

Міністерство культури України  
Харківська державна академія культури

# КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

**Збірник наукових праць**

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

*Випуск 34*

Харків, ХДАК, 2011

УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)  
ББК 71я54 + 85я54  
К90

Засновник і видавець —  
Харківська державна академія культури

Друкується за рішенням ученої ради  
Харківської державної академії культури  
(протокол № 14 від 29.06.2011 р.)

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

**Редакційна колегія:**

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

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

**К90**     **Культура України.** Вип 34. : зб. наук. пр. / М-во культури  
України, Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. —  
Х. : ХДАК, 2011. — 296 с.

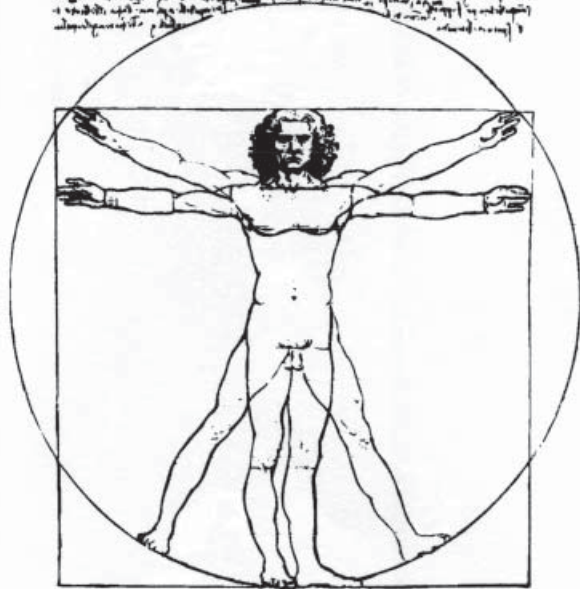
Розглядаються проблеми культурології, розвитку світової і національної культури, музичного мистецтва.

Для науковців, викладачів, аспірантів, докторантів, працівників культурологічної, мистецтвознавчої та художньо-творчої сфер діяльності.

УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)  
ББК 71я54 + 85я54

© Харківська державна  
академія культури, 2011

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..



*Теорія та історія  
культури*

**ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ  
ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІХ ОБ'ЄДНАНЬ УКРАЇНИ  
(30–80-І РР. ХХ СТ.)**

*Висвітлюються проблеми еволюції літературно-художніх об'єднань України в 30–80-і рр. ХХ ст. Основна увага приділяється виявленню історико-культурологічних аспектів указаних процесів та їх вплив на соціально-культурний розвиток України.*

**Ключові слова:** українська культура, культурологія, літературно-художні об'єднання, творчі спілки, мистецтво, інтелігенція.

*Освещаются проблемы эволюции литературно-художественных объединений Украины в 30-е годы ХХ века. Основное внимание уделяется выявлению историко-культурологических аспектов указанных процессов и их влияние на социально-культурное развитие Украины.*

**Ключевые слова:** украинская культура, культурология, литературно-художественные объединения, творческие союзы, искусство, интеллигенция.

*The problems of evolution of literary and artistic associations of Ukraine in the — 30s years of the 20th century are examined. Main attention is paid to revealing the historical and culturological aspects of these processes as well as their influence on social-cultural development of Ukraine.*

**Key words:** Ukrainian culture, cultural studies, literary and artistic associations, creative unions, art, intelligentsia.

На початку 30-х рр. ХХ ст. органічний розвиток художніх та літературних об'єднань, як складової Українського Відродження 20-х рр. ХХ ст., був призупинений насильницьки. Уподальшому характер і суть творчих організацій України визначав тоталітарний режим. Паралельно виникли й діяли мистецькі і письменницькі об'єднання в українській діаспорі.

Нова культурно-історична реальність, пов'язана зі становленням і розбудовою суверенної Української держави, зумовила певні зміни в процесі формування та функціонування вітчизняних художньо-літературних об'єднань, їх зближення з емігрантськими творчими колами.

Як відомо, наприкінці 20-х рр. ХХ ст., коли сталінська група вела боротьбу за владу на всіх фронтах життя і оголосила «культурну революцію» (ХV з'їзд ВКП(б), 1927 р. ), вона вже мала чітку концепцію розвитку радянського мистецтва і літератури як ідеологічних знарядь режиму. На практиці тоталітарний режим перейшов від негласного нагляду за митцями до відвертого цькування й масових «чисток» у рядах художніх та письменницьких об'єднань під гаслом: «Сьогодні ти ще не ворог, але завтра можеш стати ним». Поширилися публічні

«каяття» митців: осуджував свої «ухили» М. Хвильовий, таврував себе «формалістом» і «дрібнобуржуазним виродком» М. Семенко; об'єднання зрікалися колишніх ідейно-естетичних платформ, висували одне проти одного грубі політичні звинувачення. Таким чином було запущено механізм «саморуйнування» творчих спільнот і навіть усунуто тих партійних діячів, які задавали тон у культурній політиці доби Українського Відродження.

Але всупереч цьому в національно-культурному житті України ще зберігалася позитивна інерція 20-х рр., яку всіляко намагався підтримувати нарком освіти М. О. Скрипник. На його думку, виходом із кризового стану для творчих гуртів могло стати утворення єдиних всеукраїнських федерацій художників та письменства, куди б увійшли представники усіх стилістичних течій і напрямів [17].

Вітчизняна творча інтелігенція робила все можливе, щоб продовжити художній процес: вдавалася до перегруповань, переорієнтацій та інших компромісних шляхів.

Значні зміни сталися в художніх організаціях: Асоціація революційного мистецтва України (АРМУ) після самоліквідації київської філії, яка налічувала 30 % членів Асоціації, проголосила курс на чистку своїх рядів, критику колишніх ідеологічних положень і «пролетаризацію» складу, у зв'язку з чим значна частина роботи переносилася безпосередньо на виробництво і на село [16; 19]. В особі В. Седяра Асоціація вела переговори з представниками російських художніх організацій щодо створення єдиного в країні Художнього фронту, але вони не увінчалися успіхом.

Асоціація художників Червоної України (АХЧУ) обрала тактику поділу на дві специфічні організації — художньо-видавничого і художньо-виробничого профілів, який на той час не вистачало. Видавництво ВУАПМИТ (Всеукраїнська асоціація пролетарських митців) зосередилось на друкуванні художньої агітпродукції за державним замовленням, але водночас підготувало й видало альбом «Мистецькі скарби УРСР» (живопис, скульптура, архітектура, виробниче мистецтво), що став яскравою подією культурного життя 30-х рр. XX ст. [18].

ВУКОХУДОЖНИК (Всеукраїнське кооперативно-трудове товариство «Художник») об'єднав живописців, графіків, скульпторів, архітекторів, декораторів, які виконували замовлення на архітектурно-художні проекти, оформлення закладів культури, міського середовища тощо. За півтора роки товариство у складі 166 осіб видало продукції на 1 млн крб.; крім того об'єднання успішно організувало комерційні художні вистави.

«Плуг», перейменований на Спілку пролетарсько-колгоспних письменників, став учасником сумнозвісної кампанії «заклику ударників у літературу», створивши дочірнє об'єднання «Трактор».

Змінив тактику і спробував пристосуватися до нових політичних реалій М. Хвильовий, розпочавши створення літературної організації, сумісної з вимогами режиму; його підтримали практично всі колишні ваплітяни. Влітку 1929 р. почалося обговорення мети, завдань,

принципів і назви об'єднання. Після тривалих дискусій письменники визначили головним завданням організації збереження високого художнього рівня творчості на засадах марксистської ідеології і боротьбу проти всіх буржуазних та націоналістичних ухилив («хвильовизму» зокрема). Діяльність організації розглядалася як «служіння дню сьогоденішньому», тому письменник має бути в колгоспі, на фабриці і заводі, придивлятися до роботи, відкривати молоді таланти і залучати їх до літературних студій і організацій. Ситуація була парадоксальною: М. Хвильовий, що осуджував масовизм «Плугу» і «Гарту» і з яким вів безупинну боротьбу, наголошуючи на високо-професійності (елітарності) літературної праці, змушений був виступати у новоствореній організації під гаслом колишніх опонентів.

За пропозицією Ю. Яновського, нове літературне об'єднання дістало назву ПРОЛІТФРОНТ — Пролетарський літературний фронт. У листопаді 1929 р. опубліковано декларацію нової організації за підписами тридцяти членів на чолі з М. Хвильовим, М. Кулішем, П. Тичиною, О. Досвітнім. Як відзначав Г. Костюк: «Цим кіччалася яскрава, романтична, гостро сатирична, а інколи й езопівська доба, репрезентована «Літературним ярмарком», і надходила невідома в своїх перспективах, але логікою суворого життя зумовлена, ідеально-змобілізована доба ПРОЛІТФРОНТУ [9, с. 106]. ПРОЛІТФРОНТ розгорнув активну культурно-виховну і літературно-селекційну роботу на підприємствах та навчальних закладах, видавав однойменний журнал.

Проте атмосфера бездуховності, принизливої «міжусобної війни» об'єднань, засилила дешевших «агіток» замість дійсної творчості надзвичайно гнітили митців і виснажували сили вітчизняної творчої інтелігенції. Дуже виразно передано характерні настрої тих часів у листі І. Дніпровського до М. Куліша: «Була якось духовна каламуть, і я вичікував проблиску, щоб точніше зрозуміти себе і тобі написати кілька рядків не хвильового настрою, а передати тобі справжню якусь краплю себе самого. Але каламуть ця стоїть, каламуть моя бродить... Що це за тема-каламуть? Я не знаю. Приблизно гадаю, що це якась невгамовна жага по життю і насильне вмирання. Пам'ятаєш, колись я тобі говорив, що ще обираю свою життєву поведінку... Сьогодні у мене ця справа майже закінчена. Вибір не тільки зроблено, а вже майже здійснено. Цей вибір — готовність умерти. *Nota Bene*: мова про смерть не фізичну... Коли хочеш: смерть обумовлена оточенням. *Nota друга*: оточення без певних облич. Умирання іде, коли так можна сказати, підземним шляхом, оплітає мій мозок, весь організм, усе моє так зване «Я» [3].

Стало цілком очевидним, що «стара гвардія» творчої інтелігенції обтяжувала офіційний режим: їй не прощалися давня участь у національно-визвольних змаганнях 1917–1920 рр., літературна дискусія 1925–1928 рр., свобода мислення і творчості, певний вплив на маси, намагання зберегти професійну і людську гідність. Тепер, коли вона підняла культурний рівень мас до бажаного (і обмеженого) владою рівня, навчила майстерності нове покоління, необхідності

в ній не було. Сформувався загін сурогатної радянської творчої інтелігенції, яка вже призвичаїлася до партійності літератури й мистецтва, ідеологічної служби, колективістського стилю мислення, роботи й життя. У соціальній структурі для неї знайшли відповідне місце — «прошарку» між пролетаріатом і селянством (тоді як справжня творча еліта — це «мозок» і «моральний фермент» нації, суспільства) [7; 8].

Для формального виправдання розправи з українською творчою інтелігенцією сталінський режим (XVI з'їзду ВКП(б), 1930) створив міф про загрозу «українського буржуазного націоналізму» й «української націоналістичної контрреволюції». Маховик штучно загостреної «класової боротьби» розкручувався дуже швидко: викриття міфічних СВУ („Спілки визволення України») і УНЦ („Українського національного центру»); абсурдні звинувачення на адресу літературних і мистецьких об'єднань — «націонал-хвильовизм», «куркульсько-буржуазна ідеологія», «політичні та ідеологічні диверсії», «контрреволюційні організації» тощо. І вслід за цим — примусова самоліквідація практично всіх об'єднань (крім ВУСПП) та жорстокі репресивні заходи стосовно їх членів.

Опинившись в ізоляції, під враженням арештів колег і невідворотності поразки в справі, якій присвятив життя, застрелився М. Хвильовий. Жертвами репресій стали письменники — члени Вільної академії пролетарської літератури (ВАПЛІТЕ), «неокласики», футуристи, М. Бойчук і його послідовники, Л. Курбас та багато інших митців. Майже повністю було винищено перспективний пласт української ренесансної інтелігенції, яка розбудовувала національну культуру на онтологічній основі. Така ж доля спіткала й ліву художню інтелігенцію, що підтримала революцію. Літературно-мистецька генерація 1920-х — поч. 1930-х рр. XX ст. ввійшла в історію як «Розстріляне Відродження» [1; 13; 14].

Паралельно партійно-державне керівництво здійснювало план уніфікації художнього життя: згідно з постановою ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій» були створені єдині централізовані об'єднання — Спілка радянських письменників України (СРПУ, 1934), ядро якої склали члени ВУСПП та Спілка радянських художників України (СРХУ; її Оргбюро працювало з 1932 р. , але перший з'їзд відбувся тільки в 1938 р. ).

На відміну від вільних мистецько-літературних об'єднань, СРПУ і СРХУ являли собою унітарні, державно-монополльні організації з чіткою партійно-бюрократичною структурою: вищим органом управління був з'їзд (раз у чотири роки), який обирав Голову Спілки (посадова особа) і Центральну Ревізійну Комісію; у разі необхідності між з'їздами проводили конференції. Обов'язки вищого керівного органу виконувало Правління Спілки (голови, заступник, голови ЦРК та територіальних організацій), а постійно діючим виконавчим органом був Секретаріат. Спілки організували за територіально-галузевим принципом: республіканські, міські, регіональні відділення; секції — за видами та жанрами творчості. Фінансовою базою організацій

були членські внески, державні дотації, прибутки від продажу творів тощо. Документальне забезпечення Спілок складали Статути, програми, плани і звіти, протоколи, членські квитки; зазвичай Спілки мали свою символіку [10].

Методологію і тематику творчості Спілок визначав державно-партійний апарат як офіційний замовник продукції. Єдиноправильним методом влада вважала «соцреалізм»: його маніфестами були лєнінська стаття «Партійна організація і партійна література» (написана ще в 1905 р.) та Статут СРПУ. Змістовну основу «соцреалізму» становила «міфологія» нової комуністичної ери: уславлення революції і соціалістичного будівництва, сакралізація вождів, бінарні опозиції типу «червоні-білі», міфологема «радянський народ» тощо. Формально цей схоластичний метод вимагав штампів, тому спостерігалися «тематична одноманітність, жанрова стереотипність і певна убогість форм» [12, с. 113]. Абсолютний цензурний контроль унеможлилював вияв свободи творчості, а «залізна завіса» ізолювала митців від світових художніх процесів. Таким чином, художньо-літературні Спілки нової модифікації перетворилися на величезні установи, що виробляли і пропагували естетизовані ідеологічні стереотипи. Держава, у свою чергу, забезпечила інтенсивну розбудову комунікаційної інфраструктури для максимального поширення творчої продукції.

Сталінський режим застосовував до творчих спілок політику «кнута і пряника»: дві хвилі терору (1933/35 рр. і 1937/38 рр.) вилучили з їх складу «неблагонадійних». У подальшому членам спілок як «рупору держави» надавалося достатньо привілеїв. Зокрема, була встановлена гарантована плата за роботи, грошові аванси при виконанні великих замовлень, практично вирішена житлова проблема (прикладом може бути кооперативний будинок «Слово» в Харкові — на зразок «елітної колонії», де мешкало більше ста відомих українських письменників, художників, театральних діячів). До цього слід додати відомчі Будинки творчості, майстерні для художників, бази творчості і відпочинку в курортних місцевостях, спецпайки, відзначення ювілеїв, закордонні відрядження, почесні звання, премії, нагороди. Звичайно, більшість позицій з цього переліку були чинниками нормального цивілізованого життя, але суть у тому, що на тлі соціальних негараздів вони використані владою як засіб приручення і поневолення митців. Загалом членство в офіційних творчих спілках відкривало шлях до визнання і вважалося дуже престижним.

Водночас митці, навіть світового рівня, котрих ні режим, ні спілки не визнавали, були приречені на бідність і забуття. Так, визначний представник українського авангарду В. Єрмилов мешкав на горіщі, прилаштованому під «машину для життя», і 30 крб., отриманих за свій твір від Українського музею, вважав удачею, тоді як його конструктивістська композиція «Горки. 21.01.1924» коштувала на аукціоні «Сотбіс» 120 тис. ф.с. [20].

Але й самих спілчан було б помилковим уявляти як однорідну, посередню творчо-професійну масу, оскільки їх таланти, індивідуальні життєві й мистецькі позиції суттєво різнилися: одні — обрали при-



стосовництво, служили режиму «вірою і правдою», інші — пережили стан «внутрішньої еміграції» або використовували для висловлення думок і почуттів езопову мову.

Капітулював П. Тичина: «поцілував пантофлю папи», — за його власним виразом; підняв руки вгору М. Бажан; «відкупився» віршем «Із-за гір, та з-за високих» М. Рильський, однак вони, як і В. Сосяра, П. Панч, Ю. Яновський, О. Довженко та багато інших митців, лишалися культурними символами України.

Характер художнього і письменницького доробку спілок певним чином змінювався на кожному з етапів розвитку радянського суспільства. Упродовж довоєнного періоду помітним явищем стали російськомовні твори «Як гартувалася сталь» М. Островського і «Педагогічна поема» А. Макаренка, що більше нагадували програмні партійні документи з ідеологічного виховання мас на яскравих художніх прикладах. Талановито реалізував принципи «соцреалізму» драматург О. Корнійчук у п'єсах «Загибель ескадри» і «В степах України» (Сталінська премія 1947 р.), де життя поставало плакатно-прекрасним, а єдино можливим суспільним «конфліктом» визнавалося зіткнення «доброго та ще кращого», — як справедливо зауважив М. В. Попович [15, с. 654]. Мистецькі твори теж були пропагандистською прикрасою тоталітарного режиму: в узагальнюючих монументальних і станкових формах вони уславляли образи колгоспників і робітників. Періодичними спілчанськими виданнями на той час були «Літературна газета», журнали «Вітчизна», «Образотворче мистецтво».

У роки Великої Вітчизняної війни СРПУ і СРХУ були евакуйовані до Уфи, але там розгорнули активну громадсько-патріотичну роботу: видавали серію «Фронт і тил», альманах «Україна в огні», значні прозові твори — «Ніч перед боем» О. Довженка, «Земля батьків» Ю. Яновського, «Золоті ворота» Л. Смілянського, влаштовували виставки художніх творів О. Шовкуненка, К. Трохименка, С. Бесєдіна, М. Глуценка, М. Дерєгуса.

Після війни офіційна критика вчинила нападки на М. Рильського, Ю. Яновського, П. Панча, М. Стельмаха за прояви «буржуазного націоналізму». З другої половини 1950-х рр. дійсно почалося поступове національно-культурне пробудження, і на хвилі тимчасової «відлиги» 1960-х рр. через культурницький рух — Клуб творчої молоді (Київ) і «Пролісок» (Львів) — заявило про себе молоде покоління митців [6]. Серед них: поети І. Драч, Д. Павличко, В. Коротич, В. Симоненко, В. Стус, Л. Костенко, М. Вінграновський, Є. Сверстюк; прозаїки Є. Гуцал, Г. Тютюнник, В. Шевчук; публіцисти В. Чорнів, Ю. Бадзь та ін. Вони обстоювали художні цінності на іманентній основі, несумісній з існуючою радянською імітат-літературою. Характерною ознакою українських «шістдесятників» було поєднання художньо-формалістичних пошуків з граничною політизованістю: склався гурт літераторів-десидентів (В. Стус, І. Світличний, Є. Сверстюк та ін.), влаштовувалися дискусії, мітинги, активізувався самвидав [11]. Колосальний вплив на українську інтелігенцію мала, зокрема, самвидавнича брошура І. Дзюби «Інтернаціоналізм

чи русифікація?» Тут спостерігаються певні аналогії з проблематикою українського суспільства 1920-х рр., памфлетами М. Хвильового щодо шляхів розвитку національної культури і реакцією владних структур. Найактивніші українські правозахисники були заарештовані, але показово, що чотирнадцять членів СРПУ (І. Дзюба, В. Некрасов, В. Шевчук, Л. Костенко, І. Драч, М. Вінграновський та ін.) і група художників заявили з цього приводу свій протест. Пізніше ці спроби національного і літературного піднесення матимуть назву «задушеного відродження».

Альтернативою громадськи палкого «шістдесятництва» стала літературна генерація 1970-х рр. (т.зв. «сімдесятники»), з властивими їм європеїстськими й урбаністичними орієнтаціями. Найвиразніше нові тенденції позначилися в невеликому неформальному об'єднанні київських поетів, ядро якого складала «квадрига»: М. Воробйов, В. Кордун, М. Григорів та В. Голобородько. Їх кредо: десоціологізація сфери Поетичного й утвердження краси як самодостатньої цінності (знайомі нам за аналізом творчих гуртів доби українського бароко і доби модерну мотиви — « поезія заради поезії », « свобода в самому акті творчості », « співавторство з читачем »). Дослідники часто називають цей творчий гурт «українськими герметиками», або навіть «київською школою» [5], підкреслюючи таким чином відмінність літературного явища на загальному «тлі радянської літератури часів «застою».

У мистецтві 70-х рр. ХХ ст. переважали високоідейні теми і парадні форми, а твори художників-спілчан здебільшого були призначені для громадських споруд. Вирізнялися своїм ліризмом, людиномірністю праці Т. Яблонської, частково — О. Шовкуненка, М. Глушечка та небагатьох інших авторів.

Молодим талантам і новим течіям було дуже складно «пробитися» в культурний простір через монополізацію матеріальних та організаційних умов художньої діяльності керівництвом творчих спілок. Однак, коли організації офіційного статусу стають надто обтяжливими і деспотичними, митці утворюють свої неформальні спільноти — «антиструктури», за характеристикою М. В. Поповича [15]. Саме такий об'єднаний процес у молодіжному мистецькому та літературному середовищі і розпочався в 60-х — 70-х рр. ХХ ст.

Демократичні перебудовчі процеси 80-х рр. ХХ ст. ознаменували новий етап в історії вітчизняних творчих об'єднань, пов'язаний з активізацією національно-культурного руху і поступовим усуненням бар'єрів між українською і світовою культурами.

Повернення до лав творчої інтелігенції реабілітованих письменників — «шістдесятників», колишніх десидентів і осмислення гостроактуальної статті І. Дзюби «Чи усвідомлюємо ми українську культуру як цілісність?», де акцентовано неструктурований характер вітчизняної культури внаслідок бездержавності, — скерувало письменство на шлях боротьби за незалежну українську державу [2]. Спілка письменників перетворилася на своєрідний суспільно-політичний штаб борців за незалежність — Народного фронту України. Проте, виступаючи під гаслами «культурного відродження», націонал-демократи

розглядали культуру радше як засіб боротьби за державність, аніж як самоцінне явище. Звідси — певна неузгодженість між визнанням права на творчу свободу і наголошенням на «священному обов'язку» українських митців слугувати справі становлення суверенної держави.

У той час, коли письменство масово рушило в «політику», художні кола конструктивніше скористалися можливостями творчої свободи і доступу до набутків світової культури. Ситуація, що склалася, дуже нагадувала стан культурного життя в Україні кін. XIX — поч. XX ст.: так само, як раніше, представники модерністських об'єднань, сучасні митці змушені були «швидко ковтати» європейські художні надбання й тенденції майже за ціле століття, переосмислювати їх і шукати засобів поєднання з національними традиціями. Суттєво поширився стилістичний діапазон художньої творчості, поновилися формалістичні шукання, на основі синтезу мистецьких засобів сформувалося ключове поняття «середовища», як простору, наповненого культурними смислами. «Середовище стало поняттям, через яке розкривається пов'язаність світу..., мікрокосму нашого «я» із суспільним буттям і безмежністю всесвіту. Поняття середовища поєднує мистецтво і немистецтво, живе,плинне, мінливе життя і його статичну оболонку; у бутті середовища пов'язуються простір, час і рух», — констатували мистецтвознавці [4, с. 44].

Ці зрушення зумовили певну модернізацію Спілки художників: в її структурі виокремили секцію художнього проектування та дизайну, оформилися нові напрями діяльності, збільшилася чисельність молодих митців у складі організації. У 1987 р. утворилася перспективна Спілка дизайнерів України. Вийшли з «підпілля» мистецькі угруповання, що існували поза традиційною спілкою, утворилися нові неофіційні художні об'єднання, наприклад, «КУМ», «Шлях», «Погляд» (Київ), «Дружба» (Одеса), декілька харківських і львівських груп, які дотримували нових стилістичних напрямів та «індивідуального абсолютизму». Вони влаштували оригінальні художні виставки-акції і навіть намагалися вийти зі своїми новими проектами за межі України [21].

У літературній царині склалися аналогічні неформальні кола поетів — «вісімдесятників». Але для переходу від тривалої тотально-моностилістичної культурної організації до демократично-полістилістичної потрібні були час і глибоке осмислення дій.

Таким чином, за період 30–80-х рр. XX ст. літературно-художні об'єднання України пройшли тернистий шлях від саморозвитку, самоорганізації до вимушеного об'єднання у творчі угруповання та спілки, якими керували комуністична партія та державні органи. Водночас вітчизняна інтелігенція, особливо та її частина, яка здобула освіту й виховання до появи радянської влади, використовували вказані творчі об'єднання й свій талант для спроб самостійного творчого пошуку правди життя через художнє осмислення соціуму, що значною мірою сприяло позитивному духовному розвитку як пересічних громадян, так і суспільства України в цілому.

## Список літератури

1. Білокінь С. І. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР (1917–1941 рр.) : джерелознав. дослідж. / С. І. Білокінь ; НАН України, Ін-т історії України [та ін.] — К. : Київ. наук. т-во, 1999. — 447 с.
2. Дзюба І. Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність? / І. Дзюба // Наука і культура України : щорічник. — К., 1988. — Вип. 22. — С. 309–325.
3. Дніпровський І. Лист М. Кулішу // ХЛМ. —Т3–2108.
4. Иконников А. В. Проблема формирования среды в условиях современной художественной культуры / А. В. Иконников // Советское монументальное искусство / сост. М. Л. Терехович. — М., 1984. — Вып. 5. — С. 38–59.
5. Каплюк Г. Сильові особливості поетів Київської школи / Г. Каплюк // Слово і час. — 2002. — № 4. — С. 70–72.
6. Карпова Г. В. Київські виставки «Мир искусства» / Г. В. Карпова // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ — початку ХХ ст. — К., 2000. — С. 37–44.
7. Касьянов Г. В. Сталінізм і українська інтелігенція (20–30-і роки) / В. М. Даниленко, Г. В. Касьянов. — К. : Наук. думка, 1991. — 96.
8. Касьянов Г. В. Українська інтелігенція на рубежі ХІХ–ХХ століть: соціально-політичний портрет / Г. В. Касьянов. — К. : Либідь, 1993. — 176 с. ; Касьянов Г. В. Українська інтелігенція 1920-х — 30-х років: соціальний портрет та історична доля / Г. В. Касьянов. — К. : Глобус : Вік ; Едмонтон : Канад. ін-т Укр. Студій Альберт. ун-ту, 1992. — 176 с.
9. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. Кн. 1 / Г. Костюк. — Едмонтон : Канад. ін-т Укр. Студій Альберт. ун-ту, 1987. — 743 с.
10. Культурне будівництво в Українській РСР, 1928 — червень 1941. — К. : Наук. думка, 1986. — 415 с.
11. Медведєва Л. В. Шістдесятництво як явище культури / Л. В. Медведєва // Вісник. Сер. Мистецтвознавство / Київ. нац. ун-т культури і мистец. — К., 2004. — Вип. 4. — С. 94–113.
12. Передерій В. Ф. Художня культура радянського народу / В. Ф. Передерій. — К. : Мистецтво, 1985. — 152 с.
13. Петров В. П. Діячі української культури (1920–1940 рр.) — жертви більшовицького терору / В. П. Петров. — К. : Воскресіння, 1992. — 79 с.
14. Підгайний С. Українська інтелігенція на Соловках : спогади 1933-1941 / С. Підгайний. — [Мюнхен] : Прометей, 1947. — 93 с.
15. Попович М. Нарис історії культури / Мирослав Попович. — 2-ге вид., виправл. — К.: АртЕК, 2001. — 728 с.
16. Протокол поширеного засідання ЦБ АРМУ 27.07.1930 // ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 5, од. зб. 417, арк. 45–46.
17. Соколюк Л. Д. М. О. Скрипник і художній процес на Україні (друга половина 1920-х — початок 1930-х рр.) / Л. Д. Соколюк // Художнє життя Харкова першої половини ХХ століття : тези доп. та повідомл. наук. конф. Харк. худож.-пром. ін-т. — Х., 1993. — С. 30–32.
18. Статут Всеукраїнського художнього видавництва АХЧУ // ЦДАМЛМ, ф. 578, оп. 1, од. зб. 20, арк. 13.
19. Третій з'їзд АРМУ// Червоний шлях. — 1930. — № 10. — С. 173–181.
20. Український авангард 1910–1930 років : альбом / авт. вступ. ст. та упоряд. Д. О. Горбачов. — К. : Мистецтво, 1996. — 400 с. : ілюстр.
21. Шимчук Є. Спостереження за мистецьким досвідом 70–80-х років у Львові / Є. Шимчук // Образотв. мистец. — 1995. — № 2. — С. 5–8.

*Надійшла до редколегії 13.05.2011 р.*

**ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

*Розкриваються концептуальні аспекти формування історичної свідомості населення України. Аналізуються проблеми конструювання національної ідентичності в сучасній культурній політиці.*

**Ключові слова:** історична пам'ять, історична ідентичність, культурна політика.

*Раскрываются концептуальные аспекты формирования исторического сознания населения Украины. Анализируются проблемы конструирования национальной идентичности в современной культурной политике.*

**Ключевые слова:** историческая память, историческая идентичность, культурная политика.

*Conceptual aspects of the historical consciousness of the population of Ukraine. The problems of constructing national identity in contemporary cultural politics.*

**Key words:** historical memory, historical identity, cultural policy

Інтерпретація культурної політики лише як діяльності держави в галузі культури навряд чи відповідає сучасному баченню і культури, і політики. Якщо культуру вважати об'єктивно існуючою субстанцією, то слід визнати її «природний» історизм, тобто сприймати історію як адекватну культурі форму соціальної динаміки. Якщо дотримувати протилежної точки зору і вважати культуру позасуб'єктною ментальною конструкцією, маємо погодитися з тим, що фіксація її сутнісних характеристик також буде історично зумовленою. Так чи інакше, культурна політика передбачає історичну складову, актуальність якої залежатиме від стану суспільства та держави. В контексті особливостей цивілізаційного самовизначення України, що виявились в останні двадцять років, в аналізі культурної політики доцільним було б мати на увазі теоретичну формулу «державанація», згідно з якою формування гомогенної національної ідентичності є одним із завдань держави, яка застосовує при цьому не тільки мистецтво та просвітницькі інститути, а й арсенал освіти і науки. Історичний аспект культурної політики можна розглядати як одну з найсуттєвіших складових цієї практики. Запізнілий характер українського націєтворення в поєднанні з неоднозначним ставленням різних соціальних груп до держави, рецидиви постколоніального синдрому в суспільних реакціях, суперечливий характер громадянської свідомості дедалі більше привертають увагу дослідників до способів формування державою національної ідентичності.

Проблеми конструювання історичної пам'яті в пострадянських суспільствах, зокрема в Україні, вже набули висвітлення в працях українських дослідників: В. Гриневича, І. Дзуби, Л. Залізняка, Л. Зашкільняка, Г. Касьянова, С. Кульчицького, А. Портнова,

М. Розумного, М. Рябчука, І. Юхновського, Н. Яковенко, а також зарубіжних науковців: О. Гнатюк, Л. Гудкова, Т. Джадта, Б. Дубіна, С. Єкельчика, Е. Кінана, О. Міллера, Е. Томпсон, Ш. Требста та ін. Історичні складові трансформації національної ідентичності населення України аналізувалися В. Котигоренком, І. Кресіною, О. Майбородою, Л. Нагорною, І. Оніщенко, С. Римаренком. До особливостей історичної пам'яті українців зверталися Е. Вілсон, З. Когут, В. Кравченко, С. Кримський, Т. Кузьо, М. Попович, Р. Шпорлюк та ін. Завданням нашого дослідження є висвітлення концептуальних аспектів політики пам'яті як складової культурної політики держави.

Українське «національне питання» часто висвітлюється в контексті поновлення «історичної справедливості» щодо українців як титульної етнічної більшості і забезпечення прав найбільших груп національних меншин. Через те, що за чисельністю після українців другою етнічною групою в країні є росіяни, а разом вони складають понад 95% населення, саме вони опиняються в полі зору дослідників у контексті проблем формування національної ідентичності. Певної гостроти цьому питанню додає саме історична пам'ять про недалеке минуле, яке по-різному сприймається різними групами населення України: українцями — здебільшого (хоча і не завжди на те є підстави) в російському колоніальному контексті, росіянами — як спільне минуле [13,14]. Усе це стимулює політизацію культурних проблем, які сконцентровані навколо «російського питання». Починаючи з 30-х рр. ХХ ст. офіційна радянська версія історії загалом відтворювала «монархічну» російську імперську традицію історіописання. Разом із догматичною марксистською методологією, вона була покликана легітимізувати політичну дійсність Радянської держави. Історія опинилася на службі політики об'єднання неросійських народів навколо російського «старшого брата». У 1947 і 1954 рр. нова політика в історичній освіті визначала східних слов'ян як історичну частину єдиного «російського народу»[4]. Східні слов'яни були представлені як народи, які мали спільне походження в протодержаві Київській Русі. Відтоді політичний альянс між східними слов'янами вважали природним. Радянська історіографія змальовувала Переяславську угоду в 1648 р. між українськими козаками і царською владою як історичну кульмінацію прагнення українців до возз'єднання з їх «російськими братами».

Будьякі відхилення від цієї схеми історіографії були заборонені, що і сталося з працями Михайла Грушевського. У своїй «Історії України-Русі» він сформував контрпозицію поглядам традиційній російській історіографії: зокрема з питання походження східнослов'янських народів. Грушевський переконував, що Україна є прямим і єдиним наступником Київської Русі. У його «статистичному» підході Галицько-Волинське князівство і Козацька держава ХVІІ ст. розглядалися як утілення української державності. Ці ідеї були використані українськими національними елітами під час Української революції і в наступний період «національного відродження» за радянської влади наприкінці 20-х рр. ХХ ст. Проте цей



період був нетривалим і проєкт формування «української національної ідеї» виявився незавершеним. Альтернативна «радянська» концепція ґрунтувалася на марксистській ідеї поступу до «справжньої історії» і передбачала, що Радянський Союз іде унікальною дорогою модернізації з кінцевою метою побудови «соціалістичної держави». Було анонсовано, що етнічні відмінності поступово стираються в результаті змішаних шлюбів між представниками різних націй і під впливом асиміляційних процесів, в міру конвергенції всіх націй і народів Радянського Союзу, а також формування нової історичної спільноти — «радянського народу». Сукупність соціально-економічних та культурно-політичних процесів, зокрема: урбанізації, індустріалізації, колективізації, разом з політикою «лікнепу» та «культурною революцією», створювали передумови для ерозії лінгвістичних і культурних кордонів між росіянами і українцями і стимулювали формування змішаної ідентичності. При тому, що формально в паспортах російських громадян фігурувала «офіційна», тобто передбачена методичними матеріалами для проведення перепису населення і номенклатурно зафіксована національність, зокрема «українець» або «росіянин».

Варто відзначити, що в СРСР росіяни були суттєвим чинником впливу на локальні етнічні культури, перш за все на слов'янські, оскільки українці та білоруси, розглядалися як етнічні похідні від давньоруської народності. Але формування територіальних ідентичностей за радянських часів призводило не лише до втрати, наприклад, української національної ідентичності, але й національної ідентичності росіян. У цьому переконує, наприклад, те, що, в Україні стійко зберігається розрізнення місцевих росіян від росіян — мешканців Росії [4]. Цим, а також економічними сподіваннями українських росіян можна пояснити те, чому вони здебільшого голосували за незалежність України в грудні 1991 р. [11]. Сучасні етнокультурні процеси демонструють, що внутрішня етнічна різноманітність України є значно складнішою, ніж спрощений політичний варіант моделювання російсько-української етнічної відмінності.

Зі здобуттям незалежності в 1991 р. в умовах культурного, лінгвістичного, релігійного і регіонального розмаїття українського суспільства, перед державою постало надзвичайно складне для виконання завдання щодо створення всеохоплюючої «національної історії». І хоча пошук «справжньої» історії нині все більше втрачає сенс, усе ж у переломні періоди своєї історії суспільства потребують таких сюжетів та образів, які сприяють поясненню дійсності через звернення до минулого. Історичному знанню надається «корисний» наголос, воно стає інструментом національної політики. Ризики такого роду політики полягають у тому, що в разі різночитання між обраними історичними та звичними ментальними категоріями виникає сумнів не тільки в «правильності» тлумачень історичних подій, а й у власному місці групи чи суспільства в системі соціокультурних і політичних ідентифікацій. Переоцінка смислів породжує конфлікт інтерпретацій дійсності. Фундаментальні запитання: «Хто ми?», «Звідки ми?», «Куди

ідемо?» переформулюються в запитання «Наскільки ми є унікальними?», «Хто винен?» і «Що робити?» Звичне розмежування між «історією-конструкцією» і «минулим-реальністю» поступово зникає. Пізнання історії стає для суспільства не стільки знанням-цінністю, скільки репрезентацією минулого відповідно до суспільних настроїв та очікувань у конкретній політичній ситуації. Посилення ефекту виразності історичного знання, пошук зручного способу вписування його в ієрархію сталих морально-етичних норм, світоглядних парадигм, категорій повсякденності супроводжуються створенням символічних узагальнень про події та явища минулого, які ґрунтуються на інтелектуальному або життєвому досвіді індивіда та колективних уявленнях спільноти. Історичні образи, подібно до міфологічних, передбачають певну емоційну реакцію на них, певний спосіб вираження і прогнозований ефект їх сприйняття. В разі вдалого вбудовування в структуру соціальних очікувань і запитів символ усуває внутрішні протиріччя суспільства і стає інструментом створення символічної реальності, яка вдовольняє фундаментальні потреби суспільства. Щоб зрозуміти її природу і принципи функціонування, необхідно дослідити конкретні дискурсивні практики, тобто правила і функції образу мислення, їх взаємозв'язок з усною та письмовою репрезентацією.

Складність образного визначення України частково пов'язана з тим, що країна не перебуває у центрі уваги європейських та американських теоретиків. Однак і вважати її такою, що є абсолютно нецікавою західному суспільству, також не можна. Вона є радше «невідомою», тобто такою, що не визначила своїх характерних ознак за мірками сучасного світу. Пошук свого місця в історії супроводжується і певним чином залежить від поточних інтелектуальних змін, політичних обставин, соціальних процесів і міжнародних взаємин. Успадкувавши від попереднього історичного періоду певний статус, українська держава не спромоглася утвердитися в новій ролі самостійного гравця на міжнародній арені, перебуваючи в цивілізаційному пошуку, який поки що дає непереконливі результати. Саме ця невизначеність та невиразність стають основою для формування зовнішнього образу України, який моделюється на емоційному та формально-статистичному ґрунті, стаючи приводом для обговорення «історичної аномальності» країни.

У контексті концепції Е.Саїда це можна розглядати як намагання не стільки описати країну, скільки формалізувати певний стереотип для панування над нею або зважаючи на тенденції сучасної історії навіть захищатися від неї. Специфікою цього образу є його мінливість та незавершеність, що не в останню чергу пов'язано з певним розчаруванням європейського політикуму від невиправданих очікувань на прогрес у модернізації суспільства та відсутністю чітких характеристик держави в динаміці її руху до певних політичних, економічних, правових та соціально-культурних стандартів. Не випадково серед найчастіше згадуваних характеристик України є «перехрестя» або своєрідна «буферність», тобто місцезнаходження «між» впливо-



вими політичним акторами, наприклад Росією та Європою. Складні ідеологічні колізії останніх двадцяти років та економічна невпевненість при загалом стабільній політичній ситуації за відсутністю зрозумілого для західних партнерів курсу державного самовизначення зумовлюють те, що основною в сприйнятті України є примордіальна точка зору, яка передбачає актуалізацію саме культурної ідентифікації. Це не завжди сприяє об'єктивній репрезентації загальних проблем країни. Тому і на Заході, і на Сході Україна розглядається як потенційно потужна держава, яка ще не повною мірою засвоїла принципи модернізації і не здатна ефективно відповідати на глобальні виклики.

У пошуках причин такої ситуації звернення до історичного минулого є цілком природним. Беручи до уваги тезу Е. Ренана про те, що нація — це велика солідарність, що встановлюється почуттям жертв, які вже зроблені і які можуть бути зроблені в майбутньому, найактуальнішими виявляються ті періоди в історії, в які народ найбільше потерпав. Таким у минулому України є час її перебування в складі Росії та СРСР. У цьому контексті Росія, яка асоціюється з колишнім «центром», мала б розглядатися як «інший» [5]. Відповідно й образи історичних репрезентацій мають бути підтримані історичними нарративами держави. [10] Складність становища української держави пов'язана з регіональними відмінностями, які сформувалися протягом попередніх століть і різною мірою та в різних ситуаціях ставали складниками української «національної історії». Але в дорадянський період історико-культурні регіони, які сьогодні визначаються дослідниками на мапі країни, не мали досвіду спільного співіснування в межах однієї держави протягом якогось значимого періоду часу. Регіональні історичні сюжети, будучи частиною української «національної історії», водночас, відіграють не менш значущу роль в історіях деяких держав — сусідів України, зокрема в моделюванні їх власних проєктів національних ідентичностей, а саме тих, які сформувалися в межах Австро-Угорщини, Росії і, нарешті, Радянського Союзу [15]. Головною проблемою української держави є пошук відповіді на питання про те, яким чином об'єднати конкуруючі дискурси про минуле України в цілісну національну історію. Держава постала перед необхідністю врегулювання різних історичних інтерпретацій і, водночас, має уникнути створення нових міфів і нарративів, які б роз'єднували населення, невпевнене у своєму минулому.

У результаті відмінності історичних версій різних регіонів України стає очевидним, що рідкісні події, символи й особи могли б використовуватися для об'єднання всього населення країни [3]. Складність завдання, яке постає перед державою, є очевидною, коли з'ясовується як мало історичних подій, особистостей, символів, що стали основою української національної історіографії, суперечать радянсько-російським версіям. Державна еліта стикається з дилемою. З одного боку, вона, можливо, не схильна до створення радикальної української «національної історії» і об'єднання її з навчальною системою

у зв'язку з побоюваннями, що це спричинить опір у тих регіонах, де культурні особливості мають глибокі корені і є найвиразнішими. Це стосується переважно Сходу і Півдня країни, в яких росіяни є одним з традиційних етноісторичних компонентів і складають дуже великий відсоток від загальної кількості місцевого населення [15]. Населення цих територій, здебільшого, не готове бачити Росію як реально «іншого»: як щось чітко окреслене, окреме і чуже. Водночас, залишається небезпека того, що за відсутності переконливих сучасних варіантів історичного моделювання відмінності від російсько-радянської версії подій минулого може потерпати легітимність української нації і держави [15, с. 25].

При цьому варто зважати на те, що впродовж останніх двадцяти років на рівні інтелектуальних або політичних еліт не сформувалося жодної реальної конвенції стосовно українсько-російських взаємовідносин. Т. Кузьо в дослідженні ставлення українських політичних партій до Росії як «іншого» привертає увагу до того, що між ними зберігається багато розбіжностей [8]. Поки більшість правих націоналістично налаштованих партій змальовують Росію як зовнішню «іншого», ліво налаштовані партії, наприклад Комуністична партія України і Соціалістична партія України, навпаки, розглядають реально «іншим» Захід. Положення центристів, зрозуміло, стає складнішим: вони прагнуть бачити Росію як «іншого» в територіальному сенсі, але не в етнічних і культурних аспектах, які є більш спірними. Правоцентристи, зокрема ті, котрі підтримують громадянську державу, усе ж легко погоджуються з націоналістами в тому, що царське радянське минуле має зображатися в негативному сенсі.

Така відсутність єдності свідчить на користь того, що в Україні представлені конкуруючі історичні наративи, кожен з яких пропонує різні інтерпретації минулого України, а також її відносини з Росією. Дослідники, спрощуючи та схематизуючи ці дебати, заявляють про те, що є два ключові історичні наративи, які перебувають у центрі уваги в сучасній Україні. Ідеться про протистояння «советського» табору проти табору «українських традиціоналістів» [2]. Обидві групи мають різні погляди на проект будівництва української нації та зміст національної історіографії. «Традиціоналісти» дотримують жорсткішої та послідовнішої позиції щодо негативного бачення колоніального минулого України. Прихильники «асиміляційної» стратегії, з іншого боку, прагнуть вибірково критикувати колоніальне минуле або так, як це роблять комуністи, або не критикувати його взагалі і розглядати як «золоту еру» [10]. Обидві групи формують конкуруючі дискурси українсько-російських історичних відносин, але при цьому однаково базуючись на тезі про культурну, лінгвістичну та релігійну близькість, яка розвинулася між двома групами впродовж століть. Критичне осмислення імперського та радянського минулого в контексті сучасної України має своїм наслідком, замість висвітлення давньої історії української нації, обґрунтування необхідності її відокремлення від Росії. Водночас це інтерпретується як складова

ідеології європейської інтеграції, оскільки в новій історичній версії Україна постає як «європейська» країна, з глибокими традиціями демократичних інститутів, давньою та змістовною історією, яка лише узаконює зараз свою незалежну державність, що стала жертвою іноземних вторгнень країн, які є відмінними за своєю політичною культурою, як, наприклад, Росія.

Ключовими проблемами української національної історіографії, які стали найдискусійнішими в середовищі фахівців і на основі яких переглядаються концептуальні аспекти шкільної програми, були такі: реінтерпретація Київської Русі як протоукраїнського державного утворення; переосмислення значення Переяславського договору 1654 р. як конфедеративного альянсу; визнання негативності російської царської влади, яка призвела до рабства, втрачає політичних та культурних еліт та роздержавлення і водночас переоцінка ролі Австро-Угорської імперії, як сприятливішої для формування української політичної нації; розгляд Української Народної Республіки (УНР), Директорії та Гетьманщини П.Скоропадського в 1917-1921 рр. як спроби легітимації державного будівництва; оцінка сталінізму як геноциду, етноциду та лінгвоциду щодо українців; реабілітація Української повстанської армії (УПА) як борців за визволення України від нацистів та комуністів [8, с. 253]. Як свідчать події останнього часу навколо використання радянської символіки під час святкування 9 травня, радянський період історії залишається найпроблемнішим як для сучасної української історіографії, так і для свідомості пересічного громадянина.

Стосовно конкретних спроб держави «історизувати» національну ідентичність в Україні, академічна громадськість значну увагу приділила критиці її непослідовності, що знайшло відображення, зокрема, в «змісті» шкільних програм та підручників з історії [7]. Результати цих досліджень підтверджують той факт, що українська держава дійсно зробила подальший крок порівняно з радянською версією української історіографії, в напрямі створення більш «національних» наративів української історії. Як би там не було, результати такої наукової практики багато в чому стали можливими за «офіційної» згоди переконаних прихильників обмеження української національної історіографії.[9] Проблемним виявляється і сам факт використання різних підручників з історії в різних регіонах України, що можна розцінювати як свідчення на користь того, що «має місце певна опозиція до використання більш національно орієнтованого варіанта історії для формування української молоді» [12, с 201]. Деякі дослідники розглядають зміну змісту шкільних підручників та їх використання на території всієї України як очевидний доказ того, що вони є елементом ініційованої державою історичної політики, але вважають такі спроби неефективними в забезпеченні успіху в найближчій перспективі. Проте, поза сумнівом, існує необхідність у подальших дослідженнях того, якою мірою такі зрушення в історичних наративах дійсно впливають на зміни в поглядах школярів щодо минулого України.

Загалом, можна стверджувати, що історичне знання виявляється не менш гнучким та небезпечним інструментом держави в конструванні національної ідентичності, адже йдеться про формування своєрідної «громадянської релігії», як інтерпретації історичного досвіду в контексті трансцендентної дійсності. Історія в цьому контексті радше є варіантом колективної пам'яті, яка не лише сама використовує образи, ритуали та символи, а й у сукупності актуальних змістів є одним з найважливіших аргументів на користь власної значимості. Контраверсійність національної історії, можливо, сприяє тому, що історична регіональність України є найбільш легітимною в масовій свідомості. Колективна пам'ять українців демонструє надзвичайну складну і суперечливу суміш доктрин та міфів. Очевидна складність поєднання загально-національного та регіонального дискурсів створює передумови для подальшого загострення політичної боротьби на полях пам'яті. В контексті пошуку національного консенсусу необхідністю є не лише усвідомлення динаміки самого історичного знання, а й тих культурних практик, які впливають на формування історичної свідомості і реалізуються на рівні повсякденності. Основні історичні тренди влади не завжди забезпечують той ефект, на який вона сподівається. З огляду на взаємозалежність культури та історії, політика пам'яті, на наш погляд, є однією з найактуальніших складових сучасної культурної політики.

#### Список літератури

1. Грицак Ярослав. Нариси Історії України: Формування модерної української нації XIX-XX ст. / Я. І. Грицак. — К. : Генеза, 2000. — 360 с.
2. Грицак Я. Як викладати історію України після 1991 року / Я. Грицак // Українська історична дидактика. Міжнародний діалог (фахівці різних країн про сучасний український підручник з історії) : зб. наук. ст. — К. : Генеза, 2000. — С. 63-75.
3. Образ Іншого в сусідніх історіях: міфи, стереотипи, наукові інтерпретації: матеріали міжнар. наук. конф. Київ 15-16 гр. 2005 р. / упоряд. та наук. ред. Г.В.Касьянов. — К. : НАН України, Інститут історії України, 2008. — 264 с.
4. Чижикова Л. Н. Русско-украинское пограничье: История и судьбы традиц. быт. культуры (XIX — XX в.) / Л. Н. Чижикова. — М. : Наука, 1988. — 251с.
5. Яковенко Н. Образ сусіда в наших підручниках з історії / Н. Яковенко [Електрон. ресурс]. — Режим доступу: <http://www.istpravda.com.ua/research/2010/12/15/8970/>
6. Abdewal R. Memories of nations and states: Institutional history and national identity in Post-Soviet Eurasia, Nationalities Papers. — 2002. — Vol.30. — N.3. — P. 459-484.
7. Janmaat J. G. History and National Identity Construction: The Great Famine in Irish and Ukrainian History Textbooks / J. G Janmaat // History of Education. — Vol. 35. — N. 3. — P. 345-368.
8. Kuzio T. Identity and nation building in Ukraine: Defining the other / Taras Kuzio // Ethnicities. — Vol. 1. — N. 2. — P. 233-255.
9. Kuzio T. The Nation-building Project in Ukraine and Identity: Toward a Consensus / Taras Kuzio // Kuzio T. and D'Anieri, P., (eds.) Dilemmas of State-Led Nation Building in Ukraine: Westport, Coon Praeger, 2002. — P. 21.

