

годи, дихаючи обов'язково через ніс. Небажано здійснювати прогулянку одразу після вокальних занять, а тим більше після виступу, оскільки це може привести до простудного захворювання.

Шкідливість алкоголю та паління. Професія співака-артиста передбачає великі витрати нервової та фізичної енергії, оскільки сценічна робота зазвичай триває при інтенсивному емоційному напруженні. Тому важливо розумно організувати свій побут, не зловживати алкоголем, уникати статевої розбещеності, часто супутньої алкоголізму, та богемщини. У деяких артистів, зокрема співаків, укорінилося неправильне уявлення, ніби алкоголь додає бадьорості, укріплює впевненість у собі, усуває хвилювання при виступах. Насправді вживання алкоголю перед виступом завдає не користі, а шкоди. Внаслідок розширення кровоносних судин залози слизистих оболонок верхніх дихальних шляхів виділяють багато слизу. Голосові зв'язки червоніють, покриваються грудочками слизу, і тому голос стає хрипким. Недаремно п'яні співають хрипкими голосами. Вокальне мистецтво вимагає від артиста великої, вдумливої інтелектуальної роботи, забарвленої достатньо насиченою творчою емоційністю і суто фізичною напругою. Подібна робота може бути добре виконана лише за умови гармонійного поєднання фізичних і психічних сил організму. Хронічне отруєння організму алкоголем призводить до розумової деградації, зокрема, до зниження творчих можливостей особи.

Паління тютюну особливо шкідливе для співаків. Ця погана та шкідлива звичка настільки укорінилася в побуті, що стала буденним явищем. Якщо паління шкідливе для здоров'я кожної людини, то для співака воно шкідливе особливо, оскільки голосовий апарат — це його організм. Співакові особливо важливо знати, що нікотин негативно діє на дихання, викликає спазм гладкої мускулатури трахеї та бронхів. При такому спазмі порушується механізм співоцького дихання і надмірно підвищується внутрішньобронхіальний тиск. Нікотин сильно подразнює слизову оболонку порожнини рота, глотки, гортані, трахеї та бронхів, викликаючи рясне виділення слини і слизу, сприяючи розвиткові хронічних запальних захворювань верхніх дихальних шляхів. Один з наслідків такого запалення — втрата голосовими зв'язками еластичності і зміна тембру голосу, який стає різкішим.

Багато співаків стверджують, ніби паління тютюну приносить їм користь, підсилюючи голос, особливо на низьких нотах. Це, звичайно, неправильне твердження і самообман. Річ у тому, що гучність, що посилюється, різкість голосу від паління не означає, що він став сильнішим. Якраз навпаки, такі голоси втрачають легкість і у великому залі звучать тьмяно та слабо. Крім того, кожен голос повинен володіти не тільки потужністю, але й м'якістю, тільки тоді він зможе добре передати всі нюанси, всі фарби вокального твору.

Не різкості і не гучності в голосі має добиватися співак, а м'якості, легкості звуку. Ці якості можливі лише при цілком здорових дихальних шляхах, слизова оболонка яких не втратила еластичності від частих роздратувань тютюновим димом.

Основні правила особистої гігієни вокаліста. Велике значення для засвоєння харчових речовин має режим харчування. Їсти слід завжди в один і той же час. Найкорисніше для співака-артиста чотириразове харчування. Необхідно щодня їсти гарячі страви й уникати сухом'ятки. Не рекомендується багато їсти та пити перед виступом. Для співака-артиста особливо важливо їсти в міру.

Важливий розділ особистої гігієни — догляд за порожниною рота. У деяких співаків є погана звичка смоктати перед виступом льодяники, які нібито «пом'якшують горло» і «ліквіднують охриплість», що виникла від застуди або від хвилювання. Це шкідлива помилка, оскільки льодяник, що розтає, весь час дратує слизову оболонку глотки, викликає ще більше виділення слизу, що може не зменшити, а збільшити охриплість. У разі охриплості можна рекомендувати перед виступом випити півстакана теплого чаю.

Не слід носити головних уборів, що стискають голову та порушують кровообіг шкіри. При виступі не можна надягати вузьких перук, що стискають голову, після її зняття необхідно негайно робити масаж шкіри голови для відновлення кровообігу.

У артистів-вокалістів гігієнічні вимоги до одягу мають деякі особливості, пов'язані з їх професією. Нижня частина грудної клітки і підгрудинна область не має бути стягнута одягом, щоб не обмежувати дихальних рухів, не утрудняти кровообігу. Якщо співак недостатньо користується м'язами черевного преса, рекомендується надягати на живіт особливий пояс — бандаж, що підтримує нижню та середню частини черевної стінки. Це може допомогти створенню «опори» для дихання.

Висновки. Співак може мати міцне здоров'я, прекрасні голосові дані, бути художньо обдарованою натурою, але, порушуючи правила гігієни, він розгубить свої кращі якості і ніколи не досягне вершин справжньої майстерності.

Розглянувши деякі складові гігієни співака, слід додати, що ця тема має ще безліч нюансів, що дає підстави стверджувати про перспективність подальших досліджень у цій галузі.

Список літератури

1. Авеллис Г. Гигиена голоса для певцов, певец и учащихся : общепонят. врачеб. заметки / Г. Авеллис. — Козлов : Бр. Г. и Л. Веллер, 1899. — 68 с.
2. Гарно П. Речь и пение : теорет. и практ. курс физиологии, гигиены и терапии голоса : гигиена и лечение болезней певцов и ораторов / П. Гарно. — СПб. : П.К. Селиверстов, 1898. — 488 с.

3. Глубоковский М. Гигиена голоса : для артистов, учителей, учеников и любителей пения, ораторов и проповедников / М. Глубоковский. — М. : Кн. маг. В. Думнов, 1890. — 155 с.
4. Гугенхейм А. Физиология голоса и пения с наглядным изложением элементарной анатомии гортани и гигиена певца / А. Гугенхейм. — М. : П. Юргенсон, 1900. — 143 с.
5. Егоров А. Гигиена голоса и его физиологические основы / А. Егоров. — М. : Музгиз, 1962. — 172 с.
6. Емельянов В. Развитие голоса : координация и тренинг / В. Емельянов. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2007. — 192 с.
7. Злобин К. Физиология пения в профилактике заболеваний голоса певцов / К. Злобин. — Л. : Медгиз, 1958. — 136 с.
8. Кантарович В. Гигиена голоса / В. Кантарович. — М. : Музгиз, 1955. — 156 с.
9. Кастекс А. Гигиена голоса для певиц, певцов, ораторов и разговорной речи / А. Кастекс. — СПб. : В.И. Губинский, 1899. — 166 с.
10. Кастекс А. Гигиена голоса для пения и речи / А. Кастекс. — СПб. : В.С. Эт-тингер, 1896. — 159 с.
11. Лопотко И. Гигиена голоса / И. Лопотко. — Л. : Ленингр. науч.-исслед. ин-т по болезням уха, носа, горла, 1955. — 47 с.
12. Меккензи М. Гигиена голоса : в общедоступ. изложении / М. Меккензи. — СПб. : С.-Петербург. электропечатня, 1902. — 96 с.
13. Ромео А. Итальянская школа пения (развитие и гигиена голоса с несколькими советами драматического искусства) / А. Ромео. — К. : Тип. Р.К. Лубковско-го, 1903. — 34 с.
14. Рудин Л. Основы голосоведения / Л. Рудин. — М. : Изд. отдел Рос. обществ. акад. голоса, 2009. — 99 с.
15. Рудин Л. Основы фониатрии и гигиены голоса / Л. Рудин. — М. : МГУКИ, 2008. — 50 с.
16. Сладкопевцев В. Искусство декламации : с прил. ст. : д-ра мед. М.С. Эрбштейна. 1. Анатомия и физиология голосовых органов. 2. Гигиена голоса ; д-ра В.В. Чехова. 1. Роль фантазии и таланта в искусстве художественного чтения. 2. Художественное чтение и художественная речь в их взаимоотношении ; В.В. Сладкопевцева. Систематический план занятий / В. Сладкопевцев. — СПб. : Журн. «Театр и искусство», 1910. — 367 с.
17. Флатау Т. Гигиена гортани и голоса : расстройство голоса у певцов / Т. Флатау. — СПб. : Журн. «Соврем. медицина и гигиена», 1899. — 48 с.
18. Чаплин В. Физиологические основы формирования певческого голоса в аспекте регистровой приспособляемости / В. Чаплин. — М. : ИнформБюро, 2009. — 179 с.
19. Шоппе Г. Механизм и гигиена голоса : исслед. действия массажа на гортань / Г. Шоппе. — СПб. : М.П. Петров, 1911. — 40 с.

Надійшла до редколегії 18.11.2010 р.

ФОРМУВАННЯ МОДУСУ ДРАМАТИЧНОГО МИСЛЕННЯ В СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ Є. СТАНКОВИЧА

Дослідження у сфері симфонічної драматургії в сучасній українській музиці неможливе без звернення до творів Є. Станковича, які достатньо різноманітні за художнім змістом, структурою, масштабами.

Ключові слова: симфонічна драматургія, модус музичного мислення, драматизм, стиль.

Исследование в сфере симфонической драматургии в современной украинской музыке невозможно вне обращения к произведениям Е. Станковича, которые достаточно разнообразны по художественному содержанию, структуре, масштабам.

Ключевые слова: симфоническая драматургия, модус музыкального мышления, драматизм, стиль.

Research of the symphonic drama in contemporary ukrain music have been analysed E. Stankovichs symphony works, wich there are difference by sensual, structural, standart.