10. Kuzio T. History, Memory and Nation-Building in the Post-Soviet Colonial Space / Taras. Kuzio // Nationalities Papers. — 2002. — Vol.30. — N.2. — P. 241- 264.
11. Nemiria G. Regionalism: An Underestimated Dimension of State-Building / G. Nemiria // Wolchik S.L. and Zviglyanich V. Ukraine: The Search for a National Identity: Row man and Littlefield Publishers, 2000. — P. 183-198.
12. Popson N. Conclusion: Regionalism and Nation Building in a Divided Society/ Nancy Popson // Dilemmas of State-Led Nation Building in Ukraine / Edited by T. Kuzio, P. D'Anieri. — Westport: Coon Pager, 2002. — P.191-208.
13. Velychenko S. The Official Soviet View of Ukrainian History/ Stephen Velychenko // Journal of Ukrainian Studies. — 1985. — vol. 10. — N.2. — P.84.
14. Velychenko S. Post- colonialism and Ukrainian History / Stephen Velychenko // Ab Imperio. — 2004. — N 1. — С. 391 — 404.
15. Wilson A. Ukrainian Nationalism in the 1990 s: a minority faith / A. Wilson // Cambridge: Cambridge University Press, 1997. — 277 p.

*Надійшла до редколегії 16.06.2011 р.*

УДК 141.319.8:82.09 БОРХЕС

М. В. ДЯЧЕНКО

### Х. Л. БОРХЕС: ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНА КАРТИНА СВІТУ

Глядеться в реки времена и годы —  
И вспоминать, что времена, как реки,  
Знать, что и мы пройдем, как эти реки,  
И наши лица минут, словно воды.

Х. Л. Борхес

Сюда, где тлеет гибельный закат,  
Я шел головоломным лабиринтом,  
который ткался день за днем  
со днярождения.

Х. Л. Борхес

*Розглядаються окремі аспекти творчості видатного аргентинського письменника Х.Л.Борхеса. Зокрема, зазначається, що для нього характерним є нав'язне гераклітівською діалектикою метафоричне сприйняття життя, як «ріки часу», рефлексування соціокультурної дійсності в символах, за якими криється до кінця не виявлена сутність буття.*

**Ключові слова:** Творець, усесвіт, людина, філософія, поезія, символ, плинність буття, лабіринт, пам'ять.

*Рассматриваются отдельные аспекты творчества выдающегося аргентинского писателя Х.Л.Борхеса. В частности, отмечается, что для него характерным является навязное гераклитовской диалектикой метафорическое восприятие жизни, как «реки времени», рефлексирование социокультурной реальности в символах, за которыми скрывается невыявленная до конца сущность бытия.*

**Ключевые слова:** Творец, вселенная, человек, философия, поэзия, символ, текучесть бытия, лабиринт, память.

*The article deals with some aspects of the outstanding Argentinean writer J. L. Borges's works. Particularly, it is observed that metaphoric life perception as «Time River» evoked by Heraclitus's dialectics and reflection of the sociocultural reality in symbols which conceal overlooked existence essence are characteristic for him.*

**Key words:** *creator, universe, human being, philosophy, poetry, symbol, existence instability, labyrinth, memory.*

Кожного разу, перечитуючи твори Х. Л. Борхеса, відзначаєш рідше невлімові смислові відтінки, знаходиш нові акценти, що не піддаються однозначному розумінню і у віршах, і в прозі. На цю специфічну особливість борхесівського колажного письма часто звертають увагу дослідники його творчості, підкреслюючи ключову для письменника проблематику метафори, символу, алегорії. Осмислюючи ці тексти, розумієш, що їх автор — філософськи мислячий художник слова з притаманною йому ерудицією, котрий тонко відчуває і поетично відтворює символіку світу. Отже, метою статті є визначення філософсько-поетичних вимірів цього світу.

Для Борхеса характерне значною мірою ірраціональне розуміння речей, подій, процесів. У його сприйманні вони постають як примарний, невлімовий прояв реальності, що постійно змінюється. Для рефлексуючого суб'єкта вона — феномен уявлення, за яким криється глибинна невідома сутність, що, за І. Кантом, перебуває «в собі». Її, як відомо, А. Шопенгауер називав «світовою волею». Звідси нахил письменника до взаємозаміщення в текстах, до роздвоєння власного «Я» (використовуються метафори «дзеркала» і «задзеркала», «двійника» та ін.). Невиразність, постійна мінливість буття викликають у Борхеса глибоку душевну тривогу, відчуття покинутості і неприкаяності. Як результат — самоусвідомлення особистої загубленості у світі, втрата життєвих орієнтирів. Людське життя, на його думку, нагадує блукання духу в безмежному лабіринті подій, що відбуваються в континуумі простору і часу.

Навіть не дуже обізнаному у філософії читачеві впадає в око шанування Борхесом таких знакових для світової думки постатей, як Геракліт, Парменід, Зенон, Платон, Арістотель, Плотін, Паскаль, Спіноза, Берклі, Вольтер, Кант, Шопенгауер, Бубер. Із зазначених вище й інших, не названих мною філософів, теологів, середньовічних мистиків йому ближче до серця двоє — Геракліт і Шопенгауер. І не має значення, що вони — представники різних історичних епох і репрезентанти різних стилів мислення. Кожний з них у своїх роздумах по-своєму осмислює буття і, як зазначає Борхес, їхні філософські версії, взаємодоповнюючи одна одну, формують певні філософські виміри світу. Переважно в контексті гераклітівської і шопенгауерівської світоглядних систем, що охоплюють універсум у цілому і буття людини зокрема, намагається визначити своє світорозуміння Борхес. В його основі — дві концептуально-смислові, метафорично інтерпретовані ідеї. Перша з них: «Ми — час» (варіант: «ми — ріки») і друга: «Світ — безодня і лабіринт безцільно блукаючого людського духу».

Звичайно, ці ідеї у творчості Борхеса не представлені в, так би мовити, «чистому» вигляді. Вони часто перехрещуються і взаємопроникають одна в одну, але вельми виразно виявляються як у його поезії, так і в новелістиці. Характерним у цьому сенсі є вірш «Мистецтво поезії». На думку Борхеса, поезія, як і все мистецтво взагалі, існує немовби на тонкій межі яви і сну, життя і смерті:

И видеть в бодрствованье — сновиденье,  
Когда нам снится, что не спим, а в смерти —  
Подобье нашей еженощной смерти,  
Которая зовется «сновиденье».  
...Провидеть в смерти сон, в тонах заката  
Печаль и золото — удел искусства,  
Бессмертный и ничтожный. Суть искусства —  
Извечный круг рассвета и заката<sup>1</sup>  
[1, с. 46].

Поетичне світосприйняття — це рефлексування дійсності в символах, за якими — невиявлена до кінця сутність, що немовби перебуває по ту сторону дзеркала. В задзеркаллі невиразно проявляються риси примарної реальності:

По вечерам порою чьи-то лица  
Мы смутно различаем в зазеркалье.  
Поэзия и есть то зазеркалье,  
В котором проступают наши лица.  
[1, с. 46].

Поезія — така ж плинна і невовима реальність духу, як і саме буття, що закарбоване в діалектичних формулах Геракліта:

Она похожа на поток бескрайний,  
Что мчит, недвижим, — зеркало того же  
Эфесца ненадежного, того же  
И нового, словно поток бескрайний.  
[1, с. 47].

Для світосприйняття Борхеса характерним є нав'язне гераклітівською діалектикою метафоричне сприйняття життя, як «ріки часу». Цей часовий потік змиває «діла» минулих днів, невблаганно забирає з собою він й усі ці дні. Поет запитує сам себе:

Где след этих дней, которые принадлежали тебе,  
сплетались из бед и удач и были твоей вселенной  
[1, с. 52].

І відповідає:

Все они смыты мерной рекой времени,  
и теперь ты — строка в указателе  
[1, с. 52].

---

<sup>1</sup> Усі поезії Х. Л. Борхеса в цій статті надано в перекладі з іспанської російською мовою.



«Що наше життя?!» — традиційно запитують мислителі і поети, зокрема Борхес. «Павутиння найбанальніших дрібниць» — така його відповідь. Доки живе людина, доти вона намагається знайти сенс буття, але ці спроби марні: життя плинне, його сенс невловимий, усе, що існує, поглинає безодня часу. Пам'ять про пережите перетворюється на забуття. Що ж залишається? Залишаються «сліди» — результати діяльності, що визнають або не визнають нащадки, але рано чи пізно і ці «сліди» шезнуть у небутті. «Ми створені із часу і попелу», — відзначає Борхес [1, с. 57]. Говорячи про пам'ять і забуття, він вдається до метафоричного порівняння: все, що залишається — це «попіл» як символ забуття:

но дни — это паутина банальнейших пустяков,  
и разве не лучше остаться самой золой,  
из которой слагается забвеньё?  
...Лишь миф последний уголь в этой серой  
золе времени — еще напомнит въяве...  
[1, с. 45].

Згадуючи про духовний символ своєї батьківщини (Аргентини), зокрема про всесвітньо відомий танець танго, поет з легким смутком констатує: все минуло, немає вже тих «апостолів відваги», «відчайдушних сміливців», котрі під прекрасні мелодії із захопленням танцювали танго на площах міст, міських околиць і передмість.

Где вы теперь? — о тех, кого не стало,  
Печаль допытывается, как будто  
Есть область мира, где одна минута  
Вмещает все концы и все начала  
[1, с. 56].

Отже, те, що залишилося від минулого в нашій пам'яті — «сірий попіл часу», мелодії знаменитого танго («живе в акордах те, що занепало»).

Они теперь в мелодии, и в беспечных  
Аккордах несдающейся гитары,  
Чьи струны из простой милонги старой  
Ткут праздник доблестных и безупречных  
[1, с. 47].

У контексті гераклітівської діалектики Борхес вдається ще до однієї метафори: час створює «тканину» буття з явного і неявного. Реальність і міраж, ява і сон — з цих «ниток» тчуться дні нашого життя. Тчеться «міражний світ, що від буденного явнійший». Але час не тільки тче «килим» життя, а й неминуче розпускає його.

Назначенный мне волей всемогущей,  
Что, сном и яви меру положив,  
Сегодня ткет из них мой день грядущий,  
Чтоб распустит однажды все, чем жив  
[1, с. 54].



В цьому сенсі співзвучними борхесівській метафоричній поезиці є вірші іншого видатного поета ХХ ст. — Й. Бродського:

Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою,  
И она скукоживается на глазах, под рукою.  
Зеленая нитка, следом за голубою,  
становится серой, коричневой, никакою  
[2, с. 401].

Поетично осмислюючи все те ж запитання — «Що наше життя?!» в контексті ідей великого Ефесця (тобто Геракліта, котрий, як відомо, проживав у місті Ефесі), Борхес констатує: ніхто і ніщо не зможе вберегтися від сезання в потоці часу [1, с. 55].

Несет вода неудержимой Роны  
Мой новый день вчерашнего взамен,  
Что снова канет, завтрашним сметенный,  
Как пламенем и солью — Карфаген.  
[1, с. 55].

Звернемо увагу на ще один зразок філософсько-поетичної рефлексії поета:

Мы — время. Мы — живое воплощенье  
той Гераклитовой старинной фразы.  
Мы — капли, а не твердые алмазы.  
Мы — влага не затона, а теченья  
[1, с. 86].

Десь там, «на небесах», доля кожного з нас і наш шлях завідомо визначені в часі, кінець неминучий. Намагаючись зрозуміти призначення людини, накреслити її життєву стратегію, Борхес немовби обрамляє метафоричними образами світла і пільми саме людське життя:

Бег часов — рутиня  
Пружинного завода. Год единый  
В своей тщете анналов мира стоит.  
Между рассветом и закатом снова  
Пучина тягот, вспышек и агоний:  
Тебе ответит кто-то посторонний  
Из выцветшего зеркала ночного.  
Вот все, что есть: ничтожный миг без края,  
И нет иного ада или рая  
[1, с. 60].

Життя, на думку поета, — це ад і рай одночасно і не слід шукати їх у потойбічному світі. Ми — їхні творці: замовники, креатори і споживачі. І ще не відомо, який із цих двох феноменів має пріоритетне значення. Якщо вірити А. Шопенгауеру, ад має першість у людському житті — у минулому, теперішньому і, з великою ймовірністю, в майбутньому часі. Упродовж життя періоди страждань і агоній

переважають години благополуччя і щастя. Насправді істинний рай — це «загублений рай» — підсумовує Борхес [1, с. 410].

Ідея, що всесвіт в цілому і людське буття зокрема, — це лабіринт щодо можливості їх пізнання, органічно поєднується поетомислителем з уявою про плинність усього існуючого. Ці дві форми світоглядної рефлексії утворюють у його уяві специфічну філософсько-поетичну картину світу. Перша з них репрезентує просторове, друга — часове світобачення, в сукупності ж вони утворюють певний світоглядний просторово-часовий континуум, складовою якого і є буття людини у світі. Останнє інтерпретується Борхесом як безладне, хаотичне «ткання» життя, але тканина, що утворюється, нетривка. У будь-якому разі її візерунок невиразний і чітко не окреслений.

Виявляється, що людина перебуває в первинній реальності, а її життя уподібнене блуканню в лабіринті без дороговказної нитки Аріадни. Вона намагається самовизначитися у світі, а це, згідно з Борхесом, є не що інше, як «сумбурний перелік, в який людину помістили невідомо для чого». В хаосі буденного життя, котре складно осягнути розумом, кожна річ, будь-яка подія здаються загадкою, криптограмою, людина не знаходить провідних орієнтирів і немовби втрачає себе.

«Але може ще не все втрачено? — розмірковує Борхес. — Адже існують певні дороговкази — магичні знаки і символи, що скеровують нас по правильному шляху?» На жаль, констатує він, такого шляху не існує, усі шляхи помилкові, зрештою всі вони ведуть до останньої межі — смерті. У вірші «Компас» він пише:

Но за словами — то, что внесловесно.  
Я понял тягу к этой тьме безвестной  
По синей стрелке, что устремлена  
К последней неизведанной границе  
Часами из кошмара или птицей,  
Держащей путь, не выходя из сна.  
[1, с. 53].

Людина приречена постійно мучитися в роздумах стосовно правильності визначеного шляху, вона створює теоретичні версії щодо виходу з безцільного життєвого лабіринту, але все це не приводить до успіху. «Усім відомий давньогрецький лабіринт, що містить усього лише одну-єдину пряму лінію. На цій лінії заблукали безліч філософів...» — відзначав Борхес [1, с. 181].

Одним із сміливців, що намагалися розгадати тайни всесвітнього лабіринту, він вважає Б. Спінозу. Цей мислитель здійснив грандіозну спробу зробити наші ідеї чіткими, за допомогою світла розуму розірвати пільму пізнання. Через лінзи, які шліфує, заробляючи на хліб насущний, він бачить світ розумно побудованим: адже для нього світ і Бог — єдина суть.

Он точит линзу без конца и края —  
Чертеж Того, Кто суть Свои созвездья.  
[1, с. 62].

«Хто на світ дивиться розумними очима, на того і світ дивиться розумно», — так говорив раціоналіст Гегель, ґрунтуючись на вченні Спінози про розумну Субстанцію. Для Спінози, як і для Гегеля, світ — прозорий кристал, він не дає приводу для ірраціональних думок щодо його пізнання як начебто незбагненого лабіринту. А якщо припустити, що світ — лабіринт, то він цілком доступний для осягнення людським розумом, для пізнання входу, його звилстих шляхів і виходу з нього.

Почти прозрачны пальцы иудея,  
Шлифующие линзы в полумраке,  
А вечер жуток, смертно холодея.  
(Как этот вечер и как вечер всякий).

Но бледность рук и даль, что гиацинтом  
Истаивает за стенами гетто, —  
Давно уже не трогает все это  
Того, кто грезит ясным лабиринтом  
[1, с. 62].

Борхес віддає належне філософському раціоналізму Спінози, але все ж йому ближче символічне світосприйняття. Світ — це «письмена Бога», для людського розуміння вони незбагненні і подібні до лабіринту. Розум може відгадати багато чого у світі, він шукає вічне в тимчасовому і тимчасове у вічному, але сутність буття йому не під силу збагнути. Людський рід — єдність тимчасового і вічного — він містить величезну кількість поколінь, які, залишаючи цей світ, передають естафету тим, хто тільки розпочинає життєвий марафон. В одному з борхесівських віршів батько звертається до сина з такими словами:

Не мной ты создан — всеми, кто доньше  
Смешались бесконечными родами  
И лабиринт, что начат при Адаме,  
Вели братоубийственной пустыней  
С тех зорь (теперь — мифических потемок)  
До нас, передавая, как наследье,  
Кровь, текущую в моем отце и деде  
И вновь ожившую в тебе, потомок.  
Все это — я. Мы все...  
Я переполнен ими. Сущность вечна  
Во временном, чья форма скоротечна  
[1, с. 63].

І, звичайно ж, одним із програмних світоглядних віршів Борхеса, в яких розглядаються зазначені вище метафоричні ідеї, є вірш, що має назву «Лабіринт». Він свідчить, що поет, незважаючи на всі його симпатії до раціоналізму в розумінні світу і людини, все-таки схиляється до ірраціональної їх інтерпретації. «Що таке наш світ?» «Хто я в цьому світі?» — ці питання постійно ставить філософствующий поет.

Світ — загадка, сфінкс, усе в ньому — лише символи, які належить інтерпретувати, але які не підлягають остаточній розгадці. В цьому сенсі Борхесу імпонують роздуми французького письменника Леона Блуа. Ось один із них: «Немає на землі людини, котра могла б з упевненістю сказати: хто вона. Ніхто не знає, для чого він прийшов у цей світ, з чим співвіднести свої вчинки, свої почуття, свої думки, не знає навіть свого істинного імені, свого безсмертного Імені в пронизаних Світлом списках... Історія — це безкінечний літургійний текст, в якому йоти і крапки не менш значимі, ніж вірші, або ж цілі глави, однак смисл тих й інших нікому невідомий і глибоко прихований» [1, с. 523].

Світ — лабіринт і лабіринт цей — результат гри Бога. «Хто я?» — запитує Яго — один із літературних героїв п'єси Шекспіра — і промовляє дивні слова: «Я — це не я». Він не може ідентифікувати себе із собою в міражах поточного життя, що складається зі снів і уявлень. Життя — гра, світ — театр, ми всі ситуативно граємо різні ролі, але єдине, що нам не під силу — бути самими собою. Борхес наводить притчу, згідно з якою Шекспір явився перед Господом і звернувся до нього зі словами: « Я, який з'являвся в масках багатьох людей (маються на увазі дійові особи в п'єсах, створених драматургом), хочу стати одним — собою». І голос Господа відповів йому: «Я теж не я; я вигадав цей світ, як і ти свої творіння, дорогий Шекспіре, і ти — також примара мого сну, ти схожий на мене, тобто ти є все і ніщо (Fverything and nothing)».

Філософсько-поетична метафоричність дозволяє Борхесу визначити свій світогляд: всесвіт — це велетенський лабіринт, людина існує в ньому, але вона не має ні поводиря, ні провідної нитки для виходу з нього. Ось як ці думки відтворює поет:

Дверь не ищи. Спасения из плена  
 Не жди. Ты замурован в мирозданье,  
 И нет ни средоточия, ни грани,  
 Ни меры, ни предела той вселенной.  
 Не спрашивай, куда через препоны  
 Ведет, раздваиваясь на развилке,  
 Чтоб снова раздвоиться на развилке,  
 Твоя дорога  
 [1, с. 65].

Але як бути з присутністю Бога у створеному ним світі? Можливо, універсум лише здається нам лабіринтом, він — тільки наша уява і не більше того? Можливо ми ще не знайшли той ключ пізнання, який відкриває нам двері до цієї світової таємниці? Можливо, світ — логічно продуманий витвір Бога, в якому кожна річ, кожне явище необхідні і без них неможлива вся мозаїка Всесвіту? Поет констатує: навколо нас незчисленна кількість речей, предметів, істот, котрі, судячи з усього, необхідні в цьому світі.

... Сколько разных  
Предметов, караулящих вокруг, —  
Незрячих, молчаливых, безотказных  
И словно что-то затаивших слуг!  
Им нашу память пережить дано.  
Не ведая, что нас уж нет давно  
[1, с. 66].

Можливо, світ так сконструйований Творцем, що кожний феномен — від зірки до мурашки — абсолютно необхідні складові єдиної всесвітньої симфонії? Про це розмірковує поет, осмислюючи множинність речей і їх місце у світовому задумі Творця.

А в наших землях преизбыток звезд.  
И человека преизбыток. Столько  
Династий насекомых и пернатых  
Звездистых ягуаров, гибких змей,  
Растущих и сливающихся веток,  
Листвы и кофе, капель и песка,  
Давящих с каждым утром, усложняя  
Свой тонкий и бесцельный лабиринт!  
А вдруг любой примятый муравей  
Неповторим перед Творцом, избравшим  
Его для воплощения скрупулезных  
Законов, движущих весь этот мир?  
[1, с. 72].

Якщо мислити від супротивного і не сприймати ідею творіння світу Богом, заперечувати теологічну складову світобудови, то остання нагадуватиме хаотичну множинність феноменів, довільно існуючих і не пов'язаних один з одним.

А если нет, тогда и мирозданье —  
Сплошной изъян и тягостный хаос  
[1, с. 72].

Розшифровуючи «письмена Бога», людина перш за все намагається зрозуміти, ким є вона в цьому світі і для чого вона створена. Згідно з Борхесом, людина — це Невідоме, лабиринтна істота з притаманною їй нерозгаданою таємницею. На відміну від речей, існуючих живих істот, вона приречена на самопізнання, в цьому полягає її трагедія як «мислячої очеретини», про що говорив Б. Паскаль. Сутність цієї трагедії полягає в тому, що, усвідомлюючи себе, вона не знаходить чіткої відповіді на одвічні запитання: звідки вона, хто вона і яке її майбутнє? Якщо людина — творіння і знаряддя Іншого, то хто Він? Думка про те, що вона — створіння Бога — тільки відсуває поставлені питання в глибину пошуку смислу всього існуючого.

Вдруг и путь людской,  
Ведущий нас от радости к страданью, —  
Орудие Другого? Он незрим.

Здесь не помогут домыслы о Боге,  
И тщетны колебания, тревоги  
И плоские мольбы, что мы творим.  
Чей лук стрелой, летящею поныне,  
Послал меня к неведомой вершине?  
[1, с. 77].

Порівнюючи оптимістичне висловлювання Джордано Бруно («Ми можемо з упевненістю стверджувати, що у Всесвіті — всюди центр або, що центр Всесвіту знаходиться всюди, а коло ніде») з трагічно-песимістичним твердженням Б. Паскаля («Всесвіт — це страхітлива сфера, центр якої всюди, а коло ніде»), Борхес відзначає, що людям, мабуть, духовно ближча думка Б. Паскаля. Адже для нього абсолютний простір став лабіринтом і безоднею. Він жахається Всесвіту, хоче знайти відраду в Богові, але і Бог для нього, як для раціоналіста, не більша втіха, ніж жакликий Всесвіт. Філософ у розпачі докоряв небозводу за його мовчання і порівнював життя землян з життям людей на малесенькому острові, що загубився в безмежному океані. Допустиме і таке припущення: можливо, ми, люди, — перші поселенці космосу і космос втішається з цього факту. У зв'язку з ним І. Бродський зауважував:

...Не менее вероятно,  
что знаменитая неодоушевленность  
космоса, устав от своей дурной  
бесконечности, ищет себе земного  
пристанища, и мы — тут как тут  
[2, с. 584].

Таким чином, запитання: «Хто я в цьому світі?» залишається відкритим. «Я» — це постійно змінювана сутність. «Не пам'ятаю імені, але я не Борхес», — констатує поет.

Я тот, кто примиряется с судьбою...  
Я запоздавший школьник поседевший...  
Я тот, кто знает: он всего лишь эхо...  
Я тот, кто лишь во сне бывал собою.  
[1, с. 81-82].

Борхес знову і знову ставить сам собі (й усім нам) одне і те ж запитання і відповідає на нього словами Сократа: «Я знаю, що нічого про себе не знаю». Він немовби радить читачеві: «Не слід утішатися своїми знаннями про світ і про себе. Тверезо оцінкой свої можливості пізнати світ і самого себе в цьому світі, користуйся можливістю жити і творити, що дарована тобі».

Я знаю будет некий день  
и чей-то голос мне откроется въяве:  
«Ты больше не посмотришь на луну.  
Исчерпана отпущенная сумма  
секунд, отмеренных тебе судьбой.

Хоть в целом мире окна с этих пор  
открой. Повсюду мрак. Ее не будет».  
Живем, то находя, то забывая  
луну, счастливый амулет ночей.  
Вглядись позорче. Каждый раз — последний.  
[1, с. 85].

Підсумовуючи роздуми про філософсько-поетичні уявлення Борхеса, можна констатувати: в розумінні місця і ролі людини у Всесвіті він, — хоч і поміркований, але все-таки оптиміст.

Мы — реки, что дорогою заветной  
бегут к морям. Потемки беспросветны.  
Минует все. Ничто не повторится.  
Своей монеты память не чеканит.  
Но что-то потайное в нас не канет  
и что-то плачущее не смирится.  
[1, с. 86].

Поет дійшов висновку: незважаючи на те, що люди — каплі гераклітової ріки часу і тече вона в безпросвітних сутінках, у людській душі жевріє надія. Коли-небудь все таємне стане трішечки зрозумілим і людина усвідомить: вона — така ж необхідна частинка універсуму, як і безліч інших частинок, і без неї світ був би неможливим.

#### Список літератури

1. Борхес Х.Л. Стихотворения. Новеллы. Эссе : сб. : пер. с испан. / Х. Л. Борхес. — М. : НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. — 618 с.
2. Бродский И. Серия Избранные / И. Бродский. — М. : Зebra Е, ЭКСМО, 2003. — 591 с.

Надійшла до редколегії 23.05.2011 р.

УДК 022.4 (=161.2): 930.1+ 027. 021

Ю. М. ДЕНИСЕНКО

### ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ (за матеріалами фонду Україніки ХДНБ ім. В. Г. Короленка)

*Класифікуються основні джерела дослідження інтелектуальної спадщини української діаспори у фондах Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка, розкривається їх культурологічна специфіка.*

**Ключові слова:** джерела, культурологія, українська діаспора, Харківська державна бібліотека ім. В. Г. Короленка.

*Классифицируются основные источники исследования интеллектуального наследия украинской диаспоры по фондам Харьковской государственной научной библиотеки им. В. Г. Короленко, раскрывается их культурологическая специфика.*

**Ключевые слова:** источники, культурология, украинская диаспора, Харьковская государственная библиотека им. В. Г. Короленко.

*The basic sources of research of intellectual inheritance of the Ukrainian diaspora are classified on the funds of Kharkov State Scientific Library named after V. Korolenko, their culturological specific is opened up.*

**Key words:** *sources, culturological, the Ukrainian diaspora, the Kharkov State Library the named after V. Korolenka.*

На сучасному етапі розвитку нашої держави як незалежної країни одним із пріоритетних напрямів є поглиблення контактів, налагодження взаємовідносин з українською діаспорою. Проте її мистецька й наукова спадщина від початку 1990-х рр. залишається не повністю використана вітчизняною культурою. Вбачаємо в цьому напрямі дві основні проблеми. З однієї сторони, діаспорною тематикою доволі по-мірковано цікавляться вітчизняні фахівці. Нині вона є розробленою, радше, на рівні окремих персоналій. Її подальше опрацювання потребує теоретичного, синтезуючого та підсумкового, культурологічно-концептуального дослідження, яке наразі відсутнє. З іншої сторони, інтересам стосовно досягнень української діаспори заважає обмеженість джерельної бази. Означена пізнавальна ситуація є особливо нагальною в галузі культурології, оскільки саме в діаспорі було здійснено фундаментальні теоретичні розвідки особливостей, механізмів функціонування, основних етапів розвитку української культури, які донині не втратили своєї актуальності.

Вивчення історії української культури в Україні мало свої особливості в різні періоди розвитку науки (дореволюційний, радянський, пострадянський). У дореволюційний період спостерігаються перші епізодичні спроби дослідити історію української культури. Наявні важливі розробки з історії української літератури (О. Огоновський, М. Грушевський, М. Возняк, С. Єфремов, Д. Чижевський та ін.), з фольклористики (М. Драгоманов, І. Франко, В. Гнатюк), з історії окремих галузей мистецтва (М. Грінченко, О. Кисіль, Д. Антонович, Г. Павлуцький та ін.) [7].

Не менш змістовними є науково-публіцистичні дослідження діячів української діаспори минулого століття (Д. Дорошенко, І. Крип'якевич, Д. Чижевський, С. Наріжний, В. Кубійович, З. Кузелі, М. Семчишин та ін.).

Загальної систематизованої історії української культури за роки радянської влади не було створено. Не досліджувалися окремі галузі культури та мистецтва. У 1931 р. вийшов друком нарис А. Козаченка «Українська культура, її минулина і сучасність», а в 1961 р. опубліковано М. Марченка «Історію української культури». Ці праці були навчальними посібниками. Немає ґрунтового дослідження стосовно історії української культури з причини політики радянської влади — викорінення всього національного [7].

Зі здобуттям незалежності ситуація змінюється — необхідно реформувати всю гуманітарну сферу. Проблеми теорії та методології української культури розробляють Г. Вервес, І. Дзюба, М. Жулинський, В. Смолій та ін. [11]. На нових концептуальних засадах ство-



рено «Нарис історії культури України» М. Поповича (1998 р. ). Культура розглядається як спосіб життя. Спроба подати фундаментальні культурні цінності різних епох як цілісні системи, тоді і наступність епох виглядає історичним розвитком зі своїми втратами та набутками [21]. У 2004 р. видано працю «Культурологія. Українська та зарубіжна культура» під редакцією М. Заковича, в основі — об'єктивно-логічний, історико-філософський аналіз подій і явищ, що мали місце в історії української культури [11]. У 2005 р. опублікована монографія В. Шейка та Ю. Богуцького «Формування основ культурології в добу цивілізаційного глобалізму» в якій розглядається кризове явище, що загрожує існуванню цивілізації. Воно виникло через науково-інноваційну діяльність людини. Зрозуміти причини кризи можливо через дослідження минулого і сучасного стану макроцивілізаційної системи. Розглянуто формування історико-теоретичних основ української культури в глобально-цивілізаційному вимірі [26].

Узагальнюючих синтетичних та концептуально-наукових праць про історію української культури ще не створено. Існує багато невіршених проблем: ігнорування набутків, створених інтелектуальними силами українського народу за роки радянської влади; механічне перенесення на український ґрунт явищ масової культури, не характерне для українців та української культури; малодослідженість здобутків української діаспори у вивченні української культури та ін. [7].

Метою статті є класифікація джерельної бази дослідження культурологічної спадщини митців української діаспори. Її об'єктом буде одне з найбільших в Україні зібрання друкованих і рукописних матеріалів представників української діаспори, які зберігаються в Харківській державній науковій бібліотеці ім. В. Г. Короленка. Предметом статті є маловідомі джерела в цьому зібранні, в яких трапляються уявлення про українську культуру, передусім, образ України-Батьківщини. Використання саме цих джерел, на нашу думку, забезпечує автентичність сприйняття фундаментальних культурологічно-українознавчих концепцій із-за кордону.

Переважаюча (й найцінніша) частина діаспорної літератури зберігається у відділі Україніки. Ще в 1993 р. до ХДНБ ім. В. Г. Короленка звернулося канадське товариство «Відродження» з пропозицією надсилати книги української діаспори. Від 1995 р. і понині до бібліотеки надійшло з діаспори понад 4000 діаспорних видань з різних спеціальностей та галузей наук. На жаль, висока вартість поштових пересилань суттєво гальмує поповнення фондів відділу Україніки.

Літературу української діаспори у відділі Україніки можна поділити на дві значні частини: періодичні видання та книги. Вона містить видання як українською, так й іноземними мовами.

Діаспорна періодика найкраще представлена часописами: «Літопис Волині», «Літопис Української повстанської армії»; «Мітла», «Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка», «Новий шлях», «Авангард», «Бандура», «Веселка», «Визвольний шлях», «Віра й культура», «Громада», «Гуцулія», «До зброї», «Київ», «Клич

нації», «Координатор», «Лемківщина», «Лис Микита», «Листи до приятелів», «Мета», «Ми і світ», «Молода Україна», «Наш голос», «Наша дорога», «Овид», «Пластовий шлях», «Пороги», «Правда», «Просвіта», «Республіканець», «Самобутня Україна», «Самостійна Україна», «Сурмач», «Сучасність», «Терем», «Трибуна», «Україна». За газетними та журнальними статтями співробітниками відділу складено окремий тематичний каталог («Періодичні видання української діаспори», розподілені за 24 рубриками).

Книжкова література української діаспори поділена так: 1. Природничі науки (є й іноземною мовою) — українські вчені пишуть про природу тих країн, куди вони переїхали, але й не забувають про Україну. 2. Допоміжні історичні дисципліни. Історія загалом. Історія України — роботи в цій сфері поділено по історичних періодах. Багато репрезентована історична публіцистика видатних діячів української діаспори (Д. Донцов, В. Барка, В. Липинський, В. Винниченко та ін.). 3. Соціально-економічний устрій. До розділу входять книги за такими групами: класова боротьба, громадсько-політичні рухи, національне відродження, міжнародні відносини, культура, ідеологія, побут. 4. Археологія. 5. Політика. Політичні науки — вміщено багато праць І. Багряного. 6. Культура, широко представлена працями Є. Маланюка та ін. 7. Наука. 8. Спорт. 9. Друк. 10. Бібліотечна справа. 11. Мовознавство. 12. Фольклор. Фольклористика. 13. Літературознавство. 14. Дитяча література. 15. Образотворче мистецтво. 16. Музика. 17. Театр — у літературі української діаспори висвітлено чи не найслабше. 18. Релігія в цілому. Церква — класифіковано по роках, за різними напрямками християнства (католицизм, протестантизм, греко-католицизм та ін.). 19. Філософські науки — представлені доволі одноманітно, яскравими видаються лише праці Д. Чижевського. 20. Календарі: «Гомін України», «Канадський фермер», «Лемківський календар», «Слово», «Свобода», «Український голос», «Український народний союз», «Український робітничий союз».

На загальному абонементі вказані статті та література не лише власне діаспори і не тільки українською мовою, але є статті, друковані російською мовою в російських журналах та газетах, праці українських дослідників питань стосовно української діаспори.

Отже, для написання значимого дослідження культурологічної спадщини діячів української діаспори літератури не бракує. Для того, щоб дослідження було об'єктивним, загальним та концептуальним, необхідно використовувати сталу джерельну базу, що має містити джерела різної специфіки: 1) оповідні джерела: літописи, твори політичної, наукової, навчальної, художньої літератури, публіцистика; 2) джерела особового походження: спогади (мемуари), щоденники, листи, автобіографії [6, с. 117].

Оповідні джерела: літописи, твори політичної, наукової, навчальної, художньої літератури, публіцистика. Серед цієї групи джерел відзначимо, в першу чергу, Івана Багряного з його — «Так тримати», збіркою статей політичного спрямування, друкованої проти комунізму та з метою здобуття незалежності України. Її автор пропонує

переоцінку всіх цінностей, або творення нових «вартостей», упровадження терміна стосовно нового покоління — аглая. І. Багрянний виокремлює характерні риси людей України. Малоросії, на його думку, не існує, а є тепер українець. «Україна — край великих активних мас» — такою Багрянний бачить Україну в майбутньому і навіть прокує їй месіанську роль [1]. Значною є праця В. Винниченка «Відродження нації», в якій українство розглядається як національна ідея, а культура в контексті національної ідеї має бути національною [2]. Д. Донцов у знаменитій праці «Де шукати наших історичних традицій?» порушує питання про те, які національні традиції мають бути для українців провідними. Автор показує, в якому глибокому занепаді опинилися національні традиції, котрі необхідно відроджувати [4]. Г. Костюк у праці «Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі)» дослідив українську діаспорну літературу та мистецтво [9]. В іншій його збірці «На магістралях доби» багато статей присвячено письменникам української діаспори та діячам України, порушується суспільно-політична проблематика [10]. Іван Лисяк-Рудницький у своїх дослідженнях «Історичні есе» [14] та «Між історією і політикою» [15] розкриває багато важливих питань, пов'язаних з проблематикою функціонування української діаспори, значенням творчості діячів української діаспори для України й української культури. Цікавими виявляються зауваження щодо української культури відомого письменника в діаспорі Євгена Маланюка, який у праці «Малоросійство» визначає українське суспільство не здоровим, оскільки воно хворе Малоросійством. Малоросійство — це хвороба, ліками від цього захворювання є утворення державності [16]. Є. Маланюку належить також праця «Нарис з історії нашої культури», де він викладає свої погляди на українську культуру, як він її бачить з усіма її недоліками. Є. Маланюк волів бачити Україну культурною, багатою, могутньою, незалежною, але прекрасно розумів, що досягти цього надзвичайно складно [17]. Грунтовним дослідником проблем української культури є Юрій Шерех який у своїх працях «Думки проти течії» [27], «Не для дітей» [28], «Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеологія» [29] постає критиком не лише літератури, а й української культури в цілому. Історичні праці представників української діаспори репрезентовані доволі різноманітно. Найзагальнішим серед них є історіографічне дослідження Бориса Крупицького «Основні проблеми історії України», у якій автор намагається визначити, якими шляхами йде українська культура. Акцентує увагу на месіанській ролі українського народу та його культури [12]. Богдан Цимбалістий у своїх працях виводить основні чинники формування українського національного характеру, головні риси характеру українця [25]. Ю. Липа є автором дуже ґрунтовної трилогії про Україну під назвою «Призначення України», де визначаються геополітичні ознаки української території, здійснюється синтез української раси в дусі біологічних концепцій нації, розкривається призначення України, як лідера країн басейну Чорного моря [13]. Янів Володимир — є дослідник з етнопсихології українського народу, чия праця «Нариси до історії української

етнопсихології», написана в 50-60-х рр. ХХ ст., й нині залишається актуальною, оскільки автор торкається не лише етнопсихологічних характеристик українців, але і стану України. Українці мають таку рису характеру, як індивідуалізм — саме це найміцніше пов'язує Україну з Європою [31]. Дослідником української культури в діаспорі є Ігор Мірчук, який написав курс лекцій з «Культури України», щоб молодь у діаспорі не забувала власне коріння. Наявні цікаві положення стосовно української культури та національного характеру [18]. Важливий внесок у вивчення проблем української культури здійснив Іван Огієнко в праці «Українська культура». І. Огієнко обґрунтовує позицію оригінальності та своєрідності української культури, визначає найголовніші риси українського характеру. Наголошує: «культура наша весь час тоді була значно більшою од культури московської», що українці мали великий вплив на Москву, а вона від нас узяла назву Русь. Москва марила нас русифікувати» [20]. Інший науковець — Петро Мірчук — обрав дослідження політичної еміграції, він її критикує та визначає, яким шляхом вона має йти [19]. Надто захопливим є дослідження Миколи Шлемкевича «Загублена українська людина», в якому порушено та проаналізовано багато складних проблем національної ментальності. Говорить автор про те, що необхідно будувати державу, адекватну нашій вдачі. Нині українська людина перебуває у великій духовній кризі. Шлемкевич детально аналізує, що до цього призвело і як від цього врятуватися [30].

Джерела особового походження: спогади (мемуари), щоденники, листи, автобіографії. Серед цієї групи джерел звернемо увагу на «Дар Евдотеї» — збірка мемуарів та спогадів письменниці Докії Гумени про Україну та життя в еміграції, про українську культуру [3]. Наш вибір зумовлений не тільки маловідомістю цього джерела, але й рідкісною нагодою гендерної інтерпретації культурологічної спадщини діаспори. Іншим чудовим джерелом подібної спрямованості є збірка радянських вражень Ірени Книш, де розповідь ведеться від особи автора, а сама вона як туристка, подорожує містами України. В праці критикуються українська вдача, збереження пам'яток української культури, порушується мовне питання. Підсумовується, що народ України є зляканим [8]. Напрочуд цікавими є не систематизовані, але цікаві своєю автобіографічністю нотатки, листи та враження діяча української діаспори Уласа Самчука «Планета Ді-Пі» [22], «На білому коні» [23], «На коні вороному» [24]. Відомішою, навіть, поширеною в радянській Україні, є праця Дмитра Дорошенка «Мої спомини про Давнє — Минуле» [5] з дуже змістовними інвективами про міста України, наприклад Полтаву, та різних діячів України. Зазначено місце українства в родині Дорошенка.

Такою є основна джерельна база дослідження культурологічних концепцій в українській діаспорі. Домінуюча кількість найважливіших джерел зібрана в Харківській державній науковій бібліотеці ім. В. Г. Короленка. Фонди української діаспори розподілені між двома відділами — Українікою та загальним абонементом. Вони містять два основні типи джерел: 1) оповідні джерела: літописи, твори полі-

тичної, наукової, навчальної, художньої літератури, публіцистика; 2) джерела особового походження: спогади (мемуари), щоденники, листи, автобіографії.

Хоча цей перелік буде не повним, якщо до нього не додати ще художню літературу. До художньої літератури необхідно звернутися під час розгляду культурологічних поглядів діячів української діаспори першого покоління, а також покоління діаспори з «подвійною ідентичністю». Проте критерії відбору та класифікації такої літератури занотуємо як завдання для подальшого дослідження.

### Список літератури

1. Багрянний І. Так тримати : [спец. вип. публіцист. творів І. П. Багряного, присвячених актуальній партійно-політичній проблематиці УРДП] / Іван Багрянний. — К. : Вид-во ЦКУРДП, 1971. — 151 с.
2. Винниченко В. К. Відродження нації : [повна правдива картина боротьби українства за визволення своєї нації під час і після Великої рос. революції] / В. К. Винниченко — К. , Відень : Дзвін, 1920. — 348 с.
3. Докія Гумена. Дар Евдотей : [мемуари] / Докія Гумена. — Балтимор, Торонто : Смолоскип, 1990. — 346 с.
4. Донцов Д. Де шукати наших історичних традицій? / Дмитро Донцов. — Л. : Укр. вид-во, 1941. — 111 с.
5. Дорошенко Д. Мої спомини про Давнє-Минуле (1901–1914 р. ) / Дмитро Дорошенко. — Вінніпег, Манітоба : Накл. видав. спілки «Тризуб», 1949. — 167 с.
6. Історичне джерелознавство : підруч. для студ. іст. спец. вищ. навч. закл. / Я. С. Калакура, І. Н. Войцеховська, С. Ф. Павленко [та ін.]. — К. : Либідь, 2002. — 488 с.
7. Історія культури давнього населення України / [ Козак Д. Н., Орлов Р. С., Смирнов С. В., Отрошенко В. В.; ред. Толочко П. П. ]. — К.: Наук. думка, 2001. — ( Серія «Історія української культури» ) — Т 1. — 2001. — 1134 с.
8. Книш І. Віч-на-віч із Україною / Ірена Книш. — Вінніпег, 1970. — 127 с.
9. Костюк Г. Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі) / Г. Костюк. — Вашингтон, К. : Укр. Вільна Акад. Наук (США) , Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2002. — 416 с.
10. Костюк Г. На магістралях доби : [ст. на сусп.-політ. теми] / Г. Костюк. — Балтимор, Торонто : Смолоскип, 1983. — 292 с.
11. Культурологія. Українська та зарубіжна культура : навч. посіб. / за ред. М. М. Заковича. — К.: Знання, 2004. — 567 с.
12. Крупницький Б. Основні проблеми історії України / Б. Крупницький. — Мюнхен : Укр. Вільний Ун-т, 1955. — 111 с.
13. Липа Ю. Призначення України / Юрій Липа. — Америка : Говерля, 1953. — 306 с.
14. Лисяк-Рудницький І. Історичні есе : у 2 т. / Іван Лисяк-Рудницький ; пер. с англ. У. Гавришків, Я. Грицак. — К. : Основа, 1994.
15. Лисяк-Рудницький І. Між історією й політикою / Іван Лисяк-Рудницький. — Торонто : Сучасність, 1973. — 348 с.
16. Маланюк Є. Малоросійство / Євген Маланюк. — Нью-Йорк : Укр. Народ. Ун-т. Вид. Вісника ООЧСУ, 1959. — 31 с.
17. Маланюк Є. Нарис з історії нашої культури / Є. Маланюк. — Нью-Йорк : Орг. оборони чотирьох свобод України та спілка укр. молоді Америки, 1954. — 80 с.

18. Мірчук І. Українська культура / Ігор Мірчук. — Нью-Йорк : Шкільна Рада, 2007. — 239 с.
19. Мірчук П. Українська визвольна справа і українська еміграція / Петро Мірчук. — Торонто : Ліга визволення України, 1954. — 78 с.
20. Огієнко І. Українська культура / Іван Огієнко. — К. : Друк. Укр. Центр. Ради, 1917. — 31 с.
21. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. — К. : АртЕк, 2001. — 728 с.
22. Самчук У. Планета Ді-Пі : [нотатки й листи] / Улас Самчук. — Вінніпег : Тов-во «Волинь», 1979. — 355 с.
23. Самчук У. На білому коні : [спомини і враження] / Улас Самчук. — Вінніпег : Тов-во «Волинь», 1972. — 249 с.
24. Самчук Улас. На коні вороному : [спомини і враження] / Улас Самчук. — Вінніпег : Тов-во «Волинь», 1975. — 360 с.
25. Цимбалістий Б. Проблема ідентичності. Україна чи Америка? / Богдан Цимбалістий. — Торонто : Сучасність, 1974. — 420 с.
26. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок XXI ст.) : [монографія] / В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий. — К. : Генеза, 2005. — 592 с.
27. Шерех Ю. Думки проти течії : [публіцистика] / Юрій Шерех. — Балтимор, Торонто : Україна, 1948. — 100 с.
28. Шерех Ю. Не для дітей : [літ.- крит. ст. і есеї] / Юрій Шерех. — Балтимор, Торонто : Пролог, 1964. — 415 с.
29. Шерех Ю. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеологія / Юрій Шерех. — Балтимор, Торонто : Укр. незалеж. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. — 455 с.
30. Шлемкевич М. Загублена українська людина / М. Шлемкевич. — К. : МП «Фенікс», 1992. — 158 с.
31. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів. — К. : Знання, 2006. — 341 с.

*Надійшла до редколегії 20.06.2011 р.*

УДК [274:930.1](477)

С. О. ГОГУЛЯ

### **ПРОТЕСТАНТИЗМ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ: ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ**

*Розглянуто історіографію, джерела та методологію дослідження протестантизму в соціокультурному просторі незалежної України.*

**Ключові слова:** протестантизм, історіографія, джерела, методологія.

*Рассмотрены историография, источники и методология исследования протестантизма в социокультурном пространстве независимой Украины.*

**Ключевые слова:** протестантизм, историография, источники, методология.

*The historiography, sources and methodology of research the protestantism in social and cultural space of independent Ukraine are observed.*

**Key words:** *protestantism, historiography, sources, methodology.*

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. Розглядаючи основні ознаки поширення протестантизму в незалежній Україні, необхідно проаналізувати історіографію, джерельну базу та методологічні засади дослідження.

**Мета** статті — простежити історію, визначити джерела і теоретико-методологічні засади дослідження протестантизму в соціокультурному просторі незалежної України.

Протестантизм в Україні виник у XVI ст. і пройшов свій своєрідний шлях розвитку й адаптації. На всіх етапах свого розвитку цей релігійний феномен викликав неабиякий інтерес істориків, філософів, літераторів і просто освічених людей. Питання про зародження та розвиток протестантизму в Україні з дотриманням вимог наукового підходу вчені почали досліджувати в 90-х рр. XX ст. Серед публікацій цього періоду заслуговує на увагу праця В. Любаченко (Мельник), у якій вона зробила спробу систематизувати та підсумувати весь фактичний матеріал про зародження, розвиток та долю протестантських осередків на території України. Автор дослідила наявні в Україні протестантські течії, розглянула характерні ознаки їх віровчення [11].

Грунтовне дослідження протестантизму здійснили А. Колодний та П. Яроцький. Результати їх роботи містяться в 5-му та 6-му томах їх фундаментальної праці «Історія релігії в Україні» [5, 6]. Автори, використовуючи нову методологічну основу, розглянули історію протестантизму на українських землях, найбільші протестантські конфесії та особливості їх віровчення.

Крім релігієзнавців, історію протестантизму вивчали і самі протестанти. Слід зазначити, що їх публікації відрізняються від праць релігієзнавців більшою кількістю фактичного матеріалу та іншим баченням історії протестантських конфесій. Недоліком таких публікацій є суб'єктивність та відсутність наукового підтвердження поданих фактів.

Історія поширення громад евангельських християн-баптистів на території України від їх зародження до 70-х рр. XX ст. розглянута в монографії «Христове світло в Україні» протестантського лідера із Західної України Л. Жабка-Потаповича [3]. С. Савинський свою працю «История русско-украинского баптизма» присвятив дослідженню історії баптизму на російській та українській територіях [21]. Біографічні дані багатьох баптистських лідерів можна знайти



в публікації Л. Коваленко «Облако свидетелей Христовых (для народов России в XIX—XX вв.)» [8].

Дослідженню історії поширення конфесії Адвентистів сьомого дня на території України присвячена праця А. Парасея та Н. Жукалюка під назвою «Бедная, бросаемая бурей: исторические очерки к 110-летию юбилею Церкви адвентистов седьмого дня в Украине», яка вийшла друком у 1997 р. [17].