Key words: symphonic drama, modus music mentality, dramatism, style.

У процесі вивчення модусу драматичного мислення у сфері сучасного музичного мистецтва актуальним є розгляд ранніх симфонічних творів Є. Станковича, в яких використано суто інструментальні засоби виразності, оскільки творча парабола композитора поступово наблизилася до симфоній синтезуючої форми, із залученням до складу виконавців хору, солістів, читців.

Метою статті є розгляд структурних особливостей драматичних симфоній Є. Станковича, що дозволяє визначити баланс традиційності та новацій у творчості представника сучасного українського симфонізму.

Є. Станкович увійшов до симфонічного простору України в сімдесяті роки ХХ ст. і був серед перших, хто зламав бар'єри консерватизму: на пленумі молодих композиторів (1973 р.) було виконано Симфонієту та триптих «На Верховині» для скрипки і фортепіано, які чітко визначили стильові орієнтири і творче майбутнє композитора. Уже в Симфонієті прихильники правильності симфонічних норм запідозрили неповагу до канону. Але понині цей опус приваблює слухачів і дослідників завдяки особливостям мислення винахідливого композитора.

У спеціальній літературі творчість та стильові особливості композитора Є. Станковича висвітлені в працях О. Зінкевич [1, 2]. Крім того, особливо слід відзначити праці І. Пяковського, присвячені оновленню романтичних традицій у гармонічній мові Б. Лято-

шинського, учителя Є. Станковича [10], та українського музикознавця В. Москаленка, який вивчає процеси музичного мислення й інтерпретування [8, 9].

Аналізуючи феномен музичного мислення, В. Москаленко визначив його сутність як «оперування інтонаційними моделями, яке призначене для вирішення певного творчого завдання» [8, с. 51]. Цим поняттям охоплюються будь-які прояви музично-творчої діяльності: першотворців музики — композиторів, співтворців — виконавців та інших професійних інтерпретаторів, а також слухачів, які активно сприймають музику.

Серед двох зазначених дослідником позицій: мислення про музику й мислення музикою спочатку орієнтуємося на першу і спробуємо інтерпретувати внесок талановитого представника вітчизняного симфонізму в розвиток одного з його «профілів». Для цього маємо «поринути» у сферу деталей формування відповідних інтонаційних моделей, конкретних проявів художнього конфлікту в симфонічній драматургії. Для здійснення такого аналізу В. Москаленко вводить поняття інтонаційної моделі як певної одиниці музично-інтонаційного «коду», що формується в уяві людини-творця [9].

Кожна інтонаційна модель узагальнює попередній досвід музичного інтуїтування та має час від часу підживлюватися енергією «виконаних», тобто конкретизованих у реальному або уявному звучанні інтонацій. Важливо розрізнити семантичний та конструктивний різновиди музично-інтонаційних моделей: якщо перший тип утілює первинну функцію музичної інтонації, то другий стосується до так званої формотворчої сфери. У процесі музичного мислення вона засвоюється в інтонаційній сфері та створює модель особливого музично-конструктивного типу. Взаємодія різних типів інтонаційних моделей у музичній пам'яті, мисленні конструює музично-інтонаційний тезаурус, формування якого стає найважливішим завданням, відповідним високому статусу музичного мислення [9, с. 53]. Хіба не пов'язана з тезаурусом Б. Лятошинського Симфоніета Є. Станковича та наступні його симфонії?

Саме через інтонаційний код цього вітчизняного метра молодий композитор пізнав виразні таємниці європейської музики та належність до певної «гілки» українського симфонізму. Адже відомо, що фундаторами післяжовтневого національного симфонізму ХХ ст. були Л. Ревуцький і Б. Лятошинський — кожний з яких у своєму напрямі створював «вектори» його розвитку: перший — лірико-пісенний, другий — епіко-драматичний [3, с. 227].

Вони були учнями Р. Глієра, представника тієї лінії російської музичної школи, що активно розвивала традиції кучкістів. Важливо, що разом із цим Р. Глієр не був байдужим до потреб української музики і заохочував до них своїх учнів. Слід зазначити, що

в першій третині ХХ ст. відбувався активний процес «вписування» українських авторів у європейський музичний контекст через використання ними вже сформованих знаків-семантем як на лексичному рівні, так і на синтаксичному [3, с. 228].

Досліджуючи оновлення романтичних традицій у гармонічній мові Б. Лятошинського, І. Пясковський відзначив, що найчастіше застосовування згадуваного типового для композитора романтичного гармонічного комплексу — мінорний тризвук із секстою (це визначення поєднує всі обернення великого мажорного септ-акорду) — визначається в ранній період його творчості складними процесами інтонаційного відбору як у мелодико-тематичній, так і в ладогармонічній сферах. Так, у музиці Б. Лятошинського «через скрябінський вплив намітилися ширші типологічні взаємозв'язки з романтичною традицією російського симфонізму кінця ХІХ — початку ХХ ст., а також з якісно новими тенденціями музики ХХ ст. Причому цей відбір стильових джерел у музиці Б. Лятошинського тісно пов'язаний з етностильовими закономірностями українського мистецтва» [10, с. 82].

У творчості українських авторів формувалися також власні семантичні мовні явища, наприклад, наскрізні уособлені гармонії, лейтмотиви, лейттональності, що згодом виявлялися як знакові в великих та мініатюрних формах. «Уперше таке явище трапляється у творчості М. Лисенка, згодом — у Б. Лятошинського. Йдеться про сутнісну властивість національної музичної мови, що актуалізується у творчості окремого автора» [5, с. 152].

Уміння наповнювати музику динамікою внутрішніх конфліктів, драматизмом та експресією поєднувалося з розробкою семантем контрастної групи образів, проникливо-ліричних, що стали типовими для других частин масштабних творів і часто були втіленням духовно-філософської сутності композитора. Специфіка мовних пошуків Б. Лятошинського у сфері інструментальної музики поширена на всі види виразності (мелодизм, гармонію, поліфонію, фактуру, ритміку), що підпорядковані стильовим тенденціям сучасності та новацій ХХ ст. [12, с. 115].

Формування модусу «драматичної симфонії» у творчості Є. Станковича починається саме з Симфонієти, що була створена автором з урахуванням закономірностей конфліктної драматургії. Оригінальність драматургічного рельєфу Симфонієти визначена перенесенням зони конфлікту у фінал — з переведенням образної драматургії твору із завзято-ігрового плану в драматичний і навіть трагічний. Однак експонування конфлікту все ж починається з першої частини: поштовхи потрясінь готуються, відчуються, відбувається їх поступове накопичення.

Вісники прихованого до пори драматизму виникають завдяки ладотональному забарвленню, акцентованим акордам, що вводять

репризу першої частини, ладовій двозначності (на ре мажорний фон протягненого акорду валторн, що завершує пласт побічної партії, накладаються ре-мінорні акорди струнних) та інших, досить типових комплексів виразності. Дослідниця творчості Є. Станковича, О. Зінкевич вважає значеннєвим розшифруванням такого передчуття конфлікту тезу: «життя не безхмарне, не безтурботне, воно може повернутися і своєю трагічною стороною» [2, с. 15]. Найяскравіший виступ драматичних сил — у середньому розділі другої частини, де спочатку звучить необразливий педальний голос репетицій терцій у партії арфи, немов визначаючи плин часу, поступово нарощує звукові грона, і от уже «лиховісний метроном» захоплює всі поверхи партитури, змітаючи мелодійні голоси, і на фортисимо, майже в повному tutti оркестру (струнні, дерев'яні, валторни) заповнює собою музичний простір. Цей же метроном ще раз виявиться в коді частини, де відображене лобове зіткнення двох образних сфер, символізуючи стадію конфлікту. Значення цього кластерного остинато породжує аналогії з остинато в другій частині Третьої симфонії Б. Лятошинського, що також ніби виростає з другорядних голосів, спочатку підпорядкованих ліричній темі, які потім «змітають» її [6, с. 84].

Привертає увагу семантикою тривоги ще один образний контрапункт у середині першого розділу фіналу: колаж до-мінорної прелюдії з першого тому ХТК Й. С. Баха (початковий чотиритакт у партії фортепіано) поєднується з ліричною темою другої частини (нереальне, хитке звучання дзвіночків) і мелодійним пунктиром головної теми першої частини, яка вгадується в ритмічних інтонаціях струнних басів. Поліфонічний пласт підпорядковується тривожній образності бахівської теми, що відіграє роль своєрідного застереження, натяку на інше життя, контрастує з безтурботними і святковими образами юності. Ця об'єктивна, «зовнішня» роль бахівської теми підкреслена і композиційними засобами: вона виділена ніби «рамкою» ідентичного матеріалу (розходження тільки темброве), що підготовляє її тональне, фактурне, метроритмічне та гармонічне оформлення. Така «рамка» відокремлює цю тему від контрастного оточення скерцозного характеру.

Прояви конфлікту сягають своєї «критичної маси» в середині фіналу, приводячи до результативного якісного зрушення — цей важливий драматургічний момент визначається генеральною паузою, що виконує функцію смислового попередження. Композитор використовує модель псевдоцитати — жалобний марш першої частини Третьої симфонії Г. Малера, котрий змінюється інтонаційно, інструментально, тонально. Є. Станкович згустив трагічне забарвлення, переклавши марш у семантично траурну тональність b-moll. Скорботне соло тромбона і жалобний хід маршу підвищують рівень образності: після цього вже неможливе повернення

героя у сферу безмарно-радісного сприйняття життя. Емоційну домінанту репризи фіналу створюють «стогони» мідних духових інструментів та вплив далекого нефокусного зображення, що поступово набуває чіткості контурів конфліктного пласту першого розділу [2, с. 14].

Таку ж смислову функцію виконують «акорди-удари» оркестрового tutti, котрі в перших двох частинах вторгалися ніби ззовні, як сигнали майбутніх трагедій, що у фіналі зумовлені образно-значеннєвим контекстом і перебувають з ним у причинно-наслідковому зв'язку: якщо в попередніх частинах ці «акорди-удари» були «руйнівниками» контексту (образності драматургічного розгортання), то у фіналі вони взаємодіють з ним. Цей протест підтверджують експресивні вигуки струнних, що створюють напружений мелодійний рельєф з активними підйомами й спадами, в яких угадуються контури головної теми першої частини. З жанрової сфери (марш) вона модулює в ораторську мову, набуває інтелектуального забарвлення. Як зазначила О. Зінкевич: «Активність і героїка дії змінилися активністю і героїкою духу» [2, с. 18]. Філософськи мудрим здається завершення симфонії: могутні, на трьох форте «удари» tutti (октавні унісони) виглядають як останнє грізне нагадування, перекладаються з близького плану на дальній, а на фоні литавр — ре-мажорний акорд (струнні й арфа) звучить як метафора — розпалювання світла.

Симфонієта — один із перших значних творів композитора — стала помітним явищем української музичної культури, в якому формування власної авторської художньої концепції здійснено за допомогою «гри стилів», що виявляється в різноманітних формах: цитати (Л. Бетховен), алюзії (Г. Малер), колажу (Й. С. Бах), так званої «тотальної стилізації» (С. Прокоф'єв).

Але ж яким чином автор створює поле напруження, за допомогою яких засобів зумовлює цільність та органічність симфонічної концепції?

Відповідає дослідниця О. Зінкевич: «Драматичний симфонізм — от система, сигналами якої є всі розбіжності з моделлю. Ефект їх дії — типологічна модуляція Симфонієти з епічного симфонізму в драматичний. Це здійснюється через поступову зміну «алгоритму» форми (зіставлення — сутичка вторгнення, конфліктні монтажні стики) і вступ у третій частині тематизму нової якості — розімкнутого, що становить собою тривалу побудову інтонаційного поновлення (на відміну від структурно-замкнутого тематизму перших двох частин)... Тема тромбона не відразу розкривається як процесуальний тематизм, але, введена в Симфонієту як алюзія (до Г. Малера), вона поступово починає сприйматися як авторська тема, переходить в інше жанрове русло (марш — плач). Процес інтонаційного відновлення тематизму впливає також на

форму, руйнуючи її структурні межі, додаючи репризи характеру розробки, поєднуючи її та середній розділ в єдину побудову» [2, с. 24]. Семантика тематичних уторгнень («метроном» у другій частині й кодї фіналу) та їхня драматургічна роль наближаються до функції фатумних тем П. Чайковського.

Результатом розвитку є нове тематичне утворення типу інтонаційного резюмування. Тема — суто авторська, структурно типова для тематизму Є. Станковича — з характерними зламом мелодійної лінії, синкопами, нерегулярністю акцентів і ритміки, що розкриває «генетичне споріднення» стилю композитора зі стилем Б. Лятошинського. Виникають смислові паралелі з темами головної партії в першій частині Четвертої симфонії Б. Лятошинського, епіграфа в його ж Третій. Виникає відчуття, що «авторська тема» Симфоніети є ракоходним варіантом теми-епіграфа Третьої симфонії Б. Лятошинського.

За родовими ознаками саме драматичного симфонізму в аналізованому творі здійснюється розташування кульмінаційних зон музичної дії, їх поступове ущільнення, прообразом якого є перша частина Шостої симфонії П. Чайковського. У фіналі Симфоніети використовуються також два кульмінаційні епізоди: перший — «кульмінація драматичної дії» (розв'язка подій у середньому, фугебральному епізоді), другий — логічна значеннева кульмінація — «реакція людської свідомості», що найсильніше вражає емоційно. Симфоніета виявляється симфонією-драмою «навпаки»: третя частина поєднує ознаки першої частини симфонії-драми та скерцо; друга частина — типовий ліричний відступ із нагадуваннями про минулу бурю (вторгнення). Помітне тяжіння композитора до буквальних інверсій, особливо до старовинних прийомів «ракоходів», що кілька разів у значних моментах симфонічного творчого розмаїття будуть реалізовані в «старовинно-новітніх» модерних формах конфліктної драматургії.

Симфонія, що стала за нумерацією першою, також драматична — *Simfonia Larga* (буквально — повільна симфонія) для 15 струнних, обрушується на слухача міццю протестуючого пафосу. Назва твору, його виконавський склад і структура є своєрідними сигналами стилю бароко, що відповідають споконвічній тезі — «співзвуччя». Вплив барокових форм мислення виявляється в симфонії на різних рівнях, але основний художній ефект є результатом їх перетинання з ознаками інших систем. Смысловое наповнення твору цілком уписується в параметри драматичного симфонізму. У неоднозначному рельєфі симфонії є різні площини: ліричні соло, гнівні ораторські вигуки, суворі епічні пейзажі, «спресовані» в одночастинну, а не багаточастинну форму сонатно-симфонічного циклу.

Simfonia Larga — це симфонія-драма, що втілена в чіткій сонатній формі. Цікаво, що конфліктне зіткнення, власне драма-дія від-

бувається ніби до початку твору як реакція на події та їх сприйняття. Різні психологічні відтінки формують етапи цього процесу: протест і патетична реакція — головна партія, поглиблений скорботний роздум — побічна, нова вольова енергія хвилі протесту — розробка. Як це було на початку симфонії — оцінка пригаданих пам'яттю подій без емоційного нахату, реакція на відстані, мудре осмислення того, що відбулося — реприза сонатної форми [2, с. 36].

Гранична експресія головної партії досягається не тільки через підвищену динаміку, а й завдяки поєднанню поліфонічної органової лексики та різних трактувань звукової тканини. Органові вертикалі — глибокі педальні бази й акордові «трона», що підносяться над ними, поєднуються з повільними середніми голосами, які перетікають у збиту «кластерну» масу — величні архітектурні контури, та напружено вібруюча звукова матерія. За вступним розділом головної партії виникає власне тема, в якій зберігаються сонористичні властивості звукової тканини, принципів горизонтального розгортання. Голоси зливаються в нерозривну, однорідну музичну тканину, але в її глибині все ж таки виділяється верхній найвиразніший голос, що стає головуючим. Його напружене, повільне секундове сходження, що охоплює великий діапазон, стає одним із важливих факторів у створенні образу підвищеної експресії. Інший фактор — нерегулярність метрики та ритміки — викликає аналогії з монтажем, постійною зміною близьких та далеких кадрів, розмірів об'ємного сприйняття, що є ознакою принципів утілення конфлікту [4, с. 126].

Суворо витримана поліфонічність головної партії утворює конфлікт між плинністю поліфонічної фактури та чіткістю її членувань на «проведення», в середині них — на «речення». Цьому членуванню сприяє перехід усіх поліфонічних ліній у вертикаль — у моменти, коли емоційне напруження сягає критичного рівня. З «органної вертикалі» починається симфонія — «вертикаллю» же завершується експозиція головної партії. Чітке членування є важливим принципом організації форми та її розділів і надалі — усі грані розділів симфонії відзначені різними зрушеннями, зсувами, модуляціями, повторами. Так ускладнюється семантика конфлікту, збагачуються інтонаційна і ритмічна сфери його виразності [4, с. 125]. Побічна партія багато в чому пов'язана з головною, насамперед, одним із пластів її семантики: продовжується процес осмислення, наполегливого міркування, що здійснюється завдяки принципам поліфонічного розгортання з повільним просуванням голосових ліній, «підготовкою» та «вирішенням» дисонансів за правилами строгої поліфонії.

Перехід до розробки переключає реципієнта в іншу часову організацію: час, що відчувався як повільний в експозиції, тут прискорює свій плин, стискається, наповнюється подіями. У контрастних лініях

звукового потоку (в основі — принципи контрастної поліфонії) відчувається накопичення й ущільнення тематичних інтонацій: раніше розрізнені інтонаційні обороти й мелодійні сплески об'єднуються в різні варіанти комбінацій, змінюючись, подібно калейдоскопу. Весь розділ — немов своєрідна «центрифуга», що фільтрує й ущільнює найважливіші тематичні елементи. Розробка знову повертає слухача до емоційно-екстремальної ситуації початку симфонії, але з привнесенням нової якості — драматичної дієвості. Вона побудована як єдина динамічна хвиля, що йде від початку до кінця в граничному акустичному режимі, й набуває темпового прискорення через фуговані форми розвитку [2, с. 34]. Драматичного поштовху всьому дійству надає «інтонація-вигук» — стрибок на сексту через октаву, що виконується унісоном віолончелей (останній звук бере і контрабас), відхльостується кластерними ударами акордів (альти і контрабаси). Ці ніби вигуки викликають семантичну паралель з третьою частиною Восьмої симфонії Д. Шостаковича, де аналогічні прийоми «посилення і загострення часто застосовуваних у музиці інтонацій стогону і крику» народжують, за висловом Л. Мазеля, «яскраві образотворчі асоціації, наприклад, зі свистом і польотом кулі або бомби, падіння яких супроводжується різким ударом» [7, с. 207].