Протестантизм в соціокультурному просторі незалежної України викликає науковий інтерес сучасних дослідників. Особливості поширення протестантизму на території України після здобуття незалежності коротко розглянуті в численних релігієзнавчих працях з історії релігій в Україні. Ці публікації містять загальну інформацію про розвиток релігії в незалежній Україні, різноманітні традиційні і нетрадиційні конфесії на її території, віровчення та обряди різних релігійних течій тощо. В рамках вивчення християнських конфесій в Україні автори цих видань досліджують і місце протестантизму в українському релігійному середовищі. Серед публікацій такого типу необхідно відзначити праці: «Україна в її релігійних виявах» А. Колодного [9] і «Сучасна релігійна ситуація в Україні: стан, тенденції, релігії» Т. Косухи [10].

Значний внесок у дослідження релігійного життя в Україні зробив В. Єленський. Результати його досліджень висвітлені в праці «Релігія після комунізму. Україна в центрально- і східноєвропейському контексті» [2]. Взаємозв'язок між етнонаціональним і релігійним розвитком незалежної України висвітлений у публікації «Релігія в етнонаціональному розвитку України» О. Шуби [29]. Особливості поширення нових релігійних течій в Україні вивчала у своїй праці Л. Филипович [27].

Загалом праці науковців, які досліджували історію релігії та церкви в незалежній Україні, є узагальнюючими. Вони присвячені дослідженню характерних тенденцій розвитку релігійної мережі на території України, вивченню різноманітних конфесій, їх віровчення тощо. Проте вони містять обмежену інформацію про динаміку поширення протестантських церков у соціокультурному просторі незалежної України.

Інформативнішими в контексті дослідження протестантизму в соціокультурному просторі незалежної України природно є спеціальні праці, присвячені вивченню цього релігійного феномену на території України. Багатоманіття протестантських конфесій в незалежній Україні у своїх працях досліджували Н. Жукалюк, В. Любащенко, О. Назаркіна, А. Опарін та І. Сергеев [4, 11, 12, 14, 16, 22]. Характерні ознаки діяльності та віровчення різних протестантських конфесій на території України у своїх статтях вивчали С. Головащенко, Ю. Наріжний, Ю. Решетніков, Л. Рощина, Л. Рязанова, П. Скибенко, В. Титаренко і П. Яроцький [1, 15, 18, 19, 20, 23, 26, 30].

Результати дослідження класичного протестантизму в Україні містяться в статті С. Головащенко [1]. Феномен українського лютеранства вивчали В. Любащенко [12] та П. Скибенко [23]. Історію по-



ширення лютеранських конфесій у різних регіонах України у своїй публікації розглянув І. Сергєєв [22]. Н. Жукалюк та В. Любащенко свою працю «История Церкви Адвентистов седьмого дня в Украине» присвятили вивченню історії адвентизму в Україні [4]. Історію поширення адвентизму в Харкові у своєму дослідженні вивчав А. Опарін [16].

Процес зародження руху євангельських християн-баптистів в Україні досліджувала Л. Рощина [19]. Розвиток баптизму в Україні на межі тисячоліть у своїй статті вивчав Ю. Решетніков [18]. Порівняльний аналіз інституціоналізації братства євангельських християн-баптистів і організації свідків Єгови в Україні у своїй праці здійснив П. Яроцький [30]. Характерні ознаки розвитку п'ятидесятницьких та баптистських церков в Україні в 90-х рр. ХХ ст. досліджувала О. Назаркіна [14]. Історію зародження та характерні ознаки поширення харизматичних протестантських церков в Україні у своїх статтях вивчали Ю. Наріжний [15] та В. Титаренко [26].

Необхідно відзначити значний інтерес сучасних науковців до процесів, які відбуваються в протестантському середовищі після проголошення Україною власної незалежності, таких як інституціоналізація протестантських общин, їх кількісне зростання, зміна соціально-демографічних характеристик, трансформація ставлення протестантів до суспільно-політичних і економічних сфер життя. Наукову зацікавленість до цих питань виявляють Н. Каралаш, Ю. Решетніков, Л. Рязанова, О. Слис, М. Стадник, М. Черенков та ін. [7, 18, 20, 24, 25, 28].

Незважаючи на численні публікації багатьох авторів про зародження та історію протестантизму на території України, понині ґрунтовно не досліджено фактори динамічного розвитку в середовищі протестантських церков, який відбувся в умовах докорінної трансформації українського суспільства за часів незалежності. Залишаються невизначеними місце протестантизму в духовному розвитку країни та його роль у соціокультурних процесах, що відбуваються на теренах нашої держави.

Джерела, до яких необхідно звернутися в процесі дослідження теми, можна умовно поділити на декілька груп. До першої групи належать документи, що відображають кількісні показники динаміки розвитку протестантизму в соціокультурному просторі незалежної України (щорічні статистичні звіти) та правові документи, які регулюють діяльність релігійних організацій в Україні, зокрема і протестантських (закони, укази та розпорядження Президента України, постанови та розпорядження Кабінету Міністрів України, декларації, пакти й інші документи, прийняті міжнародними структурами).

Друга група джерел — це статутні протестантських громад, їх конфесійні публікації та сайти в мережі Інтернет. До конфесійних видань протестантів належать віроповчальні праці лідерів українських та зарубіжних протестантських церков та періодичні видання. Важливим комплексом джерел є результати різноманітних соціологічних досліджень.

Основою роботи є культурологічний підхід, у рамках якого протестантизм розглядається як феномен культури. Особливе значення має соціокультурна теорія, яка акцентує увагу на єдності культури та соціальності. В процесі роботи дисертант звернувся до принципів і понять, сформульованих провідними культурологами та соціологами релігії, такими як М. Вебер, Е. Дюркгейм, Б. Малиновський, Т. Парсонс, П. Бергер та ін.

Комплексний характер роботи зумовив необхідність звернутися до фундаментальної (методи діалектики і детермінізму), загальнонаукової (історичний, системний, структурно-функціональний, інформаційний, аксіологічний, когнітивний підходи, термінологічний аналіз і метод операціоналізації понять) та конкретнонаукової (спостереження, порівняння, абстрагування, синтезу й аналізу, індукції та дедукції, різноманітні логічні закони й правила) методології.

Аналіз історіографії, джерельної бази та теоретико-методологічних засад дослідження протестантизму в соціокультурному просторі незалежної України дозволяє дійти таких висновків. Нині не існує спеціальних праць за темою дослідження. Окремі відомості про стан протестантизму в соціокультурному просторі незалежної України лише фрагментарно наведені в деяких наукових дослідженнях. Учені ретельно дослідили історію зародження і розвитку протестантизму на українських землях. Але динамічний розвиток протестантських конфесій у незалежній Україні потребує особливої уваги дослідників.

Український протестантизм в умовах сучасної трансформації суспільства та пошуків ідейних орієнтирів потребує ретельних наукових досліджень. Необхідно визначити роль та місце протестантизму в релігійному, соціальному й культурному житті населення, проаналізувати політичні й економічні тенденції в протестантському середовищі, простежити вплив протестантських освітніх закладів на формування світогляду українців, спробувати передбачити шляхи розвитку цього релігійного феномену в Україні та можливі наслідки його поширення.

Під час вирішення порушеної проблеми необхідно використати значну кількість різноманітних за видами, інформативною насиченістю та соціальними функціями джерел. Комплексна спрямованість роботи зумовлює необхідність звернутися до цілого спектра загально- та конкретнонаукових методів, що й становить перспективу подальших досліджень.

### Список літератури

1. Головащенко С. Класичний протестантизм / С. Головащенко // Політика і час. — 1994. — № 4. — С. 51-58.
2. Єленський В. Релігія після комунізму. Україна в центрально- і східноєвропейському контексті / В. Єленський — К. : Нац. пед. ун-т ім. М. Драгоманова, 2002. — 420 с.
3. Жабко-Потапович Л. Христове світло в Україні. Історія українського євангельсько-баптистського руху / Л. Жабко-Потапович. — Чикаго : Видання Всеукраїнського Євангельсько-Баптистського Братства, 1991. — 180 с.

4. Жукалюк Н. А. История Церкви христиан Адвентистов седьмого дня в Украине / Н. А. Жукалюк, В. И. Любащенко. — К. : Джерело життя, 2003. — 60 с.
5. Історія релігії в Україні. В 10 т. Т. 5. Протестантизм в Україні // [редкол. : А. Колодний (голова) та ін.]. — К. : Світ знань, 2002. — 424 с.
6. Історія релігії в Україні. В 10 т. Т. 6. Пізній протестантизм в Україні. П'ятидесятники, адвентисти, Свідки Єгови // [редкол. : А. Колодний (голова) та ін.]. — К.-Дрогобич : Сурма, 2008. — 630 с.
7. Каралаш Н. Г. Протестантизм та його модернізація в діяльності релігійних громад сучасної України / Н. Г. Каралаш // *Наук. вісн. Чернів. ун-ту* : зб. наук. пр. — Чернівці, 1999. — Вип. 64. — С. 74-76.
8. Коваленко Л. Облако свидетелей Христовых (для народов России в XIX — XX вв.) / Л. Коваленко. — К. : Издательство Центра Христианского сотрудничества, 1997. — 274 с.
9. Колодний А. Україна в її релігійних виявах / А. Колодний. — Львів : СПЛОМ, 2005. — 336 с.
10. Косуха Т. Сучасна релігійна ситуація в Україні : стан, тенденції, релігії / Т. Косуха. — К. : *Наук. думка*, 1994. — 213 с.
11. Любащенко В. І. Історія протестантизму в Україні / В. І. Любащенко. — Львів : Просвіта, 1995. — 350 с.
12. Любащенко В. І. Феномен українського лютеранства / В. І. Любащенко // *Людина і світ*. — 2001. — № 7. — С. 33-39.
13. Мельник В. І. Сучасний євангельсько-баптистський рух в Україні: оновлення традицій / В. І. Мельник // *Людина і світ*. — 1996. — № 6. — С. 6-10.
14. Назаркіна О. І. Протестантські конфесії України в 90-ті роки ХХ ст.: баптистські та п'ятидесятницькі течії : дис. ... канд. іст. наук. : (07.00.01) / О. І. Назаркіна ; Донец. нац. ун-т. — Донецьк, 2003. — 221 с.
15. Наріжний Ю. Віровчення, культова практика та структура харизматичних церков в Україні / Ю. Наріжний // *Новітні релігії в сучасній Україні* : мат. кр. ст. та наук.-практ. конф. — К., 2000. — С. 51-48.
16. Опарин А. А. Юбилейный год. Очерки истории адвентизма в Харькове / А. А. Опарин. — Х. : Факт, 2006. — 109 с.
17. Парасей А. Ф. Ведная, бросаемая бурейо. Исторические очерки к 110 летнему юбилею Церкви адвентистов седьмого дня в Украине / А. Ф. Парасей, Н. А. Жукалюк. — К. : Джерело життя, 1997. — 340 с.
18. Решетников Ю. Баптизм в Україні : на межі тисячоліть / Ю. Решетников // *Людина і світ*. — 2000. — № 8. — С. 36-39.
19. Рощина Л. О. Зародження руху євангельських християн-баптистів в Україні / Л. О. Рощина, О. М. Морозов // *Наука. Релігія. Суспільство*. — 2008. — № 4. — С. 119-125.
20. Рязанова Л. С. Особливості протестантських общин віруючих і їх роль в експансії протестантизму в сучасній Україні / Л. С. Рязанова // *Вісник Академії праці і соціальних відносин Федерації профспілок України*. — 2002. — № 1. — С. 18-25.
21. Савинский С. Н. История русско-украинского баптизма / С. Н. Савинский. — Одесса : Богомыслие, 1995. — 128 с.
22. Сергеев И. П. Немецкая евангелическо-лютеранская община г. Харькова / И. П. Сергеев. — Х. : Майдан, 2003. — 48 с.
23. Скибенко П. І. Українська Лютеранська Церква як феномен українського духовного життя / П. І. Скибенко // *Наука. Релігія. Суспільство*. — 2004. — № 4. — С. 156-161.

24. Спес О. Пізній протестантизм в Україні: характер інституційних процесів і світоглядних трансформацій / О. Спес // Актуальні управлінські і економічні проблеми сучасності. — № 1. — 2009. — С. 88-94.
25. Стадник М. М. Історико-методологічні основи трансформації гносеології раннього протестантизму / М. М. Стадник // Наука. Релігія. Суспільство. — 2006. — № 1. — С. 158-164.
26. Титаренко В. В. Харизматизм як постмодерне християнство / В. В. Титаренко // Релігійна панорама : інформ.-анал. журнал. — 2008. — № 12 (98). — С. 73.
27. Филипович Л. Нові релігійні течії та організації в Україні / Л. Филипович. — К. : Наук. думка, 1997. — 203 с.
28. Черенков М. Протестантизм як рафіноване християнство / М. Черенков // Релігійна панорама : інф.-анал. журнал. — 2008. — № 12 (98). — С. 71.
29. Шуба О. Релігія в етнонаціональному розвитку України : політол. аналіз / О. Шуба. — К. : Криниця, 1999. — 324 с.
30. Яроцький П. Протестантизм в Україні: динаміка змін / П. Яроцький // Людина і світ. — липень, 2004. — № 7. — С. 2-10.

*Надійшла до редколегії 24.05.2011 р.*

УДК 130.2

Ю. А. БРАГІН

### **ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКОЇ ФУНДАЦІЇ ПРЕДМЕТА ДЛЯ ВИЗНАЧЕННЯ ПРЕДМЕТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

*Розглядається можливість застосування філософсько-культурного обґрунтування предмета наук про культуру для визначення предмета культурології. Окреслюється коло проблемних моментів формування предмета.*

**Ключові слова:** предмет, об'єкт, поняття культури, референтність.

*Рассматривается возможность применения философско-культурного обоснования предмета для определения предмета культурологии. Очерчивается круг проблемных моментов формирования предмета.*

**Ключевые слова:** предмет, объект, понятие культуры, референтность.

*The possibility of application of philosophico-cultural foundation to the definition of culturological object is considered. The array of problematic points of object definition is outlined.*

**Key words:** subject matter, object, culture concept, reference.

Актуальність теми зумовлена необхідністю аналізу смислового простору сучасного гуманітарного знання. Можна виділити два підходи до визначення предмета наук про культуру. Перший з них репрезентований у творах представників філософії культури: М. Вебер,

В. Віндельбанд, В. Дільтей, Г. Зіммель, Г. Ріккерт та ін. Другий підхід можна назвати сцієнтистським. До нього належать представники культурології та антропології: Е. Тайлор, Ф. Боас, К. Клакхон, А. Кребер, Б. Малиновський, Л. Уайт та ін. Філософське визначення предмета науки про культуру вибудовує спосіб, у який суб'єкт пізнання отримує матеріал, що належить до сфери культури. Сцієнтистське визначення дотримує логіки емпіризму: предмет науки про культуру формується через узагальнення результатів польових досліджень [9, с. 24-25]. Цей підхід визначає не «предмет» науки — абстрактне поняття, інструмент, який володіє когнітивною проєктивністю і формує текстуру об'єкта, а «концепт» культури — сформоване уявлення про матеріальне наповнення терміна «культура» [14; 16.]. Отже, у формалізованому вигляді сцієнтистське визначення зворотне філософському: не теорія визначає релевантні факти, а результати емпіричних досліджень є засновком формування теорії. Вочевидь, в обох випадках у центрі уваги виявляються епістемологічні проблеми. Оскільки обидва напрями мають єдине завдання, тому вони мають вирішувати однакові наукові проблеми.

**Метою** статті є експлікація деяких проблемних моментів визначення предмета науки про культуру, які є ключовими для обох підходів і можуть бути опорними точками їхньої взаємодії.

На думку Б. Малиновського, створення теорії культури передбачає усвідомлення її «специфічного детермінізму» [9, с. 23]. Як і В. Дільтей, він вважає, що гуманітарні науки мають закласти фундамент власного наукового методу, який відрізняється від методу природничо-наукового знання [9, с.23; 7, с.285, 283]. Першим завданням науки про культуру, як і кожної іншої науки, є визначення власного предмета дослідження [9, с. 24]. Вона має застосувати «методи точного ототожнення» для вирішення «реальних і релевантних факторів» [9, с. 24, 21]. За опінією автора, цей процес є «не що інше, як встановлення узагальнюючих законів і концептів, що є втіленнями цих законів»[9, с. 24].

Побудова теорії культури Б.Малиновського має починатися з «простого роздуму над тим, чим є спостереження або реконструкція історичного факту» [9, с. 19]. Аналіз «окремої культури як єдиного цілого» надасть можливість установити «спільні визначальні фактори» [9, с. 45-46]. У такий спосіб дескриптивний підхід у дослідженні культури буде замінений науковим [9, с. 46]. Автор підкреслює необхідність вирішення «фундаментальної проблеми кожної науки: ідентифікації феноменів, що підлягають вивченню» [9, с. 72]. На його думку, операція ідентифікації тотожна розумінню [9, с. 73].

Можливо провести аналогію з позицією В. Дільтея, який отожнював конструювання об'єкта і процедуру встановлення його цілісності в процесі розуміння [8, с. 268]. В обох випадках основою ототожнення є поєднання емпіричного і теоретико-пізнавального аспектів [2, с. 37]. Ідентифікація феноменів — складова конструювання об'єкта — операції, яка створює текстуру предмета. Прихованим наслідком цього ототожнення є поєднання різних логічних операцій:

класифікації феномену, що відповідає формулі дедуктивного висновку, і створення нового знання, яке Б. Малиновський формалізує як індуктивний висновок [9, с. 69-70]. Надання автором поняттю фактора статусу реальності є свідченням ототожнення когнітивного й онтологічного модусів об'єкта (підстави буття і підстави пізнання).

На його думку, «теорія культури має первісно ґрунтуватися на біологічних факторах» [9, с. 44]. Він пропонує базувати її «на тому факті, що всі людські істоти належать до одного виду тварин» [9, с. 76]. Автор розкриває «людську природу» за допомогою поняття «біологічного детермінізму» [9, с. 77].

Можна продовжити список «наукових детермінізмів». Наприклад, як «первісний» щодо біологічного можна розглядати «фізичний детермінізм», оскільки він «зумовлює» побудову опорно-рухової системи, механізм прямоходіння, мовну комунікацію. Можна розмірковувати і про «географічний детермінізм», який «визначає» уклад життя, тип розселення або про «астрономічний детермінізм» та ін. Але в такий спосіб ми не формуємо предмет науки про культуру, а розчиняємо його в предметах інших наук. У цьому контексті можна визнати ґрунтовнішим підхід Л. Уайта, який убачає вирішення завдання визначення предмета наук про культуру у фіксації відповідної частини реальності — «класі символізованих предметів і явищ» [13, с. 130].

Твердження Б. Малиновського про те, що науки про культуру «мають тісніше взаємодіяти з природничими науками, які можуть надати своє специфічне пояснення наших проблем», суперечить тезі про необхідність створення їх власного фундаменту [9, с. 80; Курсив мій — Ю. Б.]. Якщо природничі науки можуть надати способи вирішення проблем науки про культуру, то це означає, що останні не мають власного специфічного предмета. Сутність справи полягає в тому, що автор убачає матеріал науки про культуру в сукупності речей, а не предметів. Адже лише річ може водночас пояснюватися різними науками. Перетворена на предмет, тобто на специфічну логічну конструкцію певної науки, вона припиняє бути доступною іншим.

На думку Г. Ріккерта, предметом наук про культуру є особливе, індивідуальне [10, с. 225, 279-285]. При цьому йдеться не про «екзотичне», яке, за Б. Малиновським, зазвичай є об'єктом розгляду антрополога, а про логічно особливе [9, с. 24-25]. Предметом науки про культуру може бути будь-який об'єкт, який розглядається як особливий. Таким він стає завдяки інтенції дослідника, а не природному способу його наявності [6, с. 156, 157]. Але в сенсі біологічної детермінації всі антропоїди є однаковими, а не особливими. Оскільки всі природничі науки розглядають дійсність саме з логічної точки зору однаковості, то, як стверджує Г. Ріккерт, вони не здатні схопити індивідуальне [10, с. 225].

Та обставина, що об'єкт досліду антрополога природним чином дає як особливий, «незрозумілий», не змінює його логічної природи. Теоретико-пізнавальна, логічна особливість об'єкта, яка формується

філософією культури навмисно і тому стає для неї очевидною в процесі рефлексивного розрізнення пластів дескрипції потоку свідомості, тут прихована емпіричним фактом природної загадковості предмета. Гарантована особливість об'єкта антропології закриває собою ті логічні структури, які мусово вибудовуються філософсько-культурною рефлексією. Таким чином, філософсько-культурному «артефакту» відповідає культурологічний «екофакт».

Природне емпіричне ставлення до нібито «ап'юрі» особливого об'єкта дозволяє дійти висновку про непотрібність «витончених рефлексій» щодо способу його наявності (нагадаємо, що побудова теорії культури Б. Малиновського має починатися з «простого роздуму про те, чим є спостереження або реконструкція історичного факту» [9, с. 19; Курсив мій — Ю. Б.]) Розрізнення теоретико-пізнавального й емпіричного аспектів дискурсу скасовується: проблема обґрунтування має вирішуватись емпіричними засобами. Але ця невибаглива логіка здорового глузду заводить у глухий кут. Поняття а priori не згідне підкорятися спритній кмітливості дослідників. Воно виражає факт не часового, емпіричного, а примусового, необхідного логічного передування.

Природна фіксація європейським спостерігачем екзотичності феноменів інших культур «стенографує», «маскує» логічні схеми, які керують усвідомленням цієї особливості. Але логіка, яку вигнали за поріг, повертається у вікно. Екзотичні феномени є незрозумілими. А коли вони перетворюються на зрозумілі, то викликають проблему пояснення механізму їх розуміння, спроби якого одразу розчиняються в герменевтичному колі. Адже вирішення проблеми пояснення механізму розуміння є ап'юрним розумінню феноменів (case studies), тобто передує їм у логічний спосіб, а не є їх емпіричним наслідком (а саме так розуміє сутність питання Б. Малиновський, який намагається побудувати теорію завдяки узагальненню результатів польових досліджень, тобто перетворити пояснення на обґрунтування [9, с. 24-25]). У дійсності теорія пізнання культури вже давно створена континентальною філософією. Ми маємо винайти її культурологічну аплікацію. Текстура предмета культурології, що зашифрована способом його даності, може бути ефективно реконструйованою за допомогою теорії пізнання, що існує. Можна метафоризувати окреслену ситуацію таким чином: культурфілософське поняття а priori набуває «емпіричної наявності» в об'єкті польового дослідження антрополога.

Отже, оскільки «біологічний детермінізм» є спільним фактором, «технічною умовою» існування будь-якого суспільства, остільки він не може формувати предмет науки про культуру. Для пояснення («детермінації») культурних феноменів можна використовувати поняття будь-яких наук [5, с. 18-20]. Але тільки обґрунтування, на думку В. Дільтея, здатне створити предмет науки [7, с. 395-400]. Пояснення не є обґрунтуванням. Б. Малиновський їх ототожнює, підкреслюючи важливість виділення «фізіологічного за своєю сутністю



підґрунтя культури» [9, с. 80; Курсив мій — Ю. Б.]. Пояснення знаходить причини наявних фактів. Обґрунтування є стосовно них апріорним, оскільки вибудовує логічний фундамент їх наукового бачення [4, с. 71]. Ототожнення гарантованої незвичайності емпіричного об'єкта антропології із обов'язковою особливістю її логічного предмету приводить до ототожнення природничо-наукових інструментів аналізу фактів («загальних законів») з логічними детермінантами текстури її предметів [9, с. 24].

У цьому контексті доречно нагадати про критику Т. Парсонсом теорії факторів, тобто підходу, який пояснює соціальні феномени географічними, економічними й іншими детермінантами [15, с. 220, 221]. Як підкреслює автор, ці фактори «не були специфічними для соціальних систем», (точніше, «не мали специфічної текстури соціальності» — Ю. Б.). Тому їх застосування призвело до заперечення фундаментального канону науки, — необхідності дослідження специфічних «особливих феноменів», котрі складають предмет даної науки [15, с. 221].

Це дало такі результати. По-перше, фактори розглядалися як «узагальнені описи самого процесу», а не його «конкретні елементи, котрі могли відігравати» деяку детермінуючу роль поряд з іншими причинами [15, с. 221]. По-друге, вони застосовувалися до всього обсягу розглядуваного матеріалу і тому втрачалася можливість урахування інших супровідних факторів та їхнього взаємозв'язку [15, с. 222]. Т. Парсонс називає цю ситуацію «емпіричним замкненням» теоретичної системи [15, с. 221]. На його думку, ця концептуальна схема розглядає ті детермінанти, що не належать до обраних факторів лише як «умови ситуації», і тому позбавляє їх власної теоретичної ролі [15, с. 222].

Таким чином, метод гіпостазування понять, теоретична нездатність якого була детально розглянута ще В. Дільтеєм, призводить до втрати специфічного предмета соціальної науки і науки про культуру [7, с. 408-414]. Оскільки поняття розглядаються як еквівалент дійсності, а не інструмент, що застосовується до матеріалу дослідження, остільки «розчиняється» проблема їх референтності (що і підкреслює Т. Парсонс). Але в цьому разі він піднімає питання розділу онтологічного і когнітивного статусу об'єкта проблемами методики визначення референту поняття. Проте сутність питання полягає не в тому, чи охоплює поняття фактора всю сукупність фактів або її частину, а в тому, що воно розглядається як існуюча сутність, або як еквівалент дійсності. Ось чому поняття про дійсність ототожнюється із самою дійсністю, і відповідно предмет науки ототожнюється з реччю (Хоча під час розгляду емпіричної послідовності актів свідомості висновок про ототожнення предмета і речі є наслідком фіксації тотожності поняття і дійсності, в сенсі логіки перше є підґрунтям другого. Відзначимо, що саме такою і має бути теоретико-пізнавальна послідовність викладу, що дотримує трансцендентальної логіки а priori. Вона обернена емпіричному порядку буття актів свідомості).

Вищезначені ототожнення ми знаходимо в Б.Малиновського. Так, «артефакт» (понятійна класифікація речі) ототожнюється із самою річчю, «гроші» — з грошовими купюрами [9, с. 143, 147]. Соціальне оточення визначається як «людина або група людей, що використовують своє матеріальне спорядження...або група людей, які спільно мешкають у житлі...» [9, с. 143]. При цьому, як і в Т. Парсонса, «форма соціальних реалій», що є «відображенням конкретного типу поведінки» (тобто «зменшенням» референту поняття), дозволяє уникнути «фікцій і далеких абстракцій» [9, с. 143; Курсив мій — Ю. Б.].

Таким чином, специфічна тканина соціальних відносин редукується до відносин соціальних акторів-речей. Оскільки поняття про «конкретний тип поведінки» збігається з реаліями, що досліджуються, розгляд «конкретного предмета» згідно зі схемою, яка ототожнює поняття і дійсність, дозволить уникнути «надмірного» абстрагування. Автор не сприймає того, що наукова конкретність є засобом існування «предмета», а не «речі». Вона являє собою поняття логіки пізнання, а не «здорового глузду», до якого апелює Б. Малиновський. Як наукове поняття вона є релятивною — необхідний ступінь конкретизації об'єкта відповідає сформульованому науковому завданню, а не природному рівню конкретності наявної речі. Таким чином, разом з Л. Уайтом автор реіфікує предмет науки про культуру [13, с. 130].

Текстура предмета також формується кутом зору конкретної науки. Так, А. Кребер і Т. Парсонс виділяють культурний і соціальний аспекти розгляду єдиної сукупності суспільних явищ: «Це різні системи, за допомогою яких абстрагуються або відбираються аналітично відмінні ряди компонентів серед одних і тих же явищ» [11, с. 690]. У сенсі різних наукових підходів або «типів концептуалізації» можна говорити «про аналітичну незалежність культури і соціальної системи» [11, с. 692; Курсив мій — Ю. Б.]. У застосуванні «різних аналітичних схем» у процесі суспільних досліджень убаचाє сутність методу і Д. Белл [1, с. 665]. Отже, проблема фіксації семантичної наповненості факту редукується до формування референта поняття — відбору фрагментів для конструювання об'єкта. Метод ідеалізації емпіричного субстрату підміняється проблемами методики аналізу, реальний зміст ототожнюється з інтенціональним [6, с. 371-373]. Застосовуючи вираз В. Дільтея, «спекулятивна абстрактність» теорії факторів замінюється «абстрактністю емпіризму» [7, с. 403-404]. Фрагментарна референтність застосованих понять не відмінняє того факту, що когнітивний статус об'єкта дослідження ототожнюється з онтологічним статусом існуючої речі. Зменшення екстенціоналу понять під час фрагментації референта уточнює їх, але не «реалізує». Підстава пізнання не перетворюється на підставу буття. І цей поділ не може бути зафіксований розглядом емпіричних результатів, а лише теоретико-пізнавальною рефлексією, що їх трансцендує. Сутність питання повертає нас до однієї з центральних проблем «Побудови історичного світу в науках про дух» В. Дільтея — нерозмежованості емпіричного і теоретико-пізнавального аспектів дискурсу [2, с. 37].

У свою чергу позиція Б. Малиновського плуває ролі об'єкта як засобу пізнання і як предмета дослідження, котрі розділяє М. Вебер [3, с. 440-445]. У цьому разі «форма соціальних реалій», як і «конкретний тип поведінки», відіграють роль концептуальних інструментів, за допомогою яких автор намагається пояснити «предмет матеріальної культури». За своєю сутністю, вона, як і раніше, залишається логічною конструкцією. Але в Б. Малиновського «предмет матеріальної культури» ототожнюється з річчю, що використовується. Насправді річ, як і засіб її користування, не належить до предмета науки про культуру. Вони є лише корпореальними субстратами специфічного культурного сенсу, який має бути перекладений на мову іншої культури. Саме цей сенс і є тим особливим, що являє собою дійсний предмет культурологічного аналізу.

У модусі емпіричної наявності «речей» автор розглядає і результати антропологічних досліджень. Так, труднощі формування наукової теорії культури, на думку Б. Малиновського, виникають «тільки тому, що більша частина принципів, узагальнень і теорій не були виражені в явному вигляді і мали інтуїтивний, а не систематичний характер» [9, с. 19]. Причину нерозробленості теорії культури він убачає у відсутності «серйозного і повного звіту про всіх антропологів і теорії, що стосуються екзотичних народів» [9, с. 24-25].

Автор не бачить того, що систематизація «інтуїтивного» нездатна сформулювати його підґрунтя, котре, як принцип будь-якої теоретичної системи, трансцендує «інтуїтивні» емпіричні результати. Вона може лише виявити «наслідки і причини» (тобто де-факто використані логічні інструменти). У той час, коли необхідно з'ясувати підставу екзотичності факту, автор підсумовує факти екзотичності (отже, він помиляється щодо предмета розгляду, плуває суб'єкт і предикат). Розгляд рухається по причинно-наслідковому ряду — від висновків уздовж ланцюга роздумів, з яких виділяються логічні схеми. Але виявлення фактично застосованих схем не є їх обґрунтуванням. Підґрунтя формується не систематизацією висновків — «речей», а логічною побудовою теорії, яка завжди апіорна емпіричному дослідженню (в цьому разі систематизації). Отже, у фокусі має перебувати логічна побудова системи понять, а не сукупність уявлень, які є результатами концептуальної застосовності.

Можна дійти таких висновків. Завдання визначення предмета науки про культуру перебуває у сфері впливу трансцендентальної логіки. Виділена проблема еквівокації концептів «річ — предмет» є наслідком нерозрізненості емпіричного і теоретико-пізнавального аспектів. Ця ситуація аналогічна проблемі, яка виявилася в процесі конституювання предмета в «Побудові історичного світу в науках про дух» В. Дільтея. Намір автора рухатися в трансцендентальному фарватері «Логічних досліджень» Е. Гуссерля не був реалізований [8, с. 46, 54]. Тому засновки, що виявляються на межі дотику концепцій В. Дільтея та Е. Гуссерля, можуть використовуватися як методологічне підґрунтя визначення предмета науки про культуру.

Альтернативою фундуванню предмета може бути визначення методу формування теорії, яке наслідуватиме традицію критичного раціоналізму К. Поппера і Е. Гомбріха. У такому разі вирішення проблеми полягатиме в обґрунтуванні процедури екстраполяції тверджень, дійсних для обмеженої сукупності фактів, на всю теоретично можливу сферу значень, тобто у вирішенні «проблеми Юма» [12, с. 24, 31]. Можливість такої тематизації інтендується вектором на формування теорії через узагальнення результатів польових досліджень.

Отже, пошук предмета науки про культуру є по своїй суті проблемою епістемології, вирішення якої балансує на межі трансцендентальної логіки та логічного емпіризму. Перспективами подальших досліджень можуть бути експлікація референтності понять культурології та уточнення їх екстенціональної конституції.

### Список літератури

1. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / Д. Белл. — М. : Academia, 1999. — 956 с.
2. Брагін Ю. Герменевтичне коло як схема категоріального синтезу філософії життя В. Дільтея / Ю. Брагін // Вісник ХНПУ ім. Г. С. Сковороди «Філософія». — Х. : ХНПУ, 2010. — Вип.33. — С. 33-39.
3. Вебер М. Избранные произведения / М. Вебер. — М. : Прогресс, 1990. — 808 с.
4. Вригт Г. Х. Логико-философские исследования: Избранные произведения / Г. Х. Вригт. — М. : Прогресс, 1986. — 600 с.
5. Гемпель К. Г. Логика объяснения / К. Г. Гемпель. — М. : Дом интеллектуальной книги, 1998. — 240 с.
6. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. II (1) / Э. Гуссерль. — М. : Гнозис, Дом интеллектуальной книги, 2001. — 471 с.
7. Дильтей В. Введение в науку о духе / В. Дильтей. — М. : Дом интеллектуальной книги, 2000. — 762 с.
8. Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе / В. Дильтей. — Собрание соч.: В 6 т. Т.3. — М. : Три квадрата, 2004. — 419 с.
9. Малиновский Б. Научная теория культуры / Б. Малиновский. — М. : ОГИ, 2000. — 208 с.
10. Риккерт Г. Границы естественнонаучного образования понятий. Логическое введение в исторические науки / Г. Риккерт. — СПб. : «Наука», 1997. — 532 с.
11. Парсонс Т. О социальных системах / Т. Парсонс. — М. : Академический проект, 2002. — 832 с.
12. Поппер К. Р. Логика научного исследования / К. Р. Поппер. — М. : Республика, 2004. — 447 с.
13. Уайт Л. А. Работы Л. А. Уайта по культурологии: (Сб. пер.) / Л. А. Уайт. — М. : ИНИОН, 1996. — 169 с.
14. Bennett J. W. Classic Anthropology / J. W. Bennett. — American Anthropologist, 1999, v.100. — p.951-956.
15. Parsons T. Essays in Sociological Theory / T. Parsons. — The Free Press, N.Y.; 1965. — 459 p.
16. Watson P. J. Archaeology, Anthropology, and the Culture Concept / P. J. Watson. — American Anthropologist, 1995, v.97, — p. 683-694.

*Надійшла до редколегії 10.06.2011 р.*

**ВНЕСОК ЦЕРКВИ В РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ ХАРКОВА  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.: ОСВІТА ТА ЦЕРКОВНИЙ ДРУК**

*Розглядаються досягнення релігійної культури Харкова другої половини ХІХ ст.*

**Ключові слова:** церква, релігійна освіта, церковнопарафіяльні школи, духовна семінарія, єпархіальне жіноче училище, церковний друк, благодійність.

*Рассматриваются достижения религиозной культуры Харькова второй половины ХІХ в.*

**Ключевые слова:** церковь, религиозное образование, церковно-приходские школы, духовная семинария, епархиальное женское училище, церковная печать, благотворительность.

*Reviews the achievements of religious culture Kharkov 2 nd half of ХІХ century.*

**Key words:** church, religious education, parish schools, a seminary, a diocesan women's school, church press, charity.

Зрушення в соціально-економічному та політичному стані, що відбувалися і в Російській, і в Австрійській імперіях, глибоко вплинули на культурне життя України 2-ої половини ХІХ ст. Після скасування кріпосного права Харків почав розвиватися як великий культурний центр.

Розвиток промисловості в Харкові зумовив потребу в інженерно-технічних кадрах. Тому в місті відкрили середньо-спеціальні навчальні заклади: реальне (1873 р. ), комерційне (90-і рр. ХІХ ст.) та інші училища. В 1885 р. технологічний інститут розпочав підготовку кадрів найвищої ланки.

Засновані спілки дослідників і науковців з поширення в народі грамотності, створені жіноча та чоловіча недільні школи, чотири безплатні народні бібліотеки-читальні, відкрито громадську бібліотеку (1886 р., нині — наукова бібліотека ім. В. Г. Короленка), міський промислово-художній музей (історичний), відділення Російської музичної спілки (1871 р. ), музичне училище, Харківський «ліричний» (оперний) театр (1874 р. ), жіноча ремісницька (1877 р. ) та декоративно-малярна (1898 р. ) школи.

Таким чином, наприкінці ХІХ ст. Харків перетворився на величезний культурний центр. Достатньо пригадати декілька прізвищ видатних учених і діячів культури того часу. Серед них: Н. І. Костомаров, А. А. Потебня, А. Н. Бекетов, М. Л. Кропивницький, Н. Н. Синельников, І. Е. Репін, С. І. Васильківський, оперні співаки Григорій та Іван Алчевські та ін.

Розквіту культури Харкова того часу сприяла й церква. Її внесок у загальнокультурну панораму Харкова другої половини ХІХ ст. складно переоцінити. Тому мета статті — проаналізувати місце та

роль церкви в розвитку культури Харкова того часу. Для цього нами було виокремлено головні релігійні сфери, які безпосередньо вплинули на розвиток культури міста: освіта, періодичний друк, благодійність, культова архітектура різних конфесій і церковний спів як предтеча світського хорового мистецтва.

На жаль, рамки наукової статті не дозволяють детально проаналізувати ці аспекти діяльності церкви означеного періоду. Тому ми були змушені поділити весь наявний матеріал на дві статті. У першій, тобто саме в цій, проаналізовано діяльність прогресивних священнослужителів Харківської єпархії XVIII — XIX ст., релігійну та народну освіту і церковний друк. Друга стаття присвячена дослідженню церковної благодійності, внеску церкви в розвиток архітектурного обличчя Харкова та церковному співу як предтечі світської хорової традиції міста.

У фундаментальному дослідженні Д. І. Багалія та Д. П. Міллера (1) надана найповніша картина про культуру Харкова 2-ої половини XIX ст. Історію Харківської Єпархії, зокрема релігійної освіти та друку, викладено М. П. Матвієнко [8]. П. Л. Гомон, М. С. Грушевський дослідили духовні джерела Слобожанщини. Праця В. Швеця, С. М. Пуделко та О. Г. Павловського присвячена діяльності відомих архіпастирів Харківської губернії [13]. Харківський колегіум як провітницький центр Слобожанської України до заснування в Харкові університету дослідив А. С. Лебедев. Додаткову інформацію про розвиток релігійної освіти та сучасний стан релігійної культури Харківщини отримано на офіційних сайтах Єпархії [14, 15] та з доповіді Високопреосвященного Никодима — митрополита Харківського й Богодухівського, присвяченого 200-річчю Харківської єпархії [9].

Збагатити наявний матеріал дозволили маловідомі або зовсім не відомі факти, які були отримані з фондів Харківського обласного та Російського державного історичного архівів. Це — відомості про функціонування парафіяльних шкіл, духовну семінарію, єпархіальне жіноче училище та церковну благодійність.

Детальний аналіз діяльності прогресивних священнослужителів Харківської єпархії XVIII — XIX ст. дозволив переосмислити їх внесок у культурну спадщину міста того часу.

Уже при Харківському колегіумі (1726 р. ), заснованому Белгородським архієпископом Єпіфанієм Тихорським, створили перший хор і першу бібліотеку, у фонді якої в 1805 р. було більше 2000 книг різними мовами [15].

Ідея відкриття Харківського університету в 1805 р. пов'язана з іменем не лише В. Н. Каразіна, але й першого архієпископа Харківської єпархії Христофора (Сулими), який крім цього відбудував Покровський монастир, домігся збільшення казенних коштів на утримання Харківського колегіуму, жертвував власні книги для його бібліотеки. Він доклав чимало зусиль для розвитку «всезагальної» освіти, тому його участь у заснуванні Харківського університету була не випадковою.

Серед «батьків-засновників» університету був також настоятель Вознесенської церкви Василь Фотієв. Його організаторська педагогічна діяльність почалася із заснування власного пансіону для навчання дворянських дітей, де він виявив себе як блискучий педагог. В. Н. Каразін, високо оцінивши його педагогічні й організаторські здібності, запропонував Василю Фотієву стати першим богословом Харківського університету. Але не він, а Афанасій Могилевський, кафедральний протоієрей Покровського собору, став першим професором богослов'я в університеті [9].

Андрій Прокопович — ректор Харківського колегіуму, професор богослов'я як блискучий проповідник, крім релігійної діяльності, займався науковою та літературною роботою. Найвідомішими з його творів є: «Слова й мови на свята і високоурочисті дні», «Латинська хрестоматія».

Архієпископ Амвросій (Ключарьов) присвятив своє життя духовній просвіті народу. Він відкрив понад 60 церков, розвинув систему церковнопарафіяльних шкіл, заснував філософсько-богословський журнал «Віра та Розум».

Одним із найосвіченіших ієрархів був Філарет Гумілевський, який став Харківським архієпископом у другій половині XIX ст. Як учений він залишив після себе більше двадцяти праць, серед яких: «Росіяни святі», «Святі південних слов'ян», «Історія російської церкви» і як найцікавішим для нас — «Історико-статистичний опис Харківської Єпархії» в 5-ти томах [14]. Він піклувався про освіту духовенства та всіляко сприяв поширенню писемності серед народу. Саме Філарет Гумілевський заснував єпархіальне жіноче училище для дочок священнослужителів і особливо для сиріт. Його пожертви були спрямовані на розвиток цього навчального закладу. Крім того, Філарет Гумілевський завершив будівництво нової будівлі семінарії, розширив Покровську церкву, перевлаштував інтер'єр архієрейського будинку та ін. [8, с. 95].

Завдяки архієпископу Макарію Булгакову в Харкові почав розвиватися періодичний друк. На сторінках журналів «Духовний вісник», «Духовний щоденник», «Харківські Єпархіальні Відомості», крім питань суто релігійного типу, публікувалися статті з філософії, психології, метафізики, висвітлювалися світські новини і новини з життя Харківської Єпархії.

Благодійна та громадська діяльність Іоанна Чижевського відзначена багатьма нагородами, зокрема Орденом Святої Анни. Завдяки йому в 1896 р. засновано парафіяльне братство, яке піклувалося про освіту дітей прочан і благочинність. У 1898 р. відкрито школу для дівчат на правах міських однокласних училищ, у 1899 р. — лікарню для людей похилого віку. Крім того, Дмитрівська церква опікала сусідню з нею Олександрівську лікарню [14].

Таким чином, «духовенство несло народу грамотність, видя в этом прежде всего залог духовного раскрепощения народа. Ценой неимоверных усилий священники от сельских батюшек до архиастырей несли людям свет Евангельской Истины — строили



храмы, при них создавали школы, библиотеки, богадельни и т. п.» [9, с. 2].

Загалом, у перші роки XIX ст. харківське духовенство було нечисленним. У документах Харківського державного архіву вдалося знайти цікавий факт. Архієреї, призначаючи священників на ті чи інші церковні посади, керувалися певними критеріями, головним з яких була вимога про наявність спеціальної освіти. Церковне єпархіальне керівництво намагалося призначити тих священників, які здобули богословську освіту в Харківському колегіумі. Перевагу надавали вихідцям з родин священнослужителів. Місце отримували залежно від рівня духовної освіти. Якщо претендент закінчив Духовну Семінарію, його призначали на посаду настоятеля або священника, якщо колегіум — священником чи дияконом, а якщо училище — то дяком або паламарем [2].

Як свідчать наведені факти, церква потребувала кваліфікованих священнослужителів. Ось чому інтенсивно починає розвиватися система релігійної освіти. Але майже в усіх навчальних закладах навчались не лише діти духовенства, але й представники інших прошарків: міщан, купців та селян.

Програма церковнопарафіяльних шкіл передбачала читання Часослова, Псалтиря, письмо і восьмиголосний церковний спів. Кількість таких навчальних закладів постійно зростала. Якщо в 1732 р. у Харкові було тільки 5 шкіл, то на початку XX ст. на Харківщині — уже близько 800 [15].

Нагадаємо, що вже при колегіумі організовано початкову школу, яка дістала назву «Сиропитательный дом» або Бурса, куди приймали дітей духовенства, переважно сиріт і дітей різночинців. Випускники могли продовжити свою освіту не тільки в релігійній сфері, а й у казенних училищах, що виникли наприкінці XVIII ст. Згодом такі люди набували можливість працювати в державних установах.

Духовні училища сприяли поширенню знань у широких народних колах. У вересні 1817 р. при Харківському колегіумі відкрито два училища: парафіяльне, яке давало початкову освіту, і повітове, з утворенням дещо вищого рівня навчання. У семінарський курс ввели нові предмети: канонічне право, сільське господарство, медицину, іконописання, природну історію [8, с.132].

Попит на навчання в подібних навчальних закладах був, мабуть, настільки високим, що єпископ Павло Саббатовський сприяв відкриттю ще двох училищ — в Охтирці та Куп'янську. Для викладання в них запросили кращих випускників колегіуму, а доглядачами — «учительних ієреїв» цих міст.

У таких училищах, крім духовних дисциплін, викладали грамоту і арифметику, тому учні в них здобували своєрідну початкову освіту і право для вступу до вищих духовних навчальних закладів. Випускники духовних училищ, які бажали стати церковниками, обіймали нижчі посади — дячка або паламаря в парафіяльних церквах.

Про роль колегіуму в розвитку мирської освіти свідчить той факт, що при ньому були відкрито так звані додаткові класи, де

викладали інженерну справу, артилерію, іноземні мови та дисципліни художнього циклу: музику, танці, малювання, архітектуру. Ці класи передбачалися переважно для дітей дворянського звання, які готувалися до державної служби.

Відкриття Харківського університету в 1805 р. сприяло поступовій реорганізації колегіуму в Харківську Духовну Семінарію (1840-41 рр.). Додаткові класи колегіуму в 1788 р. перейменували в казенне училище, а потім приєднали до Головного народного училища, яке дістало назву Головного Слобідського Українського училища.

Священнослужителі, які були зацікавлені в підготовці кадрів для різних релігійних потреб у другій половині XIX ст., надавали учням підтримку, зокрема матеріальну. Так, Архієпископ Арсеній благословив відкриття товариства «вспомоществования нуждающимся воспитанникам» Харківської духовної семінарії. Для кращих учнів було затверджено премії, а указом від 9 квітня 1890 р. Святий Синод «учредил стипендію имени митрополита Макария. Такой стипендиат утверждался епархиальным преосвящением из числа самых лучших воспитанников семинарии и должен был быть уроженцем Харьковской епархии из беднейшей семьи» [8, с.132].

На базі семінарії відкрили фундаментальну бібліотеку, що налічувала близько 15 тис. книг. А з 1867 р. Семінарія випускала власні періодичні видання.

Невипадково до 1907 р. кількість учнів у семінарії зростає до 338 осіб [3]. Випускники та вихованці семінарії вели активну просвітницьку роботу. Вона значною мірою впливала на розвиток культурного життя не лише Харкова, але і Слобожанщини, яка відтак стала одним з найрозвиненіших регіонів України [14].

Духовні навчальні заклади відкривали дорогу для юнаків. Складніше було дочкам духовенства й особливо сиротам. Тому 6 червня 1854 р. за ініціативою єпископа Філарета відкрито училище для дівчат духовного звання. Воно існувало на кошти духовенства єпархії, яке особливо піклувалося про сиріт, котрі навчалися в училищі. По благословенню архієпископа Макарія (Булгакова) заведено книгу реєстрації надходжень коштів на допомогу круглим сиротам, які закінчили курс. Коли виходили заміж, вони отримували допомогу 200 руб. У 1867 р. училище було розширено і в ньому навчалися 140 дівчат. На його будівництво Владика Макарій пожертвував 100 руб [13, 62].

У 1868 р. його реорганізовано в єпархіальне жіноче училище, де виховували не тільки майбутніх дружин священнослужителів, але й учительок початкових шкіл. Тому, крім релігійних знань, вивчали основи медицини, сільського господарства та педагогіки. Особлива увага приділялася кулінарії, шиттю та веденню домашнього господарства.

При архієпископі Амвросії єпархіальне жіноче училище капітально відремонтували, побудували нову церкву святої великомучениці Варвари та новий корпус не тільки для дочок духовенства, а й мирян. Цей заклад постійно розширювався, щороку збільшувалася кількість

вихованок. За цим показником серед подібних єпархіальних училищ Харківське училище перебувало на другому місці після Рязанського. У 1904 р. , через 50 років після його відкриття, в ньому навчалося 653 вихованки. 70 з них — на повному єпархіальному утриманні і 49 були стипендіатками [8 с. 133]. А вже в 1917 р. в училищі навчалося 846 учениць Архієпископ Амвросій домігся пенсії для викладачів, чого не було в жодному єпархіальному училищі. Після Жовтневої революції училище реорганізували в гімназію для дівчат, де викладали, крім усього іншого, ще й етикет і хореографію [4].

У своїх спогадах князь Микола Жевахов (1876-1938) — помічник статс-секретаря Державної ради того часу повідомляє про високий рівень навчання вихованок Харківського єпархіального жіночого училища. За його словами, їх «без жодних випробувань» приймали в Харківські вищі навчальні заклади: вищі жіночі курси, медичний та комерційний інститути [5, с. 6]. Вони мали перевагу перед іншими кандидатами на посади сільських учительок й запрошувались земськими установами, повітовими училищними радами, інспекторами народних училищ не тільки Харківської, але й інших сусідніх губерній.

Що стосується друкованої продукції церкви, то в 2-й половині XIX ст. в місті видавали 14 «духовно-просвітницьких видань». Тільки при Харківській духовній семінарії з 1863 по 1917 рр. публікували «Духовний щоденник», «Харківські Єпархіальні Відомості», «Віра і розум», «Духовний вісник» [8, с. 135].