Подібна зображальність відсутня в симфонії Є. Станковича, оскільки вона не пов'язана, як Восьма Д. Шостаковича, з воєнною темою, але емпатична спресованість у цьому стрибку-вигуку емоцій страждання, розпачу — безсумнівна. Інтонація «спадання», що стала будівельним матеріалом для теми фугато і протискладень, формує головну кульмінацію розробки. Повний кластер *tutti* та скрябінівський «обвал» стають виразниками катастрофи: яскравий значеннєвий епізод утворюється (як і в розділі перед розробкою) за допомогою поєднання поліфонічних і сонорних прийомів.

Реприза повертає образи експозиції, але як «друге коло пізнання», що має нові смислові акценти. Головна тема набула «прощального» забарвлення та доповнюється вторгненнями «голосів із минулого» — у мелодійних сплесках першої скрипки вгадується рельєф ораторських вигуків фугато, загасаючі репетиції на одному звуці, мов «пейзажні» прикмети побічної партії, що ввійшли в колористичний пласт розробки. Ці голоси-спогади змушують поступово розростатися тему-думку до нового кульмінаційного вибуху в наступному розділі, що виконує функцію патетичної реакції (в експозиції — головна партія). У найвищий кульмінаційний момент кластерно-акордове нагромадження розв'язується у довгий тризвук.

Виникає відчуття богатирської просторовості, широкої далечини: тема, що протистоїть в експозиції пейзажним штрихам, у репризі сама формує величний, суворий пейзаж, чому сприяють глісандовані закінчення фраз, дещо «розмите зображення». Довгі тривалості, розмірне прямування мелодії створюють відчуття упо-

вільненого, величного перебігу часу. Кінець репризи й коди (за винятком теми-скарги як останнього нагадування про пережите) будуються на прийомах сонористики і керованої алеаторики: шурхіт, відлуння (піцикато пасажів, кластерні трелі, інтонаційне ковзання на чверть і три чверті тону) — усе це ніби спалахує, триває, мерехтить і поступово розчиняється в останньому флажолеті кластера, що поринає в повну тишу.

Підсумовуючи результати аналізу драматичних симфоній Є. Станковича, слід відзначити деякі притаманні стилю композитора особливості:

1) симфоніета і *Simfonia Larga* при зовнішній відмінності є стильовими показниками зміни творчих координат композитора, але підпорядковуються принципам драматичного симфонізму;

2) індивідуалізація структури творів виникає на перетині різних стильових норм: класицизму (Симфоніета) та бароко (*Simfonia Larga*), але трансформується в межах модусу конфліктної драматургії;

3) смислові паралелі із симфонізмом Б. Лятошинського, Д. Шостаковича не применшують стильової своєрідності творчості Є. Станковича: чужий, але ментально близький досвід у творчій лабораторії композитора підлягає активній переробці й асиміляції, згідно з національним принципом засвоєння сприйнятого, що походить від М. Лисенка;

4) лаконізм і малий інструментальний склад симфонічних творів висвітлюють тенденцію камернізації симфонії як жанрової структури, що не стосується її сутнісних параметрів — модусу драматичного мислення у сфері сучасного музичного мистецтва.

Перспективним для подальших досліджень є напрям вивчення модусу драматичного мислення на прикладі сучасних симфоній різних композиторів — представників як вітчизняної, так і західноєвропейської традицій.

Список літератури

1. Зинькевич Е. Лирическая симфония: вопросы типологии (на материале творчества украинских композиторов) / Е. Зинькевич // *Mundus musicae. Тексты и контексты. Избранные статьи* / Е. Зинькевич. — К., 2007. — С. 50–71.
2. Зинькевич Е. Симфонические параболы: о музыке Евгения Станковича / Е. Зинькевич. — Ужгород : Лира, 2002. — 208 с.
3. Козак О. Про вплив традицій М. Лисенка на становлення українського симфонізму / О. Козак // *Українське музикознавство : до 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка* : наук.-метод. зб. — К., 2003. — Вип. 32. — С. 224–235.
4. Козак А. И. Об особенностях ритма в структуре симфонического конфликта / А. Козак // *Метроритм-1* : [коллект. моногр.] / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології.

- гії ім. М. Т. Рильського ; [під ред. І. М. Юджіна]. — К., 2002. — С. 123–127.
5. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття / О. Козаренко // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. — К., 1998. — Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. — С. 144–154.
 6. Копица М. Симфонии Б. Лятошинского. Эпоха, коллизии, драматургия : исследование / М. Копица. — К. : Муз. Україна, 1990. — 136 с.
 7. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. — М. : Совет. композитор, 1978. — 352 с.
 8. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» / В. Москаленко // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. — К., 1998. — Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. — С. 48–53.
 9. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование / В. Москаленко. — К., 1994. — 157 с.
 10. Пясковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського / І. Пясковський // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. — К., 1991. — Вип. 26. — С. 74–93.
 11. Ржевська М. Категорія національного та процеси самоутвердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ століття) / М. Ржевська // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. — К., 1998. — Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. — С. 80–90.
 12. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках / І. Царевич // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. — К., 1972. — Вип. 7. — С. 103–118.

Надійшла до редколегії 28.11.2010 р.

УДК 85.313(4УКР)6

А. І. ПЛОТКІНА

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛУ «ВІДОБРАЖЕННЯ» Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

Розглядаються особливості інтерпретації раннього твору Б. Лятошинського, а також стильова специфіка його фортепіанної творчості.

Ключові слова: *стиль, призма, кадровість, монтажність.*

Рассматриваются особенности интерпретации раннего произведения Б. Лятошинского, а также стилиевая специфика его фортепианного творчества.

Ключевые слова: *стиль, призма, кадровость, монтажность.*

In this article are examined the features of interpretation of early work B. Lyatoshinskiy and also style-specific of his piano creation.

Key words: *style, prism, cadre, montage.*

Питання стильових особливостей Б. Лятошинського є актуальним насамперед у контексті розгляду його фортепіанної творчості. Б. Лятошинський — один з найвидатніших українських композиторів минулого століття, однаково цікавий і як симфоніст масштабного мислення, і як автор камерних мініатюр. У ранній період творчості тяжів до символізму й експресіонізму, згодом більше схилився до неокласичних ідеалів, зберігаючи в кожній зі стилістичних площин ознаки своєї неповторної музичної мови, вірність колу певних образів, тем, авторів поезій.

Нелегким був шлях Б. Лятошинського в мистецтві. Спадковий інтелігент, він у 1918 р. закінчив юридичний факультет Київського університету, через рік — Київську консерваторію по класу композиції Р. Глієра. Потім працював у ній.

Деякий час, у 1935-38 і 1941-44 рр., викладав курс інструментування і в Московській консерваторії. Серед його студентів багато відомих радянських музикантів — Ю. М. Александров, І. Ф. Белза, Л. А. Грабовський, В. Н. Денбський, К. А. Караєв. Більшість з них, зокрема І. Белза, Н. Запорожець, В. Самохвалов, В. Клін тощо, згодом писали про свого вчителя та вивчали його творчість [1; 3; 4; 7].

У творчій спадщині Б. Лятошинського фортепіанній музиці належить значне місце. Вона доволі популярна та часто виконується на концертній естраді. Фортепіанну музику Б. Лятошинський писав упродовж майже всього свого життя. Він створив двадцять чотири твори, з яких шістнадцять — маловідомі. Фортепіанні твори отримують опусні позначення тільки в 1920-і рр., коли художній стиль Б. Лятошинського сформувався, ставши самобутнім, неповторним явищем, характерним нерозривним сплавом психологічної глибини й експресивної насиченості в утіленні життєвих реалій. Фортепіанна творчість Б. Лятошинського цього періоду демонструє тяжіння композитора до філософськи узагальненого кола образності, його експресивно-динамічного подання, яке складає певну паралель до образно-значеннєвих пошуків символізму. У цьому аспекті розглядається фортепіанна спадщина композитора в дисертації О. Рижової [6]. Але джерела фортепіанного стилю композитора виходять далеко за межі символізму.

Мета статті полягає у виявленні джерел фортепіанного мистецтва українського композитора на матеріалі його раннього циклу «Відображення» оп. 16 (1925).

Б. Лятошинський як музикант формувався у сфері московської виконавської традиції, яка культивувалася на київському

грунті. Тобто на першому етапі формування творчої особистості домінуючою виявилася естетика пізнього романтизму в її протилежних формах: скрябінського та рахманіновського піанізму. Але в 1910-ті рр. відбувалося бурхливе становлення піанізму нового альтернативного типу. Це був токатний піанізм С. Прокоф'єва, Б. Бартока та Д. Шостаковича. Крім того, набував поширення і неокласичний напрям, започаткований на зламі XIX–XX ст. В. Ландовською та Ф. Бузоні. Пафос їх творчості полягав у воскресінні класичного стилю на противагу романтичним та експресіоністичним надмірностям. Також у Європі поширилося віяння джазового піанізму. І, нарешті, незважаючи на критику сучасно налаштованих композиторів «Шістки», продовжував існувати імпресіоністичний напрям у творчості К. Дебюссі та М. Равеля.

Напевне, Б. Лятошинський міг бути добре обізнаним з цими актуальними для того часу течіями і мав можливість обирати. Значно вплинув на формування музичного мислення Б. Лятошинського Р. Глієр, навчатися в класі композиції в якого вважалося великою честю. «Учитель не заставлял всех равняться в одну линию, не мешал развиваться ученикам соответственно их склонностям», «он был не только прекрасным учителем музыки, но также прекрасным учителем жизни» [4, с. 25], — так висловлювався Б. Лятошинський про Р. Глієра, завжди підтримував з ним теплі стосунки й активно співпрацював.

Особлива увага в період навчання в Р. Глієра приділялася вивченню гармонії на творах таких видатних композиторів як О. Скрябін, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, Р. Вагнер, Р. Штраус, К. Дебюссі й інших майстрів.

Бурхливі роки першого десятиліття XX ст. позначилися і на перших творах молодого композитора, в яких уже вельми чітко відчутні його вподобання. Перший та Другий струнні квартети, Перша симфонія насичені бурхливими романтичними поривами, вишукано-рафіновані музичні теми сходять до пізнього О. Скрябіна. Величезна увага до слова — поезія М. Метерлінка, І. Буніна, П. Шеллі, К. Бальмонта, П. Верлена, О. Уайльда, старовинних китайських поетів — утілилася у витончених романсах з ускладненою мелодикою, надзвичайною різноманітністю гармонічних та ритмічних засобів. Те ж можна сказати і про фортепіанні твори цього періоду. Цикл «Відображення» не є винятком. Для нього характерні гостро експресивні образи, афористичний лаконізм тем і максимально активний, драматично-дієвий їх розвиток. Крім того, явно виявляється захопленість символізмом. Це очевидно і в програмній назві «Відображення». Жанрова поляризація творів прелюдійного типу (Прелюдії, «Відображення») та великих форм сонат-балад, що утворюють альтернативи символістсько-імпресіоністських та романтичних форм.

Прелюдії — жанр романтичний, який набув особливої регламентації в символістів. Прихована програмність прелюдій Ф. Шопена веде до ілюзорної програмності К. Дебюссі та програмної абстракції музики О. Скрибіна. Б. Лятошинський використовує такі характерні імпресіоністичні засоби, як примхлива у своїх контурах лінія мелодичних арабесок; барвисті ланцюжки паралельних невіршених акордів; мінлива нерегулярна ритміка з частим використанням поліритмічних утворень; типові фактурні образи — рівномірно-плинне і водночас внутрішньо змінне коливання — погойдування гармонічних фігурацій у високому та середньому регістрах, часті тривалі басові педалі, охоплення великого простору з виділенням лунких «пустот» усередині — октав, квінт, кварт. Проте, на відміну від К. Дебюссі, з його тяжінням до безпівтоновості, Б. Лятошинський оснований на 12-звуковій системі. Його горизонталь та вертикаль не уникають загострених звучань, а, навпаки, підкреслюють їх.

«Відображення» складаються із семи частин, які демонструють схильність композитора до філософськи узагальненої сфери образності й експресивно-динамічного подання. Кожна з частин циклу яскраво індивідуалізовано відображає експресивність героїчного характеру (I ч.), м'якість ліричного стану (II ч.), збентеженість екстатичного пориву (III ч.), глибоку трагедійність відчуття (IV ч.), психологічну витонченість (V ч.), їдку іронію (VI ч.), що імперативно стверджують сили людини-борця (VII ч.).

Інтонаційною основою циклу є тематизм її першої частини, окремі елементи якого проникають у інші розділи, надаючи циклу форми сюїти-варіацій. «Відображення» Б. Лятошинського — твір багатотемний, яскравий зразок жанрового новаторства (новизна відображень різних традицій і методів).

Цей фортепіанний цикл не часто знаходить своє місце в концертному та педагогічному репертуарі. Тому виникає цілком доречне запитання: чому ця музика, яка по праву значиться як найвидатніший фортепіанний твір Б. Лятошинського, так мало виконується?

Можна припустити: це відбувається тому, що цикл «Відображення» має труднощі на рівні замислу, які вельми складно подолати, на відміну від технічних, що в змозі вирішити піаніст, як мінімум, студент вищого музичного навчального закладу, на котрого, здебільшого, і орієнтований цей твір. Дуже яскраво виявляється проблема невідповідності стилю цього циклу та часу його створення. «Відображення» — твір неймовірно пафосний, водночас, прагматичний та урбаністичний. Цей твір не вкладається в уже існуючі рамки та уявлення про музику.

Говорити, що це є фольклоризм, теж не можна, оскільки немає відвертого посилення на фольклорний прообраз та прагнення від-

творення національного духу. Відчувається певна ментальна конструкція, в якій не тільки фіксується «об'єкт» відображення, але й сама «призма», крізь яку відтворюється явище.

Виконання цієї музики потребує своєрідного підходу. Її не можна зрозуміти за допомогою вже існуючих шаблонів і стереотипів.

У цій музиці вже сама назва («Відображення») є, в певному сенсі, декларацією вторинності (з одного боку, – це об'єкт відображення, з іншого — призма, крізь яку відбувається відображення). З існуючих досліджень дуже ретельно вивчається проблема відображення в дисертації Ю. Ніколаєвської, що має назву «Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу» [5], але цикл Б. Лятошинського «Відображення» там не фігурує. Ця музика є ніби «фотографією» — відбитком реальності, а не малюнком, який завжди показує те, що бажає митець, а не те, що є насправді.

Зважаючи на існуючу концертну практику, слід відзначити, що фортепіанний цикл «Відображення» зазвичай виконується повністю, але й окремі його частини також лунають з концертної естради. Серед перших виконавців цього циклу Б. Вольський — київський піаніст, який грав ранні фортепіанні твори Б. Лятошинського: «...он играет с большим блеском и очень толково...» [2, с. 75], — так про нього казав сам Б. Лятошинський. Серед перших виконавиць творів композитора 1920-х рр. В. Стещенко — піаністка, закінчила в 1923 р. Київську консерваторію в класі Ф. Blumenфельда, багато концертувала, часто виконувала твори сучасних композиторів, зокрема мала в репертуарі твори Б. Лятошинського — обидві сонати й цикл «Відображення». «Играет она как-то очень убедительно» [2, с. 87]. До речі, вже вона грала окремі частини циклу «Відображення», а саме: №4 (*Disperato e lugubre*) і №2 (*Velutato assai*), концерт відбувся чотирнадцятого травня 1926 р. [2, с. 525].

Можна розглянути «Відображення» як рефлексію композитора на свої корені. Б. Лятошинський рефлексивно оцінює себе, що «виріс» з О. Скрибіна — рефлексує на свої джерела.

Оскільки вже називалися ознаки урбаністичності в стилі Б. Лятошинського, що передбачає здатність композитора йти «в ногу з часом», необхідно сказати про кіно, яке набувало поширення в той час. Передусім це принцип кадровості і монтажності. Побудова кадру має бути такою, щоб глядач або слухач міг включитися в сюжет одразу, у будь-яку мить.

З іменем Б. Лятошинського пов'язаний значний етап в історії розвитку звукового кіно в Україні. У кінематограф композитор прийшов, маючи великий досвід роботи у сфері симфонічної музики. Кіномузика для Б. Лятошинського — це синтез видимого і почутого при художній самостійності і цінності останнього.

У циклі, що розглядається, таких «кадрів» сім.

Перший — утілення емоційно твердого, жорсткого, рішучого образу. Жанртова основа — виразна декламаційність, композиційна структура — простий, що поділяється на два речення, період, фактура — багатоярусна акордовість. Виділяються гострі контури зламів мелодії і баса, метроритмічна чеканність, щільна звукова масивність. Очевидна централізація ладу відсутня спочатку, а тому більшою мірою функцію організації композиції бере на себе барвистість гармонії. У цілому — це вступ, епіграф, лозунг, яскраво виражений героїчний модус, непохитність. Також наявне відчуття очікування (переривчастий бас), у цілому — ніби прелюдійність.

Другий — емоційно крихкий, мрійливий, з думками, що сягають надхмарної далечини, у зв'язку з цим — новий тип мелодики, фактури, новий темп, динамічний план та ін. Композиційно — це проста репризна тричастинність, де середина — інтонаційно-кольорова. У цілому кадр імпресивний (виражений гармонією). У ньому насиченість, дієвість, рухливість, що відчуються завдяки тріольності.

Третій — експресивний початок, бурхлива, полум'яна декламаційність. Особливими засобами у системі мови виявляються чинник ладу, також насиченість фактури, пульсація шістнадцятими, різкі пасажі.

Четвертий — трагічний відступ, де композитор змальовує стан безвихідної печалі, що доповнюється асоціативними контурами траурного ходу. Це тональна музика, але фонічна різноманітність та активність акордики істотно відволікають від тональної організації. Злам, невинність, катастрофа, траурність (повільний тридольний рух, що нагадує сарабанду).

П'ятий — своєю барвистістю перегукується із серединою другої частини — ті ж три плани фактури, але з різною «кольоровістю». У ньому звукові «відблиски», «мерехтіння», «світлотінь», ілюзорність, арабесковість, химерність, динаміка переважно пов'язана із затиханням звучності (P-PP-PPP).

Шостий — принципово нового у сфері гармонійної барвистості нічого немає. Але внаслідок нового штриха — стаккато — слух звертає увагу на тембр. Саме він стає новим середовищем, уливаючись уже в багатоосновну барвистість. Це ставить нові завдання перед виконавцем у дозуванні педалі. Саркастичність, іронічність, різка динаміка та ритм, надреальність — це все в ньому.

І, нарешті, заключний, сьомий, — завершальний, у ньому є технічно все, що було в попередніх шести. Логічно, це фінальна, образно збірна частина, в якій композитор здійснює інтонаційний синтез і дійсно вирішує художнє завдання. Вона повна іскристої радості і здорової експресії (мажорна фонічна «кольоровість»). Схвильованість (швидка тріольна пульсація), масштабність, відгуки всіх попередніх «кадрів». З усього вищезазначеного яскраво

простежується сюїтність циклу. Перш за все, у цьому творі відображаються ідеї, ментальність, а не природа. Переважає експресивна естетика, «естетика надриву».