Крім питань суто релігійного типу (проповідей і промов архієпископів, статей священнослужителів, професорів і викладачів університету з проблем богослов'я, історії християнської церкви, релігійно-моральної освіти віруючих та ін.), на сторінках цих журналів публікувалися статті з філософії, психології, метафізики, висвітлювалися релігійні та світські новини з життя Харківської Єпархії.

У 1863 р. за рішенням Св. Синоду при семінарії почали друкувати «Духовний щоденник», концепцію котрого визначив сам архієпископ Макарій. Журнал цілком відповідав своїй назві і складався з окремих рубрик, де друкувалися хрестоматійні уривки з творів отців церкви, основи біблійного вчення, повчальні роздуми на прикладах благочестя і благодійності парафіян. Спеціальний розділ видання був присвячений поясненню літургії або окремих її частин, християнських свят, які збігаються в часі з виходом номера журналу, виходу народних забобонів.

У Додатку до журналу, призначеному для передплатників Харківської єпархії, публікувалися конкретні відповіді на запитання парафіян, друкувалися приватні і загальні розпорядження по духовному відомству, єпархіальні вимоги, оголошення й матеріали єпархіальної статистики. Вони були присвячені особливостям окремих парафій й забобонам, які були поширеними на різних територіях єпархії. На сторінках журналу наводилися результати порівняльного аналізу рівня грамотності населення єпархії та «морально-релігійного стану» віруючих. Журнал виходив друком з 1864 по 1866 рр. два рази на місяць.

З 1867 по 1883 рр. при семінарії видавалися і виходили друком по два рази на місяць «Харківські Єпархіальні Відомості», а з 1883 р. — щотижня. Незмінним редактором журналу був протоієрей І. Л. Чижевський. Завдяки цьому виданню читач міг ознайомитися з новинами і розпорядженнями як урядового, так і місцевого єпархіального рівня. На сторінках журналу публікували статті церковно-історичного змісту, проповіді і повчання духовних осіб Харківської єпархії. З 1884 р. «Харківські Єпархіальні Відомості» замінили «Листком Харківської Єпархії» і стали окремою рубрикою журналу «Віра і Розум».

З 1994 р. газета «Харківські Єпархіальні Відомості» друкується щомісяця російською та українською мовами.

З 1884 р. з ініціативи архієпископа Амвросія при Харківській духовній семінарії став виходити друком новий богословсько-філософський журнал «Віра і розум». Редактором призначили ректора семінарії протоієрея Іоанна Кратірова. Концепція журналу відрізнялася від інших видань, оскільки базувалася на світоглядних засадах християнського віровчення.

В інтересах істини взагалі і християнської віри зокрема особливе місце відводилося філософії. Віруючий повинен знати, що поряд з матеріалістичним напрямом завжди існував інший, який ґрунтувався на основах людського духу. Останній має «безсумнівну перевагу перед першим і завдяки суворому логічному висновку сприяє розумному переконанню в основних істинах християнського вчення» [10, с. 817].

У розділі по філософії публікували доступно викладені дослідження з метафізики, історії філософії, психології, історії церкви, уривки з творів мислителів минулого і сьогодення з коментарями.

Крім того в журналі був передбачений розділ з теології, де викладалися догмати християнського віровчення, богослужіння та ін. [8, с. 136].

«Віра і Розум» з відомих причин виходив друком тільки до 1917 р. З 2000 р. його видання відновлено за ініціативою митрополита Харківського і Богодухівського Никодима (Руснака). Журнал виходить друком 2 рази на рік. У ньому за традицією публікуються релігійні, історичні та філософські статті, що висвітлюють проблеми осмислення багатьох питань, які «виникають перед свідомістю сучасної людини» [14]. Тому на сторінках журналу, як і в 2-й половині XIX ст., друкуються праці церковних і світських авторів.

Для розробки богословських, церковно-організаційних і соціальних проблем життя в Харкові засновано журнал «Духовний вісник» за участю найкращих сил міського духовенства [1, с. 883].

Його редактором став В. І. Добротворський, професор богослов'я Харківського університету та настоятель університетської церкви. Журнал друкували на кошти харків'ян, викладачів університету та інших навчальних закладів з 1862 до 1867 рр. [8, с. 135].

З 1883 по 1886 рр. у Харкові почав виходити друком приватний журнал-газета «Благовіст». Його видавцем і редактором був Григорій Іванович Кулжинський. Змістом журналу стали: огляд релігійно-

суспільного життя в Росії і за кордоном, сучасної вітчизняної та іноземної преси з питань духовно-морального розвитку особистості, рецензії книг, нариси, оповідання, життєписи, подорожі, поезія та ін.

Основні підсумки.

Розвитку культури Харкова в другій половині XIX ст. сприяла й церква. Завдяки прогресивній діяльності видатних священнослужителів XVIII-XIX ст. розвивалися традиції благодійності, друкарства, освіти. Створювалися церковнопарафіяльні школи, училища, перші вищі навчальні заклади не тільки Харкова, а й Лівобережної України в цілому. За рівнем духовної культури Харків того часу посідав одне з провідних місць серед інших регіонів України.

З середини XIX ст. харківські священники мали можливість здобути спеціальну освіту та відігравати помітну роль у культурному житті міста. Вони стали поколінням священнослужителів нового типу, які не тільки відправляли релігійний культ, а й займалися громадською діяльністю: благодійністю, засновували та поповнювали бібліотеки при монастирях і навчальних закладах, організовували парафіяльні братства, які турбувалися про освіту дітей парафіян, допомагали малозабезпеченим сім'ям, сиротам, лікарням, видавали 14 духовно-просвітницьких газет і журналів.

До середини XIX ст. релігійна освіта в Харкові сформувалася як система по підготовці кадрів священнослужителів. Для юнаків вона мала кілька рівнів навчання: початковий (церковнопарафіяльні школи) та середньо спеціальний (духовні училища та Харківська Духовна Семінарія).

Для виховання майбутніх дружин священнослужителів і вчительок початкових шкіл відкрили Харківське єпархіальне жіноче училище. Рівень підготовки дівчат у цьому закладі був настільки високим, що їх приймали в Харківські вищі навчальні заклади без вступних випробувань.

У релігійних навчальних закладах навчалися не лише діти духовенства, але й міщан, купців та селян. Крім суто релігійних дисциплін, які вивчали в таких навчальних закладах, учні мали можливість здобувати інші знання, а випускники могли продовжити свою освіту не тільки в релігійній сфері, а й у казенних училищах, університеті, інститутах, міста і працювати в державних установах.

У 2-й половині XIX ст. у Харкові видавали 14 «духовно-просвітницьких видань»: «Духовний щоденник», «Харківські Єпархіальні Відомості», «Віра і розум», «Духовний вісник», приватний журнал-газета «Благовіст». Крім питань суто релігійного типу, на сторінках цих журналів публікувалися статті з філософії, психології, метафізики, висвітлювалися релігійні та світські новини з життя Харківської Єпархії.

Наприкінці XIX ст. Харків перетворився на великий науковий і культурний центр. До 1899 р. «...к своєму столетньому юбілею Харьковская єпархия подошла с поразительными результатами — 930 храмов: при них 816 школ, 777 храмовых библиотек, 16 богаделен» [9, с. 4].

Щодо перспектив подальших досліджень культури Харкова другої половини XIX ст. слід відзначити пріоритетні напрями: наукові досягнення, релігійно-конфесійні культури, традиції побутового життя та їх внесок у розвиток міста.

#### Список літератури

1. Багалеї Д. І. Історія міста Харків за 250 років його існування (1655-1905) : Істор. моногр. В 2 т. Т. 2. Репр. изд. / Д. І. Багалеї, Д. П. Миллер. — Х., 1993. — 973 с.
2. ДАХО, Ф. 40. Оп. 170, д. 219
3. ДАХО, Ф. 40. Оп. 108, «а», л. 84
4. ДАХО, Ф. № 40. Оп. 101, д. 1015, л. 64
5. РГИА. Ф. 753. Оп. 1, д. 6;
6. РГИА, Ф. 797. Оп. 86. 1916. I отд. I стол. Д. 124
7. Історія єпархії [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://pravoslavie.kharkov.ua/index.php?newsid=79>
8. Лейбфрейд О. Харків. Від фортеці до столиці: Нотатки про старе місто / О. Лейбфрейд, Ю. Полякова. — Х. : Фоліо, 2004. — 330 с.
9. Матвиенко М. П. Історія Харківської єпархії (1850-1988) / Рус. православна церковь / М. П. Матвиенко. — Х., 1999. — 255 с.
10. Харківська Духовна Семінарія — вчора і сьогодні. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://pravoslavie.kharkov.ua/index.php?newsid=87>
11. Харківська Єпархія — вечнозеленая ветвь Украинской Православной церкви : доклад Высокопреосвященного Никодима — митрополита Харьковського и Богодуховського, посвященного 200-летию Харьковської єпархії. 1 октября 1999 г. — Х., 1999. — 8с.
12. Харьковские Епархиальные Ведомости. — 1882. — № 51.
13. Харьков и губерния на страницах газеты «Харьковские Губернские Ведомости» 1838. — 1917: (Библ. указ.) / Харьковская государственная научная библиотека им. В. Г. Короленка. — Х. : ХГНБ им. В. Г. Короленка, 1993. — Вып. 1-5. — С.
14. Чижевський І. Л. Харківське єпархіальне жіноче училище в п'ятдесятій рік його існування. (6 червня 1854 — 1904 р. ) / І. Л. Чижевський. — Х. : Версія для Яковлева, 1904. — С.
15. Швеє В. Архипастыри Харьковской епархии (1799-1999) / В. Швеє, С. Куделко, О. Павловський. — Х. : Бизнес-Информ, 1999. — 123 с., ил.

*Надійшла до редколегії 26.05.2011 р.*

УДК 130.2

*К. В. ПАШКОВ*

#### **«КУЛЬТУРОЛОГІЯ ЄЗУЇТІВ»: КАТОЛИЦЬКІ МІСІОНЕРИ В ПРОСТОРІ НЕЄВРОПЕЙСЬКИХ КУЛЬТУР**

*Проаналізовано культурологічний вимір місіонерської діяльності ордену єзуїтів у контексті неєвропейських культур.*

*Ключові слова: християнська місія, міжкультурні комунікації, неєвропейські культури, «культурологія єзуїтів».*

*Проанализировано культурологическое измерение миссионерской деятельности ордена иезуитов в контексте неевропейских культур.*

**Ключевые слова:** *христианская миссия, межкультурные коммуникации, неевропейские культуры, «культурология иезуитов».*

*The cultorology aspect of missionary activity of the Jesuits order has been analysed in the context of non-european cultures.*

**Key words:** *Christian mission, intercultural communication, non-european cultures, «Jesuits cultural studies».*

Місіонерство (від лат. *missio* — «доручення», «надсилання») — «діяльність релігійної організації по вербуванню до своїх лав іновірців» [1, с. 9] є природним способом поширення християнства у світі вже від часів апостолів («посланців») Христа, які ще в I ст. н.е. доять успішно понесли Євангеліє любові «всім народам» (Мф. 28, 19) не тільки на Захід, але й на Схід від Палестини (оскільки, згідно з переказом, «шлях Петра і Павла вів до Риму, а маршрут Фадея та Фоми — у протилежну сторону, до східної Сирії, Месопотамії та Ірану» [2, с. 25]). Навернення до християнства Вірменії, Грузії та всього «римського світу», виникнення християнських осередків у Ефіопії, Аравії, Ірані, Індії та Китаї, християнізація західних європейських народів та слов'ян — це вражаючий результат діяльності послідовників апостолів християнських місіонерів перших десяти століть, результат потужної хвилі місіонерської активності, яка об'єднала певною мірою релігійно-доктринальним світоглядом представників різних культур і народів.

Ісламський світ, протиставивши себе християнській цивілізації, на деякий час уповільнив інтенсивний розвиток християнського місіонерства, але вже з початку доби Великих географічних відкриттів у XV — XVI ст. християнська місія набуває значного і потужного імпульсу — Європа вийшла в добу жорсткої колоніальної експансії, а Церква не відмовилася від справи поширення християнства на вже завойованих чи поки ще вільних, але потенційно привабливих для європейців територіях Нового Світу, Африки, Індії, Китаю, Японії та інших.

Саме в цей час, коли Європа зустрілася з різнобарвним інокультурним Іншим та все людство «немов отримало повну ентелехію того, чим воно могло бути і чим воно призначено бути» [3, с. 57], був створений найпотужніший місіонерський орден католицької церкви — «Товариство Ісуса», або орден єзуїтів. «Воїни Папи Римського», як вони себе називали, монахи-єзуїти заснованого св. Ігнатієм Лойолою (1491 — 1556) у 1534 р. і легітимізованого у 1540 р. ордену, з самого початку «мали бути на передовій, відвоювати загублені (в протестантській Європі) позиції та завоювати ще не завойовані на величезних місіонерських теренах: Індії, Конго, Ефіопії, Японії» [4, с. 35]. Почавши з «внутрішньої місії» — поновлення розхитаної Реформацією влади Папи в Європі, орден не тільки врятував католицтво від



остаточного краху, але й посприяв поширенню католицької версії християнства в частині некатолицького світу (наприклад, в Україні) та, що досить важливо, в неєвропейському середовищі, завдяки унікальній для свого часу стратегії просування християнської ідеї в контексті нехристиянських культур. Феноменальний успіх місії єзуїтів на заокеанських землях значною мірою пояснюється тими культурологічними настановами, якими вони керувалися, зустрічаючись з представниками неєвропейських культур, репрезентуючи їм християнство, вигадуючи способи оптимальної інкультурації християнської теорії та практики в контекст чужої для людини європейського Ренесансу та Бароко культури.

Погоджуючись з думкою про те, що «місія передбачає нагальний урок зустрічі культур: пам'ять щодо цього завжди має взаємний характер, тому при зустрічі жоден не залишається осторонь і всі, хто беруть участь у контакті, зазнають взаємного впливу» [5, с. 103]. Мета статті — дослідити не суто релігійні, а культурологічні виміри зустрічі єзуїтів з представниками неєвропейських культур, відстежити взаємні культурні впливи, які стали характерною ознакою виконання єзуїтами їх місії. Конкретніше, нас цікавитиме те, що можна назвати «культурологією єзуїтів», зокрема ті теоретичні настанови, якими керувались єзуїти під час контактів з представниками інших культур та практики пристосування до цих культур, які були розроблені відомими місіонерами-єзуїтами першого та другого поколінь: Франциском де Ксав'єром (1506 — 1552), Магтео Річі (1552 — 1610) та Робертом де Нобілі (1577-1656) впродовж перших ста років існування ордену.

Слід зазначити: оскільки понині в українському і російському суспільстві існує традиційна недовіра до всієї загалом діяльності ордену єзуїтів, література з теми, якій присвячена стаття, є дуже обмеженою та епізодичною. Так, оригінальних перекладів праць місіонерів ще до цього часу не існує, а в критичній літературі, присвяченій православній полеміці з католицькою духовністю, зовсім не приділяється уваги досвіду міжкультурного спілкування єзуїтів з нехристиянськими народами. Лише поодинокі дослідження таких авторів як А. Р. Андреев [6], В. Д. Дубровська [7], А. В. Федін [8 — 10], Дж. Райт [5] вивчають принципи місіонерської традиції католицької церкви та настанови культурологічної програми єзуїтів, надають належне єзуїтським місіям як видатним явищам в історії світової культури та міжкультурних комунікацій.

Як уже було відзначено, про утворення ордену єзуїтів Папою було проголошено в 1540 р. , а вже 1558 р. в неофіційному спілкуванні саме генерал ордену Лойола вперше використав термін «missio» (офіційним терміном для назви християнської ініціативи з проповіді католицької віри він став лише 1622 року (!) [1, с. 10]). Слід одразу вказати: якщо католицтво не мало слова для означення місіонерської діяльності, на час створення ордену єзуїтів воно взагалі мало у своєму арсеналі розбудовану за попередні півтори тисячі років його існування місіонерську традицію, яка навіть була маніфестована

в трьох принципово різних моделях: етноцентричній, акомодативній та контекстуальній. Так, домінуюча в пізньому середньовіччі етноцентрична модель передбачала наявність незмінного стандарту рідної для місіонера релігійно-культурної традиції, до якого він мав навіть силою, приводити соціум та культуру, з якою працював (варіантами втілення етноцентричної моделі були: патерналізм, тріумфалізм та расизм). Інші дві моделі були дещо відкритішими та толерантнішими до культур реципієнтів. Акомодативна модель передбачала виважене ставлення до нехристиянських культур та релігійних традицій, навіть язичницьких, оскільки постулювала наявність у них деяких елементів, які можна було інтерпретувати як такі, що відповідають Євангелію та можуть бути інкорпоровані, як органічні частини, в локальні християнські спільноти. Місіонери, в рамках цієї моделі, намагалися довести не антагоністичність, а дружність християнства аборигенним традиціям та звичаям, продемонструвати глибину та силу християнства, його відповідність таємницям «божественного» та суті «світу», яку шукала духовна еліта тієї чи іншої культури. Контекстуальна модель передбачала вже не часткову, а повну ненасильницьку інтеграцію християнської та нехристиянської культури, її поступову християнізацію із середини, забезпечення «християнського способу життя» не для окремих (аутсайтери чи еліта), а для всіх представників певної культури.

Серед трьох вищезгаданих моделей місії єзуїти намагались дистанціюватись від першої (етноцентризм) та обрати ту, яка, з їх точки зору, була вкорінена в ранньохристиянській місіонерській практиці, а саме — акомодативну, котру згодом вони, не завжди вдало, прагнули наблизити до моделі контекстуалізації.

Першим серед місіонерів-єзуїтів, які без страху вирушили на пошук християнської проповіді в колонії та на практиці розпочали реалізацію акомодативної моделі, був один із семи засновників ордену, друг та довірена особа Ігнатія Лойоли — Франциск де Ксав'єр. Поступивши на службу до португальського короля, Ксав'єр прибув у 1542 р. до Гоа — столиці португальської Індії, де і розпочав, досить не типовим чином, свою працю з християнізації місцевого населення. Насамперед, він звернувся до вивчення тубільських мов, заклавши цим одну з основних культурологічних настанов місіонерської діяльності ордену: якщо раніше звичайною практикою місіонерів було повчання віри за допомогою перекладача, то з цього часу «одне з перших правил ордену передбачало вивчення його членами мови країни, до якої вони їхали» [7, с. 67]. Щоб привернути увагу тубільців, Ксав'єр також використовував оригінальні форми проповіді слова Божого й не зупинявся перед тим, щоб інтерпретувати як прийнятні, з християнської точки зору, язичницькі практики подяк та деякі ритуали. Так, наприклад, він купив дудку і, рухаючись по вулицях, дудів у неї доти, поки його не оточував натовп цікавих. Тоді монах підіймався на камінь і, відчайдушно жестикулюючи, починав проповідувати. На закінчення він цілував великий хрест і закликав присутніх слідувати його прикладу. Той, хто поцілував хрест,

вважався зверненням і хоча таке хрещення, звичайно, було суто формальним, а практика дозволу прикрашати статуї святих гірляндами квітів (майже так само, як це робили з ідолами індуїстських богів), більше ніж сумнівною з точки зору «справжніх» християн-європеїців, безпрецедентна масовість навернення навіть у таке «адаптоване» християнство була дуже вражаючою. Залишивши згодом Гоа, Ксав'єр здійснив декілька подорожей по островах Індійського океану та заснував численні християнські спільноти в Японії, звідки він до самої своєї смерті намагався розпочати велику місію в Китаї. Але Китай у цей час був закритою для європейців територією. Він «ідентифікував себе з цивілізацією, за кордонами якої не існувало нічого, окрім варварства» [7, с. 66], тому знайти ключ до цієї давньої культури було нелегко, навіть для єзуїтів, які вивчали її дуже інтенсивно, але опосередковано.

Прориву в християнізації Китаю та справжньому відкриттю його для Заходу допомогли вдалий збіг обставин та несподіваний дозвіл влади однієї з провінцій китайської імперії потрапити єзуїтам до материкового Китаю, де вони з ентузіазмом почали реалізацію тієї акомодационної стратегії, яка пізніше стане на деякий час класичною для проповідників ордену. Китайську місію єзуїтів очолив видатний учений, математик, астроном та картограф монах-єзуїт Маттео Річчі, який розпочав свою діяльність безпосередньо в Піднебесній у 1583 р. Річчі та його супутники, зрозумівши, що китайську зневагу до всього не китайського неможливо перебороти прямо, вирішили знайти обхідний шлях — буквально «стати китайцями» і, перш за все, зовні — вони поголили голови та підборіддя, одягли простий одяг буддистських монахів, почали виконувати всі вимоги ввічливості та ритуали, які передбачав китайський церемоніал. Обов'язковим елементом цього церемоніалу, до речі, була дуже образлива для європейців практика «коуту» — простирання на підлозі перед високими китайськими чиновниками й імператором, яку Річчі, якщо це було необхідно для його місіонерських цілей, виконував без страху і сумніву. Отримавши дозвіл на постійне поселення, єзуїти збудували собі споруду за європейським зразком та почали вести спосіб життя, подібний до буддистських монахів. Намагаючись вивчити мову та культуру Китаю, вони читали класичні китайські тексти та, за допомогою інкультурації християнських символів, розпочали справу християнізації місцевого населення, шукаючи корелятив між категоріями християнства й китайської космології та етики. Так, над олтарем у стінах місії помістили зображення Христа, виконане в невідомій для китайців і тому дуже привабливій реалістичній манері європейського олійного живопису, до якого єзуїти зробили зрозумілий китайцям підпис тяньчжу — Небесний Володар. Потім Річчі почав використовувати ще одну дуже вдалу тактику пошуку довіри місцевої еліти: він з успіхом викликав її зацікавленість досягненнями європейської науки, яка, з точки зору єзуїтів, була гідним аргументом у пропаганді християнського світосприйняття (тим більше, що про досягнення самотутньої науки Китаю, яка певною мірою не поступа-

лася європейській, на той час у Піднебесній уже було позабуто). Річчі створив мапу світу, де Китай посів місце в центрі (як це й було на китайських мапах), але всі інші країни були відображені в їх справжніх пропорціях, що дуже вразило китайців, які були впевнені у величчї лише своєї держави. Потім він створив модель земної кулі, почав приваблювати китайську еліту демонструванням гри на європейських музичних інструментах та ілюстраціями в книжкових виданнях. Вимушене переселення в інше місто на восьмому році єзуїтської місії в Китаї надало змогу Річчі вдосконалити методикау та практику акомодатції. Так, нову споруду місії збудували вже не в європейському, а в китайському стилі, крім того, єзуїти на чолі з Річчі відмовилися від «іміджу» буддистських монахів, які не користувалися великою повагою влади, і замість того відпустили бороди та волосся та змінили свій одяг на одяг китайських учених шеньши, що кардинально підвищило їх соціальний статус в очах місцевого населення. Змінилось й ім'я Річчі, від цього часу він став Лі Мадоу, що і писалось на вірчих книжках, які єзуїт за китайським звичаєм відсилав тому з китайських «друзів», до якого бажав завітати. Крім удосконалення зовнішньої «китаїзації», Річчі почав масштабну працю по вивченню давньокитайської духовної традиції — конфуціанства. Він переклав з китайської п'ять книг конфуціанського канону, чим відкрив Конфуція Заходу, дійшовши для себе висновку, що «думка щодо Божої присутності в душі кожної людини повністю відсутня в конфуціанській схемі» [7, с. 90]. Бажаючи заповнити цю лакуну в доктрині Конфуція християнством, Річчі почав використовувати всі можливості свого інтелекту та пам'яті з метою привернути увагу насамперед китайської еліти до себе і свого вчення. Наприклад, він неодноразово на прохання місцевої знаті та вчених повторював дуже складні послідовності ієрогліфів після одного їх прочитання, чим викликав повагу та довіру китайців. Після того, як йому дозволили оселитися в Нанкіні, Річчі створив інтелектуальний кружок, де вели бесіди на теми конфуціанської філософії, яку єзуїт дуже вдало інтерпретував не як протилежну, а попередню стосовно глибшої християнської філософії. Ця стратегія проповіді набула відображення і у виданій ним китайською мовою книжці «Про дружбу», яка написана у формі діалогу між Річчі та китайським ученим та стала бестселером того часу серед китайських книжників. Загальний висновок Річчі щодо китайської духовної традиції був дуже виваженим і свідчив про те, що культура народу, серед якого жив єзуїт, викликала в нього справжню повагу. З точки зору Річчі, ані традиція поклоніння предкам, ані культ Конфуція не були проявами ідолопоклонства, оскільки виявились лише формулами поваги до основ суспільства і не суперечили християнству.

У 1601 р. Річчі нарешті мав можливість затриматися в Пекіні, його запросили до імператорського палацу, де йому вдалось привернути увагу імператора дарунком великого годинника та європейськими музичними інструментами, перш за все — клавикордом, гри на якому побажали навчитись музики-євнухи імператора. Для них

Річчі написав спеціальні «Пісні для клавикордів» на теми етики з цитатами із християнських авторів [7, с. 102].

Маттео Річчі, «Лі Мадоу — людина з Великого Заходу, людина яка стала відома завдяки її справедливості та чудовим книгам», як наголошувала китайська епітафія, помер та був похований 1609 р. у Пекіні, але досвід теорії та практики міжкультурних відносин, який було ним напрацьовано, увійшов до скарбниці єзуїтського ордену та став парадигмальним для тих місіонерів, котрі працювали як у Китаї, так і в інших регіонах світу після нього.

У цьому контексті одним з яскравих прикладів радикального наслідування акомодатійної практики Річчі можна назвати місіонерську працю отця Роберта де Нобілі, який з 1606 р. присвятив себе проповіді Євангелія в Мадурі та Південній Індії.

Якщо Франциско Ксав'єр проповідував неможливім прошаркам індійського населення, які були репрезентовані нижчими кастами, навіть паріями, то Нобілі, як і Маттео Річчі, вирішив зорієнтувати свої зусилля на еліту суспільства — кшатріїв і брахманів. Як і Річчі, Нобілі вирішив, що проповідувати індійцям можна тільки «ставши індієм», тому він перш за все вивчив тамільську мову та змінив свій зовнішній вигляд: поголив голову, прикрасив вуха велетенськими сергами, зафарбував лоб фарбою жовтого кольору із сандалового дерева, на ноги взув дерев'яні черевики, а тіло задрапував у вогненно-жовтий одяг. Потім оселився як затвірник у землянці, де провів цілий рік на вегетаріанській дієті, як сініази — індійський спокуючий брахман. Таким чином, йому вдалося привернути увагу справжніх брахманів і ті, врешті-решт, стали відвідувати його. Запевнивши їх клятвою в стародавній знатності римських брахманів (!), Нобілі під ім'ям Татува-Подапар-Суамі, тобто «володаря 96 досконаlostей справжнього мудреця», урочисто прийняли в касту брахманів. Тримаючись дуже обережно, не відвідуючи нікого й обмежуючи свої виходи у світ, Нобілі намагався приховати під своєю таємничістю справжній намір місії — навернення тубільців за акомодатійною схемою ордену.

Перевтілення єзуїта у філософа-індуса було настільки вдалим, що незабаром до нього стали звертатися як до великого вчителя з наполегливими проханнями відкрити школу. Врешті-решт він зважився зробити це, остерегаючись, однак, повністю підняти завісу таємниці. «Він говорив на місцевому діалекті як справжній брахман, писав роботи тамільською мовою, в яких християнство, дивним чином перемішане з індуською мудрістю, набуло вигляду абсолютно індуського вчення. Він складав пісні, настільки подібні і за своєю формою, і за своїм змістом на древні гімни індуським богам, що тільки досвідчене око мало можливість розрізнити їх. Звичайно він зберіг багато язичницьких звичаїв у культурі братств, утворених з його учнів, і ставився з великою повагою до кастових забобонів індусів. Він ніколи не мав справи з паріями, ніколи не переступав порога житла людей нижчих каст. Якщо йому необхідно було причащати їх, він простягав їм гостію на кінці маленької палички або наказував принести її до їхнього будинку» [11, с. 285]. Мабуть, все ж, для самого Нобілі різниця

між християнством та індуїзмом ніколи остаточно не була стерта, оскільки навіть інквізиція (!) в Гоа виступила на захист культурологічного експерименту єзуїта, коли місцевий архієпископ та деякі кардинали в Римі в 1623 р. піддали нищівній критиці методи його проповіді. Проте Папа Григорій XV зважився припинити переслідування і терпіти започатковані креативним єзуїтом обряди надалі, до ґрунтовнішого розслідування. До самої смерті Нобілі в 1656 р. він продовжував свою діяльність у звичайних формах і залучив до свого методу всіх братів Південної Індії. Можливо, тому в 1676 р. в Південній Індії налічувалося вже близько 250000 індусів-католиків.

Отже, як свідчить екскурс в історію початку місіонерської діяльності ордену єзуїтів в Індії та Китаї, вираз «культурологія єзуїтів» має право на існування, оскільки є влучним для загального опису теорії та практики міжкультурної комунікації, яка мала місце при виконанні єзуїтами їх місіонерської роботи в контексті неєвропейського культурного оточення. Підпорядкована справі проповіді Євангелія, культурологія єзуїтів розвивалася на базі акомодативної місіонерської моделі, що передбачала при зустрічі з іншою культурою, як головну настанову, відмову від тотального європоцентризму (що є дуже нехарактерним для епохи колоніальних захватів) та повагу до тих форм, в яких маніфестували себе місцева релігійна, політична та культурна традиції. Інкорпоруючи вчення про культуру в осереддя розуміння місії, єзуїти на практиці реалізували його через вивчення мов, звичаїв та традицій тієї країни, яку вони намагалися повернути до Христа. Погоджуючись у повсякденному бутті жити за правилами культури реципієнта, єзуїти приділяли увагу, перш за все, формам та змістовному наповненню, в яких маніфестувала себе висока місцева культура. Опанування культури надавало єзуїтам змогу на рівних вести розмову з елітою суспільства — можновладцями, філософами, релігійними лідерами та вченими, додало антагонізм, який існував між місцевим населенням та європейцями. Окремим елементом культурологічної ініціативи єзуїтів була справа по вивченню семіотичного простору іншої культури, введенню в цей простір християнських символів та знаків, створення кодів для транспонування мови християнської догматики і етики мовою нехристиянських релігійних і філософських систем. Останнє, що слід відзначити як елемент тонкої культурологічної стратегії єзуїтів у розглянутий у статті час, — це їх поважне ставлення до новоєвропейської науки (навіть незважаючи на заборони інквізиції) та перші в історії справи репрезентацій європейської культури, як культури християнської, за допомогою наукових та технічних досягнень, здобутих європейською цивілізацією.

#### Список літератури

1. Иванов С. А. Византийское миссионерство: Можно ли сделать из «варвара» христианина? / С. Иванов. — М. : Языки славянской культуры, 2003. — 376 с.
2. Аверинцев С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью / С. Аверинцев // Из истории культуры средних веков и Возрождения. — М. : Наука, 1976. — С. 17-64.



3. Мамардашвили М. Другое небо / М. Мамардашвили // Три каравеллы на горизонте. — М. : «Международные отношения», 1991. — С. 37-58.
4. Сикари А. Святой Игнатий Лойола / Антонио Сикари // Портреты святых. — Милан. — М. : Христианская Россия, 1998. — Т.3. — С. 25-39.
5. Райт Дж. Иезуиты / Джонатан Райт. — М. : Эксмо, 2006. — 464 с.
6. Андреев А. Р. История ордена иезуитов. Иезуиты в Российской империи. XVI — нач. XIX века / А. Андреев. — М. : Русская панорама, 1998. — 256 с.
7. Дубровская Д. В. Миссия иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие (1552 — 1775 гг.) / Д. Дубровская. — М. : «Крафт+», Ин-т востоковедения РАН, 2000. — 256 с.
8. Федин А. В. Католический миссионер как агент культурного взаимодействия (на примере деятельности Общества Иисуса в американских провинциях) / А. Федин // Межкультурное взаимодействие и его интерпретации: материалы науч. конф. 22-23 апреля 2004 г. — М. : ИВИ РАН, 2004. — С. 74-77.
9. Федин А. В. Между двух империй: иезуитская миссия в англо-французском противостоянии в Северной Америке XVII века / А. Федин // Французский ежегодник 2008: Англия и Франция — соседи и конкуренты. XIV-XIX вв. — М. : ИВИ РАН, 2008.
10. Федин А. В. Становление иезуитской миссии в Новой Франции в 1611-1630 гг. / А. Федин // Вопросы истории. — 2010. — № 2. — С. 113-121.
11. Бёмер Г. Иезуиты / Г. Бёмер. — М. : Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1913. — 454 с.

*Надійшла до редколегії 09.06.2011 р.*

УДК 141.319.8

Г. Д. ПАНКОВ

### ПРО ЛЮДСЬКУ ГІДНІСТЬ У ВЧЕННІ Г. С. СКОВОРОДИ

*Реконструється погляд Г. С. Сковороди на цінність людської особистості та її смисло-життєві пріоритети. Особлива увага приділяється питанню місця й ролі аскетичності в антропології та етиці українського мислителя.*

**Ключові слова:** «підкування про людину», «достойна людина», «аскетичний труд», «жертвенність», «щастя».

*Реконструирован взгляд Г. С. Сковороды на ценность человеческой личности и её смысло-жизненные приоритеты. Особое внимание уделяется освящению места и роли аскетичности в антропологии и этике украинского мыслителя.*

**Ключевые слова:** «забота о человеке», «достойный человек», «аскетический труд», «жертвенность», «счастье».

*The view of G. S. Skovoroda to the value of human personality and its meaning-and-vital priorities is reconstructed. The special attention is given to the interpretation of the place and the role of ascetics in anthropology and ethics of the famous Ukrainian thinker.*

**Key words:** «concern about a man», «merited man», «ascetic labour», «oblatoryness», «happiness».



У філософській думці питання про людину нерозривно пов'язане з проблематизацією питання про людську гідність. Чи будь-яка людина гідна називатися людиною в справжньому сенсі свого значення? Що має означати вислів людської гідності? Чому люди живуть життям, що не достойне справжнього людського буття і що необхідно зробити, щоб людина узгоджувала своє життя відповідно до ідеалів, які стверджують честь і гідність людської особистості? Критична постановка питання про людську гідність свідчить про те, що у філософській думці фігура людини уявляється як антропологічний проект, який повинна реалізувати кожна конкретна людина у своєму повсякденному житті.

Історико-філософська традиція являє собою багатий та обширний досвід осмислення питання про людську гідність та вироблення проекту ідеальної людини. У системі цієї традиції помітне місце посідає вчення про людину Г. С. Сковороди (1722-1794). Пізнати істинну людину й стати істинною людиною — ось головна мета виховання благочестя, відповідно до глибокого переконання українського мислителя. «Піклування про людину» найтісніше пов'язане із піклуванням про її духовність та благочестя. Таке піклування містить у собі як складовий компонент ультимативну вимогу вивільнення людини від несправжніх цінностей, які перешкоджають їй у ствердженні справжньої людської гідності. Філософсько-антропологічна й етична проблематика посідає найсуттєвіше місце у творчості філософа, яку ми досліджуємо, а її осмислення є актуальним щодо сучасних філософських досліджень, які зосередили основну увагу навколо «піклування про людину».

Різноманітні аспекти антропологічного вчення Г. С. Сковороди широко висвітлено й глибоко проаналізовано в спеціальних дослідженнях, присвячених вивченню філософського доробку згаданого мислителя. Серед них слід відзначити монографічні праці Іваньо І. В. [3], Марченка О. В. [4], Поповича М. В. [7], Ушкалова Л. В. [16], Ушкалова Л. В. і Марченка О. В. [17], Чижевського Д. [19], колективну монографію «Філософія Григорія Сковороди» [18], а також статті Аляєва Г. Є. [1], Матвеева В. О. [5], Музи Д. Є. [6]. Однак питання про людську гідність у творчості українського філософа як проблема не виокремлюється, а лише побіжно розглядається серед інших аспектів його антропології та етики.

**Мета** статті — реконструювати вчення Г. С. Сковороди про людську гідність та шляхи її досягнення.

Досягнення поставленої мети передбачає осмислення таких питань:

- 1) Який смисл Г. С. Сковорода вкладав в ідеал достойної людини?
- 2) Що необхідно зробити людині, щоб стати достойною людиною (питання про «тактику життя»)?
- 3) Які перешкоди трапляються на шляху боротьби людини за свою гідність?
- 4) На що заслуговує людина за свою гідність (питання про людське благо)?

У творі під назвою «Прокинувшись, побачили славу його» риторично поставлене Г. С. Сковородою запитання: «Чи будеш ти колинебудь людиною?» насправді є найважливішим аксіологічним імперативом — «Стань людиною!» У контексті вчення українського філософа «стати людиною» означає глибоку антропологічну трансформацію «тілесної людини» на ступінь духовно-особистісного буття.

Ця трансформація рівнозначна персоналізації, що підвищує особистість над емпіричним індивідом. У складеній Сковородою пісні «Безодня безодню закликає» людський дух, який «ширше за всі небеса і води», не може насититися цінностями, якими насичається натопт у повсякденному житті. Від цього він відчуває «нудьгу і скрегіт, тугу і печаль». Дух, який символізує орел, не може знаходитися в повсякденній емпіричній тісноті; з метою пошуку духовної поживи він злітає «в край піднебесний», підносячись над буденним світом з його «тілесним» змістом [10, с. 312-313]. «Негативна» антропологія Г. С. Сковороди, що викриває «тілесну» людину, виливається в «позитивну» антропологію, яка стверджує персоналістичну смисложитєву інтенцію.

Будучи християнським мислителем, антропологічний імператив «Стань людиною!» автор спрямовував до теїстичного імперативу «Лицем до Бога» і христологічного імперативу «Лицем до Христа». У «Безодні безодню закликає» міститься заклик знайти Бога і потурбуватися про те, щоб його побачити [10, с. 313].

Де шукати Бога? Згідно з ученням Г. С. Сковороди про дві натури, Бог — невидима натура, яка пронизує і одухотворює видиму природу — кожне живе ество [11, с. 175]. Він пропонує людині звернути погляд углиб своєї природи, щоб там знайти Бога. З посиланням на авторитет Біблії мислитель закликає «почути себе», «увійти до храму свого», «повернутися в будинок свій», оскільки самозвеличання є обителлю, в якій живе Бог [13, с. 418].

Таким чином, перше з поставлених у статті питань — про гідність людини — Г. С. Сковорода вирішував у контексті християнської антропології, що осмислює людину «образом» і «подобою» Бога.

Християнство цілком доречно визначати як культуру наслідування Христа. Євангельський образ Ісуса Христа має вигляд культурного еталону, який задає спрямованість смисложиттєвій стратегії й тактики християнського способу життя. В одному з листів М. Ковалинському Г. С. Сковорода наводив аскетичний приклад в особі Ісуса Христа, який шукав Царство Боже, не піклуючись про одяг, їжу, уникав розкоші й надмірності. «Тому, — підкреслював мислитель, — він був обвитий поясом шкіряним, який суворо пригнічує розбещеність плоті» [10, с. 290]. Отже, носити шкіряний пояс символізує позицію неухильного проходження аскетичним шляхом, указаним Христом.

Сутність аскези Г. С. Сковорода вбачає в духовній трансформації, під якою розуміється піднесення «глінного тіла» на рівень його духовного стану, про що підкреслюється в одному з листів М. Ковалинському [10, с. 272]. У зазначеному контексті мислитель дотримував аксіологічної позиції апостола Павла, що розмежовує тілесну органі-

зацію людини на тлінне й духовне, при цьому закликаючи християн до її духовної трансформації. У листі до М. Ковалинського Сковорода риторично запитував: «Навіщо куштувати Христове тіло, залишаючись самим собою?» [10, с. 472]. Це запитання свідчить про ситуацію розриву між зовнішньо-ритуальною і внутрішньо-духовною сторонами християнського благочестя, що часто спостерігається в повсякденному житті багатьох християн. Одночасно в цьому питанні визначається антропологічний сенс вимоги аскетичної практики — змінити самого себе. У контексті змісту згаданого листа змінити самого себе означає затвердження антропології «нової людини», яку формує «новий дух» [10, с. 472].

У «Розмові, званій Алфавіт, або Буквар світу» Г. С. Сковорода виклав концепцію християнської аскетичної практики. Звертаючись до свого партнера по діалогу Якова, Григорій промовляє такі слова: «Справся ж з самим собою. Пізнай себе. Вслухуйся в себе і слухай Господа свого. У тобі є цар твій, отець і наставник. Він один знає, що тобі близьке, тобто корисно. Сам він поведе до цього, запалить бажання, звеселить до праці, увінчає вінцем і благословить голову твою. Будь ласка, друг, не починай нічого без цього царя у твоєму житті! Дивно, що досі ще не зачіпають тебе ці слова: «Шукайте, перш за все, Царства Божого!»» [13, с. 420].

У наведеному фрагменті простежуються такі ознаки аскетичного вчення українського філософа. Перше: у вислові «впорайся з самим собою» вказується на духовну роботу, що є найважливішою аскетичною константою. Друге: найважливішою умовою здійснення згаданої роботи висувається самопізнання, найтіснішим чином пов'язане з богопізнанням. Третє: безумовне підпорядкування себе волі Бога, завдяки чому людині забезпечується успіх в аскетичній діяльності. Нарешті, спрямованість аскетичної практики проголошується імператив пошуку Царства Божого, в якому вбачається життєвий ідеал і справжнє щастя.

Отже, в ученні Г. С. Сковороди самопізнання, богопізнання й аскетична діяльність складають єдину життєву лінію людини в її устремлінні до особистого щастя. Де і в чому (або в кому) людина в змозі його знайти? На поставлене запитання наводиться така відповідь: «Царство Боже серед нас. Щастя в серці, серці в любові, любов же — в законі вічному» [8, с. 140].

У християнській думці співтовариство послідовників Христа часто називається духовним стадом Бога, в якому центральне місце посідає цінність жертвовного служіння Всевишньому. У «Симфонії, названій книгою Асхань, про пізнання самого себе» Г. С. Сковорода назвав християн телятами Бога і диференціював їх на чистих і нечистих. Зразками «чистих» телят визначаються біблійські патріархи, пророки й апостоли, що цілком присвятили своє життя виконанню волі Божій. Їм протиставлялися «нечисті» телята, що «втратили в собі дух». Цим самим констатується осквернення священного простору християнського співтовариства, покликаного піднятися над язичницьким його оточенням. У такому разі ревнителі християнського

благочестя висувають ультимативну вимогу очищення цього простору від того, що поганить, носіями якого є «християни з язичницьким серцем». Квадрат, один з персонажів згаданої вище книги, актуалізує слова біблейського патріарха Іакова, звернені до «будинку Ізраїлевого»: «Відкиньте чужих богів, які з вами і серед вас, і очистіться, і замініть ризи ваші, і зійдімо у Вефіль, і спорудімо там жертовника Богові, який вислухав мене в день скорботи» [15, с. 253].

Центральною ланкою наведеного вище вислову слугує вимога спорудити жертовника Богові для принесення йому жертв. Жертвопринесення розглядається як священний ритуал, що не визнає поблизу себе нічого такого, що поганить, тим більше — в особі учасників ритуалу. З цього постає необхідність ритуалу очищення, яка потребує заміну учасниками повсякденних шат оновленим одягом. Але для цього насамперед необхідно «відкинути чужих богів, які з вами і серед вас». У контексті вчення Г. С. Сковороди під «чужими богами» маються на увазі «кумири плоті» — такі ідеали, які орієнтують людину на досягнення «земного щастя», але не Царства Бога. Таких християн, з «язичницьким серцем», не слід підпускати до святині, якою є жертовник. Таким чином, під очищенням від того, що поганить, розуміється духовне очищення від «спокус плоті». Таким чином, стверджується етика аскетизму, що відкидає етику гедонізму.

Що, на думку Г. С. Сковороди, має слугувати жертвою? Відхилиючи язичницькі натуральні жертви з посиланням на пророка Ісайю, Памво, один з персонажів «Книги Асхань», наводить слова ізраїльського царя Давида: «Принесіть Господові славу й честь» [15, с. 250]. Його співбесідник, Антін, апелюючи до авторитету біблейського Мойсея, доповнює: «Заколи гріх у тобі, о людино! Убий в собі завзятість твою й гордість, яка заподіює досаду голосові закону вишнього. Зітри і спали її жаром любові твоєї до Бога. Послухай Мойсея і викорени з себе зло. Ось жертва!» [15, с. 250]. Очевидно, що Памво і Антін указують на дві сторони жертвовного служіння людини Богові: перша полягає в жертвовному присвяченні чеснот (слава і честь), друга — в очисній жертві, що створює сприятливу умову для присвячення Богові душі в її духовній чистоті.

Таким чином, бути гідним членом «стада Христа» означає життєву інтенцію християнина на внутрішньо-духовне вдосконалення, що становить безумовну смислову ланку в служінні Богові. Цим сенсом наповнюється звернений до людини заклик — «Візьмися за себе» [15, с. 251].

Духовна робота людини над самою собою припускає критичне самопізнання. «Пізнай же себе, — закликає Г. С. Сковорода вустами згаданого вище Квадрата. — Розділи між добром і злом, між корисним і добрим, підлим і злим...» [15, с. 251]. Самопізнання в Сковороди тісно пов'язане з етикою, а точніше — з аскетичною етикою, спрямованою на «гірську височінь». У «Книзі Асхань» міститься ультимативне звернення до людини піднятися вгору, спрямувавши туди свій погляд і мудрість [15, с. 196]. «Слухай! На всякому ж місці дай місце і Богові твоєму! У волоссі — волосу його, у жилочці твоїй —

жилі його, у кістках твоїх — кісткам його. Поділися з ним до останньої твоєї частинки...», — писав Сковорода [15, с. 197]. Згідно з його думкою, результатом зазначеної позиції має стати оновлене людське єство — «нова плоть і кістка», а трапезою для Бога — чисте серце [15, с. 197].

Таким чином, друге з поставлених питань — про спосіб утвердження в людині своєї людської гідності — вирішувалося Г. С. Сковородою в душі християнського аскетичного вчення, що орієнтує людину на духовну трансформацію в напрямі особово-божественного начала. Аскетична діяльність наповнюється цінністю жертвовного служіння Богові в єдності «жертви очищення» від пристрастей і «жертви присвячення» чеснот.

В одному з листів Г. С. Сковороди до М. Ковалінського, датованому 1767 р., наголошувалося: «Ми прив'язані до світу, ми захопилися плоттю, заплуталися в софізмах диявола» [10, с. 313]. У творі під назвою «Прокинувшись, побачили славу його» мислитель риторично звертається до християн з «непридатним» серцем: «Чи будеш ти колинебудь людиною? Не будеш — чому? Тому, що задивився на плотську завісу, а на обличчя справжньої Божественної людини дивитися твоєму оку не доводиться» [12, с. 132]. Що ж перешкоджає пізнанню справжньої людини? Виявляється, прихильність людини до власної плоті, що є «видимою натурою». У такому разі автором особливо підкреслювалася думка, згідно з якою «плоть ніколи не була істинною: плоть і брехня — все одне і те саме, і хто любить цей ідол, сам такий самий; а коли брехня і порожнеча, не та людина» [12, с. 132]. Тому неможливо осягнути суть справжньої людини доти, поки не настане розуміння, що «твоя плоть є ніщо» [12, с. 132]. Сковорода сподівався на можливість виплутатися з цих пут за умови наполегливих прагнень до звільнення від них. Він дотримував позиції апостола Павла: «Отже, братія, ми не боржники плоті, щоб жити по плоті; Бо, якщо живете по плоті, то помрете, а якщо духом убиваєте справи плотські, то живі будете. Бо всі, кого веде Дух Божий, суть Сини Божії», — підкреслюється в Посланні до римлян [2, Рим. 8:12-14]. Плоть безпосередньо співвідносилася з фальшивим ідеалом, наслідування якого є несумісним з людською істотою [9, с. 171].

Таким чином, третє питання — про перешкоди на шляху боротьби людини за утвердження власної людської гідності — Г. С. Сковорода вирішував у контексті християнської аскетичної думки, яка радикалізувала опозицію тілесного й духовного стосовно ставлення до людини.

Відповіддю на останнє з поставлених у статті питань слугує аксіологія щастя, яка у творчості Г. С. Сковороди посідає помітне місце. Вирішення питання про пошук щастя нерозривно пов'язується з пошуком Бога: де Бог, там слід шукати й щастя. Бог і щастя — в серці і в душі. «Щастя наше — всередині нас..., — відзначав Сковорода. — Нехай ніхто не чекає щастя ні від почесних посад, ні від багатства. Немає його ніде. Воно залежить від серця, серце — від світу, мир — від заклику, заклик — від Бога. Тут кінець: не ходи далі» [13, с. 441].

«Справжнє щастя у внутрішньому світі серця нашого, а мир — у згоді з Богом» [8, с. 345]. «Хто з Богом згоден, той мирний і найщасливіший» [13, с. 417].

Що ж таке щастя? Відповідь Г. С. Сковороди на поставлене запитання наведена в душі євангельської аксіології: простір дійсного щастя складає Царство Боже, яке всередині нас. Це царство уявляється у вигляді блаженної природи, що живе в кожній людині і керує нею. Те, що здобувається людиною блаженної природи, наповнення її божественною славою, що увінчує голову носія цієї природи, розглядається ультимативним завданням у пошуку людиною вищого сенсу життєвого існування [13, с. 419-420]. Мислитель закликає людину ввійти всередину себе самої і одночасно пройти повз свою плоть [10, с. 315]. За такої умови людина уникне загибелі як людини тілесної та утвердить собою божественне єство.

Г. С. Сковорода запропонував своєрідну концепцію «географії щастя». Згідно з його переконанням, не слід шукати щастя в жодній точці земного простору: ні в Америці, ні в Єрусалимі, ні в пустелі, ні за морем. Також не слід шукати щастя в багатстві, чині, в науках і різних видах соціальної і культурної діяльності. «Географія щастя» українського філософа звертає людину на її внутрішній світ — до серця, що є джерелом любові, яка пов'язує людську особистість з вічним законом.