Виконавська складність циклу полягає в тому, що, демонструючи вторинність, необхідно показати новизну, тобто, щоб асоціативність слухача працювала на втілення нового змісту.

«Відображення» також є фіксацією окремих елементів певного стилю, і кожна частина відчувається виконавцем як алюзія на певний стиль. Так, перша частина фактурно дуже нагадує фортепіанні твори Ф. Ліста за своїм розмахом і пафосністю; друга — подібна до деяких прелюдій С. Рахманінова, яким властиві хоральність, паралельна акордика; третя — музичні моменти С. Рахманінова, які, у свою чергу, є своєрідним відображенням «Інтермецо» Й. Брамса. Четверта частина гармонією, рухом, позиційною постановою рук не може не нагадати останні опуси прелюдій О. Скрибіна; п'ята є, звичайно, алюзією на імпресіоністичне письмо, зокрема мініатюри К. Дебюссі; стилістика шостої частини циклу подібна до «Сарказмів» С. Прокоф'єва; заключна сьома частина твору не містить нічого принципово нового в стилістичному аспекті, вона ввібрала в себе матеріал попередніх шести частин.

Отже, можна дійти певних висновків.

1. Ця музика не є «жанровими малюнками», а, радше, «етюдами на стиль», де етюд — це нарис для подальшої роботи, опрацювання якоїсь однієї деталі.

2. Відзначимо також, що цикл «Відображення» — це рефлексія композитора на свої корені, де Б. Лятошинський ніби оцінює себе.

3. Новаторство цього твору полягає у створенні ємної системи художньо-виразних засобів, де відбивається духовний світ людини і він по праву значиться як найвидатніший фортепіанний твір композитора.

Перспективою подальшого дослідження може бути виявлення стильових особливостей в інших інструментальних творах Б. Лятошинського та можливість простежити творчу еволюцію композитора.

Список літератури

1. Белза І. Лятошинський Б. Н. / І. Белза. — К. : Мистецтво, 1947. — 61 с.
2. Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина: У 2 т. — К. : За друга, 2002. — 768 с.
3. Запорожець Н. Б. Н. Лятошинський / Н. Запорожець. — М. : Сов. Композитор, 1969. — 174 с.
4. Клиш В. Р. Глиэр — учитель Л. Ревуцкого и Б. Лятошинского / В. Глиэр // О музыке. — К. : Муз. Україна, 1985. — С. 23-27.
5. Ніколаєвська Ю. Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : спец.

- 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ю. Ніколаєвська. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. — 18 с.
6. Рижова О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Рижова. — Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2006. — 18 с.
7. Самохвалов В. Борис Лятошинский / В. Самохвалов. — К. : Муз. Україна, 1981. — 52 с.

Надійшла до редколегії 22.12.2010 р.

УДК 398.9 784.9

О. А. ШИШКІНА

ПРОБЛЕМА АВТЕНТИЧНОГО ВІДТВОРЕННЯ ОБРЯДОВОГО ФОЛЬКЛОРУ ВЕСНЯНОГО ЦИКЛУ В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ

Розглядається проблема автентичності передачі обрядів у межах сценічної діяльності фольклорних колективів на прикладі можливого відтворення весняних пісень-хороводів.

Ключові слова: автентичний фольклор, сценічна діяльність, веснянки.

Рассматривается проблема аутентичности передачи обрядов в рамках сценической деятельности фольклорных коллективов на примере возможности воссоздания весенних песен-хороводов.

Ключевые слова: аутентичный фольклор, сценическая деятельность, веснянки.

The article is devoted to the problem of authentic ritual reproduction within the limits of the stage of folklore groups in terms of the possibility of reproducing spring carols-circle dances.

Key words: autentic folklore, scenic activities, springsongs.

Актуальність теми полягає у відтворенні весняних пісень-хороводів у сценічній практиці фольклорних гуртів.

У практиці фольклорного ансамблю особливе місце належить жанрам обрядового фольклору, оскільки його виконання і реконструкція характеру звучання більше за все потребують ретельного підходу. Виконання різних форм фольклору, зокрема обрядового, нерозривно пов'язане із традиційним контекстом. Навіть безпосередньо інтонування обрядового тексту або виконання особливого танка в певних умовах являє собою обряд.

Навесні в українському селі співали веснянки — хорові пісні з іграми, танцями, в яких органічно поєднувалися мелодія, слово, рух, відповідна міміка і жести. Веснянки та гаївки — музично-поетичні твори, котрі виконували переважно діти на Великодні свята та у весняно-літній період. Весняні танково-ігрові пісні на-

лежать до найархаїчнішого пласта народного мистецтва, в якому під віковими нашаруваннями приховані релікти первісного світогляду, утилітарної магії, давньослов'янської міфології. Ігри й танки генетично належать до найдавнішого виду мистецтва, який упродовж століть використовував народ.

Веснянки складають окрему сферу передачі відповідного змісту, яким не можна нехтувати, коли йдеться про тотожність відтворення календарно-обрядового фольклору. Проблему архаїчності і магичності українських веснянок неодноразово вивчали в різноманітних аспектах їх символічного змісту [Аничков, 1903; Чебанюк, 1997; Старков, 2001; Голубець, 2004]. Музичну основу весняної обрядовості досліджував О. Смоляк [11, 2005]. Суто зовнішні характеристики веснянок стали підґрунтям не дуже вдалим класифікацій, на синкретичні й несинкретичні [4, с.207]. Зважаючи на їх архаїчну символіку, С. Килимник запропонував семантичну класифікацію цього виду фольклору за двома напрямками: дохристиянський та похристиянський [10, с.191-192]. Семантику веснянок, згідно з назвами й архаїкою побутування цього виду народної творчості, намагався дослідити В. Давидюк, саме він найширше розкрив символіку кривого танцю [5, с. 101]. Символічність цього виду обрядовості є дуже складною і до кінця не розкритою. Способи відтворення символічного змісту української весняної обрядовості в сценічній практиці понині досліджені недостатньо.

Метою статті є визначення ступеня достовірності сценічної передачі обрядового характеру веснянок без викривлень їхнього семантичного навантаження і збереження автентичності.

Календарна обрядовість тісно пов'язана із соціумом, природна циклічність стали передаватися в культурній конотації за допомогою символічної смерті різноманітних міфологічних персонажів, завдяки подібним ритуалам узгоджувалися ритми людини (мікрокосмосу) і Всесвіту (макрокосмосу). Тому постає питання про доцільність відтворення календарної обрядовості в сценічній практиці: чи можливе використання засобів сценічного мистецтва для досягнення мети обряду? Безумовно, театральне дійство має тісний генетичний зв'язок з обрядовістю, але дещо видозмінений, трансформований, у ньому на перший план виходять естетичні функції замість магичних [8, с. 109]. Для подальшого виявлення можливості автентичного відтворення веснянок на сцені ми маємо розглянути їх магичні функції та визначити роль усіх компонентів у цілісному відтворенні обряду.

Як свідчить аналіз текстів, майже всі пісні, що супроводжують орнаментальні танки, починаються описом руху виконавців. Це створює ще одну проблему щодо їх відтворення, оскільки перед нами постає жанр не пісенного фольклору, а ігрового. Гра була невід'ємною складовою обряду, саме через гру, через драматично показане і про-

співане слово обряд утілювався в життя [20, с. 34]. Хоча при записуванні веснянок їх ігрова насиченість не виділялася в окремий компонент, а фіксувалася як весняні пісні. Інколи веснянки намагалися виділити в окремий розділ обрядового фольклору, не зазначаючи їх генетичного зв'язку з ігровими піснями [19, с. 112].

Календарно-обрядова гра має два рівні вираження основного ритуально-ігрового змісту: вербальний та акціональний. В іграх наявний безпосередній зв'язок між словом і рухом: ігрова пластика цілком залежить від сюжету пісні, що супроводжує гру. Відтворення вербального змісту не є проблемою, але супроводження пісні дією (рухи, пантоміма, драматичні елементи в діяльності фольклорних колективів) майже не наявні. Це зумовлено тим, що здебільшого тексти пісень мало пов'язані із семантикою і символікою хореографічного руху [16, с. 72-73].

Більшість дослідників вважають, що ці пісні переважно виокремилися з дорослого весняного обрядового фольклору і створили групу дитячих веснянок та гаївок, перетворивши їх на забави і розваги. Таким чином, перед нами постає проблема класифікації веснянок як таких, що належать до сфери сценічної діяльності колективів (дорослих та дитячих). Нині статі і вік тих, хто бере участь у відтворенні української весняної календарно-обрядової пісні, може коліватися. Раніше гаївки (і взагалі веснянки) на всій етнічній території України виконували виключно дівчата, участь же хлопців осуджували. До того ж ігри типу «Коструб», «Подольночка», «Коровай» зберігають релікти ініціальних дій, які проводять виключно над дітьми [15, с. 94]. Обов'язкова присутність усіх дівчат на ігрищі в давнину мала магічне значення: заклинання майбутнього врожаю мало бути успішним лише в тому разі, коли його виконували всі члени колективу. Відсутність когось є колективною загрозою: «Усі дівки в таночку/ Однієї немає» [6, с. 117]. У редукованій формі це збереглося в багаторазовій повторюваності однієї конкретної гри, аж поки кожна учасниця не побуває в ролі, наприклад, «щітки», «Подольночки», «зайчика», «ящура» тощо. Існує думка, що танцювальні дії можна розглядати в площині проведення відповідних ініціальних ритуалів [18]. Таким чином, можемо констатувати, що саме танцювально-ігровий комплекс у циклі магічного значення веснянок є первинним, а пісенний супровід вторинним. Отже, розглянемо різновиди веснянок, зважаючи на їх семантику та хореографію.

Серед традиційних народних веснянок особливо багато рухових, у яких драматизація поєднується зі змаганнями — бігання навздогін, наввипередки, пошуком, прориванням кола чи «ланцюга». Ігри супроводжуються своєрідними музично-поетичними вставками, які мають своє призначення — попереджають про початок гри або про якийсь її етап, коментують події тощо.

Крім простого кругового танка, в Україні існують декілька його модифікацій, також досить давніх за походженням й семантикою. Перш за все, це кругові хороводи з одним або двома учасниками всередині, які розігрують те, про що співає в танково-ігровій пісні гурт, до таких належать веснянки «Ящур», «Зайчик», «Грушка», «Козел», «Подольночка», «Рогуленька», «А ти, старий діду», «Соловейку, шпачку, шпачку», «Король» тощо. Найчастіше відтворюються трудові процеси — сіяння і визрівання маку, льону, конопель тощо. Інколи зміст пісні розігрують також і учасники, що стоять у колі. Коло є універсальним сакральним символом з ним пов'язано безліч обрядів [14, с. 92]. Здебільшого веснянки, які розігруються в колі, поступово, синхронно змістом пісні, відтворюють усі етапи росту рослини, а кожна пісенна строфа ділить її на епізоди, наприклад, «Ой так, так, сіють мак», «Ой так, так росте мак», «Ой так, так полють мак» тощо. У деяких танкових іграх учасник, що перебуває в колі, рухами і мімікою відтворює накази гурту: «Ой устань, устань, Подольночко...», «Зайчику, повернись, кого любиш обіймись...», «Візьмися під боки, покажи свої скоки...» тощо. Існує багато веснянок, у яких дівчата просто йдуть по колу, співаючи, наприклад:

«Дівочька краса, краса

Як весняна роса,

Гей, дівчата, весна красна,

Зілля зелененьке» [6, с. 104]. Інколи в кругових хороводах дівчина, що стоїть усередині, протиставляється іншим, вони ведуть між собою відповідний діалог, у якому дівчина відповідає на питання гурту:

«Ой дан, дан, білодан,

Розкажи ти правду нам,

Як гаївку дівки водять?

Ой дан, дан білодан

Ходять, наче вишивають,

Веселенької співають» [6, с. 116].

І в цій веснянці ми спостерігаємо превалювання акціонального аспекту обряду над вербальним — веснянки не виконують голосом, а саме «виводять» за допомогою руху. Тому найпоширенішим видом веснянок є не круговий танок, а ключовий. Інколи таких ключів утворюється навіть два, під час виконання ці два ключі дівчат бігають зі співами. За уявленнями первісного аграрія, такий біг мав сприяти швидкому й успішному зростанню, визріванню сільськогосподарських рослин, а також здоров'ю й спритності в справах. Біг колом — широковживана форма обрядового танку.

Наприклад, у веснянці «Шум» у певному місці дівчата утворюють коло і пробігають під піднятими руками останніх двох танцівниць іншого ключа, утворюючи хрест [19, с. 54]. Саме за допомогою

заплутаної лінії танцю, підніманням догори рук чи опусканням їх учасниці намагалися відтворити семантику весняної пісні: сонце то «сходить», то піднімається вгору, то «сходить» долиною. Людина народжується, живе, досягає краси, сили й сходить униз, умирає... І так без упину й без кінця [6, с. 113]. «Кривий танець» має безліч різновидів, вимальовує певні хореографічні фігури на площині у вигляді підкови, ламаної лінії, вигнутої вісімки — «нескінченності». Під танок «Кривого танцю» виконували безліч пісень різноманітного змісту [9, с. 146-158]. Але скрізь ця веснянка має єдиний мелодичний тип, мажорний нахил ладу й ритміку, що відбиває рівномірне крокування учасниць танцю [7, с. 28]. Тобто пісенне забарвлення весняного танку має певну варіативність, а може мати й декілька вирішень. Хоча здебільшого сюжет пісні зумовлює характер міміки, рухів, їхню послідовність і композицію («Коструб», «Воротар (Король)»). У цих танках (хороводах) переважає хореографічний рух, смисловий зв'язок між змістом пісні й хореографічними діями послаблений («Шум», «Кривий танець», «Огірочки»).

Проміжні між іграми й танками явища — розігрування пісенного сюжету в колі — надають підстави виділити їх в окрему групу танково-ігрових («Перепілочка», «Зайчик», «Ой ти, старий діду»). Інколи таких кіл утворювали не одне, а два, рух у яких відтворювався в різні боки, як у веснянці «Всі веснянку співаємо!» [6, с. 119].

Окрему групу весняних пісенно-ігрових комплексів складають власне ігри, в яких відсутні хореографічні дії, а головним елементом є пісенний текст, що відіграє роль своєрідного сценарію. Пантомімі, інколи досить складній, відводиться допоміжна роль. У таких іграх основний акцент переноситься на діалоги, а пісенний супровід часто зводиться лише до рефрену. Наприклад, в іграх «Жельман», «Коструб». Але навіть у таких веснянках, де відсутні хореографічні рухи, традиція передбачає, щоб усі взяли за руки, наприклад, у веснянці «Горобейко» [19, с. 59].

Інший дволінійний танок — типу «ворітця» — виконується так: узявшись за руки, учасники стають парами один за одним, піднімають руки догори, а остання пара пробігає попід руками і стає наперед. Цей танок виконується з такими веснянками, як «Горобчик», «Огірочки».

Широко використовується в іграх ритуальне биття, шмагання гілкою чи паском, що також є магичною дією і виконує оберегову й продукуючу функції («Воробей», «А ти, старий діду», «Мак», «Жона та Муж»). Побиття провокує народжуваність (дітей і худоби), родючість та забезпечення урожайності, росту, здоров'я й благополуччя [2, с. 80]. Наприклад, ударами вербової лозини супроводжуються веснянки, що виконують на вербну неділю:

«Буде тобі красна Ганна,
Рано-рано

Буде тобі Ганусенька
Ранесенко!» [6, с. 124].

Магічна властивість впливати на урожайність приписувалася і плесканню в долоні, саме з плескання в долоні починається перший куплет веснянки «Весна іде». Також велике семантичне навантаження мають і різні вигуки під час виконання весняних обрядових пісень [17]. Але більшість зі збережених записів весняного фольклору не містить відтворення різноманітних закличних і голосових форм поза римованою конструкцією пісні. Але передача автентичного співу не може нехтувати повсякчасну наявність таких конструктивів у весняному фольклорі:

Явдоха чорнява
Брови як сметана.
Узялася в боки,
Ухоплять сороки. Гу!

Виконання українських народних пісень весняного циклу в автентичній манері співу передбачає «відкритий» звук. Також використовуються яскраві ритуальні вигуки та відповідні акценти. Це пов'язано з бажанням виконавців надати голосу дзвінкого звучання, яке линуло б на велику відстань у відкритому просторі [13]. Обрядові пісні, що є чи не найбагатшим джерелом сучасних знань про минувшину, містять інформацію як про певну ситуацію й конкретне дійство, так і про загальне світовідчуття народу, якому вони належать. Ритуали й обряди наші далекі предки вважали обов'язковою передумовою благополуччя, оскільки стимулювали плодючість землі-годувальниці, чим і пояснюється багатовікове збереження і цих обрядів, і пов'язаних з ними пісень.

Про значення ритуальних веселощів і сміху, що супроводжують увесь комплекс весняних свят, слід сказати окремо. Українські народні драматичні ігри насичені гумористичними та сатиричними елементами, які впливають на розгортання конфліктної ситуації. Через ці суперечливі моменти виникає комічна оболонка образу. За допомогою вміло підібраних гіперболізованих або гротескових деталей, що грають усіма барвами веселки в діалогах драматичних героїв, комічно змальовані риси самохарактеристики персонажів українських ігор [20, с. 33]. До таких образливих веснянок належить «Крокове колесо», яка семантично поєднується з «Кривим танком», а танкові рухи вимальовуються у вигляді підкови [6, с. 117]. Веселощі й радість, що складали основний емоційний тон весняних розваг і пісень, часто бували не просто виявленням задоволення й радості, а радше ритуально приписаною поведінкою.

Проаналізувавши основні форми виконання українських веснянок, можна констатувати, що вони відзначаються різноманітністю дій і способів організації хореографічних рухів, без яких виконання цих обрядових дій втрачає свій первісний зміст і перетворюється

на одноплщинне передавання лише одного вербального змісту, що унеможливорює автентичне відтворення веснянок. Але автентичний фольклор є самодостатнім явищем, він чудово репродукує себе в будь-якому оточенні, сцена ніяк не може обмежити його виконання, що може бути перспективою подальших досліджень.