Мислитель тісно поєднує Бога, щастя й серце людини. Значить, підкреслює він, щастя людини дуже близько і його не слід шукати десь удалині, оскільки воно — в серці кожної особистості, в Богові. «Воно живе у внутрішньому світі серця нашого, а мир у згоді з Богом», — стверджує Григорій у своїй бесіді з попутниками про справжнє щастя [14, с. 345]. Аналогічна думка міститься в «Розмові, званій Алфавіт, або Буквар світу»: «Щастя твоє, і світ твій, і рай твій, і Бог твій всередині тебе» [13, с. 422]. Шлях до щастя лежить через аскезу. Для його досягнення Сковорода закликає «носити шкіряний пояс», наслідуючи Христа.

Розглянувши вчення Г. С. Сковороди про гідну людину дає підстави охарактеризувати його як специфічний різновид персоналістичної антропології, що утверджує цінність особистості в її трансцендуванні. Звернення українського філософа до людей із закликом «стати людиною» вказує на завдання духовного самовдосконалення як духовної трансформації людської особистості, що прославляє її над повсякденним емпіричним світом.

У вченні Г. С. Сковороди «стати людиною» — це ультимативна вимога звернути серце до Бога. Названа ультимативність пояснює позицію жорсткого опозиціонування мислителем духовного й тілесного, небесного й земного, яка відтворює євангельську аксіологію, концептуалізовану апостолом Павлом. У системі християнської аксіології євдемонія орієнтується виключно в «гірний світ» і складає трансцендентний простір, що називається Царством Божим. Антропологія щастя за своєю суттю набуває теїстичного значення, а кардіо-

центрична її спрямованість у контексті теїстичного світогляду має вигляд теокардіоцентризму.

Ультимативний заклик Г. С. Сковороди «стати людиною», «впоратися з самим собою», «змінити самого себе» покликаний мобілізувати людину до практичного втілення християнських цінностей. Таким чином, актуального значення в ученні українського філософа набуває аскетика як напружена духовна праця. Аскетична праця в осмисленні Сковороди припускає такі аспекти: 1) акти самопізнання як богопізнання («пізнай самого себе» — усвідом свою справжню духовно-божественну натуру); 2) зусилля, спрямовані на очищення серця й думок від негідних для особистості плотських цінностей («негативна» сторона аскези — «аскеза зречення»); 3) зусилля, спрямовані до присвячення Богові серця й думок особистості («позитивна» сторона аскези — «аскеза звернення»). Метафора «обрізання серця», запозичена Сковородою в апостола Павла, є єдністю різноманітних форм прояву людиною аскези: зречення від «хоті плоті», очищення від тілесного, звернення до «горнього» і присвячення «горньому» свого життя. Аскетичні цінності складають ключову позицію у вченні Сковороди, антропологія якого набула значення аскетичної.

Центральною аксіологічною ланкою аскетичної етики в християнстві постає цінність жертвопринесення. Персоналістична спрямованість християнської етики, якої дотримував Г. С. Сковорода, відбивається на аксіології жертвовності, що етизується й персоналізується. Аскетична етика потребує добровільного самопожертвування людини, і згадана обставина у вченні Сковороди передана метафорою спорудити жертovníка і принести своє очищене й обрізаюче серце на жертovníй вівтар Богові. Жертovníсть як смисложиттєва константа — один з істотних аспектів антропологічного вчення українського філософа. Дух потребує відповідної своїй природі їжі, тому людська природа, будучи за своєю суттю духовною, ніколи не насититься тілесними цінностями: останні мають бути знехтувані і спалені на жертovníму вогні, очищені та перетворені на ступінь обоженної особистості.

Розглянуте в статті вчення Г. С. Сковороди не втратило своєї актуальності стосовно сучасних послідовників християнства. Християни з «язичницьким серцем», яких свого часу викривав мислитель, складають значну частину священного простору «стада Христа». Хвиля поголового обмирщення залучила у свою водоверть і віруючих християн. У зв'язку з цим у релігійній думці надзвичайно актуалізується питання про духовний вимір християнства і статус сучасного християнина, а саме: чи є гідним християнин називатися християнином, якщо в центр життєвої позиції замість Христа він ставить сім'ю і власне благополуччя? Відповідь на поставлене запитання може бути позитивною, якщо виходити з трактування християнина як особисто віруючого в Ісуса Христа — Сина Божого, Рятівника людини і світу, переконаного в безумовній значущості його справи і вчення. Проте позиціонування «віри в Христа» ще не означає позиціонування «віри Христу», що є не просто формальним переконанням у реальному існуванні Бога Сина спільно з Богом Отцем і Богом Святим Духом. Цей



модус християнської віри, разом із зазначеним вище формальним переконанням, припускає аскетичну інтенцію життю християнина, цінність якої стверджував Сковорода. У згаданому контексті його вчення виконує істотну роль в етичному регулюванні соціокультурної поведінки в просторі християнської традиції, зокрема сьогодення її буття.

### Список літератури

1. Аляев Г. С. Метафізика людини: Г. Сковорода і православна філософія XIX-XX ст. / Г. С. Аляев // Григорій Сковорода і проблеми національної філософії: Матеріали II Харківських Міжнародних Сковородинівських читань: Національна філософія: минуле — сучасне — перспективи, присвячених 200-річчю з дня смерті Г. С. Сковороди. Х. : Харківський міський фонд «Центр освітніх ініціатив», 1996. — С. 104-113.
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета / Библия. — Б.и. Б.г.
3. Іваньо І. В. Філософія і стиль мислення Г. Сковороди / І. В. Іваньо. — К. : Наук. думка, 1983. — 151 с.
4. Марченко О. В. Григорій Сковорода и русская философская мысль XIX-XX веков. Исследования и материалы / О. В. Марченко. — М., 2007. — 276 с.
5. Матвеев В. О. Проблема самореалізації особистості в творчості Григорія Сковороди в аспекті синтезу філософсько-релігійних традицій Сходу і Заходу / В. О. Матвеев // Г. С. Сковорода та проблеми формування особистості: Матеріали науково-практичної конференції в межах Великого проекту «Григорій Сковорода-300». — Х., 2007. — С. 133-143.
6. Муза Д. Е. К вопросу о специфике православной антропологической модели в философии Г. Сковороды / Д. Е. Муза // Ноосфера : зб. філос. пр. — Донецьк, 2002. — Вип. 2: Матеріали міжрегіональної наукової конференції «Філософсько-етична спадщина Г. С. Сковороди та духовний світ сучасної людини». — С. 136-146.
7. Попович М. Григорій Сковорода: філософія свободи / М. Попович. — К. : Майстерня Білецьких, 2007. — 256 с.
8. Сковорода Г. С. Вступні двері до християнської добронравності // Григорій Сковорода. Твори: В 2 т. — Т.1. — К. : Обереги, 1994. — С. 140-150.
9. Сковорода Г. С. Діалог. Назва його — потоп змінний // Григорій Сковорода. Твори: В 2 т. — К. : Обереги, 1994. — Т.2. — С. 140-178.
10. Сковорода Г. С. До Михайла Ковалінського // Григорій Сковорода. Твори: В 2 т. — К. : Обереги, 1994. — Т.2. — С. 226-319.
11. Сковорода Г. С. Наркис. Розмова про те: пізнай себе // Григорій Сковорода. Твори: В 2 т. — К. : Обереги, 1994. — Т.1. — С. 150-195.
12. Сковорода Г. С. Прокинувшись, побачили славу його // Григорій Сковорода. Твори: В 2 т. — К. : Обереги, 1994. — Т.1. — С. 131-133.
13. Сковорода Г. С. Розмова, названа Алфавіт, або Буквар миру // Григорій Сковорода. Твори: В 2 т. — К.: Обереги, 1994. — Т.1. — С. 413-463.
14. Сковорода Г. С. Розмова п'яти подорожних про істинне щастя в житті [Товариська розмова про душевний мир] // Григорій Сковорода. Твори: В 2 т. — К. : Обереги, 1994. — Т.1. — С. 325-358.
15. Сковорода Г. С. Симфонія, названа книга Асхань, про пізнання самого себе // Григорій Сковорода. Твори: В 2 т. — К. : Обереги, 1994. — Т.1. — С. 196-262.

16. Ушкалов Л.В. Українське барокове мислення: Сім етюдів про Григорія Сковороду / Л. В. Ушкалов. — Х. : Акта, 2001. — 221 с.
17. Ушкалов Л. В., Марченко О. В. Нариси з філософії Григорія Сковороди / Л. В. Ушкалов, О. В. Марченко. — Х. : Основа, 1993. — 151 с.
18. Философия Григория Сковороды. — К.: Наукова думка, 1972. — 311 с.
19. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди / Д. Чижевський Д. — Х. : Прапор, 2004. — 272 с.

*Надійшла до редколегії 13.06.2011 р.*

УДК [027.64+069.4]ЛАСЬКИЙ (430)

*І. В. ЗБОРОВЕЦЬ,  
Е. І. ВЕЛІУЛАЄВА*

### **БІБЛІОТЕКА ЯНА ЛАСЬКОГО В ЕМДЕНІ (НІМЕЧЧИНА) ЯК КУЛЬТУРНИЙ ЦЕНТР**

*Висвітлюється німецький досвід поєднання функцій наукової бібліотеки і музею в одній установі.*

**Ключові слова:** *лютеранська церква, рукописи і книги з історії Реформації, музейні виставки, реставраційна робота.*

*Освещается немецкий опыт совмещения функций научной библиотеки и музея в одном учреждении.*

**Ключевые слова:** *лютеранская церковь, рукописи и книги по истории Реформации, музейные выставки, реставрационная работа.*

*The article about German experience to contain of functions scientific library and museum together.*

**Key words:** *church of luteran, manuscript and books to history of Reformation exhibition in museum.*

Яке майбутнє очікує на книгосховища бібліотек у комп'ютерну добу? За яких умов нині можливе їх виживання? На наш погляд, цікавим і корисним для України є досвід Емденської бібліотеки Яна Ласького в Німеччині. Її історія складає вже п'ять століть, а суспільна значимість щороку зростає.

Заснована в середині XVI ст. у приміщенні реформаторської церкви, бібліотека Яна Ласького містить дорогоцінний документний фонд, переважно з історії Реформації на півночі Німеччини та Голландії. У колі фахівців вона набула міжнародного визнання як спеціалізована в галузі тієї гілки протестантів, що сповідують кальвінізм. Свого часу ця церковна бібліотека відіграла помітну роль у поширенні руху Реформації в країнах північно-західної Європи.

Доля бібліотеки в Емдені тісно пов'язана з біографією польського шляхтича Яна Ласького, відомого гуманіста XVI ст., видатного діяча протестантської церкви, учня Еразма Роттердамського. Янові Лаському вдалося придбати велику бібліотеку свого наставника, яка і нині зберігається в Емдені.

У 1943 р. реформаторська церква з книгосховищем зазнала часткової руйнації через бомбардування. Але унікальний бібліотечний фонд було врятовано. Після відновлення приміщення бібліотека стала науковим центром дослідження історії міжнародного реформаторського руху. У 2001 р. вона одержала винагороду від німецького уряду як краща спеціалізована бібліотека [ 1 ].

Цей факт — гострий докір нам. Адже саме в Україні були зруйновані і знищені численні православні і католицькі храми, які теж мали книжкові зібрання й архіви. На жаль, цінні документи з нашої історії знищені.

Зовсім інше ставлення до церковних бібліотек ми спостерігаємо в Німеччині, де науковці і громадськість піклуються про книгосховища місцевих храмів, використовують їх інформаційно-довідкові ресурси.

Це стосується і бібліотеки Яна Ласького, яка офіційно є музеєм і розташована в приміщенні церкви. Приваблює відвідувачів і модерна архітектура церковної будівлі, що має ознаки готики. Отже, це наукова бібліотека, церква і музей разом, — синтез, який заслуговує на увагу наших вітчизняних фахівців.

Про бібліотеку Яна Ласького в Німеччині можна знайти електронні матеріали у формі дайджестів. Користуючись пошуковою системою Google, завжди легко виявити нові публікації. Так, нещодавно оприлюднене дайджестне дослідження Крістіан Зухнер, в якому подано цікаві факти про життя та діяльність Яна Ласького в Емдені ще до того, як він відбув до Англії [ 2 ].

Вікіпедія ознайомлює користувачів з родиною Лаських, зокрема з Яном Лаським, архієпископом гнезенським, його племінником, реформатором церкви [ 4 ]. На жаль, ніхто ще не досліджував бібліотеку Яна Ласького як синтез готики, книги, духовної музики й живопису. В приміщенні церкви — майстерно виконана стародавня металева плита магістра Г. Весселя з Емдена.

**Мета** статті — дослідити роботу бібліотеки Яна Ласького в галузі збереження пам'ятників сакральної культури.

Бібліотека Яна Ласького приваблює користувачів як комплексний заклад, науковці якого працюють не тільки з документним фондом, але й зберігають цінності середньовічної культури. Серед музейних експонатів найбільшу увагу відвідувачів привертає надгробок магістра Германа Весселя (1459-1507) — місцевого священнослужителя, день поховання якого відзначають в Емдені щороку. У 2007 р. це зробили вже в 500-й раз. З цього приводу науковий співробітник бібліотеки Клаас Дітер через пресу нагадав німецькій громадськості про Г. Весселя як видатного церковного діяча і відомого вченого XV ст. Посаду священика Головного храму він поєднував з виконанням цілком світських обов'язків, а саме: фіксував письмові угоди і скріплював їх печаткою, виконував заповіді, а також доручення титулованих осіб [5].

Малюнок надмогильної плити Г. Весселя з Емдена має глибокий релігійний зміст. Художник XVI ст. утілює у ньому ідею набожності, благочестя померлого. Від традиційного трактування портрета лю-

дини цей варіант відрізняється тим, що не сам покійник перебуває в центрі пам'ятника, а Ісус Христос, і це справляє незвичайне враження. Набожність померлого художник переносить у трансцендентний світ і подає сакральні постаті учня-послідовника і вчителя.

Постать Г. Весселя знаходиться в лівому нижньому куті. Він одягнений у мантию вченого і в правій руці тримає рукопис із написом латинською мовою: «Усі земні рахунки і борги я сплатив, візьми мене до себе, Великий Боже».

З часом підшоши прихожан зтерли, зруйнували окремі деталі малюнка плити, тому постала необхідність реставрації. Художник із Гамбурга Рейнхард Ламп за допомогою кольорових олівців з воску і фарб зробив відбиток могильної плити Г. Весселя на папері в її натуральну величину (2 м. 38 см. x 1 м. 26 см.). Копія малюнка виявилася набагато кращою за оригінал, тому що художник відновив не тільки кольори, але й окремі деталі, які вже зникли на плиті. Так, справжнім науковим відкриттям є відновлення Р. Лампом герба родини Вессель, в якому вражають геральдичні символи — лілея і дві троянди на честь Марії та три шестикутні зірки, що нагадують про цвяхи, якими був прикутий до хреста Ісус. Таким чином, було доведено, що символіка герба нагадує про Ісуса Христа і Божу матір.

Р. Ламп працював над копією готичного пам'ятника 35 годин, упродовж яких за його роботою спостерігали відвідувачі бібліотеки-музею. Вони фотографували різні стадії утворення відбитка. Отже, сам процес відновлення малюнка здійснювався публічно, в присутності багатьох зацікавлених осіб.

Художник-реставратор володіє складною технікою оживлення малюнка оригіналу, який за минулі століття потемнів, тому чудові гравюри ледве можна впізнати. Ця проблема стосується і постатей, які зображені на плиті. Грандіозний образ Ісуса Христа постає в певному оточенні: зліва — Марія з немовлям, нижче — Герман Вессель, справа — святі Козьма і Даміан.

Р. Ламп відновив складні, витончені архітектурні елементи верхівки плити, що відбивають сцену в Небесному Єрусалимі, яку начебто бачить Г. Вессель. За допомогою фарб різних кольорів художник зробив постаті надмогильної плити чіткішими. Фігуру Ісуса Христа він відтворив ніжною пастеллю як образ творця Всесвіту, що майже висить у повітрі і справляє враження містичної, нереальної особи. Художник намагався відновити первинне значення плити. Адже за часів готики люди молилися в храмі, лежачи на плиті, і постать Ісуса Христа була виразнішою, обличчя Бога утворювало світояйний центр, ледве помітний для тих, хто мовився. Р. Ламп майстерно посилив це враження [ 6 ]. Ісус Христос з'являється на тлі парчевого килима з бахромою, який відновлено реставратором у світло-червоних тонах. Гранатові яблука на килимі нагадують про церкву та її мучеників, а також про воскресіння Христа.

Копія готичного пам'ятника, зроблена Р. Лампом на папері, — триумф його копіткої праці й професійної майстерності. Кольоровий відбиток дійсно відродив, оживив оригінал і так сподобався співробіт-

никам музею, відвідувачам і користувачам бібліотеки, що художник вирішив залишити його в Емдені [ 7 ]. Колектив бібліотеки підготував спеціальну раму для Великого магістра, і тепер відбиток на папері висітиме вертикально на стіні біля надмогильної плити. Відвідувачі музею нині мають можливість порівняти твір магістра-камнеріза XVI ст. і відбиток, зроблений рукою сучасного художника.

Р. Ламп зробив значний внесок і в наукову діяльність бібліотеки Ласко як історик і мистецтвознавець. Його концепція надмогильної плити магістра Германа Весселя є ґрунтовною і переконливою. Як фахівець він виявив художні властивості, що притаманні центральній постаті Христа Спасителя. У той час, коли малюнок плити з його чіткими і глибокими лініями нарізаний на металі чисто і виразно, облиця Ісуса виکارбувано дуже тонко і прописано плоско настільки, що можна побачити лише дещо з близької відстані. Ніжні, ледве позначені риси обличчя створюють майже нереальне враження, що відповідає задуму майстра.

Р. Ламп довів, що одяг Г. Весселя свідчить про його подвійний стан. Стихира священника і мантія вченого, мабуть, указують на те, що за життя він не тільки почував себе служителем церкви, але й нітягар світських обов'язків. На думку Р. Лампа, Спаситель і його оточення на гравюрі є видатною групою. Адаже на картинах Середньовіччя вони ніколи не виступають на одному рівні як середні постаті в будь-якому жанрі. Ось чому ця надмогильна плита є неповторним шедевром мистецтва. Усі фігури, що оточують Христа Спасителя, художньо оформлені як образи краси і гармонії [ 8 ]. Як мистецтвознавець він висловив припущення, що храм на гравюрі металевої плити Г. Весселя має і ознаки пізньої готики, і нагадує ранні будівлі доби Відродження як перехідний стиль, якому притаманна глибока диференціація площин зображення [ 9 ].

Наукове співробітництво Р. Лампа з бібліотекою Ласко було плідним і в галузі вивчення «Епітафії», присвяченої саксонському герцогу Альбрехту Хороброму (XV ст.). У центрі її — багато прикрашений герцогський герб, виконаний засобом тонкого штрихування. «Епітафія» встановлена на місці поховання серця Альбрехта в бібліотеці Ласко, а його тіло знайшло вічний спокій у соборі Мейсена.

Р. Ламп здійснив лінгвістичний аналіз латинського тексту «Епітафії», в якому віршований початок поєднано з прозаїчною інформацією. Мовні особливості тексту вказують на Петера Фішера, котрий створив надмогильну плиту герцога Альбрехта в соборі Мейсена. Але Р. Ламп помітив і такі елементи оформлення тексту, які свідчать проти авторства Фішера, а саме: готичний шриффт нарізаний строковими літерами з численними прикрасами, які підкреслюють рівновагу і велич класичної форми [ 10 ]. Учений оцінив «Епітафію» як документ, що має пізнавальне, естетичне й історичне значення.

Творчі зв'язки бібліотеки Ласко з науковцями, особливо істориками середньовічної культури, мистецтвознавцями і мовознавцями, підготували показ виставки сакральних творів під егідою директора музею доктора Вальтера Шульца. Це була оригінальна експозиція!

Організатори виставки об'єднали експонати бібліотеки Ласко і собору в Мейсені. Отже, відбиток на папері надмогильної плити герцога Альбрехта з Мейсена опинився поруч з його серцем, похованим у 1500 р. в Емдені. Цілковитим символічно тіло знайшло своє серце! Тисячі німців і туристів приходили, щоб побачити це диво.

Виставку відкрили для відвідувачів з 13 червня по 27 липня 2008 р. Відбитки могильних плит були розміщені вертикально на стінах, як посмертні портрети, викарбувані на металі й перенесені на папір. Найбільше їх було з Мейсена у виконанні Ганса Герда Дормагена:

- 1) Альберхт Хоробрий, герцог Саксонії (1443-1500);
- 2) Здена фон Подібрад, герцогиня Саксонії (1449-1510);
- 3) Георг Бородатий, герцог Саксонії (1471-1539);
- 4) Генріх Набожний, герцог Саксонії (1473-1541);
- 5) Герцог Фрідріх, магістр Німецького ордена (1474-1510);
- 6) Софія фон Макленбург, герцогиня Саксонії (1481-1503).

Кожний відбиток з могильної плити — це історичний документ, який багато може розповісти сучасним науковцям і широкому загалу шанувальників середньовічної сакральної культури. Відвідувачі виставки приділили велику увагу гербам Альбрехта, які були розміщені на 11-ти щитах, та їх геральдичним прикрасам.

В Україні ніколи не було герцогств, маркграфств. Це зрозуміло і привабливо саме німцям. І вони милувалися, наприклад, гербами маркграфства Мейсен (на золотому фоні чорний лев), графства Альтернбург (на срібному полі червона троянда), графства Брена (на срібному полі три червоні морські зірки), графським орлом Тюрингії. Вражав усіх присутніх кольоровий малюнок герба Альбрехта Хороброго, який зберігався спочатку в родині герцога, потім у придворному архіві й остаточно — в державному архіві м. Відень. Навіть візуальне сприйняття допомагало відчутти геральдику як велике мистецтво.

Але цікаво було дивитися не тільки на герби Саксонії або Фрісландії. Запам'яталися відвідувачам виставки і четки герцогині Цдени, які вона рахує пальцями, меч і кинджал герцога Георга, того, що заборонив переклад «Біблії» М. Лютера, художня завивка волосся на голові герцога Фрідріха і його довгий плащ, який коливається від натиску вітру, балдахін з гілок на струнких колонах, за яким стоїть фронтально герцогиня Софія на тлі гранатової завіси... Дивує майстерність давніх різьбярів, витонченість їхніх малюнків.

І все-таки найсенсаційнішим, безумовно, є відбиток могильної плити Германа Весселя у виконанні Рейнхарда Лампа. Про цей малюнок німецька преса писала: «Вашти, як головки цибулі, гранатові яблука і Христос, як таємниця». Дійсно, Спаситель стоїть у центрі і піднятою рукою благословляє людство, — образ, який неможливо забути.

Підсумком великої роботи науковців є каталог виставки, виданий бібліотекою Ласко в Емдені. Він допомагає усвідомити експозицію середньовічних пам'ятників як велику культурну і сакральну подію.

Зміст цієї книги глибоко продуманий укладачами. Відкриває каталог вступна стаття директора бібліотеки В. Шульца «Вторгнення

саксонців у Фрисландію», в якій подано історичне тло подій XV-XVI ст. у Східній Німеччині, коли саксонці підкорили фризів. В. Шульц назвав надмогильні плити «документами, що промовляють». Їх можна сприймати як теологічний трактат і важливе джерело інформації.

У першому розділі каталогу «Фрисландія під господарюванням саксонців» міститься наукова розвідка Ганса Герда Дормагена про роки володарювання герцога Альбрехта Хороброго, його діяльність, складні відносини з фризами, смерть в Емдені та поховання в княжій капелі Мейсенського собору, а також розподіл влади між його спадкоємцями. Історіографічна частина каталогу висвітлює постаті діячів, від яких залежала тоді доля Східної Німеччини.

Другий розділ каталогу має назву «Середньовічні надмогильні пам'ятники як сакральні художні твори». В ньому заслуговує на увагу стаття Норберта Шульца про технологію виготовлення металевих дисків у спеціальних майстернях і цехах.

Р. Ламп розглянув старовинні гравюри, їх еволюцію від простих до вишуканих форм, вважаючи, що теологічним центром надмогильного малюнка є напис. Найкращі в літературному відношенні меморіальні тексти Середньовіччя зберігаються в соборах Німеччини. Красу надмогильної плити слід оцінювати комплексно: як художній твір, в якому сакральний текст доповнює малюнок.

Досліджуючи сакральну символіку дисків, Р. Ламп радить нам бути уважними спостерігачами для того, щоб «ссати мед із каменю і масло із жорсткої скелі». В мистецтві *abrieb* (видбитка) він надає перевагу методу диференціації деталей малюнка різними кольорами, який вживали і середньовічні майстри, які використовували для цього свинець, кольорову скломасу, чорну, зелену і червону зазки на латунних дисках.

Р. Ламп наполягає на тому, що в процесі виконання відбитка вирішальне значення мають особиста інтерпретація, суб'єктивне відчуття і смак майстра. Завдяки кольоровій диференціації художник досягає самостійного оформлення малюнка.

Каталог виставки — це синтез багатогранної роботи бібліотеки Ласко як культурного центру.

Німецький досвід поєднання функцій бібліотеки і музею є початковим і перспективним для України. Важливо те, як силами невеликого колективу бібліотеку Ласко було перетворено в науковий і культурний центр, залучено до співробітництва провідних учених у галузі середньовічного сакрального мистецтва.

Маючи тільки два історичні експонати пізнього середньовіччя (надмогильну плиту Г. Весселя та «Епітафію» Альбрехта фон Саксена), науковці бібліотеки привернули до них увагу громадськості й обгрунтували історичну і художню цінність експонатів. Вони визнали давні диски важливими документами, об'єктами номінації, що зберегли для нащадків цінну інформацію. Тому показ відбитків надмогильних плит з колекцій Дормагена, Геринга і Лампа в межах виставки середньовічних пам'ятників став помітною культурною подією в Німеччині та за її межами.



У бібліотеці Ласко під одним дахом плідно працюють науковці, теологи, художники, служителі церкви, яких цікавлять кам'яні та металеві пам'ятники як історичні свідки. Об'єднавши зусилля, вони допомагають поставити експонати музею в певний історичний контекст.

Співробітники бібліотеки Ласко — доктори наук, і це також повчальний приклад для вітчизняних бібліотекарів і музеєзнавців. Адже саме від їх рівня кваліфікації, творчої ініціативи й уміння репрезентувати ресурси бібліотек і музеїв у сучасних інформаційних структурах залежить їхнє майбутнє.

Надалі плануємо вивчити досвід інших бібліотек і музеїв у галузі збереження пам'яток культури.

#### Список літератури

1. Schulz W. A. Lasco Bibliothek grobe Kirche, Emdem / Walter Schulz // google, <http://www.nordwestreisemagazin.de/Kirchtürme/emden>.
2. Züchner C. Johannes a Lasco in Ostbriesland / Christian Züchner // google, <http://www.moederkerk.de/lasco-2.htm>.
3. Лаский Ян (старший) // Википедия, <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
4. Лаский Ян (младший) // Википедия, <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
5. Voss K. D. Christus steht im Mittelpunkt / Kaas Dieter Voss // Emdener Zeitung. — 2007. — 3 Februar.
6. Zwiebeltürme, Granatäpbel und Christus als Mysterium // Emden und Ostbriesland. — 2007. — 26 Januar.
7. Der bunte Magister bleibt hier // Emdener Zeitung. — 2077. — 29 Januar.
8. Die Sachsen in Friesland. Katalog Johannes a Lasco Bibliothek Emden. Hrsg/ von Walter Schulz und Klaas Dieter. — Emden, 2008. — S.85.
9. Ibid, s.59.
10. Ibid, s.58.

*Надійшла до редколегії 18.05.2011 р.*

УДК 17.023.33

В. Б. ЖАДАН

### ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ, СТРАХ ТА ПОМІРНІСТЬ ЯК ПРИНЦИПИ ПРИКЛАДНОЇ ЕТИКИ

*Розглядається актуальний напрям сучасної практичної філософії — прикладної етики. Аналізується зміст принципів відповідальності, страху та помірності, що повинні стати основою нових гуманістичних цінностей і здолати кризу техногенної цивілізації.*

**Ключові слова:** відповідальність, страх, помірність.

*Рассматривается актуальное направление современной практической философии — прикладной этики. Анализируется содержание принципов ответственности, страха и умеренности, которые должны стать основой новых гуманистических ценностей и преодолеть кризис техногенной цивилизации.*

**Ключевые слова:** ответственность, страх, умеренность.

*The article dwells with a topical trend in contemporary practical philosophy — applied ethics. The contents of principles of responsibility, of fear, of moderateness that should become the basis of new humanistic values and overcome the crisis of technologic civilization are revealed and analyzed.*

**Key words:** *responsibility, fears, moderateness.*

Неухильне зростання знань і розвиток технологій у ХХ ст. викликали своєрідні тектонічні зрушення у свідомості людини. Все те, що перетворювало хиткі абстрактні поняття в надійні моральні принципи, те, що створювало певну систему координат, те, що складалося протягом століть і, змінюючись, не втрачало своєї суті — усе це почало змінюватися. Наслідком стала зміна світоглядних орієнтирів, ціннісних настанов і нормативних систем. Протягом сторіч у моральній філософії склався широкий спектр теорій, спрямованих на виховання моральної людини, створення злагоджених міжособистісних відносин, формування морального суспільства. Прогрес у науці і техніці істотно змінив і продовжує змінювати спосіб життя і середовище існування людини. Перед людиною постала нова проблема — як вижити в стрімко мінливих умовах життя. Перед сучасною етичною наукою виникають запитання, невідомі їй раніше. Постала необхідність переосмислення класичних етичних концепцій і формування нових, котрі дозволять об'єктивно оцінити наслідки науково-технічного прогресу для людини і виробити нові моральні принципи. Сучасна етика звертається до проблем, що раніше їй були незнайомі. З теоретичної науки вона перетворюється на прикладну.

Прикладна етика потребує теоретичного обґрунтування. Одним з варіантів нової етичної теорії стала праця головного теоретика Гастингс Центру Ганса Йонаса «Принцип відповідальності. Досвід етики для технологічної цивілізації» [2]. Судження Йонаса ґрунтуються на концепції про загрозливий характер наслідків науково-технічних досягнень сучасної цивілізації. На думку філософа, усвідомлення глибини сформованих проблем і їх вирішення неможливі без створення нової етичної теорії, формування нових цінностей та норм. Йонас запропонував принципи, що відповідають потребам сучасної етики, які дозволять зберегти природу самої людини і її навколишній світ від натиску техногенної цивілізації. **Мета** статті — розглянути зміст відповідальності, страху і помірності як принципів нової етичної теорії.

Праця Йонаса «Принцип відповідальності. Досвід етики для технологічної цивілізації» опублікована німецькою мовою в 1979 р. В. А. Канке назвав вихід другом цієї книги подією, «яка ознаменувала собою якийсь прорив усталеного, традиційного етичного фронту» [2, с. 266]. Незважаючи на актуальність розглянутих питань, дослідження учня Гуссерля і Хайдеггера у вітчизняному дискурсі залишається недостатньо вивченим. Звичайно на працю Йонаса посилаються в дослідженнях, які присвячені проблемам сучасного науково-технічного розвитку або прикладної етики. Найдокладніше філософія Ганса Йонаса проаналізована в дослідженні А. Н. Єрмоленко: «Етика

відповідальності і соціальне буття людини: Сучасна німецька практична філософія» [1]. Єрмоленко пише про Йонаса як про представника одного з провідних напрямів сучасної німецької етики — «ціннісного консерватизму» або «неоконсерватизму». «Принцип відповідальності» Йонаса розглядається автором поряд з працями інших представників цього напрямку, основну увагу він приділяє характерним ознакам етики «ціннісного консерватизму», а не власне концепціям Йонаса. В. А. Канке в дослідженні «Етика відповідальності. Теорія моралі майбутнього» [3] порушив завдання подібне до завдання Йонаса: осмислити роль етики в сучасному житті, показати, що без етики неминує крах цивілізації. Основуючись на концепції Йонаса, автор розглядає відповідальність як основний принцип етики цінностей і на його основі будує теоретичну систему цінностей, що відповідає сучасним умовам. Канке виявляє наявність поняття відповідальності в різних етичних теоріях, аналізує його інтерпретацію в історичній ретроспективі. Однак він не розкриває змісту принципу відповідальності, яким наповнив його Йонас.

Упродовж усієї історії розвитку людини її діяльність не становила загрози ні для світу природи, ні для неї самої. Далі наступного покоління про майбутнє не розмірковували й уявляли його за аналогією із сьогоденням. «Реальна дальність дії була мала, часовий інтервал для передбачення, постановки мети і визначення можливих наслідків стислий, контроль за умовами обмежений», — пише Йонас [3, с. 48]. Тому класична етика орієнтувалася на формування міжособистісних відносин. Визначені нею норми поширювалися виключно на сучасників, направляючи їх дії в сьогоденні. Тому і наслідки людської діяльності в класичній етиці оцінювалися з погляду розуміння блага людини в цей момент. «Етика мала справу з «тут» і «тепер», з обставинами, що виникають між людьми, із ситуаціями приватного і громадського життя, що повторюються та є типовими» — визначав Йонас [3, с. 48]. На думку Йонаса, класична етика сприяла формуванню вкрай індивідуалістичної та егоїстичної європейської культури. Склалася традиція бачити в першу чергу тільки позитивні сторони прогресу і сприймати як другорядні його негативні наслідки.

У ХХ ст. змінюється характер діяльності людини, а результати її все частіше стають незворотними. Науковий і технічний прогрес дали людству безліч досягнень, привели до нової якості життя. Але саме науково-технічний прогрес став поштовхом до глобальних криз, що призвели людство до межі свого самознищення. Екологічна й антропологічна кризи, зростаючі процеси відчуження, винайдення усе нових засобів масового знищення, що загрожують загибеллю всьому людству, — усе це побічні продукти техногенного розвитку. І тому нині зрозуміло, що необхідне змінити систему цінностей, що подолання глобальних криз потребує зміни цілей людської діяльності та її етичних регулятивів.

Має змінитися етична теорія й перш за все її предмет. Сучасна людина із суб'єкта перетворилася на об'єкт своєї діяльності, особливо в галузі технічних і біомедичних технологій. Розвиток науки привів

до того, що людина може самостійно змінювати власну природу, яка завжди сприймалася як даність, як щось незмінне. Втручання в природні закони життя і смерті, контроль над поведінкою, генетичні маніпуляції — усе це стало сьогодні можливим. Людина завжди мріяла про рятування від хвороб та немощів, від важкої праці, від несподіванок природи і сучасна наука далеко просулулася в цьому. Але, як зауважує Йонас, у сучасному прогресі природознавства і техніки складається найбільша загроза для людини: «удосконалювання» її природи може с часом призвести до «подолання людини» [3, с. 67–68]. Тому, на переконання філософа, предметом етичних відносин повинні стати сучасна людина, її середовище існування та майбутні покоління. А новим завданням етики — порятунок людини як виду.

Розширення предмета етики потребує зміни в системі цінностей та норм. При цьому, відзначає Йонас, антропоцентрична спрямованість, що характеризує класичну етику, зберігається, «оскільки визначальною точкою відліку, що перетворює зацікавленість у збереженні природи на зацікавленість моральну, є доля людини з її залежністю від стану природи...» [3, с. 51].

Головним принципом прикладної етики, на думку Йонаса, має стати принцип відповідальності. У класичній етичній науці відповідальність людини за свої вчинки і їх наслідки завжди вважалася однією з чеснот, але в етичних системах найчастіше вона залишалася на другому плані.

Сумніви в однозначно позитивній ролі науки для людини висловлювалися ще в добу Просвітництва. Зростаюча роль техніки в житті людини викликає тривогу і застереження багатьох мислителів уже з кінця XIX ст. У зв'язку з цим закономірно постає питання про відповідальність людини за наслідки своїх дій. На сьогоднішній день у дослідженнях з філософії та етики міцно затвердилася думка про те, що сучасна людина зобов'язана усвідомити свою відповідальність за існування життя на Землі. Уперше думка про необхідність формування етики «благоговіння перед життям» висловив А. Швейцер. В. І. Вернадський говорив, що людина має добре усвідомлювати свою активну, перетворюючу роль у відносинах з технікою та природою, а також свою повну відповідальність за техногенні зміни, за подальший розвиток не тільки самої себе, але і біосфери в цілому. Нині ці думки мають чимало прихильників, серед них можна виділити поряд з Г. Йонасом Б. Каллікотта, Р. Атфільда, Ф. Метьюза, Б. Дівола і Д. Сеженса та ін.

У XX ст. розпочинається активне обговорення професійної і правової відповідальності вчених, винахідників та інженерів за реальні або потенційні негативні наслідки технічних інновацій, політиків і представників бізнесу — за застосування і використання цих інновацій. Уже із середини XX ст. особливого значення в науково-технічній сфері набуває поняття моральної відповідальності. Це стало реакцією на результати застосування новітніх технологій у військових цілях і на негативні наслідки техногенного впливу на навколишнє середовище.

Йонас має на увазі саме моральну відповідальність людини, коли вказує на онтологічну спрямованість наслідків використання новітніх технологій. Він зазначив, що, не маючи ніякої переваги перед іншими формами життя, людина відрізняється від них тим, що має відповідальність. «Тільки живе може бути піддано загрози, саме тому тільки воно може взагалі бути предметом відповідальності. Але тільки людина може мати відповідальність, отже, у становленні до собі подібних вона повинна її мати» [3, с. 180]. Мислитель підкреслює, що йдеться не про утилітарний інтерес, коли необхідно піклуватися про те, що надає користь, зокрема про відповідальність. Ніякі посилення на державну, економічну або технічну доцільність і вищі наукові інтереси не можуть виправдати моральних і матеріальних збитків, котрих можна завдати людині й навколишньому середовищу.

Часто викликає критику така «довгострокова перспектива», відповідальність перед майбутніми поколіннями. Як хто-небудь може бути предметом відповідальності, якщо ще не відомо, чи він узагалі існуватиме? Йонас писав, що сучасна людина відповідальна не тільки перед майбутнім, але перед самою ідеєю людини. «Унеможливити появу людини майбутнього — це злочин сьогодення» [3, с. 108]. Він переконаний у необхідності існування людини як однієї з форм життя, оскільки на його думку, що якщо природа ставить мету, то вона зумовлює і цінності. Мета природи, — життя, що підтверджує різноманіття її форм. «Все живе є своя власна, не потребуюча ніякого додаткового виправдання, мета» — пише Йонас [3, с. 180]. На основі цього підсумовує: досягнення мети — благо, і саме існування людини як виду — благо.

Йонас виділяє два типи відповідальності: «вертикальну» та «горизонтальну». «Вертикальна» відповідальність — це відповідальність сильного за когось слабкого. «Горизонтальна» відповідальність — це відповідальність союзу самостійних особистостей перед поставленою метою. Етика, метою якої є збереження людини, припускає поєднання цих двох типів відповідальності. «Вертикальна» відповідальність за майбутні покоління і природне середовище, тому що вони залежні від дій сучасної людини. «Горизонтальна» відповідальність за досягнення мети, що Йонас сформулював так: «людина має бути!»

Можливість реалізації такої відповідальності припускає наявність декількох умов. По-перше, існування особистості з розвинутою індивідуальною моральною свідомістю, котра здатна не тільки приймати рішення, але й оцінювати їх наслідки. По-друге, зацікавленість цієї особистості — не тільки у своїх утилітарних інтересах, але й у чужих, здатність жертвувати собою заради блага інших. По-третє, соціальна активність особистості, її вільний доступ до інформації.

Йонас намагався розширити розуміння категоричного імперативу Канта, застосовуючи його не тільки у сфері моральних відносин людей, але й у становленні людини до живої природи. «Дій так, щоб наслідки твоєї діяльності були сумісні з підтримкою справді людського

життя на Землі». Або в негативному формулюванні: «Дій так, щоб наслідки твоєї діяльності не були руйнівними для майбутньої можливості такого життя» [3, с. 58]. Новий імператив більшою мірою звертається не до індивідуума, а до соціуму. Тому, на думку автора, втілюватися він повинен у першу чергу у сфері соціально-політичній або релігійній. Тільки в такому разі принципи нової моралі будуть визнані колективною свідомістю.

Другою невід'ємною складовою сучасної етики, на думку Йонаса, має стати страх. У класичній етиці страх трактувався як афект, породжений очікуванням чогось недоброго та страшного, або невміння опанувати свої пристрасті, або як наслідок невігластва. Звільнити людину від такого страху намагалися ще давні філософи. Можна весь розвиток людства уявити як послідовне звільнення від різноманітних страхів. Результатом цього звільнення стала усе активніша діяльність людини на шляху перетворення природи. Але при цьому впродовж тривалого часу у свідомості людини зберігалася своєрідна межа, сформована релігійним світоглядом, переступати яку людина не наважувалася. Секуляризація науки і суспільства знищила благоговіння перед сакральним, і людина вторглася у сфери, на які раніше її вплив не поширювався за будь-яких умов.

Йонас помітив, що нівелювання уявлення про святе дозволило людині безсоромно вторгнутися у святу-святих. Вона привласнила собі право вирішувати питання, пов'язані з життям і смертю, зміною ества людини і навколишнього середовища. Руйнування меж, установлених категорією святого, зробило людину могутнім, але безвідповідальним творцем. Це породило страх нового типу. Наслідком цього страху стало формування прикладної етики, в якій відбився страх перед наукою і технікою, страх втрати над ними контроль. Відродження колишнього пієтету перед священним неможливо. Отже, і та межа, що не дозволяла людині зробити незворотні дії, зникла. Тому, на думку Йонаса, необхідний новий страх, вироблений свідомо, як результат життєвої позиції. Це «духовний страх» за майбутнє людства, породжений «благоговінням перед життям», він полягає в наданні «переваги гіршим прогнозам перед кращими» [3, с. 88]. Це означає: якщо є найменший сумнів, що новий технічний винахід або наукове відкриття може мати негативні наслідки для людини або його життєвого середовища, то від нього необхідно відмовитися. Людина повинна остерігатися саму себе, своєї власної руйнівної і майже нічим не обмеженої сили. Збільшення обсягу знань людини сприятиме росту її могутності, і одночасно, є загрозою для неї самої. Сучасна людина, вважає Йонас, уже не може контролювати технічний прогрес. Багато процесів, що розпочинаються сьогодні, набувають власної динаміки, що має незворотні наслідки. «У той час як перший крок ми робимо ще вільно, другий і всі наступні за ним перетворюють нас на рабів» — пише Йонас [3, с. 88]. Тому в новій етиці сумнів людини у своєму знанні «стає зворотною стороною обов'язку знати» і відповідним чином контролювати свої дії [3, с. 52–53].

Таким чином, страх у Йонаса — це не страх перед невідомим майбутнім, що було відоме людині з давніх часів, а страх за майбутнє. Такий страх — не наслідок недовіри до будь-якого нововведення тільки тому, що воно змінює звичний уклад життя. Страх за майбутнє виникає одночасно з усвідомленням наслідків діяльності людини — це результат знання. У ситуації нечітких понять добра і зла саме такий страх дозволяє виявити, що загрожує об'єктові відповідальності та що є злом. «Першим, попереднім обов'язком етики історичної відповідальності виявляється свідоме викликання в собі самовідданого страху, через який разом зі злом виявляється благо, яких необхідно від нього вберегти, ...а виявляється, обов'язком стає сама здатність відчувати острах», — пише Йонас [3, с. 364].

А. Н. Єрмоленко відзначив, що страх, який Йонас вивів як етичний принцип, одночасно є і конкретним, і метафізичним. «Це і екзистенціальний страх перед ніщо, який є джерелом здатності буття людини до можливої незалежності, але і страх перед чимось конкретним, страх, що стосується світу» [1, с. 144]. Саме в такому подвійному аспекті страх стає складовою етики відповідальності. Таким чином, Йонас пише не про страх, що сковує волю людини перед майбутнім, не про страх, породжений непевністю і слабкістю, а про страх як побудника до дії.

Запропонована Йонасом «евристика страху» була піддана критиці, особливо представниками технічної сфери. На їхню думку, орієнтація оцінки техніки на найпесимістичніші прогнози призведе до відмовлення від її подальшого розвитку. Розвиток науки і техніки, звичайно ж, не зупинити. Але якщо їхні досягнення загрожують існуванню людини, чи можна говорити про прогрес? У зв'язку з цим виникає запитання, що вважати прогресом: будь-яке технічне нововведення, будь-яке технічне нововведення, що поліпшує життя людей або будь-яке технічне нововведення, що забезпечує прибуток? Однозначної відповіді немає. Йонас пише про необхідність, не жертвуючи сьогоднішнім, жити заради майбутнього. Для цього необхідно чесно і відповідально підходити до досягнень науки і техніки, ретельно прораховувати результати їхнього використання. Страх перед наслідками та за майбутнє припускає не поширення тих технічних винаходів, що, крім позитивного впливу на життя людини, можуть мати і негативні наслідки, навіть якщо ці наслідки позначаться у віддаленому майбутньому. Йонас пропонує єдиний критерій оцінки нововведення — людське життя, як у сьогоднішньому, так і в майбутньому, має бути повноцінним.

Страх і відповідальність в етиці Йонаса корелюють із принципом помірності, що здавна був важливим у класичній етиці і мав на увазі різні варіанти обмежень чуттєво-тілесної сфери життя людини. В античній і християнській етиці принцип помірності розуміли як дієвий спосіб протистояти силі пристрастей, що руйнують єство людини, або як спосіб обмеження прихильності до зовнішнього світу, зосередження на досягненні поставленої мети. Духовне відродження завжди



пов'язували з обмеженням тілесних потреб і бажань, зосередженості на своєму внутрішньому світі.

У прикладній етиці принцип помірності має набути нового значення. Метою нової помірності є збереження життя. Тільки майбутні покоління, зауважує Йонас, зможуть зрозуміти й оцінити принесені сучасністю жертви. Етична теорія Йонаса антиутопічна, він пише про небезпеку, що представляє людина сама для себе. І якщо традиційно благополуччя людини пов'язували з прогресом науки і техніки, то Йонас пов'язує майбутнє з етикою.

На його думку, людство в майбутньому має пережити катастрофи небувалого розмаху. Сучасна людина ще не повною мірою усвідомила серйозність свого становища. Вона по інерції продовжує вірити в прогрес і можливість виходу з будь-якої кризової ситуації за допомогою нового витка розвитку технологій. Відповідальність і страх мають дисциплінувати людину і приборкати її невгамовну жагу споживання. Однак сучасна людина не здатна добровільно прийняти принципи помірності, а насильно змусити її стримувати свою жагу споживати неможливо. Єдиний вихід Йонас вбачає в наповненні новим змістом поняття помірності і долученням її до нової системи моральних цінностей і норм.

Таким чином, завданням Йонаса стало подолання релятивізму і ціннісного нігілізму, що склалися в європейській культурі. По суті, в його дослідженні йдеться про подолання індивідуалізму, що з великими труднощами ствердився в європейській культурі й етиці. Етика має стати однією з основних наук у сучасному світі. Адже тільки вона може окреслити границі між науково правильним і технічно можливим, з одного боку, і морально припустимим, — з іншого. Але для цього сама етика має змінюватися разом зі зростаючою технічною міццю людини. Йонас став засновником нового підходу до формування цінностей. Як відзначив Ермоленко, цей підхід спрямований на те, щоб «виводити цінності і норми не з належного, ідеального суспільства, що задає параметри «евристики надії», яка розширює горизонт людської діяльності, а з наявного буття, з відповідальності за збереження життя, що на основі «евристики страху» стримала би експансію людини у світі» [3, с. 76]. У системі етики майбутнього, описаній Йонасом, найважливішого значення набувають принципи відповідальності, страху і помірності, що потребують подальшого дослідження.

#### Список літератури

1. Ермоленко А. Н. Этика ответственности и социальное бытие человека: Современная немецкая практическая философия / А. Н. Ермоленко. — К. : Наукова думка, 1994. — 200 с.
2. Йонас Г. Принцип ответственности. Опыт этики для технологической цивилизации / Г. Йонас. — М. : Айрис-пресс, 2004. — 480 с.
3. Канке В. А. Этика ответственности. Теория морали будущего / В. А. Канке. — М. : Логос, 2003. — 352 с.

*Надійшла до редколегії 19.05.2011 р.*

**ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ ХРИСТИЯНСЬКОЇ СВІДОМОСТІ**

*Розглядаються темпоральні аспекти релігії на матеріалі Старого і Нового заповітів, тобто взаємозв'язок часового й вічного, лінійності і циклічності в релігійному часі, який виявляє ієрархічну структуру і є формою прояву і вирішення протиріч у релігійній свідомості, встановлена залежність релігійного (духовного) сенсу від тривалості часових періодів.*

**Ключові слова:** *темпоральність, часове, вічне, лінійність, циклічність.*

*Рассматриваются темпоральные аспекты религии на материале Ветхого и Нового заветов, то есть взаимосвязь временного и вечного, линейности и цикличности в религиозном времени, которое обнаруживает иерархическую структуру и является формой проявления и разрешения противоречий в религиозном сознании, установлена зависимость религиозного (духовного) смысла от длительности временных периодов.*

**Ключевые слова:** *темпоральность, временное, вечное, линейность, цикличность.*

*The temporal aspects of religion are examined on material of the Old and New testament, that interrelation temporal and eternal, to linearness and cyclicity in religious time which finds out a hierarchical structure and is the form of revelation and resolution of contradictions in religious consciousness and the dependence of religious (spiritual) sense t on duration of temporal periods.*

**Key words:** *temporality, temporal, eternal, linearness, cyclicity.*

Релігія як найтрадиційніша і найвіддаленіша від реальності частина культури в сучасних умовах також долучена до вирішення проблем суспільства і його розвитку. Все це зумовлює актуальність дослідження взаємозв'язку часового і вічного, специфіки і форм часу у релігійній свідомості.

Розглядаючи специфіку часу в християнській свідомості, необхідно відзначити, що вона не зводиться до лінійності, неповторності, як вважають деякі автори [1, с. 270]. Тут віддалення часу від вічності, яка набуває абсолютного характеру, не є його віддаленням від простору, тобто богів роду, крові, нації, за виразом П. Тілліха [2, с.105], які пов'язані з природно-циклічним часом. Тому, метою роботи є виявлення специфіки християнської темпоральності через дослідження лінійності, циклічності, як форм часу, що відображають специфіку християнсько-іудейської традиції. Циклічність часу і астральний фаталізм Сходу тут набувають релігійного сенсу і немов роздвоюються на божественний рівень («что было то и будет», «Бог воззовет прошедшее» — Эккл. 3) і земний: людина і все земне повертаються туди, звідки і вийшли, («ибо прах ты и в прах возвратишься» — Бытие. 3)

[3]. Абсолютна повторюваність («круги своя») стосується переважно земного існування людини і природних циклів, а небесні світила, як створення Бога, слугують лише зазначенням часів і знамень віку. Нeskінченна повторюваність, як земна форма вічності, пов'язана не зі стражданнями, як в античній міфології, а із «суетой сует» і «томлінням духа». Основою небесного часу є великий цикл, що охоплює весь універсум простору-часу, в якому повторюваність пов'язана тільки зі збігом початку і кінця, символічних моментів альфи і омеги, а також із загальними архетипічними образами і сюжетами:

- збіг початку і завершення в образах Раю і Небесного Єрусалима;
- повторюваний негативний сюжет покарання, кари і лиха людини в образах всесвітнього Потопу, Содому і Гомори, падіння Ізраїлю, Єрусалима, нарешті, картин Апокаліпсиса;
- повторюваний сюжет про народження і чудовий порятунок дитини для виконання божественної місії, а також ідея прирештя Месії;
- повторюваний сюжет про братовбивство (Каїн і Авель) і його неприпустимість (Ісав і Іаков, Йосип і його брати).

Варто відзначити, що початкові архетипи значно видозмінюються й еволюціонують разом з історичним процесом. Тому повторюваність у цьому разі має відносносимволічну спрямованість і відбувається в контексті релігійного (небесного), а не реального хронологічного часу. Це стосується відмінності між близькими образами Раю і Небесного Єрусалима як між «прасимволами» [вираз О. Шпенглера — 4] або початковим образом та ідеалом (метою) в цьому архетипі. Еволюція прасимвола покарання Бога від Вигнання з Раю до Страшного Суду відбувається в напрямі вибіркості його «застосування» на основі поділу земного і небесного, а також і посилення покарання відповідно до зростання гріховності світу. Ідея месіанства змінюється від порятунку єврейського народу до порятунку людства в Новому Заповіті. Нарешті, прасимвол братовбивці (насильства) еволюціонує від його неприпустимості до заборони будь-якого насильства. Всі ці еволюційні зміни додають релігійному часу лінійного руху в єдиному напрямі зростання свідомості в міру втілення релігійних ідеалів, де повторення виконують роль ступенів-етапів цього сходження. Час у Біблії, значною мірою підпорядкований логіці дозрівання для врожаю-виконання у формі покарання або нагороди, або проростання зерна як відродження, перетворення через загибель у Новому Заповіті. Повторюваність є зовнішньоформальною, а сутність незмінна і наявна в спрямованості внутрішнього розвитку.

Подолання простору реальності за допомогою часу як внутрішнього виміру свідомості яскраво виражене в біблійній премудрості, яка спрямована на обґрунтування віри знанням, перш за все, духовної сутності часу, що позбавляє людину астрального й іншого фаталізму. Це знання сприяє сприйняттю буття як послідовного плину подій, кожна з яких є результатом попередньої, виявляє її сутність, як плід є проявом рослини. Розуміння цієї послідовності людиною

пов'язане з відповідністю її дій певному часу («всему свое время» — Еккл. 3). Збагнення волі Бога невіддільне від часу і зводиться, перш за все, до знання минулого і майбутнього як початку і кінця, в яких міститься суть усього, що відбувається. Причому, завершення (майбутнє) важливіше початку, оскільки в ньому міститься повнота часу і божественного прояву, що так само підсилює лінійний характер руху часу. Звідси — перевага майбутнього над сьогоднішнім і минулим (заповітом): «конец дела лучше его начала» [Еккл. 7- 3]. Збагнення часу відбувається через повторення, сакральність ритуалів і свят, а також вказівки планет. Циклічна повторюваність часу пов'язана із джерелами і збереженням сакральності акту творіння, як символічного еднання світу з Богом, яке виявляється в поточному бутті у відповідний час (7-й день, 50-й 70-й рік та ін.). Неповторність, як ознака лінійного часу, пов'язана з рухом до мети, ідеалу, що повинні здійснитися в майбутньому і виявляються в індивідуалізації персоналій, моментів, подій розвитку, в якому навіть повторювані моменти змінюють свій характер і виявляють загальну спрямованість. У цілому, циклічність як природно-космічне явище, є наймасштабніша, найуніверсальніша характеристика часу. Навпаки, лінійність як соціально-історична його характеристика, безпосередньо пов'язана з окремими епохами, періодами або цивілізаціями. Тобто, розрізняючись в масштабах і сферах дії, ці дві форми часу є різними характеристиками одного процесу.

Час Старого Заповіту складається з «віків», які всі разом утворюють картину піднесення і занепаду, залежно від ставлення людей до релігії, життєвості їх віри, тобто він структурується і як міфологічний час: від першого золотого віку до залізного. Цей занепад розглядається як закономірний, але не остаточний період, за яким має відбутися новий підйом. Час розкидання і збирання каменів у цьому аспекті означає виділення періодів кількісного зростання суб'єктів віри і нової якості, поглиблення віри. Недосяжність мети-ідеалу зумовлена переважанням ознак стану занепаду: прискорення часу (дозрівання), скорочення життя людини, збільшення зла і насильства у світі (Ездри 3.6), оскільки «век разделен на двенадцать частей и девять частей его и половина десятой уже прошлы» (Ездры 3.14). Тут поділ часу на віки вимірюється поколіннями родоводу: від Аврама до Ісава — перший вік, коли люди зберігали віру, як скарб, від Іакова до майбутнього Вищого суду («грядущей ночи») — нинішній вік; циклічний час уподібнюється природному і його переважання зумовлене залежністю людини від земного часу дійсності.

Навпаки, в Новому Заповіті, пронизаному настроєм очікування майбутнього, яке лякає як покарання і, разом з тим, приваблює як порятунку, переважає лінійний час. Тут у центрі уваги люди, що свідомо вибрали майбутнє і віру як «на початку часів», але відкинуте сьогоднішнє, що несе з собою всі ознаки занепаду і кінця віку, саме ніби втручається в плин подій і відновлює свою владу над часом як трагедія Голгофи. В результаті відновлення плину часів майбутнє стає ще трагічнішим і апокаліптичність євангельська перевершує

старозаповітну. При цьому корегується і мета (ідеал), що означає початок нового (3-го) віку — це Порятунком як універсальний духовний символ, що відповідає переходу до другого періоду збирання каменів. Водночас, Старий і Новий Заповіти належать до одного віку, оскільки останній припадає на його завершення як дві з половиною частини, що залишилися. Об'єктивно, з виникненням християнства все ж таки починається новий вік, оскільки це відбувається на новому просторі європейської культури. Визначити точну хронологію зміни віків складно, оскільки біблійний час має, переважно, символічне значення, як і співвідношення між небесним і земним часом («один день Господа как тысяча» — ап. Петр 2-е Посл. 3). Сакральний час має тривалість, яка не є хронологічною, і її числення піддається, по суті, табуванню, оскільки наближає його до земного. Знання термінів цього часу є сокровенним, що підкреслює незбагненність божественної волі. Іншими словами, небесне може мати відповідність із земним часом, але не може вимірюватися й оцінюватися ним, як і духовні процеси не вимірюються зовнішньою тривалістю. Проте в деяких розділах допускається їх зближення: наприклад, тисячолітнє ув'язнення дракона-змія, стародавнього спокусника, в Апокаліпсисі цілком відповідає тисячолітньому пануванню християнської (католицької) церкви в епоху середньовіччя, а відоме число звіра 666, незважаючи на його символічність (триразова неповнота людини без Бога), називається числом людським і доступним для розуміння (Апок. 13). Реальний час тут наявний тільки в сакральній формі свят, ритуалів і в термінах, сумірних з існуванням людини (7, 40 дн.), а небесний час виражається символічними цифрами (3, 7, 12, 70, 1000, 144 тис.).

У цілому, час в Біблії прискорюється і стає надзвичайно інтенсивним та цілеспрямованим у завершальній стадії. Тут повторюваність сюжетів, образів тільки підкреслює їх відмінність від попередніх і наближення до мети. Так, друга поява білого коня з вершником символізує початок нового століття, а картини боротьби і перемоги над злом подані не у формі його старозаповітного знищення, а як повалення або ув'язнення. Таким чином, стверджується думка про те, що зло, позбавлене можливості спокушати, одурювати, виявляється безсилим, і людина, звільнена від його впливу, неминуче повертається до істини, що можна визначити як моральне вирішення протиріч. Крім того, ця інтенсифікація часу є безпосереднім проявом божественної волі та її втручанням у плин подій на прикладі рішення скоротити три роки влади Антихриста, яке описане в апокрифічному Апокаліпсисі Іоанна Богослова: «и сделал я три года как три месяца, а три месяца как три недели, а три недели как три дня, три часа как три мгновения» [5, с. 266] Тут божественне, стискуючи тривалість, послідовність часу, відкривається не у вічному, а в миті, яка, подібно до дива, містичним чином наближає майбутнє.

Зміст часу в релігійній свідомості визначається також тривалістю його періодів. Розглянемо, якого сенсу набувають у біблійному часі різні його проміжки. Цей час можна структурувати таким чином:

### 1. Найкоротший період, відповідний моменту, миті:

- «мгновенна радість лицемера, кратковременно веселие беззаботных» (Иов. 20);
- «в одно мгновение погублено все драгоценное поколение» (Премудр. Солом. 18);
- «внезапно придет горе» (Исайя. 46);
- «придет день господень как тать ночью» (2 посл. ап. Петра.3);
- «...внезапно в один день придет к тебе ...потеря детей и вдовство» (Исайя. 47).

Миті набувають, переважно, негативного сенсу, пов'язаного з людською слабкістю, гріховністю, тому божественне тут виявляється як покарання.

### 2. Малий час з невеликою обмеженою тривалістю:

- «через малое время дано помилование» (Ездра. 1);
- «малое время потрудится в возделывании земли и скоро будет есть плоды ее» (Сирах. 6);
- «малое время порадовались при свете его» (т.е. Иоанна Крестителя — Ев. от Иоанна. 5);
- «на малое время освобожден дьявол после заточения» (Апок. 20);
- «достигнув совершенства в короткое время, он исполнил долгие лета» (Премудр.Сол. 4);
- «на малое время оставил Господь Израиль, чтобы воспринять его с милостью» (Ис. 54);
- «короткое время владел им (т.е. наследием) народ святыни твоей» (Исайя 63);
- «на один час примут власть десяти царей вместе со зверем после разрушения блудницы-города» (Апок. 17).

Малий час набуває сенсу як обмеження, покарання і страждання або, навпаки, проявів сил зла. Він може бути недостатнім для життя людини, але достатнім для набуття мудрості. У короткочасності поєднуються очікування людини і можлива благодать Бога.

### 3. Великий час — періоди, впродовж яких триває життя одного або багатьох поколінь:

- скорочення тривалості життя людини від Адама (930 р.) до звичайних термінів;
- «Бог создал человека по образу вечного бытия своего» (Премудр. Сол. 2);
- «пред очами твоими тысяча лет как день вчерашний» (Псалтырь. 89);
- «тысяча лет даны для окончательного разделения добра и зла» (Апок. 20);
- 70 років — час вавилонського полонення, а також покаяння і служіння Богов;
- 50-рік віддають Богові, прощають усі гріхи.

Велика тривалість часу означає зближення із сакральним і можливість збачення божественної волі; це час усвідомлення розділення земного і небесного, закінчення колишнього і початку нового віку,

скорочення тривалості означає зростання можливості покарання і є ознакою завершення віку, а його збільшення є свідченням милості Бога.

#### 4. Вічність, нескінченний час:

- «...свет немеркнувший воссияет на вечное время» (Ездры 3.2);
- « что пользы нам, если нам обещано бессмертное время, а мы делали смертные дела» (Ездры 3.7);
- «вечно пребудет слово Бога», «завет вечный» (Исайя 51, 55);
- «...и положу на вас поношение и бесславию вечное» (Иеремия 23);
- «вечно все, что делает Бог» (Еккл.3);
- «во веки живут праведники» (Премудр. Сол.5);
- «Бог создал человека для нетления» (Премудр.Сол.5).

Вічність — головна ознака Бога і свідчення його могутності, міра її наявності в людині є мірою близькості до істини, вищою нагородою праведникам і покаранням грішникам.

У християнській свідомості посилення часової орієнтації завдяки простору приводить до абсолютизації часової послідовності, коли подальше (явище, покоління) виявляється завжди важливішим та істотнішим за попереднє. Збагнення Бога багато в чому зводиться до пізнання часу, який усе більше орієнтує свідомість на майбутнє, оскільки минуле виявляється дискредитованим, нескінченною послідовністю гріхів, беззаконня людини і подальших покарань. Це майбутнє містить апокаліптичні картини, «прийдешню ніч», за якою настане ранок «нового віку» як символ духовного оновлення світу. У християнській свідомості образ майбутнього заперечує не тільки минуле, але і багато в чому сьогодення: «Зачем не принял ты будущее, а принял настоящее» (Ездры 3.7.). Сьогодення не може бути прийняте цілком, а потребує вибору того шляху, який веде до істини. Звідси особлива роль знання про майбутнє і тісний зв'язок пророчої теми з есхатологічною і апокаліптичною проблематикою в релігії і культурі. Орієнтація релігійної свідомості в християнсько-іудейській традиції стає, переважно, футуристичною, при цьому майбутнє є не самоціллю, а формою втілення ідеалу, який містить духовні досягнення минулих віків.

У результаті початкова суперечність між людиною і Богом на початку біблійного часу, починаючи від гріхопадіння, поширюється на всю сферу існування людини у формі суперечностей небесного і земного, духовного і матеріального як внутрішніх суперечностей і, нарешті, виявляється в конфлікті минулого (сьогодення) і майбутнього, який повинен вирішитися зміною епох (епох). Повним вирішенням протиріч має стати відновлення єдності початку і кінця часів, «реабілітація» минулого на основі євангельської любові, всепрощення. Проте, незважаючи на подолання основних носіїв і символів зла, воно залишається в душах і викликає необхідність Вищого Суду вже в новому віці. В результаті суперечності відтворюються в моральній формі, оскільки супротивниками є тільки порушники заповідей: ідолопоклонники, перелюбники, чародії, насильники (сучасні форми



девіантної поведінки), тобто перебувають, переважно, усередині релігійної свідомості і, тому їх можна подолати лише морально-духовними засобами.

Таким чином, аналіз релігійного часу виявляє його, переважно, вертикальну структуру. В її нижній частині, в найменших періодах, переважають земний людський час і тема гріховності, слабкості, покарання, а у верхній частині з найтривалішими періодами і вічного — тема нагороди, а також мудрості, праведності й вічної пам'яті. Релігійний час є лінійно-циклічним та, відображаючи весь універсум буття, дійсно виявляє цілу систему суперечностей, які є джерелом пізнання і розвитку. Отже, темпоральність — перспективний напрям дослідження релігійної (християнської) свідомості.

#### Список літератури

1. Аверинцев С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья / С. Аверинцев // Античность и Византия.: сб. — М.: Наука, 1975. — 415 с.
2. Тиллих П. Систематическая теология / П. Тиллих. — СПб.: Универ. книга, 2000. — 462 с.
3. Библия. Книги священного писания ветхого и нового завета. — М.: 1991–1008 с.
4. Шпенглер О. Закат Европы. Очерк морфологии мировой истории / О. Шпенглер. — М.: Мысль, 1993. — Т.1. — 663 с.
5. Апокрифические апокалипсисы. — СПб: Азбука, 2001. — 192 с.

*Надійшла до редколегії 10.06.2011 р.*

УДК [316.77:392]:165.242

У. М. МАРАЄВА

### СОЦІОКУЛЬТУРНА ІДЕНТИФІКАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ ЯК ПІЗНАВАЛЬНА МЕТА ОБРЯДОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

*Розкрито особливості народної обрядовості, визначено її важливе місце в соціалізації особистості.*

**Ключові слова:** народна обрядовість, особистість, ідентифікація, пізнання, самореалізація.

*Раскрыты особенности народной обрядности, её место в социализации личности.*

**Ключевые слова:** народная обрядность, личность, идентификация, познание, самореализация.

*This article exposes the features of folk rite, its major place in socialization of the person.*

**Key words:** folk rite, person, identification, cognition, self-realization.

Актуальність теми. Проблема народної обрядовості, її змісту, способів і форм існування є наскрізною протягом усього пізнавального процесу людства, починаючи з найдавніших часів. Спочатку

це пізнання було неосмисленим, пізніше, з розвитком абстрактного мислення, набувало статусу усвідомленого. Онтологічний, гносеологічний і гуманістично-ціннісний статус обрядовості досліджувалася релігійна передфілософія, яка свого часу відіграла роль засобу соціальної регламентації та регуляції, збереження і впорядкування традицій, звичаїв і обрядів.

Інтерес до проблеми методології пізнання, дослідження специфічних особливостей емпіризму, сенсуалізму, раціоналізму надав додатковий імпульс для визначень народної обрядовості в її співвідношенні зі знанням. Важливими питаннями стали співвідношення раціонального й ірраціонального в контексті української культурної традиції.

Над розробкою проблеми народної обрядовості як соціально-культурного феномену, її традиційних форм існування свого часу працювали мислителі XIX–XX ст. Це зумовлено повноцінним виходом на арену суспільно-політичного, соціально-економічного, духовно-культурного життя широких верств населення. В цей час важливими є здобутки вітчизняних учених, філософів, літераторів, діячів науки і мистецтва, які, досліджуючи феномен народної обрядовості як фактор культурної практики українського народу, що відобразив суспільний досвід поколінь, розглядали її іноді з протилежних методологічних, світоглядних, аксіологічних позицій.

Усвідомлення великого пізнавального і художнього значення народної обрядовості і прагнення надати святам національного колориту викликали підвищену зацікавленість до традиційно-побутової культури за роки незалежності української держави. Починаючи з 90-х рр. XX ст. праці відомих науковців А. Бичко, А. Колодного, М. Степика, Г. Лозко, О. Воропая, М. Шмайди, М. Тиводара, Т. Усатенко, І. Сенька, Л. Ходанич, Ю. Чорі, В. Ятченка [10] та ін. були прямо чи опосередковано присвячені зазначеній проблемі. Так, зібраний за останній час матеріал надає можливість уточнити типологію обрядових дійств і вербальних текстів, ареали поширення, виділити їх загальні, національні та локальні особливості, глибше і всебічно дослідити проблеми міжетнічних зв'язків. Мета розробки цієї проблеми — піднести народну обрядовість на рівень концептуальності та морально-естетичної одухотвореності, визначити її важливе місце в соціалізації особистості.

У всі періоди існування людства актуальною була і залишається понині проблема народної обрядовості, яка втілила перетворення потенції в акцію, духовної сутності в предметно-соціальні та предметно-речові форми, залишивши нащадкам великий скарб духовно-практичної діяльності людства.

Важливим моментом у дослідженні залишається суб'єкт народної обрядовості — людина, яка саме завдяки творчій реалізації ідентифікує себе не тільки як природна, біологічна, але і як соціальна істота. Таким чином, **метою** статті є пізнання сутності особистості, її соціокультурна ідентифікація, самореалізація та самоствердження через світоглядні, ментальні, культурфілософські особливості народної обрядовості в сучасному світі.

Говорячи про людину, маємо на увазі природну істоту, яка наділена всерозумінням. Впродовж різних епох у філософських текстах порушують питання щодо драми людських відносин та людського буття, сенсу і цінності людського життя.

В умовах перехідного стану сучасного українського суспільства та докорінної зміни світоглядно-мотиваційних засад людської свідомості слід усебічно розвивати концепцію духовно-соціальної сутності людини, створювати всі необхідні умови для того, щоб вона у своєму житті реалізувала головне своє покликання — самопізнання. Така установка свідомості спрямовує людину на пізнання духовної спадщини людства — народної обрядовості. Цей шлях є, з одного боку, об'єктивним, адже народну обрядовість випереджає зміст індивідуальної свідомості та визначає її як духовний вимір суспільного буття. З іншого — він є шляхом об'єктивації народної суб'єктивності, на якому індивід і наявне суспільство позбуваються суб'єктивізму.

Поняття «природа» і «сутність» часто ототожнюють, але їх концептуально розмежувати. Під «природою людини» розуміють стійкі, незмінні риси, загальні задатки і якості, які виражають її особливості як живої істоти, тобто *Homo sapiens* у всі часи незважаючи на біологічну еволюцію та історичний процес. Розкрити ці ознаки — виразити людську природу.

Людська натура може виявлятися по-різному, але при цьому не втрачати свої домінуючі риси. Виявити цю основну рису — означає пізнати, зрозуміти сутність людини. Філософи визначають цю проблему в різних аспектах. Це залежить від того, що дана філософська течія висуває вищу цінність, а також як розглядається людина — зовні чи зсередини.

Під вивченням людини зовні маємо на увазі осмислення її відносин з природою (космосом), суспільством, Богом і самою собою. Вивчення таємниці людини ізсередини пов'язане з її тілесним, емоційним, моральним, духовним і соціальним буттям.

Життя людини являє собою сукупність складових: біологічних, соціальних та власних зусиль людини. Визнання такого становища застерігає не тільки від крайнощів біологізаторства чи соціологізаторства, але й від сприйняття людини як пасивного об'єкта зовнішніх впливів — біологічних чи соціальних. Кожна людина — неповторна особистість не тільки внаслідок унікальності її генофонду, але й завдяки власним зусиллям, спрямованим на розвиток та реалізацію природного потенціалу. Засвоюючи морально-правові норми, правила мислення та граматики, форми побуту й естетичні смаки, що склалися історично, вона стає не просто представником певного способу життя, типу культури і ментальності, а продовжує залишатися унікальною саме тому, що всі зовнішні впливи пропускає через внутрішню духовну призму. Отже, виробляє власне ставлення до життя, створює, будує власну особистість.

Понад дві тисячі років тому філософія виголосила непохитну істину: людина — мірило всіх речей. Нині ж філософія має визначити сутність самої людини, критерії її поведінки і соціальний статус,

місце у світі, відповідальність за долю цивілізації, соціальний прогрес і гуманізацію суспільних відносин.

Незважаючи на всі історичні й антропологічні зміни, людина зберігає так би мовити ядро своїх стійких ознак. Розумність, духовність, етична відповідальність — важливі атрибутивні якості людини. Індивід як універсальна і вільна природа істота відображає в собі минуле, теперішнє і майбутнє, тобто людина відтворює в особистій практиці надбання минулого, змінює і розвиває себе.

Саме буття людини детермінує її ставлення до іншої людини, взаємозв'язок з іншими людьми. Сутність людини визначається не тільки найближчим мікросередовищем (сім'я, родинні чи професійні стосунки), але й зв'язком з дещо ширшими групами, такими як клас, нація, держава, світові процеси і проблеми.

Нині проблема людини в тому чи іншому аспекті перетворилася в загальну проблему не тільки філософії, але і природничих, загальних і технічних наук, усіх сфер художнього осмислення дійсності, всієї системи культури. Тому для вивчення людини необхідне комплексне поєднання природничих, технічних та гуманітарних наук.

Особлива роль тут відводиться філософській науці, яка в силу самої специфіки цієї галузі повинна виконувати функцію своєрідного інтегратора знань про людину. Одним з головних завдань є осмислення специфіки і змісту філософської концепції людини, її ролі в розвитку конкретних наук про людину, які вивчають різні сторони існування і розвитку людини, розробка методології цілісного наукового пізнання людини та її функціонування в системі соціальних, економічних, політичних, культурних, виробничих, науково-технічних, організаційних відносин. Але розробка філософської концепції людини може бути плідною тільки в умовах всебічного розвитку спеціальних наукових досліджень і тісного взаємозв'язку між філософією й окремими науками.

Отже, розкриття сутності людини, взаємозв'язок різних її порядків дозволяють дійти висновку, що основою життєдіяльності людини є соціальні потреби і відповідно до цього різні види діяльності. Засвоюючи людську природу, дитина прилучається до буття культури різними способами: вчиться задовольняти природні потреби в соціокультурних формах, набуває вмінь розумно використовувати знаряддя праці, символи, слова, уявлення та поняття, всю сукупність культурних форм. В мірі їх опанування в людини виробляється механізм самоконтролю, що полягає в здатності вольовими зусиллями регулювати потяги, інстинкти тощо, формуються самосвідомість людини, її внутрішнє Я. Людина дедалі більше починає виявляти вільність волі у власному розвитку. Впливи спадковості та середовища дедалі більше стають опосередкованими. Людина стає самостійною в діях, починає бути справжнім суб'єктом власної життєдіяльності.

Так, народна обрядовість є важливою формою залучення особистості до соціального цілого (суспільства чи соціальної групи). Обрядова форма впливу на особистість набуває особливого значення в найважливіші для людини моменти життя. Сучасна ситуація в Україні,

що призвела до знищення культурних цінностей та традицій, дегуманізації культури в цілому, ставить завдання перед філософами про відновлення традиційної побутової культури на базі народної творчості, мистецтва та багатогранного обрядового комплексу, оскільки тут акумульований увесь досвід минулих поколінь, який становить багатий ціннісно-виховний комплекс, що посідає центральне місце серед соціально-філософських проблем у сучасній науці.

Зростання національної самосвідомості України сприяє відродженню інтересу до духовної спадщини народу. Рухійною силою в цьому процесі постає не простий абстрактний інтерес, а життя вимагає усвідомити власну історію, зрозуміти менталітет нації крізь світло надбань минулого. Останнього неможливо досягти без історико-філософського осмислення джерел національної свідомості [2, с. 347].

Актуалізація проблем духовності, національної ментальності українського народу нині притаманна як науці (етнології, етнопсихології, культурології та ін.), так і державотворчій етнополітиці. «З опорою на управління про етнічну самосвідомість як етносоціокультурний феномен і про національний менталітет як етнічно внормований спосіб мислення і систему історично установлених етнопсихологічних пріоритетів духовної культури особи з'ясовується передусім етнокультурний вимір їх функціонування» [7, с. 343].

В обряді людина безпосередньо втілює свої уявлення про світ і своє місце в ньому в дії, яка спрямована на реалізацію своїх внутрішніх устремлінь. Вона, суб'єкт культури, є одночасно і творцем і споживачем обрядової діяльності.

У пошуках культурної пам'яті народу, як вважає В. Горський, «у процесі відродження, що стимулює кардинальні зрушення національної самосвідомості, важливим є не звернення до минулого як такого, а відродження з минулого того, що через різні причини не належало до актуальної культури.» [3, с. 6].

Водночас, у традиційній культурі, крім елементу спадковості, розрізняють іншу сторону — новаторство, оновлення. На думку Н. П. Денисюка, «сутність спадковості — в єдності наслідування і новаторства, в діалектичному зв'язку старих, але не застарілих і нових традицій. Новаторські елементи традицій відображають вищий ступінь свого розвитку» [5, с. 36].

Традиції розвиваються від минулого і теперішнього до майбутнього. Відповідно, у суспільстві завжди будуть і повинні бути як старі традиції, в яких сконцентрований досвід попередніх поколінь, так і нові, що акумулюють досвід сучасності. Так, у сучасному суспільстві давні традиційні форми народної обрядовості все менше стають зрозумілі молодшим поколінням. Витіснення минулого може відбутися через його законсервування, перехід до стереотипних форм поведінки, моральних імперативів, зрозумілих людям минулих епох та незрозумілих сучасній молоді. Через наукову історичну діяльність, що забезпечує дію механізму спогаду як пошукової діяльності пам'яті, спрямованої на виявлення того, що забулось, ми зможемо віднайти,

відновити ті елементи, символіку народної обрядовості, що вже стали анахронізмами.

На думку П. Кравченка, «відгородившись від хаосу життя товстими мурами традиції, авторитетів, істин, культура не відчуває проблеми буття, а безконечно тиражує застигли форми. Часто це сприймається як «розквіт» культури, хоча насправді йдеться про занепад. Причина цього полягає в людині — носіїві цієї культури, яка вже не знаходить у ній співзвуччя зі своїм внутрішнім безконечним світом, не «плекає» за допомогою культури свій внутрішній світ, а відгороджується від нього. Тому не випадково відмирання культури супроводжується активним пошуком нових форм за обрієм старих традицій (контркультура, андеграунд)» [6, с. 148].

Таким чином, основу формування традиційної культури можуть складати лише ті явища, зв'язки і відношення, які виражають характерні, суттєві ознаки народного життя і ввійшли не тільки в суспільну, але і в індивідуальну (особистісну) свідомість людей.

«Усвідомлення людською спільнотою унікальності своїх стосунків з вищими духовними істотами, а також форм спілкування з ними і переживання цього спілкування, відмінність форм взаємовідносин в інших спільнотах, невідхильно приводять до розуміння групою своєї окремішності» [10].

Відчуття національної ідентичності в межах національного буття перетворює кожен народ на своєрідну частинку універсуму. Разом з тим воно допомагає особистості формувати, самовизначити себе і відчути свою особливість у цьому бурхливому, мінливому світі. Всередині відношення «людина — світ» будується певна умовна шкала, що поєднує духовно-тілесне самовизначення людини у світі та повне заперечення особистої певності.

Так, питання про національну ідентичність ставлять і вирішують у геополітичних спрямуваннях політики й економіки, в пріоритетах соціального та культурного розвитку кожної країни. На думку деяких авторів, питання про самоідентичність адресоване радше нашій сучасності, а не усталеним традиціям. Наша ідентичність визначена вибором, який ми робимо сьогодні [8, с. 147].

Однак сутність національного життя визначається перш за все збереженням культурної спадщини народу, а це зумовлює дотримання усталених, традиційних форм існування суспільства. Звичайно, це означає не повернення до первісних форм, а радше збереження національної культури в цілях збереження самобутності, самоідентичності українського народу.

Статус традиції в сучасному світі, при складних, багатогранних процесах у соціальному, економічному і духовному житті нашого народу, набуває значення передавача людського досвіду, без якого неможливе функціонування культури. Вона зберігає колективну пам'ять народу, певним чином упорядкований, відібраний і структурно організований досвід людства. Тому традиційна культура — це певний сакралізований ціннісний полюс, що сприймається нами як певний спадок і жива пам'ять народу.

Художня традиція, маючи відносну самостійність, залежна від багатьох закономірностей, подібних до тих, які визначають розвиток людського знання про природу, суспільство та людину. Так, утворені світоглядні концепції сприяють вирішенню власними способами та засобами фундаментальних проблем буття.

У ставленні до традиції можна помітити певний парадокс: зберегти — означає захистити, законсервувати від змін, але водночас — і використати, застосувати, а отже, розвинути, щоб не умертвити душу культури. Традиція може зупинитись у розвитку або навіть занепасти. Але їй завжди притаманна певна кумулятивність: вона досягає максимального вираження мінімальними засобами, через збереження традиційної побутової культури.

Таким чином, мірило стійкості українського етносу (його реальна цілісність як динамічної саморегульованої системи) визначалось не державою, не ідеологією, не чисельністю народу, а міцністю збереження господарсько-культурних і побутових традицій, силою зв'язку поколінь і точністю передачі досвіду предків своїм нащадкам. Саме традиційна система внутрішніх зв'язків між людьми, між поколіннями зберегла українців як народ.

Необхідність існування традиційної культури зумовлена і її соціальними функціями — колективний характер обрядовості виявляє її суспільну природу; через деякі стереотипні дії люди висловлюють колективні переживання; нормативно-правовий вплив обрядовості виявляється у формуванні ціннісних орієнтирів і моральних якостей особистості. Повторюваність обрядів формує певну стереотипну поведінку, звички, які, у свою чергу, чинять на життя людей регламентуючий вплив [9, с. 41]. Таким чином, обрядовий комплекс своєрідною програмою морального вдосконалення людини, де тісно переплітаються глибокі гуманістичні проблеми формування активної життєвої позиції особистості, її ідеалу, справжня краса людських взаємовідносин.

Позначення морально-духовного аспекту особистості як такого, що зумовлює цілісність її прихованих властивостей та виявлених проявів, забезпечує визнання сутнісної гідності кожної індивідуальності. Морально-духовна сутність особистості є принципом, що узгоджує індивідуальні прагнення й інтереси із загальнолюдськими та суспільно значущими духовними цінностями і потребами, зберігаючи свободу та відповідальність особистості. Вічні моральні принципи, які зосереджено в пам'яті, забезпечують її цілісність та стійкість моральних орієнтирів особистості в обставинах, що постійно змінюються. Визнання гідності кожної індивідуальності є умовою саморозвитку людини та суспільства тому, що воно формує повагу особистості до власної унікальності, шанобливе ставлення до інших і до всього суспільства в цілому. В українській філософській та культурологічній традиції важливим методологічним принципом соціально-філософських побудов є кордоцентризм. Він розкриває цілісність морально-духовної особистості як основу її взаємозв'язку із суспільством і гармонійного розвитку соціальної системи [1, с. 15]. Отже, народна обрядовість



є важливою формою залучення особистості до соціального цілого (суспільства чи соціальної групи). Обрядова форма впливу на особистість набуває особливого значення в найважливіші для людини моменти життя. Сучасна ситуація в Україні, що призвела до знищення культурних цінностей та традицій, дегуманізації культури в цілому, ставить завдання перед філософами про відновлення традиційної побутової культури на базі народної творчості, мистецтва та багатогранного обрядового комплексу, оскільки тут акумульований увесь досвід минулих поколінь, який становить багатий ціннісно-виховний комплекс, що посідає центральне місце серед соціально-філософських проблем у сучасній науці.

Важливим завданням сучасної філософської та культурологічної думки в розбудові української державності є спрямування процесу обрядотворення так, щоб своїм символічним, художнім і психологічним змістом він зміг би вплинути на світоглядні мотиви поведінки індивіда, скоректувати в аксіологічному напрямі складний процес соціалізації особистості, а також долучити особистість до самопізнання через пізнання свого минулого, минулого свого народу.

Самореалізація та самоідентифікація особистості мають формуватися на основі специфічних особливостей народної обрядовості, що ґрунтувалися на власне українській ментальності та світоглядних мотивах українського народу. Таким чином, досягнення гармонії між людьми може відбутися на основі звернення до традиційних форм існування, усвідомлення своєї самотності й ідентичності через збереження багатовікових звичаїв, традицій та обрядів українського народу.

#### Список літератури

1. Більчук Н. Л. Кордоцентризм як методологічний принцип цілісного розуміння людини та її місця в суспільстві : автореф. дис... канд. філос. наук. — Х., 2001. — 17 с.
2. Голуб А. П., Міфологічні джерела українського менталітету/ А. П. Голуб, М. Л. Голуб //Актуальні проблеми духовності: зб. наук. мат. — К., 1997. Вип.ІІ. — С. 347–349.
3. Горський В. С. Історія української філософії : навч. посіб. — К.: Наук. Думка, 2001. — 375 с.
4. Даренська В.М. Перспективи відродження традиційного народного мистецтва: культурологічні аспекти // Культура України. — Х.: ХДАК, 2010. — Вип.29. — С. 124–132.
5. Денисюк Н. П. Традиции и формирование личности. — Мн.: Изд-во ВГУ, 1979.— 136 с.
6. Кравченко П. Бівалентність світоглядної природи духовності та свідомості / П. Кравченко //Філософська думка. — 2000. — № 3. — С.143–155.
7. Орлов А. В. Етноавтостереотипи, національний менталітет і духовність / А. В. Орлов , Т. І.Орлова //Актуальні проблеми духовності : зб. наук. мат. — К., 1997. Вип.ІІ. — С.343–344.
8. Пролеєв С. Національне буття: тотальність культури та альтернатива побуту / С. Пролеєв //Філософська думка. — 2002. — № 6. — С.135–151.
9. Угринович Д. М. Обряды. За и против./ Д. М. Угринович. — М.: Политиздат, 1975. — 175 с.

10. Ятченко В. Ф. Обряд як фактор людської екзистенції та консолідації соціальних груп [Електронний ресурс] / В. Ф. Ятченко. — Режим доступу : *Надійшла до редколегії 22.06.2011 р.*

УДК 7.046.3:75.04(430)

В. В. ЖЕРДЕВ

### ІКОНОСТАС РОСІЙСЬКОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ В БАД-НАУГАЙМІ — РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ТРЬОХ ЕПОХ

*Проаналізовані стилістичні особливості іконостаса в російському храмі в Бад-Наугаймі. Розглянуто ікони іконостаса, що створені в різний період.*

**Ключові слова:** іконостас, Царська Брама, службові двері, картуш, живопис, священник, Аарон, Мельхиседек.

*Проанализированы стилистические особенности иконостаса в русском храме в Бад-Наугайме. Рассмотрены иконы иконостаса, которые созданы в различный период.*

**Ключевые слова:** иконостас, Царские Врата, служебные двери, картуш, живопись, священник, Аарон, Мельхиседек.

*Stylistic features of the iconostasis in the Russian church in Bad Nauheim are examined in the article. Icons, created in a different periods and placed in this iconostasis, have been considered.*

**Key words:** iconostasis, Royal Door, deacons doors, cartouche, painting, priest, Aaron, Melchisedec.

Актуальність. Російське храмове будівництво в Германії є відносно «молодим» явищем, з точки зору історії. Капітальні російські православні церкви на німецьких землях стали будувати лише на початку XIX ст., незважаючи на те, що, наприклад, палацові церкви створювалися і раніше. Це було пов'язано із зміцненням матримоніальних стосунків між домом Романових і німецькими володарськими домами. Після смерті російських великих княгинь, котрі були заміжні за німецькими государями, в деяких містах будували надгробні храми для того, щоб провести поховання по православному обряду (Людвігслюст, Штутгарт, Вісбаден, Веймар). Створювалися російські храми і як пам'ятники історичних подій (наприклад у Лейпцизі на місті Битви Народів, де поховані російські вояки). У німецьких курортних містах, що стали улюбленими місцями відпочинку і лікування пацієнтів із Росії, виникла необхідність будівництва окремих храмів для можливості проведення служб для зростаючого потоку відвідувачів. При цьому активно використовувалися і приміщення, що орендувалися, для проведення служб з переносними іконостасами. До речі, незважаючи на те, що у створенні російських храмів часто брали участь німецькі архітектори, скульптори і живописці, образи для іконостасів практично завжди писалися

в Росії. Один з іконостасів, надісланих для викупленої російською церковною громадою кирхи в курортному Бад-Наугаймі, є унікальним явищем для російського сакрального мистецтва в Німеччині, об'єкти якого створювалися в XIX — на початку XX ст. Мабуть, це єдиний російський храм в Німеччині, в якому трапляються твори раннього періоду. Спеціальних досліджень на цю тему не проводилося, хоча сам іконостас є пам'яткою маленького курортного містечка. Тому в путівниках по місту незмінно міститься інформація про православний храм з його незвичайним іконостасом. Але це не більше, ніж загальна інформація для туристів, де зрідка можна почерпнути деякі необхідні факти для дослідника [9], [8]. Детальніша інформація про храм і його іконостас є в колективній праці російських істориків «Русские храмы и обители в Европе» під редакцією В. Антонова [1]. Проте тут представлений, перш за все, важливий фактологічний матеріал про створення й історію православної парафії в Бад-Наугаймі, коротко викладено походження іконостаса. В цьому дослідженні історики також ґрунтувалися на періодичних виданнях Російської Православної Церкви і місцевій періодиці. Таким чином, детального мистецтвознавчого аналізу, присвяченого іконостасу та його іконам, не здійснювалося.

**Мета** статті — з'ясувати стилістичні особливості іконостаса та його ікон у російському храмі в Бад-Наугаймі, проаналізувати найранніші ікони, що належать до XVIII ст. Матеріали базуються на результатах польових досліджень, проведених автором статті в Німеччині у 2008 р.

Курорт у німецькому містечку Бад-Наугайм був давно відомий своїми цілющими джерелами, але російським пацієнтам полюбився лише наприкінці XIX ст. Православні богослужіння проходили в будівлі місцевої школи, і рада парафії, після збору первинних засобів, звернулася до засновника Свято-володимирського братерства протоієрея А. Мальцева, щоб братерство взяло під свою опіку будівництво православної церкви. У 1903 р. вирішено створити будівельний комітет, зібрано частину коштів. Але через революційні події в Росії кількість відпочивальників різко скоротилася і комітет вирішив орендувати приміщення старої барочної кирхи (Reinhardtskirche), прикрашеної триповерховою баштою, яка з 1905 р. була порожня (Рис. 1). Необхідне начиння і похідний іконостас надіслали з палацових церков м. Шверіна і м. Готи. Нові кошти надходили дуже повільно і Свято-володимирське братерство в 1907 р. викупило кирху, що орендувалася, за 30 тис. марок, а в 1908 р. будівля була освячена як православний храм свт. Інокентія Іркутського і св. преподобного Серафима Саровського [1, с. 65]. Проте в 1913 р. усе ж передбачалося побудувати новий храм, оскільки будівля кирхи мало лічила православному богослужінню і виникли додаткові засоби для реалізації будівництва. Проект нової церкви розробив академік Л. Н. Бенуа, але початок Першої світової війни назавжди перешкодив його здійсненню.

Іконостас у храм був доставлений із Сарова. Цей ампірний одноярусний позолочений іконостас з імітацією текстури малахіту створено у 1805 р. , він знаходився в церкві святих Зосими і Саватія в Сарові, де проживав і молився перед ним преподобний Серафим Саровський [9, с. 14]. Іконостас з пишним ампірним декором не сприймається чужорідним елементом в аскетичному інтер'єрі колишньої кирхи (Рис. 2). Сама будівля також не є чужорідною для історії російської православної архітектури: барочна кирха побудована в 30-х рр. XVIII ст. [8, с. 4]. У цей же період у Росії по західних зразках створювалися багато подібних храмів з дзвіницею і високим похилим дахом, головною прикрасою яких був барочний іконостас. Багато декорований ампірний іконостас зі скульптурною аркою і ажурними променями від Святого Духу над Царською Брамою не поступається в розкоші барочним іконостасам і органічно вписується у суворий інтер'єр храму.

Іконостас храму є цікавим явищем. Так, імовірно, з нагоди освячення нової церкви, був створений новий основний цикл ікон: ліворуч від північних службових дверей — образ Старозаповітної Трійці, ліворуч від Царської Брами — Богоматір з Немовлям, праворуч від Царської Брами — Ісус Христос, праворуч від південних службових дверей — преп. Серафим Саровський (Рис. 3-6). Усі чотири згадані ікони написані в академічній манері кінця XIX — початку XX ст. і належать пензлю одного майстра. Вони, мабуть, створені після 1903 р., коли був прославлений Серафим Саровський. Таким чином, з невідомої причини з іконостаса початку XIX ст. були видалені оригінальні ікони і поміщені нові.

Зі старих ікон, спочатку написаних для іконостаса, збереглися лише ікони на Царській Брамі, на арці над Брамою і над службовими дверима. Це композиція Благовіщення в медальйонах і парні зображення євангелістів у нижній частині Царської Брами. Арку вінчає овальний медальйон з Розп'яттям, зліва нижче — овальний медальйон з ридаючою Божою Матір'ю, справа — ридаючий Іоан (Рис. 7, 8). На фронтоні арки справа і зліва — фігури ангелів з жезлами. Над північними службовими дверима зображення Іоана Предтечі, над південною — Мойсея зі скрижалями Заповідей (Рис. 9). Манера живопису вищезазначених ікон близька до стилістики середини XVIII ст., і в чомусь нагадує живопис, наприклад, І. Я. Вишнякова і майстрів живописної команди «Канцелярії від строєній» («Зішестя Святого Духу» з Троїце-Покровського собору (1755–1756) та ін.), Г. І. Козлова й інших майстрів цього періоду, хоча на початку XIX ст. уже складалася російська академічна школа [3, с. 361].

Образи Гавриїла і Богородиці, євангелістів на Царській Брамі в Бад-Наугаймі дещо наївні, ліплення форми і бокове світло виявляють нарочитий «дутий» об'єм, що робить образи злегка гротесковими, особливо фігуру Гавриїла (Рис. 10, 11). Образам оплакування Христа на арці властивий зайвий сентименталізм, який, зокрема виражається в хустці, якою втирає очі Іоан, котрий навзрид плаче, і в яernih сльозах на обличчі Богоматері. Подібний прояв емоцій

властивий епосі бароко, хоча і в першій половині XIX ст. ще трапляється патетичне висловнення скорботи, наприклад «Розп'яття» К.Брюллова (1838, х./м., 510 x 315, ГРМ). Але все-таки ридуючий Іоан – явище поодиноке, апостол зазвичай зображався в німій чоловічій скорботі.

Але найбільший інтерес викликають службові двері іконостаса, на яких замість традиційних архангелів зображені старозаповітні священики Аарон (північні двері) і Мельхиседек (південні). Образи священиків є ранніми творами і стилістично відносяться до XVIII ст., можливо, раніше належали іншому іконостасу, або як парні ікони були пристосовані для цих дверей (Рис. 12, 13). Образи священиків за рисунком близькі до парсуни. Проте об'єм облич і грон рук ретельно прописаний, у розробці борід, наприклад, прочитуються кожне пасмо (Рис. 14, 15). Під час плоского умовного трактування одягу і складок тонко і ретельно написаний складний орнамент на багатому верхньому одязі й плащах. У московській іконі подібний, перехідний до реалістичного живопису, підхід виявився в середині XVII ст. під впливом іноземних художників, які все більше стали відігравати видну роль при Оружейній Палаті [2, с. 287]. Так, в іконі «Лонгин Сотник», пензля Федора Зубова, лик святого написаний зі світлотіньовим реалістичним моделюванням, але зброя подана плоско і декоративно з ажурним золотим декором, що нагадує і декор з одягу Аарона. Цікавим є такий елемент, як жезл Аарона, який дивним чином розквіт, як знак вибраності Богом на служіння. Але цікаве саме трактування квітів на жезлі — це букетик квітів, написаних у дусі фламандських флористичних натюрмортів. Для російської ікони XVIII ст. такий натуралізм не завжди характерний, навіть у своєму русі до заходу в російській іконі того періоду зберігалася умовність у зображенні рослинності. Українська ікона, навпаки, ввібрала в рослинному орнаменті реалістичне, впізнання в кожній квітці, трактування [2, с. 194].

Розміщення образів старозаповітних священиків на службових дверях російських іконостасів — явище поодиноке, але все таки трапляється, наприклад, у церкві Живоначальної Трійці на Воробйових горах у Москві (1811-1813). Проте на користь того, що образи Аарона і Мельхиседека на дверях іконостаса в Бад-Наугаймі можуть належати або близькі до української школи, говорить і наступний аргумент. Як відомо, після церковних реформ IX — X ст. на службових (дияконських) дверях зображалися канонічні пари — архангели Михаїл і Гавриїл або канонізовані диякони Стефан і Роман. У монографії Д. В. Степовика вказується, що за подальший тривалий період в українському сакральному живописі виникли інші символічні трактування образів на дияконських дверях, на яких частіше стали використовувати старозавітні персонажі й символи: «... і ось на початку сімнадцятого століття дияконські двері розмальовані вже образами священних персонажів зі Старого Заповіту» [6, с. 238].

У деяких країнах візантійської церковної традиції також «вставляли» або «обрамували» старозаповітними подіями і персонажами об-

рази Нового Заповіту. В цілому, зберігаючи свою класичну структуру, український іконостас, не маючи чіткої регламентації, розвивався оповідно, згідно з подіями «від низу до верху»: від Старого до Нового Заповіту. З цього приводу Д. В. Степовик пише: «Зауважимо, що всі без винятку праотцівські сюжети Старого Заповіту в українських іконостасах розташовувалися в нижніх ярусах, а не піднімалися вгору, аж над пророчий ярус, як це було в Москві» [6, с. 237].

Згідно з дослідженням Д. В. Степовика, характерними місцями для старозавітних сцен були: предели (нижчий ярус, що примикає до солеї), крайні бокові ікони в намісному ярусі, службові (дияконські) двері, бокові одвірки дверей і Брами, картуші і малі кивоти при великих намісних іконах, таким чином старозавітні сюжети розміщувалися периферійно, образи і сюжети Нового Заповіту незмінно залишалися в центрі [5, с. 237]. У цьому разі показовими є іконостаси з львівської церкви св. Параскеви П'ятниці і церкви Святого Духа в прикарпатському місті Рогатині, а також унікальні різьблені службові двері із зображенням Мельхиседека і Аарона із колекцій львівських музеїв (Рис. 16, 17).

Іконостас у церкві Параскеви П'ятниці розписаний у 1600–1610 рр. Федором Сеньковичем і на службових дверях зображені два старозавітні священики [5, с. 138]. Дерев'яна церква в Рогатині була побудована в 1598 р., але іконостас вирізаний і розписаний близько 1650 р. [4, с. 30–134]. Сюжети, присвячені Старому Заповіту в Рогатинському іконостасі: пророческий чин, невеликі зображення в клеймах над намісним чином — жертвоприношення Авраама і сон Якова, в північній частині місцевого чину ікона Старозавітної Трійці і юдейський священик Мельхиседек на південних дияконських дверях. На південних дияконських дверях іконостаса в Бад-Наугаймі, як і в Рогатинській церкві, Мельхиседек зображений з глеком вина і п'ятьма хлібами (в рогатинському варіанті — з трьома), але це не лише ілюстрація до вищезазначеної частини Книги Буття, але і передчуття Євхаристії Новозавітної, хліб і вино якої через службові двері виносяться під час Літургії. Зображення двох старозавітних священиків у намісному ярусі поруч з Ісусом Христом — це символ майбутньої спадкоємності первинного дійсного священства Ісусом Христом, і з точки зору богослів'я цілком логічно.

Щодо походження дверей із зображеннями Аарона і Мельхиседека з українських земель, то цілком імовірно, що ці двері, як і деякі інші ікони ренесансного періоду в церквах України, могли бути видалені з іконостасів з метою заміни на ікони пізнього «високохудожнього живопису». Деякі зі старих образів, що збереглися, в результаті міграцій могли потрапити і в різні частини імперії. У саровському іконостасі образи старозавітних священиків явно привнесений елемент, не відповідний часу створення іконостаса. За стилем живопису, а також з урахуванням традиції розміщення старозавітних сюжетів в українських іконостасах, образи пророків на службових дверях іконостасу в Бад-Наугаймі, можливо, можуть походити і з українських земель.