Список літератури

1. Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на западе и у славян. Ч. I. От обряда к песне / Е. А. Аничков // Сб. отделения русского языка и словесности импер. Академии наук. — 1903. — Т. LXXIV. — №2.
2. Балущок В. Г. Перероджуюча семантика удару в фольклорі й ритуалі / В. Балущок // Регрес і регенерація в народному мистецтві. — К., 1998. — С. 79–85.
3. Голубець О. М. Гаївки в системі української весняної обрядової пісенності / О. М. Голубець : автореф. дис. ... канд. філол. наук за спец. 10.01.07 — фольклористика. — Л. : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2004.
4. Гоцалюк А. Стародавня народна творчість — первісне джерело пізнання української праісторії (на прикладах обрядових пісень весняного циклу) / А. Гоцалюк // Українознавство. — 2009. — № 2. — С. 206–208.
5. Давидюк В. Крокове колесо : Нариси з історичної семантики українського фольклору / В. Давидюк. — К. : Наук. думка, 2002. — 188 с.
6. Дзига. Українські дитячі й молодечі народні ігри та розваги. — Х. : Друк, 1999. — 528 с.
7. Єфремова Л. Стиль народних пісень Подніпров'я (за матеріалами сучасних експедиційних досліджень) / Л. Єфремова // Народна творчість та етнографія. — 2003. — № 5–6. — С. 27–33.
8. Ивлева Л. М. Два методологических аспекта в театроведческом изучении обрядово-игрового фольклора / Л. Ивлева // Методы изучения фольклора. — Л.: Наука, 1983. — С. 108–113.
9. Ігри та пісні : весняно-літня поезія трудового року / упоряд. О. І. Дей. — К. : Наук. думка, 1963. — 669 с.
10. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / С. Килимник. — К. : Обереги, 1994.
11. Смоляк О. С. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури 17.00.03 : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. / О. С. Смоляк ; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2005.
12. Старков В. А. Весняні ігри в традиційній календарній обрядовості українців (від Стрітення до Великодня) / В. А. Старков // Пам'ять століть. — 2001. — №2.
13. Тонкаль Т. Особливості виконання українських народних пісень [Електронний ресурс] / Т. Тонкаль // Режим доступу : <http://svaroh.al.ru/svarohs/svar4/vesna4.htm>

14. Чебанюк О. Ю. Магічна символіка танкових рухів та ігрових дій / О. Ю. Чебанюк // Регрес і регенерація в народному мистецтві. III Гончарівські читання. — К., 1998. — С. 92 99.
15. Чебанюк О. Ю. Релікти архаїчних вірувань і ритуалів у деяких дівових весняних іграх / О. Ю. Чебанюк // НТЕ. — 1997. — №4. — С. 88 95.
16. Чебанюк О. Особливості сучасного побутування весняного календарно-обрядового фольклору на Україні / О. Чебанюк // Слов'янське літературознавство і фольклористика. — 1986. — Вип. 15. — С. 67 74.
17. Чекан О. Семантичні аспекти поліського «гукання» / О. Чекан // Народна творчість та етнографія. — 1993. — №4. — С. 31 37.
18. Чеховський І. Ритуальна посвята через танець / І. Чеховський // Берегиня. — 1999. — № 1. — С. 11 20.
19. Чубинський П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-западный отдел. Материалы и исследования / П. Чубинский. — М., 1878. — Т. III. — С. 1 479.
20. Щербак С. В. Українські весняні танково-ігрові пісні (деякі проблеми генезиса й семантики) / С. В. Щербак // Вісн. Запоріж. держ. ун-ту. — Запоріжжя, 2000. — №1.

Надійшла до редколегії 07.12.2010 р.

НАШІ АВТОРИ

- | | |
|--------------------------------|--|
| Білик А. А. | канд. мистецтвозн., ст. викл. Одеського нац. політехніч. ун-ту |
| Божко Л. Д. | доц. ХДАК |
| Волков С. М. | канд. мистецтвозн., доцент, учений секретар Ін-ту культурології Нац. акад. мистецтв України |
| Гайдукевич К. А. | заст. директора Центру у справах сім'ї та жінок Шевченківського району м. Києва |
| Германова де Діас Е. В. | канд. філос. наук, доц. ХДАК |
| Гоголя С. О. | аспірант ХДАК |
| Данильчишин Ю. М. | доц. ХДАК |
| Думасенко С. А. | канд. мистецтвозн., ст. викл. Херсон. держ. ун-ту |
| Дяченко М. В. | д-р філос. наук, проф., зав. кафедри філософії та політології ХДАК |
| Кислюк К. В. | д-р культурології, доц. ХДАК |
| Коваленко І. П. | викл. ХДАК |
| Ковальова Г. П. | канд. культурології, викл. ХДАК |
| Козак О. І. | д-р мистецтвозн., доц. ХДАК |
| Корнєв А. Ю. | ст. викл. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв |
| Кравченко О. В. | докторант ХДАК |
| Курінна Г. В. | канд. мистецтвозн., ст. викл., заст. декана факультету кіно-, телемистецтва ХДАК |
| Кухаренко О. О. | канд. філол. наук, ст. викл. ХДАК |
| Мірошниченко В. С. | викл. ХДАК |
| Негода Н. В. | аспірант ХДАК |
| Плоткіна А. І. | концертмейстер, здобувач ХДАК |
| Прокоф'єва А. М. | аспірант ХДАК |
| Рибалко С. Б. | проф. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв |
| Савченко А. А. | аспірант ХДАК |
| Смоліна О. О. | канд. мистецтвозн., доц. Технологіч. ін-ту (м. Севе́родонецьк) Східноукр. нац. ун-ту ім. В. Дала |

Степанов В. Ю.	канд. техн. наук, доц., декан факультету менеджменту ХДАК
Тарасова О. О.	канд. мистецтвозн., доц. ХДАК
Шейко В. М.	д-р іст. наук, проф., ректор ХДАК, член-кореспондент Акад. мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН
Шендрікова С.П.	докторант Таврійськ. нац. ун-ту ім. В. І. Вернадського
Шишкіна О. А.	засл. артистка України, доц. ХДАК
Шолуха Н. Є.	викл. ХДАК
Шумлянська Н. В.	викл. ХДАК
Щедрін А. Т.	д-р культурології, проф. ХДАК

Передмова	3
-----------------	---

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ (ФІЛОСОФСЬКІ Й КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ)

С. М. Волков

Мистецька освіта в трансформаційних процесах українського суспільства 20-х рр. XX ст.....	4
--	---

В. М. Шейко

Еволюція літературно-художніх напрямів в Україні (XVII — початок XXI ст.): історико-культурологічний вимір ...	17
---	----

М. В. Дяченко

Філософська поетика М. Пришвіна	32
---------------------------------------	----

О. В. Кравченко

Транзиційний контекст сучасної культурної політики України	40
---	----

К. В. Кислюк

Наукові дослідження української культури: проблема періодизації	48
--	----

Г. П. Ковальова

Культурологічні засади національного виховання в контексті глобалізації	59
--	----

Н. В. Негода

Нові інституціональні форми підтримки і фінансування сучасної художньої культури	68
---	----

В. С. Мірошниченко

Перспективи розвитку концептуальних засад філософії всесвідомості: культурологічний вимір.....	75
---	----

А. Т. Щедрін

Фантастикознавство в контексті академічної культурології: сканування обріїв культури	82
---	----

А. А. Савченко

Інформаційне суспільство: становлення нового соціокультурного розвитку	95
---	----

В. Ю. Степанов

Концептуальний аспект медіакультури в контексті інформаційної політики держави	102
---	-----

І. П. Коваленко

Правова соціалізація особистості як процес формування правової культури	110
--	-----

Н. Є. Шолухо

Вплив російської інтелектуальної думки на моральну складову концепції культури повсякденності Емануеля Левінаса.118

А. Ю. Корнєв

Народ, як «колективний герой», в українському пісенному епосі доби Хмельницького.127

К. А. Гайдукевич

Поліфункціональність сім'ї як соціально-культурного інституту.136

Е. В. Германова де Діас

Ідея Вселенської церкви у філософській спадщині
В. С. Соловйова — трансформація традиційної еклесіології
(культурологічний аспект)146

С. О. Гоголь

Культурно-освітня діяльність протестантських церков
у соціокультурному просторі незалежної України153

О. О. Смоліна

Специфіка новаторства в православній монастирській
культурі.161

Л. Д. Божко

Культурний туризм як важливий чинник соціально-
культурного розвитку регіонів України.169

Н. В. Шумлянська

Соціокультурні засади становлення екологічного туризму179

О. О. Кухаренко

Слобожанські казки у виданнях наукового товариства
імені Шевченка у Львові.188

С. Б. Рибалко

Японське вбрання очима європейців: XVI — початок XX ст. ...196

ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ**А. А. Білик**

Сучасний театр і критика: у пошуках порозуміння208

С. А. Думасенко

Театри мініатюр та кабаре в театральній критичній думці
початку XX ст.215

С. П. Шендрікова

Російський драматичний театр ім. М. Горького в роки
Великої вітчизняної війни.223

Г. В. Курінна

Сценарій у сучасному екранному мистецтві:
проблеми термінології.231

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

А. М. Прокоф'єва

Сучасний музичний простір у контексті масової культури 240

О. О. ТарасоваІнноваційні принципи осмислення музичної форми
композиторами нової віденської школи: А. фон Веберн.

Вокальний цикл «Три пісні на «Непрохідні шляхи»

Хільдегард Йоне» («Drei Gesänge aus «Viae inviae»
von Hildegard Jone»), Op. 23 247**Ю. М. Данильчишин**

Гігієна голосу як одна з професійних ознак співака 256

О. І. КозакФормування модусу драматичного мислення
в симфонічній творчості Є. Станковича 264**А. І. Плоткіна**Стильові особливості циклу «Відображення»
Б. Лятошинського 273**О. А. Шишкіна**Проблема автентичного відтворення обрядового фольклору
весняного циклу в сценічній практиці 280**Наші автори** 288

Наукове видання

Культура України

Збірник наукових праць

Випуск 32

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 30.12.2010. Формат 60х84/16.
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