Нині службові двері потребують серйозного реставраційного втручання: втрачена частина живопису, консервація лише призупинила руйнування левкасу і живопису. Руйнування ґрунту почалося не менше, як півстоліття потому, оскільки ще в післявоєнний період з метою збереження живопису на дверях прибивали картонні листи з традиційними архангелами, написаними місцевим майстром з емігрантів постреволуційного періоду, про що свідчить записка, яка збереглася, на тильній стороні дверей з характерною орфографією: «Икона св. Архангела Гавриила написана Викторомъ Ивановичемъ Куриловымъ и поставлена на южныхъ дверяхъ иконостаса для предохранения отъ поврежденія находящейся подъ ней старинного письма иконы св. пр. Мелхиседека. Мартъ 1950 года. Bad Nauheim. Настоятель церкви священник Аркадій Сцепуро». Подібний підхід до збереження старовинного живопису виявився сумнівним, оскільки цвяхи, якими прибитий картон до дверей, ще більше пошкодили живопис. Картони з архангелами зберігаються у вівтарній частині храму як реліквія, що нагадує про щирю, хоча і не зовсім коректну, спробу парафіян урятувати священні образи.

Компілятивний характер іконостаса, в якому поєдналися твори різних періодів, указує на деяку квапливість його підготовки для церкви в Бад-Наугаймі. Проте подібна квапливість, імовірно і неусвідомлено дозволила зібрати унікальні ікони, якими є образи старозавітних священників Аарона і Мельхиседека. Ці ікони є найстарішими в російських православних храмах на теренах Німеччини. Парсунний живопис у XVII ст. був властивий як українській, так і московській іконам. Проте традиція розміщення образів старозавітних священників на службових дверях превалювала на українських землях, на землях московського князівства — це явище не часте. І якщо розглядати їх походження з московських земель, то тут ми спостерігаємо саме таке непересічне явище. Можливий і той факт, що парні ікони із зображенням Аарона і Мельхиседека були просто пристосовані під службові двері саровського іконостаса, оскільки могли відповідати розміру дверного отвору і богословській логіці в їх розміщенні в іконостасі. Це визначає напрями для подальшого вивчення походження службових дверей іконостаса в Бад-Наугаймі, чому може допомогти дослідницька робота в процесі подальших реставраційних робіт.

### Список літератури

1. Антонов В. В. Русские храмы и обители в Европе / В. В. Антонов, А. В. Кубак. — СПб. : Лики России, 2005. — 399 с.; ил.
2. Евсева Л. История иконописи VI-XX века: Истоки, традиции, современность / Л. Евсева, Н. Комашко, М. Красилин и др. — М. : АРТ-БМБ, 2002. — 287с.: ил. (6)
3. Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XVI — XX века. — СПб. : ГРМ, Palace Editions, 2000. — 523 с.(4)
4. Мельник В. Церква Святого Духа в Рогатині / В. Мельник. — К. : Мистецтво, 1991. — 144 с. (9)



5. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII століть. Гуманістичні та визвольні ідеї / В.Овсійчук. — К. : Мистецтво, 1985. — 245 с. (8)
6. Степовик Д. В. Іконологія й іконографія / Д. В. Степовик. — Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. — 310 с.: іл. (7).
7. Успенский Л. А. Богословие иконы / Л. А. Успенский. — М. : Паломникъ, 2001. — 473 с. (5)
8. Gebauster B. Die Reinhardskirche in Bad Nauheim (Faltblatt) / B. Gebauster. — Bad Nauheim, 2000. (3)
9. Russland zu Gast in Bad Nauheim. Jugendstilfestival. — Bad Nauheim, 2008. — 75 S. (2)

#### Список фотографій до тексту<sup>1</sup>:

1. Церква свт. Інокентія Иркутського і св. Серафима Саровського (колишня Reinhardskirche). Арх. Х. Герман. 1732–1733 рр.
2. Іконостас. 1805 р.
3. Старозаповітна Трійця Поч. XX ст.
4. Богоматір з Немовлям. Поч. XX ст.
5. Ісус Христос. Поч. XX ст.
6. Св. Серафим Саровський. Поч. XX ст.
7. Богоматір. Картуш над Царською Брамою. Поч. XIX ст.
8. Апостол Іоан. Картуш над Царською Брамою. Поч. XIX ст.
9. Мойсей. Картуш над південними дияконськими дверима. Поч. XIX ст.
10. Архангел Гавриїл. Благовіщення. Царська Брама. Поч. XIX ст.
11. Діва Марія. Благовіщення. Царська Брама. Поч. XIX ст.
12. Аарон. Північні дияконські двері. XVIII ст.
13. Мельхиседек. Південні дияконські двері. XVIII ст.
14. Аарон. Фрагмент.
15. Мельхиседек. Фрагмент.
16. Аарон. Дияконські двері іконостаса. 1765–1767 рр. Дерево, різьба, поліхромія. Львівська галерея мистецтв.
17. Мельхиседек. Дияконські двері іконостаса. 1765–1767 рр. Дерево, різьба, поліхромія. Національний музей ім. А. Шептицького, Львів.



1



2

<sup>1</sup> \* Усі фотографії зроблені автором статті в Німеччині у 2008 р.



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



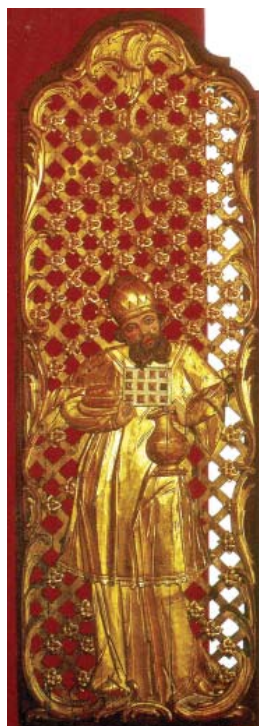
14



15



16



17

Надійшла до редколегії 25.05.2011 р.

## ОСНОВНІ КОМПОНЕНТИ ВЕРБАЛЬНОЇ ЧАСТИНИ ЗОВНІШНЬОЇ РЕКЛАМИ

*Розглядаються складові вербальної системи в рекламі. Рекламні зображення привертають увагу людини і виражають певні ключові моменти, проте, завдяки вербальним символам рекламне повідомлення сприймається краще і зрозуміліше.*

**Ключові слова:** зовнішня реклама, політична реклама, слоган, заголовок, аргументація.

*Рассматриваются составные части вербальной системы в рекламе. Рекламные изображения привлекают внимание человека и выражают некоторые ключевые моменты, но благодаря вербальным знакам рекламное сообщение воспринимается лучше и понятней.*

**Ключевые слова:** наружная реклама, политическая реклама, слоган, заголовок, аргументація.

*In this article the constituents of the verbal system are examined in advertising. Publicity images come into the notice of people and express key moments are certain, however due to verbal characters a publicity report is perceived better.*

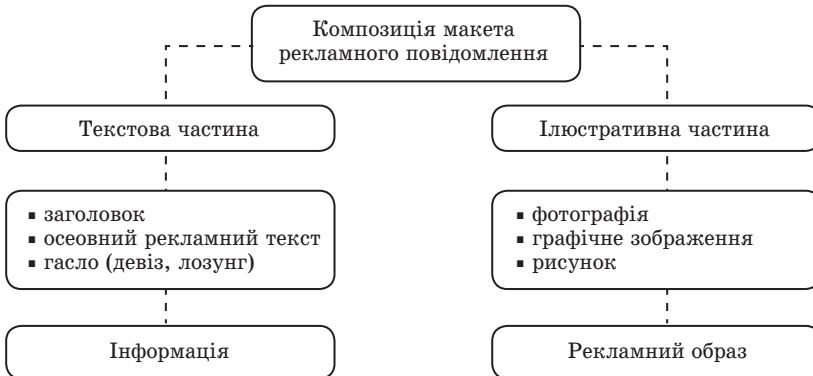
**Key words:** outdoor advertising, political advertising, motto, headline, argumentation.

Зовнішня реклама — один із основних засобів реклами, носії якого розміщуються поза приміщеннями. Нині вона — сегмент рекламного ринку, який динамічно розвивається і є джерелом інформації про різні товари та послуги і певною мірою навігації у великому місті. Проте такий вид реклами й надалі продовжує свій розвиток: удосконалюються її форми, змінюються технічні засоби донесення рекламної інформації до споживача, креативність та дизайн. Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що вчені розглядають рекламу переважно як явище, феномен, проте, рекламу зовнішню та її носії не досліджують системно. Автор досліджує історичні, художні та соціальні аспекти зовнішньої реклами. Вербальна система поєднує в собі мовні засоби, за допомогою яких ми спілкуємося і якими користуємося. Деякі автори характеризують її як «природну мову» (natural language) [4]. Під час розробки макетів зовнішньої реклами дизайнер використовує різні за стилістикою графічні образи, піктограми, шрифти, за їх допомогою він випускає оригінальну продукцію, забезпечує свободу творчого пошуку в процесі виконання замовлення. Тут необхідна чітке і сформоване подання рекламного звернення. Адже основна з умов — це сприйняття рекламного тексту (на білбордах, брендмауерах тощо) на великій відстані та за обмежений час.

**Мета** статті — детально розглянути основні компоненти вербальної частини зовнішньої реклами, виокремити їх смислове навантаження та графічне вирішення.



Реклама — це процес інформування населення про товар, ознайомлення із ним і переконання в придбанні. О. М. Огороднікова розглядає цей феномен як одну із форм масової комунікації, в якій створюється і поширюється оплачена інформація, через сприйняття експресивно-сугестивних текстових частин про товар, послуги, та відбувається вплив на масову чи індивідуальну свідомість споживачів [7, с. 116]. Вербальна мова має важливе значення для реклами. Адже зображення на носіях зовнішньої реклами привертають увагу споживача і виражають певні ключові моменти такої реклами. Вербальні засоби впливу — це мовні засоби й ораторські вміння, які використовуються в PR (паблік-рилейшнз) і рекламі [1]. Це текстова частина рекламних повідомлень, яка складається із кількох складових: девіз, заголовок та основний рекламний текст (проте не обов'язково повідомлення повинне містити всі названі елементи). У процесі реклами застосовують два основні інструменти — слово і образ, вербальні і візуальні засоби комунікацій, які впливають на споживачів, цільові аудиторії (табл. 1). Необхідно використовувати певні слова і фрази, лексику і побудову вислову, для ефективного впливу на свідомість людей, споживачів або виборців. При цьому слід зважати на те, що більшість реципієнтів (тих, на кого націлена реклама) добровільно стають поширювачами вдало сформованих гасел, бренд-іміджів.



Таблиця 1

Рекламний девіз відображає сутність, філософію фірми, її корпоративну політику в різних структурах. Це коротка фраза, гасло компанії або товару, словесний рекламний символ, який володіє візуальним та аудіо-образом [10, с. 13]. Термін *sluagh-ghairm* кельтською мовою (яка зникла в V ст. н. е.) означає «бойовий клич» і набув сучасного значення в 1880 р. у США [4]. Історичне значення терміна правдиво відображає суть цієї рекламної константи сьогодні, як пише Х. Кафтанджиєв, «...гаслу належить місія брати в полон споживача і знищувати конкурентів» [4]. Його створення безпосередньо пов'язане із позиціонуванням товарів і послуг у сфері маркетингу, демонстрацією позитивного образу організації або лідера в соціумі. Основні

вимоги — бути коротким, асоціюватися із торговельною маркою та легко перекладатися і звучати різними мовами. Наприклад, девіз весільного салону «Роксолана — Колекційної емоції. На все життя!» (м. Ужгород) акцентує увагу на весільній церемонії — найважливішій події всього життя кожної людини; «BF завод — Искусство строить легко» (м. Київ); «GARDEROB — Open your style!» (м. Ужгород); готель «Ведмежа гора — Так відпочивали в дитинстві» (м. Яремче). Практика доводить, які саме ключові аспекти необхідні рекламному лозунгу: відображати зміст, пов'язаний з тематикою реклами, і подавати таким чином мінімальну інформацію; органічно вписуватися у фірмовий стиль компанії; зважати на особливості цільової аудиторії і клієнтури ринку; бути влучним, прагнути до оригінальної гри слів [4, с. 45; 9, с. 13]. Сучасні девізи прагнуть легкості у звучанні і запам'ятовуванні, створення приємних емоцій, де можуть бути задіяні окремі слова, словосполучення і дещо складніші мовні засоби. Це своєрідна словотворчість (англ. word creation) — проекція нових слів [2]. У 1920—1930-х рр. відбувся активний процес, спрямований на створення понять «нового життя», радянської «нової мови» із його численними абривіатурами. Тобто нове покоління починає обирати нові слова, терміни, характер спілкування і поведінки. Поняття стилізації шрифтів поєднує нестандартні способи їх використання: виділення кількома кольорами (рис. 1), різні за розмірами, незвичне розміщення букв, поєднання із графічними зображеннями (рис. 2), рукописні шрифти тощо. Шрифтова структура може відображати емоційно-змістовне значення реклами. Наприклад, використовуючи готичні шрифти в дизайні вивіски чи в рекламному тексті білборду, ми не лише сприймаємо певну інформацію, а й миттєво торкаємось епохи Середньовіччя або давніх традицій.

Основні вимоги до рекламного тексту — шаблонність і легкість сприйняття, він повинен «дихати» [1]. Найцінніше зазначається на початку та в кінці рекламного звернення. У основному рекламному тексті розкривається аргументація, пояснення заголовку і доцільність його застосування. Принципу аргументації відводиться центральне місце в тексті реклами, де аргументом може бути гасло або заголовок, що інформує споживача про важливі особливості або відмінності товару чи послуги. Звідси можна вивести формулу рекламних аргументів: бажаність (збудження емоцій), оригінальність (естетичне оформлення) та привабливість (привертання уваги). Наприклад, девіз весільного салону «Колекційної емоції. На все життя!» акцентує увагу на весільній церемонії — найважливішій події всього життя кожної людини (рис. 3). Сильні та слабкі аргументи тісно пов'язані із ключовим поняттям у рекламі — «унікальна торгова пропозиція» (unique selling proposition) [4]. Це поняття ввів Р. Рівз, один з провідних спеціалістів реклами у світі. Завдання полягають у тому, щоб: споживачеві необхідно запропонувати конкретну пропозицію. Реклама не повинна «роздухувати» якості товару і просто його демонструвати. Рекламується конкретна специфічна користь продукції, яка має бути значимою, щоб мати велику аудиторію споживачів.

Під час оцінювання вербальних засобів варто пам'ятати, що прямого впливу не існує. Навіть найсильніший гіпноз «містить» механізм самонавіювання. Тому недоцільно використовувати мовні елементи, що блокують процес сприйняття рекламної інформації клієнтами. Це слова: брудний, темнота, морок, страх. Проте досить активними будуть слова-штампи, які відображають благо і приємні емоції: задоволення, новий, таємний, магічний, найкращий, безплатно, гарантія і навіть мама [6, с. 99]. Магія останнього, як зазначає О. Павловська, його сила пов'язана із підсвідомим прагненням до захисту, а також — оберігати, піклуватися і охороняти [9, с. 180]. В. Орлов у електронному виданні «Магічні слова» наводить «магічні» дієслова, які привертають увагу до оголошення: створи, відкрий, дізнайся, приходи та ін. Такі слова викликають у свідомості людини інтригуючі враження, автор характеризує їх як «психологічні віруси» [8].

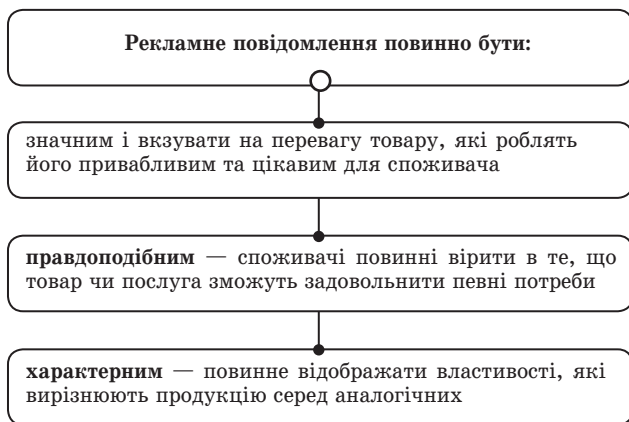
С. Кара-Мурза аналізує слово «життя», яке має великий вплив на людину і його так званий префікс «біо». Адже останнє має додатковий зміст, оскільки створює враження наукового терміна. Варіантів використання в рекламній діяльності безліч: «біомолоко» і «біоюгurt», «живе пиво» і «жива сила природи» та ін. [3, с. 68-69]. Варто відзначити, що виник новий термін, який останні кілька років активно використовується — це словосполучення «без ГМО» (переважно зазначається на упаковці товарів). Також, на нашу думку, мають важливе значення слова «Європа», «європейський», «валюта євро», що виражають емоційно-раціональний вплив. Зовнішня політика держави відіграє значну роль у економічно-соціальному просторі будь-якої країни. Значного поширення набувають шаблонні терміни, такі як європейська якість, євросервіс, євроціна, євростандарт.

Заголовок — найважливіша вербальна частина реклами. Зазвичай він виражає основне рекламне звернення або аргумент, тому що 80 % ефективності реклами залежить саме від нього. Рекламне повідомлення може бути бездоганим. Проте якщо його заголовок не привертає увагу, то повідомлення залишиться непрочитаним [8]. Варто зазначити, що функція «привернути увагу» реалізується здебільшого за допомогою рекламного зображення. Але і заголовки певним чином можуть виконувати означену функцію, особливо якщо це стосується об'єктів реклами, де зображення не використовується. Христо Кафтанджиев класифікує рекламні заголовки за їх змістовним наповненням, а саме: заголовок-команда, заголовок-новина, заголовок-лозунг, раціональний і емоційний [4].

Рекламні повідомлення — це свєрідні стратегії, які акцентують на потребах людей (табл. 2), де апеляція — звернення про потреби, яка здатна викликати бажані емоції. Клод Хопкінс порівнює заголовки оголошень із заголовками новин: «ніхто не читає газету повністю. Одних цікавить економіка, інших — політика, кулінарія, спорт тощо» [13]. Мобільність сучасної людини, її потреби в отриманні інформації «на ходу», з мінімальними затратами часу — усе це потребує візуалізації сприйняття цієї інформації. Споглядання, доступність, універсальність візуальної мови надає можливість компактніше передавати



інформацію і прискорити процес її сприйняття і збереження. Можна сміливо зазначити, що споживачеві «безплатно» пропонується великий спектр цінних, на його думку, якостей товару, яких, можливо, насправді продукція і не має. Таку видиму оболонку створюють візуальний образ або смислове текстове наповнення. Споживач прагне не лише відзначити достовірні характеристики якості товару, а й відчути бажані асоціації на зоровому рівні. Вербальний зміст реклами закладений не тільки в гаслах білбордів чи сіті-лайтів, його широко використовують і в назві вивісок (на прикладі м. Івано-Франківська): солодкі асоціації створює продуктовий магазин «Нектар», казкові — «Пан гарбуз» (рис. 4) і «Золота рибка», статусні — салон краси «Богема», магазин «Ексклюзив». Також бренд-мейкери (творці ідей) намагаються надати новоствореним брендам історичної глибини. Адже означена тематика має невичерпний художній потенціал, презентований уже готовими і вкладеними раніше в масову свідомість образами. За кожним удамо обраним історичним сюжетом чи персонажем перебуває міфологія, загальновідома без будь-якої реклами (через кіно, літературу, живопис та ін.). Тому використовуються імена чи назви, наприклад: ресторан «Пегас», весільний салон «Медея», ювелірний магазин «Рамзес», аптека «Клео».



Таблиця 2

У рекламі використовуються й шаблонні фрази або вербальні стереотипи. Найчастіше це відбувається в суспільно-політичній пропаганді: «правова держава», «права і свободи громадян», «гарант Конституції», «всенародно обраний». У радянські часи тиражувались такі ідеологеми, як «дружба братських народів», «соціалізм с людським лицем», «коммунистическая сознательность» та ін. [1]. Форма політичної реклами є поєднанням зображення та стилістичної організації тексту. Як констатує Н. Ротар, «... штаб виборчої кампанії кандидата на політичну посаду закликає до участі...» [11, с. 20]. Наприклад, політичний лозунг: «Буде Ющенко — буде Україна!» (рис. 5).



Рис. 1. Плакат (м. Львів), автор І. Голуб, 2010



Рис. 2. Витвіска (м. Івано-Франківськ, вул. Шопена)



Рис. 3. Білборд (м. Ужгород), автор І. Голуб, 2011



Рис. 4. Витвіска (м. Івано-Франківськ, вул. І. Франка)



Рис. 5. Фрагмент банера політичної реклами 2009 р. (м. Івано-Франківськ, Вічевий майдан)

У цьому виді рекламного повідомлення відбувається апеляція до інтелекту за допомогою аргументів. У середині такої політичної реклами закладена конструкція «підтримай мене (політичний курс або лідера партії) тому, що...», тут виражена структура команди, яка створює мотивацію до дії [8]. Отже, слово або текстовий блок допомагає запам'ятати зміст повідомлення, воно має більший вплив на людину, ніж інші фактори [5, с. 24]. Також слово було яскравим, змістовним та політично націленим у зовнішній рекламі ще в радянські часи, воно складало основу композиції шрифтового плаката [12, с. 40-43]. Плакат був агітаційним (звернення, нагадування, заклик) та пропагандистським (роз'яснення певних завдань, порівняння результатів та ін.). Вирішуючи це завдання, художник ґрунтувався на основних методах подання — зрозумілість і лаконічність тексту та активний вплив на свідомість людини в процесі короткого візуального сприйняття. Особливе значення має смислове навантаження фрази, яке викликає в читачів певні думки, настрої, почуття.

Отже, основна мета зовнішньої реклами — інформування про товари і послуги. Вона використовує різні методи і засоби. Система вербальних символів є важливою складовою рекламної комунікації, адже рекламний текст надає детальну інформацію про виріб, гасло — конкретизує і апелює до переваг, часто стає брендовим висловом. Щодня ми сприймаємо безліч інформації про товари і послуги, тому з власного досвіду зазначу (працюю графічним дизайнером), що вербальна мова повинна бути легкою та зрозумілою, доцільною та правдивою, оригінальною та цікавою. Вона має доповнювати рекламне звернення, яке містить фотозображення, або повністю брати на себе комерційно-інформативну роль, якщо його немає.

Подальший напрям дослідження. Означена стаття є продовженням дослідження культурологічних аспектів зовнішньої реклами Прикарпаття.

### Список літератури

1. Ильинский С. Энциклопедический словарь PR и рекламы. Часть I. PR. Реклама. / С. Ильинский [Эл. издание]. — Режим доступа : Маркетинг / [http://www.koob.ru/ilyinskiy\\_s\\_v/enc\\_slovar\\_reklami\\_1](http://www.koob.ru/ilyinskiy_s_v/enc_slovar_reklami_1)
2. Ильинский С. Энциклопедический словарь PR и рекламы. Часть II. Нейролингвистическое программирование / [Эл. издание]. — Режим доступа : [http://www.koob.ru/ilyinskiy\\_s\\_v/enc\\_slovar\\_reklami\\_2](http://www.koob.ru/ilyinskiy_s_v/enc_slovar_reklami_2)
3. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием / С. Кара-Мурза. — М. : Алгоритм, 2000. — С. 68-69.
4. Кафтанджиев Х. Тексты печатной рекламы / Х. Кафтанджиев; пер. с болг. А. Ю. Погарской; под ред. М. Н. Дымшица. — М. : Смысл, 1995. — 127 с.
5. Кохтев Н. Н. Реклама: искусство слова. Рекомендации для составителей рекламных текстов / Н. Н. Кохтев. — М. : Изд-во МГУ, 1997. — 96 с.
6. Кромптон А. Мастерская рекламного текста / А. Кромптон. — Тольятти: Довгань, 1995. — С. 99.
7. Огородникова Е. М. Этнокультурное своеобразие восприятия рекламных текстов / Е. М. Огородникова // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология». Том 18 (57), № 3, 2005. — С. 116-122.

8. Орлов В. Волшебные слова [Эл. издание] / В. Орлов. — Режим доступа : <http://www.consillieri.ru>
9. Павловская Е. Дизайн рекламы: поколение NEXT / Е. Павловская. — СПб. : Питер, 2004. — 320 с.: ил.
10. Пономаренко Н. С. Фірмовий стиль як система візуальної ідентифікації: Методичне видання / Н. С. Пономаренко. — Ужгород: Гражда — ЗХІ, 2007. — 52 с.: іл.
11. Ротар Н. Ю. Політична реклама / Р. Ю. Ротар. — Чернівці: Рута, 2008. — 80 с.
12. Смирнов С. И. Шрифт и шрифтовой плакат / С. И. Смирнов. — М. : Плакат, 1981. — С. 41-42.
13. Хопкинс К. Реклама по науке / К. Хопкинс. — М. : Альфа-Пресс, 2000. — 96 с.

*Надійшла до редколегії 24.05.2011 р.*

УДК 133.4

Л. С. ГОЦ

### КОНЦЕПТУАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ СУТНОСТІ МАГІЇ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

*Проаналізовано причини термінологічних складнощів стосовно терміна «магія» і запропоновано шляхи їх подолання.*

**Ключові слова:** *масова культура, культура, магія, концептуальний та термінологічний аналіз, дефініції, підходи, семантика.*

*Проанализированы причины терминологических трудностей относительно термина «магия» и предложены пути их преодоления.*

**Ключевые слова:** *массовая культура, культура, магия, концептуальный и терминологический анализ, дефиниции, подходы, семантика.*

*The reasons of terminological difficulties concerning the term «magic» are analyzed. The ways of overcoming them are suggested.*

**Key words:** *mass culture, culture, magic, conceptual and terminological analysis, definitions, approaches, semantic meaning.*

Актуальність дослідження магії в сучасній культурі зумовлена інтеграцією означеної тематики в масову культуру (що особливо помітно на прикладі преси, телебачення, кінематографа, Інтернету) та посиленням інтересом до неї. Незважаючи на те, що деякі дослідники говорять про тенденції до певної реставрації модернових ознак світогляду — через утомленість від дезорієнтуючого постмодерну, можна погодитися з тими вченими, що констатують прогресуюче зростання ролі архаїчних ознак у сучасній культурі, настання епохи своерідної неoarхаїки і зростання ролі магічного [3, с. 221].

Незважаючи на певний досвід, набутий під час дослідження магії (класичні наукові дослідження з систематизації матеріалу та виявлення сутності магії започаткували з другої половини ХІХ ст.

представники англійської антропологічної школи Є. Б. Тайлор і Дж. Фрезер), у цьому питанні ще надто багато «білих плям», а помилок і недоробок можливо більше, ніж здобутків. Через надто велику розмитість поняття «магія» для науковця актуальними залишаються такі завдання: 1) уточнити смислові межі терміна «магія»; 2) надати універсальне визначення магії; 3) уточнити визначення термінів, пов'язаних з магією. Саме вирішення перших двох завдань є метою статті.

Більшість визначень терміна «магія» при детальному аналізі виявляються неадекватними, оскільки не розкривають суті означеного феномену. Спроби надати універсальне визначення викликають багато труднощів, зумовлених як суб'єктивними, так і об'єктивними факторами. По-перше, це специфічний гносеологічний (неможливість наукової верифікації реальності цього феномену) і сумнівний аксіологічний статус магії. Так, визначення сутності магії та її інтерпретація як культурного феномену значною мірою є питанням особистого світогляду: припущення можливої ефективності магії — чи її заперечення. Отже, позиція науковців часто виявляється упередженою (в першу чергу це спадщина ідеології СРСР, християнські установки, позитивістська позиція — які часом парадоксальним чином поєднуються у свідомості одного дослідника). Наслідками цього є необґрунтована зневага до магії як до об'єкта наукового дослідження та безрефлексивне клеймування феномену словами-стигмами «забобон», «пережиток» тощо.

Недостатня розробленість термінологічного апарату є суттєвою перешкодою у формулюванні вдалої дефініції терміна «магія», синонімами якої або історично-локальними варіантами в українській та російській мовах є десятки слів, що свідчить про традиційну значущість цього культурного феномену. Це стародавнє явище має багато різних за формою (але спільних по суті) історично пов'язаних значень: чаклунство, чарівництво, чародійство, відовство, відьомство, ворожба, волхвування, віщування, знахарство, шаманізм, окультизм, магізм, магіка, та. ін.), які в подальшому пропонуємо називати узагальнюючим «магія». Науковці неодностайні в інтерпретації зв'язків між вищезазначеними термінами, зокрема за вектором спільне/окреме: так, на нашу думку, необґрунтовано відокремлювати від магії шаманізм, який є одним з різновидів магичних практик, проте, в літературі він часто класифікується як «релігія» і протиставляється магії, а також «окультизм» (інший приклад історично-локального варіанта магичного світобачення).

Часто вищезазначені слова як у загальній, так і в спеціальній літературі є одночасно і майже абсолютними синонімами (наприклад, коли слово «чаклунство» — повний заміник слова «магія»), спорідненими, але відмінними явищами («чаклунство» як окрема галузь магії, часто — як «чорна магія»), і навіть антонімами: «чаклунство» як шарлатанство, різко протиставляється «справжній», «дієвій» магії (а «чаклунство» як щось «низьке» — «благородній» «магії»). Так, Еліфас Леві (1810 — 1875), відомий дослідник, тиоретик і практик

магії, пише: «...ми маємо відрізнати магіста від чаклуна й адепта від шарлатана».[4].

Іншим виміром проблемності дослідження магії є те, що її образ у науці, філософії, релігії, містиці та ін. має суттєві відмінності, але ми погоджуємося з думкою вчених, які вважають, що специфіку магії як культурного феномену якнайповніше можна дослідити на основі комбінації різноманітних підходів і методів аналізу [2, с.137], та з тим, що доцільно вести пошуки такого визначення терміна «магія», яке б відповідало межах сенсу магії як у науці, філософії, релігії так і в буденному сенсі та в магічних і, додамо — паранаукових уявленнях [8, с.137]. Так, дослідник магії Марков М. А. вважає, що «термін «магія» має відповідати своєму образу в народі, передусім — на рівні буденної свідомості» [8, с.52]. На користь цього вчений наводить такі аргументи: 1) «...переважна частина населення не відмовиться від тих смислових меж, які існують у буденних уявленнях про нього, і тому ввести новий науковий термін без урахування цієї обставини означає створити два терміни і два образи «магії» [8, с.52].; 2) «...феномен магії цікавить не лише і не стільки вчених, скільки далеку від науки більшість. І вони хочуть знати про феномен у тих смислових межах, які для них звичні»[8, с.52]; 3) «...буденні уявлення про феномен магії формувалися в суспільстві впродовж тисячоліть і будь-яка спроба трактування терміна без урахування цього факту неплідна» [8, с.52].

Під час визначення терміна «магія» доречно використовувати «подвійну оптику», тобто намагатися розглянути досліджуваний феномен як з наукової точки зору, так і з точки зору носіїв магічного світогляду: помилково ігнорувати не тільки буденні уявлення про магію, але і теорію магічного всесвіту та стійкі комплекси уявлень самих магів (тобто окултний підхід). Проте висловлювання, якими рясніє наукова література, свідчать про їх ігнорування, або через небажання науковців заглиблюватися в ці питання, або внаслідок незнання. Спроба надати визначення терміна «магія», яке б абсорбувало найхарактерніші ознаки магії, відображені в основних підходах (науковий, філософський, релігійний, буденний та окултний), не суперечить науковому підходу і має бути здійснена долученням у соціально-гносеологічні межі терміна вищезгаданих уявлень, зокрема сучасних, що виникли нещодавно [8, с. 52].

За деяким винятком, у словниках термін «магія» визначається через характеристики «чудодійне», «таємниче», що не пояснюють суть досліджуваного явища, хоча і надихають на її пошуки. Так, «чудодійне», за І. В. Далем, «...всьяке явище, яке ми не вміємо пояснити, за відомими нам законами природи» [14], а «таємниця» — «те, що приховується від інших, що відомо не всім; секрет», або «те, що ще не пізнано, не розгадане, не стало відомим або ще не доступно пізнанню» [13, с. 331]. Трапляються і випадки тавтології — наприклад, через використання виразів на кшталт «магія — це чарівне...», бо «чари» і є «магія».

Розглянемо типові стереотипи, що склалися щодо магії та міцно закарбувалися в її дефініціях, першим з яких буде:



1) Магія — завжди «символічна дія».

Одним із характерних прикладів визначення терміна «магія» є наведене в енциклопедичному словникові по культурології: «Магія — сукупність символічних дій і ритуалів із заклинаннями і обрядами» [15, с. 282]. У цьому визначенні правильно відзначено, що характерною ознакою магії є оперування символами. Але цю тезу теж не можна абсолютувати: такі різновиди магічних практик, як вольовий вплив на об'єкти та явища (медитація-візуалізація), або гносеологічний акт (ясновидіння, ясновслухання тощо), можуть здійснюватися і без оперування символами, через оперування образами (які є результатом реконструкції об'єкта у свідомості людини).

2) Магія — завжди «фізична дія».

Зрозуміло, що в дефініціях «магії», подібних до наведеної нами вище, мається на увазі саме фізична дія — ритуал (складна символічна поведінка, впорядкована система дій, зокрема вербальних), обряд. Проте магічний акт може бути і ментальною дією: являти собою інтерпретацію символів (тлумачення сновидінь, прикмет, знамень — можливо й подумки, без вербального проговорення), або вольовий вплив на об'єкти та явища, або гносеологічний акт (ясновидіння, ясновслухання тощо).

3) Магія — це завжди «обряд, ритуал».

З першою нашою тезою пов'язана друга: всі наведені нами вище магічні акти можуть відбуватися без обрядів, ритуалів як ментальна дія.

Крім того, якщо «магія — сукупність символічних дій і ритуалів із заклинаннями і обрядами», то виявляється, що як магічне дійство можна розглядати також інші ритуали, як релігійні, так і ті, що втратили свій сакральний магічний статус і не вважаються такими в науковій традиції і в буденному сприйнятті. Наприклад, освячення в студенти, піонерська лінійка, святкування дня народження, перформанс, які відрізняються у визначенні, що розглядається нами, від магічного ритуалу наявністю слова «заклинання», як таке втім, з деякою натяжкою можна розглядати і піонерські речівки, святкові побажання, рекламні слогани тощо, оскільки точно визначити поняття «заклинання» також проблематично. Так, одне з поширених визначень розглядає заклинання як «побажання, яке має неодмінно виконатися» (Крушевський М. В.) [13].

Далі розглянемо деякі типи для визначень «магії» тези, що трапляються в інших поширених визначеннях магії.

4) Магія — це «специфічна здатність людини».

Видатний дослідник магії Б. Малиновський пише: «магія — це унікальна і специфічна сила, яка належить виключно людині...» [6, с.76]. Проте як у буденній свідомості, так і в релігійних та в магічних уявленнях здатність до магії приписується не лише і навіть не стільки людині (окремим є питання про те, наскільки маг — людина), але і тваринам, рослинам і навіть речам — носіям волі мага т. д.), тобто представникам фізичного світу, а також немовби об'єктивно існуючим духовним сутностям (ангели, духи, боги тощо). Причому останні



відіграють в уявленнях про магію особливо важливу роль: так, і в релігійних, і в магічних уявленнях поширеною є ідея про те, що духи можуть навчати магії. Буденна свідомість, окрім вищезазначених об'єктів, приписує магичні здатності також інопланетянам.

5) Магія — спосіб впливу на «об'єкти навколишнього світу»[2].

Автори цього поширеного твердження не вважають на магичні практики, у яких маг одночасно постає суб'єктом і об'єктом своєї дії (діє на себе, свій суб'єктивний світ) через ритуал, медитацію-візуалізацію тощо.

6) Магія — це «дія або бездіяльність».

Згідно з Марковим Г. Є., магія — це «символічна дія або бездіяльність, спрямовані на досягнення певної мети надприродним шляхом» [7]. Під бездіяльністю Марков Г. Є. розуміє різноманітні табу: на їжу, сексуальне життя та ін. Проте навмисний акт утримання від певних дій, що характеризуються свідомою цілеспрямованістю, точніше вважати дією. Так, наприклад, утримуючись від вимовляння певних слів у буденному житті, маг переводить їх у сферу сакрального, що наділяє їх особливою силою.

Інший випадок магичної «бездіяльності» можна уявити як розгортання магичних процесів у всесвіті вже без втручання мага, проте, в такому разі однаково має бути певна «точка запуску» магичних процесів, що неможлива без активності мага. Погляд на магію як на дію зафіксований у багатьох виразах: «пороблено», «приворожити» тощо. Тож визначення магії через таку характеристику, як «бездіяльність», є неточним.

7) Магія — це дія, яка передбачає «надприродні здібності».

Ми погоджуємося з думкою Маркова М. А. про те, що «для здійснення магичних обрядів у деяких трактуваннях чаклунства, знахарства, «червоної» магії та ін. людина взагалі не повинна мати «надприродних здібностей», а тим більше бути чаклуном або магом достатньо «сакральних» знань, заступництва трансцендентних сил або випадкових збігів» [8, с.16]. Так, нещодавно в Росії стався показовий інцидент: екстрасенси «викрили» фотографа, який по невіданню «наводив чаклування» (рос. порча) на дітей, підкладаючи для об'єму під фотографію в рамках відомого виробництва — браковані фото, зокрема похоронні (телепередача «Плохие приметы и суеверия», від 22.02.2011, канал «Україна»). «Невідання» фотографа не перешкодило йому відіграти роль випадкового «мага», дії якого, в уявленнях магів і, значною мірою, в буденній свідомості інтерпретувалися як «псування», шкода, завдана магичним чином.

8) Магія — це дія, виконана «надприродним чином».

Під категорією «надприродне» звичайно мають на увазі те, що перебуває над фізичним світом і діє поза впливом законів природи, а також випадає з ланцюга причинних зв'язків і залежностей. На нашу думку, характеристика магичного через вираз «надприродне» дещо штучна і не відповідає традиційним (ані буденним, ані магичним) уявленням про всесвіт. Майже не релевантна вона також і для сучасних магичних та паранаукових уявлень.

Дослідник та практик магії Папіус (1865 — 1916) писав: «...сили, які застосовує маг, того ж порядку, як і всі інші сили Природи, і підкоряються тим же законам» [10, с. 9]. Зауважимо, що це, мабуть, найкрасномовніший вираз магістральної традиційної магичної парадигми всесвіту, в якому все взаємопов'язане і який, як вважається, складається із мікрокосму та макрокосму, що трактуються як природні явища. Практики осмислюють магію як технологію опанування прихованих природних сил, що використовуються в тих випадках, коли іншими засобами досягти бажаного ефекту неможливо. Отже, протипоставлення природне/надприродне стосовно суті магії багато в чому втрачає сенс.

Те ж саме стосується вислову: магія — це дія, виконана «без посередництва природних сил, тобто без використання об'єктивних каузальних зв'язків» [3, с. 221]: (у магичній та паранауковій парадигмі, як і в релігійній, кожна дія, зокрема стосовно метафізичного світу, обов'язково має певні передбачувані наслідки, а кожна подія — свою причину). Навіть в очах її теоретиків і практиків магія не всемогутня (один з головних її законів — «не забажай неможливого») і здатна ефективно впливати в першу чергу на духовний світ, а вже потім, опосередковано, на світ чуттєво-матеріальний. Або вислову «магія — це дія, виконана без урахування природних засобів» [5, с. 325]: всі традиційні магичні практики відбуваються в певний час, відповідно до природних — календарних, астрономічних циклів (так, величезне значення мають астрологічні характеристики і фази місяця, день тижня тощо), а знаряддями магичних практик у першу чергу є саме «природні засоби». Вираз «не звертаючи уваги на природні засоби» може означати також хаотичність, проте, традиції магії застерігають від її хаотичного використання.

9) Стосовно виразу магія — це дія, виконана «через використання не їх [речей] об'єктивних властивостей» [11, с. 110], можна зазначити, що релігійний, магичний та паранауковий світогляди стверджують наявність деяких об'єктивних властивостей всесвіту та його елементів, що не можуть бути доведені офіційною наукою.

Отже, на нашу думку, бажано відмовитися від характеристики магії через категорію «надприродне», а вживати щещо вдаліший — вираз «трансцендентне» (от лат. *transcendens* — що виходить за межі), маючи на увазі те, що принципово недоступно дослідницькому пізнанню. Характеристики магії через «трансцендентне» доки ще поодинокі, але трапляються в науковій думці, зокрема в Маркова М. А. «...магія — будь-яка дія, спрямована на контакт зі світом трансцендентного» [8, с.137], у Н.В. Гриньової [1, с.206], «...магія — це «неординарні дії» (встановлюючи безпосередній зв'язок з трансцендентним)» і є, на нашу думку, адекватнішими.

10) Вважаємо, що необхідно відмовитися від таких безапеляційних характеристик магії, як «плід нецтва» або «ґрунтується на сліпій вірі», тому що такий погляд, притаманний сцієнтизму, ігнорує не тільки той факт, що в усі часи багато прихильників магичного світогляду були високоосвіченими людьми, але й те, що магичні

уявлення знову набувають поширення в сучасному скептичному суспільстві, яке навряд чи можна назвати неосвіченим.

Проте вдалі, на нашу думку, спроби визначення терміна «магія» через характеристики, надані К. Медоузом: «Магія — це «технологія», яка застосовується з метою «впливати на невидимий світ, що управляє подіями світу видимого», і яка використовує «засоби, що не визнаються традиційною наукою» [9, с. 7].

Отже, в результаті аналізу численних визначень феномену магії — у першу чергу наукових, магічних і буденних — пропонуємо таку розроблену нами дефініцію: «Магія — це дія (фізична або ментальна), для якої характерне маніпулювання символами, об'єктами або образами об'єктів, що містить у собі: конструювання та інтерпретацію символів (тлумачення сновидінь, прикмет, знамень, а також ворожіння); вольовий вплив на об'єкти та явища об'єктивного і суб'єктивного світу (медитація-візуалізація); або гносеологічний акт (ясновидіння, яснослухання тощо).

Отже, термін «магія», на нашу думку, означає саме магічну практику та сукупність магічних технологій. Зрозуміло, будь-яка практика — результат відповідних уявлень, знань. Проте в контексті теорії, маючи на увазі комплекс уявлень, пов'язаних з магією, логічніше використовувати вирази «уявлення про магію», «теорія магії», «магічні знання», «магічні технології», а не «магія», в іншому разі межі терміна «магія» необґрунтовано розмиваються. Уточнення та розробка термінів, семантично пов'язаних з магією, потребують подальшого дослідження.

### Список літератури

1. Гринёва Н. В. Смысловые горизонты тайнознания: проблемы интерпретации / Н. В. Гринёва // Практична філософія №2 — 2010 (№36). — С. 200—211.
2. Ермолина Ю. В. Магия как культурно-религиозный феномен : дис. канд. филос. наук 09.00.13. / Ю. В. Ермолина. — Орел, 2009. — 155 с.
3. Ионин Л. Г. Подступы к новой магической эпохе / Л. Г. Ионин // Постмодерн: новая магическая эпоха: Сб. статей / под ред. Л. Г. Ионин — Х. 2002. — С. 221—236.
4. Леви Э. Учение и ритуал высшей магии / Э. Леви Пер. А. Александрова / Dogme et Rituel de la haute Magie. Paris: Germer-Bailliere, 1856 Санкт-Петербург, 1910. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/levie01/index.htm>
5. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. В 3 т. Т. 2. / Ф. Любкер. — М. : «ОЛМА-ПРЕСС», 2001. — 512 с.
6. Малиновский Б. Магия, наука и религия. / Б. Малиновский; пер. с англ. А. П. Хомик под ред. О. Ю. Артемовой. — М. : «Рефл-бук», 1998. — 304 с.
7. Марков Г. Е. Религиозные верования, предполагаемый генезис и история / Г. Е. Марков // Этножурнал [Электронный ресурс] — Режим доступа: [http://www.ethnonet.ru/lib/0503-02.html#\\_edn1](http://www.ethnonet.ru/lib/0503-02.html#_edn1)
8. Марков М. А. Магия как бинарная система и её влияние на процесс формирования мировоззрения современного человека : дис. к-та филос. наук 09.00.13. / М. А. Марков. — Ростов-на-Дону, 2004. — 165с.

9. Медоуз К. Магия североамериканских индейцев / К. Медоуз; пер. с англ. — К. : София, 1997. — 288 с.
10. Папюс. Практическая магия / Папюс. — М. : Эксмо, 2007. — 816 с.
11. Радугин А. А. Культурология: учеб. пособие / А. А. Радугин. — М. : Издательство Alma mater, 2001. — 303 с.
12. Соколов Ю. Заговор // Литературная энциклопедия / Ю. Соколов, Р. Шор. В 11 т. Т. 4. — М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. — С. 276—285.
13. Тайна // Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований. — 4-е изд., стер. — М. : Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. — Т. 4. С —Я. — С. 331.
14. Толковый словарь живого великорусского языка Даля [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://vidahl.agava.ru>
15. Хоруженко К. М. Культурология. Энциклопедический словарь. / К. М. Хоруженко. — Ростов-на-Дону, Изд-во «Феникс», 1997. — 640 с.

*Надійшла до редколегії 14.06.2011 р.*

УДК: 78.6У+78.27+78.1Ф

О. Є. ГНАТИШИН

### ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ О. ПОТЕБНІ ТА П. СОКАЛЬСЬКОГО ЯК ЕТАП У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ

*Наведено порівняльну характеристику теоретичних підходів О. Потебні та П. Сокальського до вивчення фольклору в контексті індивідуальних національних проявів. Обидва дослідники, сучасники й випускники Харківського університету, представляють культурно-історичну школу в українській фольклористиці.*

**Ключові слова:** *концепції, словесно-музична творчість, складочислісне віршування, національна свідомість.*

*Дана сравнительная характеристика теоретических подходов А. Потебни и П. Сокальского к изучению фольклора в контексте индивидуальных национальных проявлений. Оба исследователи, современники и выпускники Харьковского университета, представляют культурно-историческую школу в украинской фольклористике.*

**Ключевые слова:** *концепции, словесно-музыкальное творчество, слого-числительное стихосложение, национальное сознание.*

*The comparative characterization of the theoretical approaches of O. Potebnia and P. Sokalskyi to investigation of folklore in the context of their individual national manifestations. Both these reserches, the contemporaries and graduates from the Kharkiv University, represent the culture-historical school in the Ukrainian folkmusic study.*

**Key words:** *conceptions, verbal-music creation, constituent-numerical poetical, national consciousness.*

У XIX ст. фольклористика стала однією з провідних галузей гуманітарних знань, визначивши основні напрями своїх наукових зацікав-

лень. Деякі з них представили О. Потебня (міфологічний із започаткуванням структуралізму) та П. Сокальський (структурно-типологічний із застосуванням порівняльного методу стосовно ритмомелодики). Завдяки значному внеску цих учених українська етномузикологія, як доводять сьгодні музикознавці, розвиваючись у напрямі європейської фольклористики, мала свою специфіку, продиктовану, з одного боку, активністю фольклорної стихії (що поступово занепадала тоді на Заході), з іншого — будучи обмеженою в можливостях порівняльних студій, звернулася до внутрішньої етнічної регіоналістики, міфологічних, структуротворчих процесів у фольклорі [2, с. 9].

Однією з важливих особливостей сучасної української музичної науки є усвідомлення нею власного розвитку як процесу творення наукових концепцій, серед яких як етномузикологічні вирізняємо ті, основою котрих були історико-генетичний, структурно-типологічний, порівняльний та ін. методи дослідження музичного фольклору. Про наукові здобутки перших теоретиків народної пісні О. Потебні та П. Сокальського (при беззаперечно більшому обсязі порушених ідей першого) та їх впливи на формування наукових концепцій послідовників з різною мірою повноти та глибини (найчастіше принагідно) згадували О. Правдюк, М. Дмитренко, С. Грица, А. Іваницький, Я. Гарасим та ін., проте нове звернення покликане (а отже, ставить за мету) увиразнити деякі спільні ідеї та положення, що, неабиякою мірою визначаючи суть двох різних підходів, знаменують один етап у розвитку української музичної фольклористики, зокрема історичну школу другої половини ХІХ ст. Особливості цього періоду, віддзеркалені у фольклористичних концепціях О. Потебні та П. Сокальського, є об'єктом нашої уваги. Новим контекстом поглиблюємо ступінь розробки цієї теми.

Формальним приводом до звернення є деякі факти біографії двох українців: філософа, лінгвіста, літературознавця, психолога, фольклориста О. Потебні та композитора, фольклориста, музикознавця П. Сокальського, зокрема те, що обоє жили і працювали на території, яка належала Російській імперії, були майже ровесниками<sup>1</sup>, і їх праці, присвячені народній пісні, виходили друком приблизно в один час<sup>2</sup>. До того ж обидва здобули освіту в Харківському університеті<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> О. Потебня молодший від П. Сокальського на три роки.

<sup>2</sup> У О. Потебні — «Малорусская народная песня по списку XVI века» (1877), «Объяснения малорусских и сродных народных песен» у 2 тт. (1883, 1887) і належать, як вважав ще сучасник ученого М. Сумцов, до другого періоду його етнографічної діяльності, позначеного більшою близькістю «до Малоросії», порівняно з першим з його увагою до різдвяних обрядів, купальських вогнів і ін.; у П. Сокальського — єдина «Русская народная песня великорусская и малорусская в её строении мелодическом и ритмическом и отличие её от основ современной гармонической музыки» (напис. 1886, видана у 1888 після його смерті).

<sup>3</sup> О. Потебня закінчив історико-філологічний факультет у 1956-му, П. Сокальський — природничий у 1852 р.

котрий до середини XIX ст. мав уже добрі традиції в розвитку українознавства у формі наукових праць з української мови, письменства, історії, а місцева інтелігенція могла похвалитися поважними збірками пам'яток української народної словесності. Подальше життя фольклористів проходило в доволі віддалених один від одного центрах тодішньої Російської держави з різним щодо української свідомості культурно-освітнім рівнем суспільності<sup>1</sup>: тогочасна Одеса з її конгломератом національностей значно відставала від русифікованого, але помітно активнішого в національних змаганнях Харкова.

Таких висновків у галузі фольклористики О. Потебня дійшов на підставі власних багаторічних досліджень народних пісень, їх збору (зокрема й безпосередньо у фольклористичній експедиції), аналізу, класифікації і опублікування (і це зробило його відомим у слов'янському світі), так би мовити в поєднанні величезного практичного досвіду фольклориста з беззаперечним талантом і авторитетом ученого. Звідси не тільки опублікування (1863) одного з найкваліфікованіших нотних збірників українських народних пісень долисенківського періоду, а й пізніше розроблена ним у теоретичних працях поетика фольклору, «побудована на основі розуміння його як цілісної художньої системи, гармонійного поєднання усіх її компонентів на видовому і жанровому рівнях» [5, с. 25].

Натомість П. Сокальський, незважаючи на плідну композиторську діяльність, більшу половину життя заробляючи переважно журналістикою, дещо менше займався систематичним збором народних пісень (до того ж на доволі дилетантському, порівняно зі своїм відомим сучасником) і вже зовсім не працював над їх виданням<sup>2</sup>, оскільки вважав опублікування «необробленого матеріалу» мало цікавим для місцевої широкої публіки в умовах засилля італійської, французької, німецької культури. Водночас П. Сокальський багато років приділяв їм увагу, порівнював зі зразками російської та ін. народної музичної творчості (часто записаними не від безпосередніх народних співців, а від любителів співу, зокрема й братом), шукаючи споріднень та відмінностей, урешті значно активніше займався їх музичним опрацюванням для різних виконавських складів<sup>3</sup>. У результаті композитор випрацював власну теорію і в короткому часі виклав її у формі завершеного трактату, положення котрого визначають його концепцію

---

<sup>1</sup> О. Потебня до кінця життя залишився проживати в найбільшому місті Слобожанщини, будучи впродовж тривалих років професором рідного університету, а П. Сокальський майже тридцять останніх років проживав і працював як журналіст, видавець і редактор газ. «Одесский вестник» у зовсім індиферентній щодо українських змагань причорноморській Одесі.

<sup>2</sup> Відомо лише про укладення ним збірника обробок народних пісень «Малоросійські й білоруські пісні» (1903) .

<sup>3</sup> Цілеспрямовано збором і виданням народних мелодій разом із аналізом імовірних важливих результатів, що зблизили б «народно-музичну археологію та етнографію», мали, на його думку, займатися «наші учені і музичні товариства» [13, с. 365].

підходу до будови народної пісні, котра знайшла відгук у подальших працях українських фольклористів на переломі століть<sup>1</sup>. Це була перша суто теоретична праця в галузі фольклористики, що, потребує для «деяких обмежень та застережень», дала «теоретичну підставу» для «вироблення нових основ національного стилю»<sup>2</sup> [10, с. 44, 47]. Оскільки композитор створював ще й численні обробки, то загалом його підхід до фольклору був аналітично-творчим.

Незважаючи на різний характер і глибину заангажування у фольклор цих дослідників, обґрунтовані ними висновки мають багато спільного. Ця спільність значною мірою зумовлена характерною для їх часу посиленою увагою до історичних процесів, пробудженням історичної свідомості, т. зв. періодом «історизму» (Д. Чижевський). Щоправда, така увага в обох виявлялася по-різному.

I. У фольклористиці 1860–80-х рр. О. Потебні належить одне з найвизначніших місць великою мірою тому, що запропонував комплексне вивчення народної пісні як матеріалу для мовознавства, етнографії, історії, психології та ін. (так би мовити «на вході»). Такий різносторонній аналітичний підхід позначився на розробці вченим міфологічного напрямку, котрий у фольклористиці поступово переріс у структурно-порівняльний, оскільки саме в останньому він пропонує аналіз силабічної та синтаксичної будови народної пісні.

Порівняльно-історичну школу у фольклористиці представляє і П. Сокальський<sup>3</sup>, котрий досліджував народну пісню в контексті визначення основних законів її будови та відмінностей від російської, розглядаючи мелодичну і ритмічну складові обох, закладаючи одночасно ґрунт для розвитку сьогодні вже відносно самостійних відгалужень у музичній науці: стилістики, акустики, органології (інакше кажучи «на виході»).

II. О. Потебня і П. Сокальський мали подібні погляди на походження і розвиток української народної пісенної творчості, впливи на неї інших етносів. Обидва трактували силабічний вірш (а П. Сокальський ще й будову мелодій) у слов'янській словесно-музичній творчості як спадщину давніх передхристиянських часів. Понад те О. Потебня розглядав слов'янські (переважно українські) пісні як продовження індоєвропейських та загальнослов'янських мовних, культурних і фольклорно-міфологічних традицій [3, с. 309].

---

<sup>1</sup> На жаль, в українському музикознавстві радянського періоду праці П. Сокальського не зазнали спеціального глибокого і всестороннього аналізу та правдивої неупередженої оцінки.

<sup>2</sup> У цьому контексті доречно нагадати думку Д. Чижевського про «вибухи» індивідуального обдаровання», які траплялися у видатних представників духовної культури другої половини XIX ст., що, очевидно, й маємо на прикладі наявності музично-аналітичного дослідження в доробку публіциста, композитора і громадського діяча.

<sup>3</sup> Справу, котрою займався, П. Сокальський називав «порівняльною музичною етнографією», вбачаючи її зв'язок з науками порівняльної археології та психології» [13, с. 4].



Заперечуючи впливи на українську народну музику «елліно-римської цивілізації», П. Сокальський подібно пропагував ідею її самостійного розвитку, зокрема через відгалуження «від спільного кореня, колиски людства в Азії» [13, с. 364], зберігши історичний зв'язок із складочисловою версифікацією індійців та іранців. Водночас, завдяки зносинам України з цісарською землею, німцями, волохами і ін., не відкидав в українському віршуванні польського впливу [13, с. 307] і зовсім не згадував про літературні впливи з заходу.

Обидва дослідники виходили при цьому із зіставлення акцентуації в піснях різних народів (О. Потебня порівнював рухомість наголосу в російській, українській, сербській, болгарській мовах, а П. Сокальський — українській, російській і польській), і обоє зауважували, що спорідненість у її (рухомості наголосів) характері пояснюється спільністю походження творів, а не їх запозиченням.

III. О. Потебня і П. Сокальський розглядали народну пісню в еволюції її сутності («субстанційності»). П. Сокальський уперше дослідив пісню з погляду розвитку народної мелодики і на основі античної естетики та вчення піфагорійців, розробив концепцію про три епохи, що ґрунтувалися на древньогрецькому вченні про ладові системи. В історичному розвитку він розрізняв три головні фази: т. зв. епоха кварта<sup>1</sup> завдяки поступовому заповненню змінювалася епохою квінти, котру змінювали епоха терції та октавна система з функціональними мажором і мінором. Відповідно інший вигляд набувала і будова тогочасних мелодій одноголосної (гомофонної) вокальної музики. Отже, П. Сокальський вважав, що кожна епоха являє собою «щось замкнуте, закінчене». Така його ідея поділу на епохи вважається доволі суб'єктивною, натомість ідею розвитку через збагачення діатоники шляхом введення хроматизму і утвердження мажорно-мінорної системи завдяки поступовому розширенню невеликого звукоряду визнано перспективною.

Історичний підхід до розвитку фольклору був властивий і О. Потебні, оскільки він указував на те, що кожний новий акт творчості, вибудовуючись на основі попереднього, вносить щось нове<sup>2</sup>, а завдяки традиції зберігається національний фактор. Йдеться про спадкоємність творчих актів — варіювання і розвиток готових зразків через безпосереднє їх засвоєння. Ступінь останнього залежить від інтенсивності використання (тобто виконань) народної пісні.

IV. О. Потебня і П. Сокальський розглядали вивчення української народної пісні в органічній історико-поетичній та історико-музичній єдності. Щоправда, у своїх дослідженнях фольклору перший ґрунтувався переважно на текстах пісень, менше звертаючи уваги на мело-

<sup>1</sup> Подальший розвиток етнографічної науки довів, що такий його поділ «недостатній і нечіткий», оскільки трапляються чимало примітивів обсягом менше кварта.

<sup>2</sup> Як пізніше зауважать історики культури, такі зміни на рівні одиничного розросталися до «зміни певних для кожної доби характеристичних... рис мистецької творчості», тобто вже до рівня загального [14, с. 6].

дію. У полі зору другого була в основному мелодична сторона народної пісні: композитор, як відомо, не надає цільного аналізу словесного і музичного образів, проте, дуже детально зупиняється на нерозривному зв'язку музичного і віршового ритмів.

О. Потебня і П. Сокальський трактували українську народну музичну ритміку або принагідно (1-й), або «поверхово», «сумарно, заважаючись більше теорією ритму, залишаючи на боці без пояснення цілий ряд спеціальних проявів» (2-й)<sup>1</sup> [9, с. 24]. При цьому, як визнав уже Ф. Колесса, «помічення Потебні дуже вірні й визначають загальні основи тієї системи, котру так широко розвинув опісля Сокальський» [9, с. 37].

На думку П. Сокальського історію розвитку музичного ритму можна спостерегти на вокальній музиці, оскільки з виникненням інструментальної музики він відокремився від слів для самостійної ролі.

Обидва вчені одностайні в тому, що основу українського народного віршування становить складочислівне віршування, для якого не мають значення ні кількість наголосів, ні їх місце. П. Сокальський називає це віршування «ритмічним», і в ньому визначальним вважає групування частин, план цілого. Оскільки в українській народній музиці слова творились одночасно з мелодією, то, як спостеріг О. Потебня, розмір пісні початково виникає одночасно з напівом, і синтаксичний поділ вірша збігається з природним поділом напіву. Та згодом, і це зауважує П. Сокальський, «нові слова підкладались під готові мелодії, як у готові музичні фасони, причому піввірш ділив час на рівні частини — через що й відігравав роль метру (одиниці) в народній музиці» [13, с. 304]. Внутрішній розпорядок цього метру, даний музикою, забезпечувався або одноманітним числом складів і акцентів у піввіршах, або вставлянням різних часток (чи слів) на ноти мелодії, а також поділом нот на дрібніші заради нових слів [13, с. 304]. Це забезпечує стабільність розміру при виникненні нового слова, на що звертав увагу й О. Потебня.

Як писав Ф. Колесса, досліди О. Потебні (а за ним П. Сокальського, О. Колесси) довели, що «в основі української, а також великоруської народної ритміки лежить принцип синтаксично-музикальної стопи, причому синтаксична цілість буває разом музикальною цілістю або єдністю чи то стопою» [9, с. 191]. Отже, поетична стопа народної пісні має всі ознаки певної моделі (у П. Сокальського «готового музичного фасону»).

В. О. Потебня розробив ще й власну методику групування народних пісень, запропонувавши новаторські принципи класифікації

---

<sup>1</sup> Стисло про це О. Потебня висловився в гл. II коментарів у згаданій праці («Малорусская народная песня, по списку XVI в. Текст и примечания» (с. 12-24). У праці П. Сокальського ритмічній будові народної пісні відведено значно менше місця, до того ж ця частина дослідження поступається перед попередньою глибиною і конкретністю, хоча важливість її для етнології не варто недооцінювати.

пісень за наспівами і розміром. Таким чином учений попередив подальші наукові дослідження народної творчості П. Сокальського, Ф. Колесси, С. Людкевича, котрі «заклали основи структурної класифікації пісень за силабичними схемами і строфікою» [2; 44].

Теорія О. Потебні і П. Сокальського обстоювала відповідний запис про безстопову будову українських пісень, зокрема фіксацію звукового матеріалу без позначення меж такту. Одне із концептуальних положень мовознавця полягає в тому, що пісня впродовж свого життя є не одним твором, а рядом варіантів і всіх їх необхідно правильно фонетично записувати, «зумисно нічого не маскувати; не об'єднувати, а подавати окремо те, що й існує окремо». Цей принцип «диктував» «рухомість» тактової риси при запису народної пісні на ноти.

П. Сокальський висунув свою теорію запису народних пісень на ноти. Вказавши, що вільний метр української народної пісні потребує зміни такту, він запропонував ставити тактову риску тільки там, де закінчується «піввірш». Як автор численних обробок народних пісень, Сокальський розумів, що «всяке укладання народної пісні в наші [професійної музики. — О. Г.] ноти і такти є початок її зміни, початок процесу її переробки...» [9, с. 203].

ВІ. Залишилися поза увагою обох фольклористів і відмінності в будові української та російської народних пісень. О. Потебня виявляв фольклорні факти, котрі відображали специфічні етнічні психоемоційні і психофізіологічні особливості національного характеру українців. Як зауважують дослідники творчості вченого, для нього слов'янські (переважно українські) пісні важливі і самі собою, і як продовження індоевропейських та загальнослов'янських мовних, культурних і фольклорно-міфологічних традицій [3, с. 309]. У результаті глибоких різногалузевих наукових досліджень він довів, що фольклор якнайбезпосередніше виражає національну своєрідність українського народу [5, с. 25].

Тим часом П. Сокальський спостеріг прояв національних відмінностей виключно в сприйманні музики. Він неухильно обстоював думку про «об'єднання й асиміляцію» «в одній спільній самостійній культурі» Російської імперії усіх її «видових відмін на Півночі, Півдні й Заході» [13, с. 366], продемонструвавши своє розуміння нації як територіально-державного утворення. До кінця життя композитор був переконаний, що «руська [маючи на увазі єдність російської і української] народна музика являє собою своєрідний і самостійний світ...» [13, с. 4], є виразником «наших руських почуттів, нашого руського світогляду» [12, с. 165], духу «слов'яно-руської народності», котра має «свою національну фізіономію, свої форми, думки (наспіви) і звороти...» [7, с. 123].

Звідси його бажання для повноти висвітлення теми («присвяченої взагалі руській народній музиці») «з'ясувати їх (української і російської) споріднення як у будові, так і в музичному матеріалі мелодій і встановити спільний ґрунт для руської музики квінтової епохи» [13, с. 157]. Для свого дослідження він свідомо відбирав зразки, спільні за своїм музичним стилем, майже зовсім обминаючи ті, котрі

виділяються національною самобутністю [1, с. 104]. П. Сокальський, як давно і слушно відзначили музикознавці, «справедливо заго-стрює увагу на спільних елементах стилю, проте зовсім не заглиблюється в питання, як саме вони перетворюються окремо в російській і українській народній музиці, не розкриває специфічного в цьому процесі. Нарешті, він цілком ігнорує особливості мови і психічного складу обох народів, що, як відомо, мають великий вплив на інтонаційну будову мелодики» [1, с. 105], тобто те, що було в основі фольклористичних зацікавлень О. Потебні.

Ці й інші позиції О. Потебні і П. Сокальського щодо природи і розвитку української народної пісенної творчості можуть стати зрозумілими, коли пам'ятати про загальний суспільний стан в Україні в 2 половині XIX ст. як «періоді найбільшого національного підпаду» (Д. Чижевський), русифікації інтелігенції. Тому дослідження в окремих галузях, часто обмежуючись спробами синтезу і систематизації матеріалу суміжних наук, варто розглядати з урахуванням ще й російських культурних традицій [15, с. 157]. Крім того, в обох наших випадках виразно простежуються впливи західних попередників, яких вони зазнали. Так, у дослідженнях О. Потебні виразно помітні ідеї В. фон Гумбольдта, німецьких мовознавців і етнопсихологів Г. Штайнтала та М. Ляцаруса, а також М. Гербарта. Синтез етнолінгвістичного, психолінгвістичного аспектів, візії психології творчості та психології сприймання як співтворчості, що творить «засадничо інтегральну» етнопсихологічну концепцію О. Потебні, продиктований «гумбольдтіанським розумінням культури народу, його мови, світорозуміння як діяльного акту» [8; с. 120]. Звідси і Потебніанське розуміння фольклорного твору не як завершеної цілісної композиції, а як триваючого процесу його творення, що є частиною духовного життя народу (пригадаймо його думку про варіативність, мінливість фольклорних текстів, котрі варто записувати так, як вони звучать «тут і зараз»).

П. Сокальський теж не був позбавлений впливів ідей західноєвропейських учених, зокрема й теоретиків музики. Серед них виділяються погляди на теорію звука німецького фізіолога, основоположника музичної фольклористики на Заході Г. Гельмгольца стосовно психофізичного відчуття певних зв'язків у різних комбінаціях звуків (будові народної мелодії), що передувало подальшому естетичному усвідомленню їх краси. Помітним є і продовження ним теоретичних досягнень античних учених. Як і Г. Гельмгольц, П. Сокальський дотримується періодизації в поділі історичного розвитку музики на період одноголосся, багатоголосся і гармонічний, визнаючи в кожному з них бажання виразити в музиці національні особливості народів та ін. У своєму трактаті дослідник полемізує з різними питанням із М. Гауптманом, Ц. Нейманом, Г. Ларошем, чим переконує читача у своїй обізнаності з різними поглядами на предмет розгляду. Проте особливе місце серед них належить росіянам О. Серову, С. Шафранову, О. Востокову. Щоправда, погоджуючись із деякими їх зауваженнями (наприклад, твердженнями Ц. Неймана про найменш неподільну одиницю українського віршування, якою є вірш), П. Сокальський

не завжди поділяє висновки (наприклад, щодо тези О. Серова про обмеження звукоряду).<sup>1</sup>

Впливи романтичних, зокрема українських, літературно-мовних тенденцій 1830–40-х рр., серед них харків'ян В. Каразіна, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Срезневського, М. Костомарова, А. Метлинського, котрі ще зберігали в стінах університету, були більше помітні в О. Потебні. Від них — його увага до романтичної символіки, духовної природи народної пісенної творчості. П. Сокальський, зі скупих біографічних даних про котрого відомо лише про його початкове навчання музики в харківського педагога і композитора А. Барсицького, автора першої редакції музики до «Наталки Полтавки» І. Котляревського: інші національні впливи вбирав у себе переважно з української народної пісенної творчості (черпаючи зазвичай багатоманітність змісту і образність), виявивши хіба що опосередкований вплив у аспекті розуміння фізичної природи явища, втіленої в майстерні форми і підпорядкованої певним законам. Маємо на увазі, що національна свідомість першого плекалася від джерел культури, другого — в основному паралельно з нею, в її державницьких межах, демонструючи характерний для української інтелігенції другої половини XIX ст. «український дуалізм» з його відчуттям не так «мислєосяжної духовної», як кровно-родової ідеї українства.

Українська народна музична творчість, хоча і знайома П. Сокальському з багаторічного спостереження над народною піснею, не стала для композитора спонукальним чинником активізації в ньому рідної по крові автентичної етнокультурної стихії, котра, можливо, саме завдяки фольклору і зберігала тоді в одеських умовах свій внутрішній зв'язок із «субстанціональністю етносу» (С. Грица). Він так і не побзбувся інокультурних, сформованих частково вихованням, а частково освітою та середовищем проживання «сприйняти і впливів». До них долучимо ще й фактор російської мови, котрою все життя говорив і писав. Названі обставини певним чином пояснюють характер підходу П. Сокальського до своєї праці над народною піснею, позначений відсутністю в нього усвідомлення репрезентативності своєї діяльності щодо окремої й самодостатньої національної спільноти (мабуть тому С. Людкевич називав його не інакше як російським журналістом). Проте це не завадило йому висунути своє розуміння ідеї національної визначеності народної музики: «народна пісня становить частину

<sup>1</sup> Варто пам'ятати ще й про близьке особисте знайомство П. Сокальського з відомим теоретиком, піаністом, композитором і диригентом харків'янином Г. Гесс де Кальве, впливи теорії котрого можна спостерегти хоча б у спільному використанні думок Піфагора, Платона, Арістотеля та ін. Філософські листи П. Сокальського (нагадаємо, природника-хіміка) свідчать про його знайомство з працями професора філософії Харківського університету німця Й. Шада, котрий дотримував думки про необхідність безперервного пізнання світу, оскільки природа перебуває в постійному розвитку. Цікаво й те, що композитор вступив до університету за часів ректорства в ньому П. Гулака-Артемівського.

культу народу, ...в ній — усі його традиції старовини, вірування, обряди, ...в ній... народ вилив усю свою душу» [13, с. 200]. Не розвінчував композитор і віру бандуриста О. Вересая в «божественне походження виспівуваних ним пісень» [13; 200], що яскраво засвідчує народний світогляд і релігійність як питому рису української вдачі.

О. Потебня ж, досконало володіючи обома (і не тільки) мовами, теж писав російською, проте, часте застосування українських слів, граматичних форм, не говорячи вже про багаторічне глибоке вивчення ним широкого кола питань походження мови, співвідношення мови та мислення, мови і нації, врешті мови та мистецтва свідчили про перевагу саме мислеосязної духовної складової його українського мислення. На протипагу одеситу О. Потебня, як зазначають дослідники його творчості, вважав недугою нашої нації брак свідомої праці тих людей, котрі себе називають українцями. Він навіть визнав, що «ідея національності є завжди рід месіанізму»<sup>1</sup> [11, с. 210].

На жаль, П. Сокальському дуже бракувало системних глибоких знань з української історії, мови, літератури, етнології, філософії (сам називав себе дилетантом), котрі б допомогли йому повною мірою відчуті і свідомо проявити власну національну належність, що поряд із визнанням себе українцем, на думку О. Потебні, тримається на «вродженому націоналізмові» [3, с. 313]. Хибну, як здавалося декому в радянські роки, думку про «спотворення і витіснення» народної пісні чужою цивілізацією (втіленою в «міщансько-фабричний шансонетці», шарманці, гармоніці тощо) аж до повної її втрати [13, с. 200] (що її висловлював і М. Лисенко) П. Сокальський, на жаль, не обґрунтував. Це на основі комплексного дослідження народно-поетичної творчості зробив О. Потебня. Із властивою йому проникливістю і сміливістю він наголошував, що у відмиранні, переродженні народної поезії (і ширше — культури) видно «смерть насильницьку... Збережений більшою мірою лише спотворений труп пісні...» [4, с. 22].

У таких умовах багаторічна увага П. Сокальського до тієї понад-часової форми національної культури, якою є фольклор, і доволі поспішний виклад на папір її результатів наприкінці життя засвідчили неабияку турботу дослідника про розвиток народної музики як «ґрунту для самостійного розвитку інструментальної і вокальної музики» [13, с. 201]. Сказане дає підстави вважати його концепцію будови української народної пісні важливою складовою процесу розвитку національної фольклористики і ширше — музикознавства. І не тільки тому, що була випрацьована етнічним українцем і мала великою мірою новаторський характер, хоча і не без помилкових тверджень, на котрі пізніше вказали досвідчені українські етномузикологи (Людкевич, Квітка), а передусім тому, що саме ці велетні

<sup>1</sup> Згадаймо репресивні санкції російського царизму 1876 р. «супроти української мови, а значить, і супроти всієї, лінгвоцентрично орієнтованої, культури, які зумовили її переміщення до українських земель під Австрією», про що дет. у: Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. — 2-е вид. — Київ: «Факт», 2009. — С. 18.

духу і думки (Франко, Колесса, Людкевич) першими підхопили деякі близькі їм ідеї П. Сокальського і навіть глибше їх розвинули, чим засвідчили неперервність процесу концепційного розвитку цієї галузі музикознавства.

Отже, започаткувавши структурно-типологічний аналіз природи фольклору, О. Потебня і П. Сокальський представили культурно-історичну школу в українській фольклористиці. На думку фахівців, вона — доволі складне й неоднорідне явище, що передбачає багато підходів до вивчення народної творчості. Так, П. Сокальський перший зайнявся науковим обґрунтуванням мелодичної будови народних пісень (першим у галузі віршування був О. Потебня) з порівняльно-історичних позицій, чим, як визнали дослідники, накреслив шляхи для нової науки — порівняльної музичної етнографії (до нього на початку XIX ст. цей метод застосовували лише в мовознавстві й літературознавстві).

Музично-фольклористичні концепції О. Потебні і П. Сокальського, хоча багато в чому неспівмірні, засвідчили певне впорядкування й осмислення чужих та власних наукових і практичних знань. Тим самим вони підтвердили засадничу ознаку всієї культурно-історичної школи, котра піднялася над попереднім «мертвим збором книжок», над «Парнасом авторів» і стала чимсь «далеко більшим» (І. Франко). Застосовуючи відомі й випрацювані ними ж історичні, історично-порівняльні принципи наукового пізнання, О. Потебня і П. Сокальський великою мірою сприяли утвердженню в українській фольклористиці тієї наукової методології, що є визначальною для згаданого (романтичного) етапу її розвитку, а саме: поєднання суто теоретичного і мисленнєвого її типів<sup>1</sup>. Представляючи різні модули мислення, вони не тільки суттєво збагатили засадничу базу культурно-історичної школи української наукової фольклористики, а й довели її причетність до європейської через проходження тих самих стадій культурно-наукового розвитку.

#### Список літератури

1. Гордійчук М. М. П. П. Сокальський і його книга про народну музику / М. М. Гордійчук // Народна творчість та етнографія. — 1958. — № 2. — С. 98–108.
2. Грица С. Українська фольклористика XIX–початку XX століття і музичний фольклор. Нарис / Софія Грица. — Київ; Тернопіль, 2007. — 152 с.
3. Дмитренко М. Українська фольклористика другої половини XIX століття: школи, статті, проблеми / Микола Дмитренко. — Київ: «Сталь», 2004. — 383 с. (НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського).

<sup>1</sup> У своєму щоденнику П. Сокальський порівнює мистецтво і науку щодо їх значення, методу, мети, зауважуючи: «справа науки — аналіз, мистецтва — синтез. Мистецтво ...втілює в образі абстраговані картини і почуття; наука розкладає все на частини, маючи на меті окремо кожну рису, знаходячи її зв'язок з іншими рисами...» Див.: Каришева Т. Петро Сокальський. — Київ: Муз. Україна, 1978. — С. 24.



4. Дмитренко М. К. А. А. Потебня — собиратель і дослідователь фольклора / М. К. Дмитренко. — Київ, 1985. — 49 с.
5. Дмитренко М. К. Видатний дослідник і збирач фольклору (до 150-річчя з дня народження О. О. Потебні) / М. К. Дмитренко // Народна творчість та етнографія. — 1985. — № 5. — С. 18—26.
6. Дмитренко М. К. Монографічне дослідження О. О. Потебні про народні пісні / М. К. Дмитренко // Народна творчість та етнографія. — 1983. — № 6 (184). — С. 53—56.
7. Карішева Т. П. П. Сокальський. Нарис про життя і творчість / Т. П. Карішева. — К.: Держвидав УРСР, 1959. — 277 с.
8. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму) / Р. Кісь. — Львів, 2002. — 303 с.
9. Колесса Ф. М. Ритміка українських народних пісень / Ф. М. Колесса // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. — К.: Наук. думка, 1970. — 591 с.
10. Людкевич С. Націоналізм у музиці / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том I / Упорядкування, редакція, переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. — Львів, 1999. — 495 с.
11. Потебня А. Язык и народность / А. Потебня // Потебня А. Мысль и языкъ. 3-е изд. — Харьковъ, 1913. — 225 с.
12. Сокальський П. Про майбутнє російської музики // П. Сокальський. Вибрані статті та рецензії / Упорядкування, вст. ст. та прим. Р. Кулик. — К.: Муз. Україна, 1977. — С. 158-165.
13. Сокальський П. Руська народна музика російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики. — К.: Держвидав України, 1959. — 400 с.
14. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Дмитро Чижевський. — Б. м і р. — 16 с.
15. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Дмитро Чижевський. — Нью-Йорк, 1991. — 175 с.

*Надійшла до редколегії 17.06.2011 р.*

УДК 338.48-6:81

С. В. ЧАСТНИК

### ЛІНГВІСТИЧНИЙ ТУРИЗМ (ЗІ СВІТОВОГО ДОСВІДУ)

*Стаття являє собою стислий огляд світової практики лінгвістичного туризму, під час якого мова стає туристичним продуктом. Особливу увагу приділено ролі лінгвотуризму в збереженні й розвитку мов, що перебувають під загрозою зникнення.*

**Ключові слова:** лінгвістичний туризм, іноземні мови, світовий досвід, мовні школи, туристичний продукт.

*Статья представляет собой краткий обзор мировой практики лингвистического туризма, во время которого язык становится туристическим продуктом. Особое внимание уделено роли лингвотуризма в сохранении и развитии языков, находящихся под угрозой исчезновения.*

**Ключевые слова:** лингвистический туризм, иностранные языки, мировой опыт, языковые школы, туристический продукт.

*The author presents a short review of the world practices of linguistic tourism in which language becomes a tourist product. Special attention is paid to the role of linguistic tourism in preserving and developing endangered languages.*

**Key words:** *linguistic tourism, foreign languages, world experience, language schools, tourist product.*

**Мета** статті — надати стислий огляд нинішнього стану лінгвістичного туризму в деяких країнах світу й окреслити перспективи його розвитку в Україні. Індустрія лінгвістичного туризму у світі стрімко набирає обертів, тому дослідження зарубіжного досвіду в цій галузі видаються вельми актуальними.

Лінгвістичним туризмом називають поїздки за кордон під час відпустки з метою відпочинку та вивчення іноземних мов в їхньому природному середовищі. Нині бізнесмени навчилися заробляти непогані гроші на місцевій мові як на основній туристичній принаді. Поєднання з рекреаційними послугами й культурною програмою забезпечує популярність лінгвістичних турів серед відпочивальників різного віку та соціального стану. Під час таких поїздок реалізуються культурна, просвітницька, рекреаційна, соціальна, пізнавальна і виховна функції туризму.

Переваги вивчення іноземної мови в країні носіїв і в стані релаксації очевидні. Під впливом позитивних емоцій у мозку учня виникає стійкий асоціативний зв'язок між ситуацією спілкування та лексико-граматичною моделлю (мовним зразком), що її описує. Інтерференція рідної мови при цьому зводиться до мінімуму. Важливо й те, що впевненість у собі, набута під час лінгвістичного туру, дає учневі потужний стимул до подальшого поглибленого вивчення мови.

Найпривабливішою мовою серед лінгвотуристів нині є англійська; популярні також іспанська, німецька, французька, італійська, португальська, меншою мірою — арабська, російська. Ринок потужних китайської та японської мов досить перспективний, але його можливість поки що обмежені через певну локалізацію поширення та складність систем письма. Шанувальникам культурної екзотики пропонують ірландську, валлійську, в'єтнамську, турецьку, арамейську й інші мови, маловідомі за межами своїх ареалів.

Культурологи пророкують мовному туризму велике майбутнє, оскільки він сприяє подоланню етноцентризму і шовінізму, розвитку міжкультурного діалогу, лінгвістичного розмаїття, збереженню і підвищенню статусу мало захищених мов [8].

Існує чимало різновидів лінгвістичного туризму, які піддаються певній класифікації за такими параметрами:

- за місцем надання туристичних послуг: у країні носіїв (наприклад, німецька в Німеччині, арабська в Йорданії); в країні, де цільова мова є однією з двох або більше автохтонних мов (французька в Канаді); в країні, де цільова мова не є автохтонною, але широко вживається як *lingua franca* серед місцевого населення (англійська в Індії). Чималої популярності набуває

- дешевше вивчення іноземних мов у таборах відпочинку у власній країні;
- за організаційним способом викладання: самостійні мовні курси/школи, курси при навчальних закладах, курси при оздоровчих таборах; курси, індивідуальні, групові заняття;
  - за метою навчання: розмовна практика; підготовка до складання міжнародних іспитів з іноземної мови (TOEFL, IELTS, TOEIC тощо) та одержання відповідного сертифіката; підготовка до вступу до університету; вдосконалення методики викладання (для викладачів іноземної мови); ділова англійська для бізнесменів; підвищення професійної кваліфікації (профільні заняття з маркетингу, менеджменту, туристичного і готельного бізнесу, інформаційних технологій, моди і дизайнерської майстерності, медицини, права, соціальної педагогіки тощо);
  - за тривалістю: короткострокові (1-2 тижні), середньострокові курси (до 4 тижнів);
  - за насиченістю навчання: стандартні курси (20 уроків на тиждень), інтенсивні курси (25-40 годин на тиждень). Існують також «інтенсивні +» курси для тих, хто звик працювати з індивідуальними репетиторами;
  - за сезоном: літні, весняні, осінні, зимові курси/табори; школи, що діють протягом року;
  - за віковою аудиторією: курси для дітей, підлітків, дорослих. В Італії та Іспанії пропонують спеціальні програми «50+» для туристів віком від 50 років, а у Великій Британії — мовні курси для дітей з батьками («До школи з мамою»);
  - за місцем проживання учнів: резиденція мовної школи, оздоровчий табір, кемпінг, студентський гуртожиток, сім'я носіїв мови (місцевих жителів або викладачів), готель, апартаменти;
  - за рівнем попередньої мовної підготовки учнів: нульовий, початковий, середній, просунутий;
  - за характером культурної програми та типу розваг: наголос на етнографічній, фольклорній, мистецькій, краєзнавчій, історичній, спортивній складових тощо;
  - за рівнем харчування: сніданок, напівпансіон, пансіон;
  - за вартістю: Up-market (дорогі літні курси в добре обладнаних приватних школах; Middle-market (середній рівень цін, зазвичай, при відомих навчальних закладах; Low-market (відносно дешеві курси, не завжди акредитовані в міжнародних організаціях).

Нині вивчення мов за кордоном — це добре організований, прибутковий бізнес, спрямований на задоволення індивідуальних потреб замовника. Співпрацюючи з розгалуженими мережами мовних шкіл і курсів, туристичні агенції допомагають потенційним клієнтам обрати оптимальний варіант навчання відповідно до рівня мовної підготовки, культурних та рекреаційних уподобань тощо. З цією метою компанії здійснюють, зокрема, попереднє мовне тестування клієнтів.

До пакета послуг, зазвичай, входять візова підтримка, забезпечення квитками на проїзд до місця проживання, організація помешкання, харчування, екскурсій, спортивних заходів, розваг, трансферів до місця розташування школи і назад.

Найдосвідченіша організація мовних курсів для іноземних туристів — в Англії; різноманітні курси англійської мови в цій країні діють упродовж року. У сезоні 2011 р. лише в Лондоні та його передмістях існувало 32 школи англійської мови для дітей-іноземців віком від 10 до 17 років; на узбережжі Англії — 27 шкіл для дітей та молоді віком від 8 до 19 років; у Центральній Англії — 25 таких шкіл. Основний курс для дорослих пропонують 114 шкіл, інтенсивний курс — 42, курси для бізнесменів та відповідальних працівників (Executive English) — 13, екзаменаційні курси — 19.

За даними компаній, що пропонують освітні тури, найпопулярнішими є літні мовні програми в Лондоні та на узбережжі; дедалі більше туристів надають перевагу навчанню в сім'ї викладача. Традиційно британський мовний туризм приділяє велику увагу спорту. Курс Summer Activities школи Wadhurst пропонує дітям плавання, футбол, волейбол, теніс, гольф, стрільбу з лука тощо, а також програми з інформаційних технологій, танців та живопису. Вартість одного тижня навчання — від \$860 до \$1020 (ціни без авіаквитків та візи). Навчання в мовному центрі у Віндзорі з басейном, тенісними кортами та спортивним залом коштувало у 2011 р. \$1085 за 2 тижні.

У Лондоні, Оксфорді й інших містах діють дитячі табори з інтеграційними програмами, що передбачають заняття спортом спільно з англійськими дітьми (наприклад, програми Multi-Activity (від \$450 за тиждень), Language+Sport (від \$600 за 2 тижні), Sport & Multi-sport, Pro-sport). Вартість перебування в літніх спортивних таборах на узбережжі, наприклад, у Брайтоні, — від \$1690 за 3 тижні. Для юних шанувальників мистецтва пропонують комбінований курс «Англійська + музика» в Шерборні (\$2090 за 3 тижні) і навіть уроки циркової майстерності в Стафордширі та Норфолку (\$1740 за 2 тижні). Для підлітків з високим рівнем знання англійської мови літня художня школа при Лондонському інституті дизайну і мистецтв організовує лекції з історії мистецтв, екскурсії до музеїв, картинних галерей тощо [2; 3].

Невеличку острівну державу Мальта з її 400,000 населення щорічно відвідують понад 1 млн туристів. Добре відомі мальтійські пляжі і пам'ятки середньовічної архітектури. Поєднання цих безперечних принад з освітніми програмами місцевих мовних шкіл створює рекреаційну та культурну мотивацію туризму. Річ у тім, що мальтійці вільно розмовляють мальтійською та англійською, і обидві мови є офіційними. Крім того, на Мальті діє всесвітньо відома англійська система освіти, що забезпечує якість навчання на різноманітних курсах англійської мови. Свої послуги іноземцям пропонують понад 30 спеціалізованих мовних шкіл. Найвідоміші з них — «International school of English» при Мальтійському університеті в місті Гзіра, «Inlingua

School of Languages» у Слімі, «European School of English» у Гзірі, «A M Language Studio» в Сан-Джуліансі та «Kalypso Academy of the English Language» у місті Надур. Важливо й те, що курс навчання в мальтійській лінгвістичній школі-пансіоні приблизно на 25% дешевше, ніж аналогічні послуги у Великій Британії. Вивчення англійської мови на Мальті найчастіше поєднують із заняттями дайвінгом, віндсерфінгом, вітрильним спортом [4].

Вельми популярними є лінгвістичні тури до Іспанії та Італії, насамперед завдяки чудовому середземноморському клімату, багатій культурній спадщині, високій кваліфікації викладачів та гостинності місцевих жителів. Дитячі лінгвістичні школи (іспанська й англійська мови) функціонують цілорічно; найвідоміші з них — у містах Марбелья і Саламанка. Курси іспанської мови мережі Enforex для дорослих діють, зокрема, в містах Марбелья, Саламанка, Барселона, Гранада. Навчаючись під час відпустки на цих курсах, можна скласти міжнародний іспит DELE з іспанської мови; для бізнесменів і менеджерів існують курси ділової іспанської або англійської. Комбіновані тури «Іспанська + культура, історія, література» та «Іспанська + гольф/теніс/фламенко» (4 тижні) коштують близько \$1650.

Італійську мову під час відпустки можна вивчати, наприклад, у Римі, Флоренції, Мілані (школи DILIT, Eurocentres, International House). Міланська школа пропонує також навчання за програмою «Італійська мова для моди і дизайну» (20 уроків на тиждень плюс лекції, майстер-класи, практичні заняття та екскурсії до галерей і модних магазинів). Вартість таких курсів — 1300 євро за тиждень навчання (дані на 2011 рік). Курси для бізнесменів та керівників вищого рангу вирізняються професійною спрямованістю та високою інтенсивністю занять (до 30 уроків на тиждень). Програма складається з урахуванням індивідуальних потреб клієнта; заняття проводяться тільки один на один з викладачем. Проживання — в сім'ї або в окремій кімнаті, харчування — напівпансіон (сніданок і вечеря). Коштує такий курс чимало — 3360 євро за тиждень [1; 3].

Зазвичай, успіху досягають ті компанії, які доповнюють мовну програму чимось унікальним, характерним лише для даної країни або місцевості. Наприклад, у Швейцарії можна поєднати вивчення німецької/французької мови із заняттями альпінізмом; додаткові послуги у Франції і на Мадейрі передбачають екскурсії на виноробні підприємства та дегустацію вин; Південна Африка приваблює лінгвістичних туристів розмаїттям мов, етносів, культур, Австралія — унікальною фауною, Нова Зеландія — «космічним» ландшафтом. На відміну від консервативного героя оповідання англійського гумориста Джорджа Мікеша («How to Avoid Travelling»), сучасний турист шукає за кордоном щось інше, відмінне, незвичне.

Однією з таких унікальних туристичних принад є арамейська мова — *lingua franca* Близького Сходу за часів Ісуса Христа. Нині різними діалектами арамейської все ще розмовляють декілька тисяч людей у гірських районах Сирії. За повідомленням агенції Аль-Джазіра, сирійський уряд розпочав амбіційний проект збереження

і відродження арамейської мови. Створено Центр вивчення арамейської мови, відкриваються літні курси, на базі діалекту селища Малули розробляється сучасна писемна мова. Організатори проекту сподіваються, що успішне його виконання сприятиме припливу іноземних туристів, адже тільки в Німеччині кількість людей, що вивчають арамейську мову, перевищує населення Малули та двох сусідніх сіл [5].

У нинішню добу глобалізації туристичним товаром стають не лише світові мови (англійська, іспанська, французька) або регіональні (арабська, російська, суахілі, китайська тощо). Місцеві мови з невеликою кількістю носіїв як символи національної або локальної культурної ідентичності дедалі більше приваблюють туристів. Яскравий приклад — ірландська мова, яку влада Ірландії з успіхом використовує в туристичній індустрії.

Упродовж століть англійського панування ірландська мова суттєво втратила свої позиції на острові. Нині ірландською мовою в повсякденному житті послуговуються близько 80 тис. людей переважно на заході, північному заході та півдні республіки. Проте кількість ірландців, котрі тією чи іншою мірою опанували національну мову країни, постійно зростає і нині сягає 42%. Цьому сприяють протекціоністська політика держави та високий рівень етнічної самосвідомості населення. Ірландська мова є невід'ємною частиною багатющої культурної спадщини країни та сучасної так званої «паб-культури». Поряд з англійською, вона широко представлена в засобах масової інформації, в комп'ютерній технології, в книговидавництві. 2006 р. уряд розпочав 20-річну програму, розраховану на те, щоб перетворити Ірландію на повністю двомовну країну.

Стратегія лінгвістичного туризму в Ірландії спрямована в першу чергу на розбудову мережі шкіл ірландської мови в районах Gaeltacht з переважною концентрацією її природних носіїв. Під час відпустки такі школи охоче відвідують не лише іноземці ірландського походження (їх у світі не менше 40 млн), а й численні шанувальники самотутньої кельтської культури. Gaeltacht з його чудовими краєвидами та переважно сільським населенням поєднує принади лінгвістичного, «зеленого», фольклорного, спортивного туризму. Окрім вивчення мови, тут популярні гольф, риболовство, прогулянки пішки, верхи, на велосипеді. Приваблює гостей і традиційна гостинність ірландців.

Найвідоміші центри лінгвотуризму на заході Ірландії — Oideas Gael (графство Донегол, північний захід), Áras Mháirtín Uí Chadhain (Гольвей, захід) і Oidhreacht Chorca Dhuibhne (Керрі, південь). Це офіційні заклади, акредитовані при Раді з питань туризму Ірландії (Bord Fáilte Éireann). Центри розташовані в мальовничих місцевостях, де найбільшою мірою збереглася традиційна ірландська культура. Літні школи ірландської мови об'єднані у федерацію Comhchoiste na gColáistí Samhraidh (CONCOS), яка забезпечує Gaeltacht робочими місцями та надходженнями до місцевих бюджетів. Щорічно школи приймають до 3000 туристів; половина з них — ірландці, що прагнуть удосконалити знання своєї національної мови, решта — туристи зі Сполучених Штатів, континентальної Європи, Японії, Китаю,

Австралії. Курси передбачені для людей з різним рівнем знання ірландської мови; їх тривалість, зазвичай, від одного до чотирьох тижнів. Центр Oideas Gael пишається тим, що тут неодноразово відпочивала (і навчалася рідної мови!) президент республіки Мері МакАліс [6].

У деяких випадках для збереження лінгвістичної спадщини недостатньо зусиль однієї країни; яскравий приклад — міжнародна програма захисту мови ідиш, розроблена Центром Рена Коста (університет Бар-Ілан) в Ізраїлі. Центр надає методичну допомогу викладачам мови ідиш в Ізраїлі, країнах колишнього Радянського Союзу, Америці. Особливе місце в програмі відводиться міжнародній літній школі в місті Біробіджан, столиці Єврейської автономної області (Російська Федерація). Ця адміністративна одиниця нині — єдине місце в світі, де ідиш є офіційною мовою. Окрім вивчення мови та лекцій з питань єврейської (ідиш) літератури й культури, школа пропонує туристам широку культурну програму з виразним місцевим колоритом. Зокрема, це екскурсії до місць перших єврейських поселень 30-х рр. минулого століття; зустрічі з представниками єврейської громади та офіційної влади; відвідини редакції газети «Біробіджанер штерн», синагоги, музеїв, бібліотеки ім. Шолома Алейхема; екскурсія до Харбаровська; відвідини одного з нанайських сел та ознайомлення з культурою цього народу [10].

Використання місцевого колориту, зокрема гельської мови та культури, є важливим елементом програми стабільного (sustainable) туризму в Шотландії. У цій країні поширені три мови — літературна англійська, Scots (шотландський діалект англійської) і гельська. Спори́днена з ірландською гельська мова вважається такою, що перебуває під загрозою зникнення. Програма гельського туризму покликана не лише сприяти відродженню мовної спадщини та популяризації гельської культури в Шотландії і за кордоном, а й забезпечити додатковими робочими місцями понад 2000 людей. Агенція з розвитку гельської мови та культури (Comunn na Gaidhlig) вживає чимало заходів, спрямованих на забезпечення внутрішнього та зовнішнього лінгвотуризму. Ці заходи не обмежуються відкриттям мовних шкіл; у місцях поширення гельської мови підтримується унікальна «гельська» атмосфера. Тут можна побачити двомовні вивіски та дорожні знаки, придбати двомовні туристичні брошури і карти, меню, англо-гельські розмовники, інформаційні повідомлення про місцеві культурні заходи, відвідати пересувні виставки, присвячені гельській культурі, скористатися послугами гідів і офіціантів, що знають англійську та гельську мови. Агенція Comunn na Gaidhlig здійснює обмін досвідом, творчими колективами, туристами з інших регіонів кельтської культури — Ірландії, Уельсу, Бретані. Завдяки зусиллям культурологічних організацій не справилися пророкування про зникнення гельської мови до кінця XX ст. Кількість її носіїв стабілізувалася і навіть дещо зросла завдяки молоді [7].

Українська, як відомо, не належить до мов, що перебувають під загрозою зникнення. За кількістю природних носіїв вона є третьою слов'янською мовою (після російської та польської). Крім того, дедалі



більше російськомовних громадян України послуговуються українською як другою мовою. Перспектива європейської інтеграції нашої держави робить вивчення української мови привабливим не лише для своїх громадян, а й для іноземних туристів. Зрозуміло, що найкращим місцем для ознайомлення з автохтонною мовою України є її західні регіони — своєрідний аналог ірландського Gaeltacht. У Львові діють інтенсивні курси української мови і культури для іноземців «Теплий вересень у Львові» та «Різдво у Львові, вивчаючи українську». Протягом курсу учасники мають можливість відвідати найцікавіші місця Львова; приготувати та покуштувати українські страви; вивчити українські сучасні та народні пісні, колядки й щедрівки; взяти участь в українських звичаях і традиціях; грати у сучасні та народні українські ігри тощо. Львівські школи української мови та культури пропонують також інші програми, а саме: українська для корпорацій та фірм; бізнес-українська; українська для дітей; приватні заняття (українська, польська, російська); on-line навчання [9].

Отже, в лінгвістичному туризмі діалектично поєднуються дві протилежні тенденції сучасного розвитку культури — глобалізація і регіоналізація. Його популярності сприяє і нинішня філософія «навчання протягом усього життя» (lifelong learning). Запозичення світового досвіду в галузі лінгвотуризму в перспективі надасть можливість українській мові стати важливим туристичним продуктом, а це, у свою чергу, сприятиме скороченню безробіття, розвитку інфраструктури, збільшенню надходжень до державного і місцевого бюджетів, зростанню престижу країни.

### Список літератури

1. Образование в Испании, обучение в Испании, учеба в Испании ... [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.estudy.ru/spain/>. — Назва з екрана.
2. Образовательные туры: круглогодичные языковые курсы за рубежом. ... [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.albioncom.ru/schools/language/>. — Назва з екрана.
3. Образовательный туризм: основные центры лингвистического туризма ... [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://revolution.allbest.ru/sport/00118559.html>. — Назва з екрана.
4. Отдых и обучение на Мальте — Индустрия островного туризма. ... [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://omalte.info/content/view/24/30/> — Назва з екрана.
5. Assyrian Community [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://community.livejournal.com/assyrian\\_com/3589.html](http://community.livejournal.com/assyrian_com/3589.html). — Назва з екрана.
6. Gaeltalk: Why learn Irish? ... [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.gaeltalk.net/why\\_learn.html](http://www.gaeltalk.net/why_learn.html) — Назва з екрана.
7. Pedersen R. Scots Gaelic As a Tourist Asset // Sharing the Earth: Local Identity in Global Culture. — Aberdeen: RGU, 1995. — Pp. 289-298.
8. Phipps A. Learning the Arts Of Linguistic Survival: Tourism and Cultural Change. — Bristol: Multilingual Matters, 2006. — 205 p.
9. Ukrainian Language and Culture School in Lviv. Learn Ukrainian ... [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.learn-ukrainian.org.ua>. — Назва з екрана.

10. Yiddish Summer School in Birobidzhan. Far Eastern Research Center for Jewish Culture and Yiddish [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.2all.co.il/web/Sites/yiddishproject/PAGE1.asp>. — Назва з екрана.

*Надійшла до редколегії 13.05.2011 р.*

УДК: 379.85 (477.54/.62)

І. О. ШУДРИК

### НАТАЛІВКА — ВАЖЛИВИЙ ОБ'ЄКТ ТУРИЗМУ СХІДНОЇ УКРАЇНИ

*Присвячується пам'ятці садово-паркової архітектури загальнодержавного значення — Наталівці — садибі знаменитих цукрозаводчиків та меценатів Харитоненків.*

**Ключові слова:** *меценатство, садово-паркова архітектура, відтворення, реставрація, пам'ятка архітектури, об'єкт туризму, екскурсиводи, церква Спаса, «Співаючі тераси», «сільський Ермітаж».*

*Посвящается памяти садово-парковой архитектуры общегосударственного значения — Натальевке — усадьбе знаменитых сахарозаводчиков и меценатов Харитоненко.*

**Ключевые слова:** *меценатство, садово-парковая архитектура, воссоздание, реставрация, памятник архитектуры, объект туризма, экскурсоводы, церковь Спаса, «Поющие террасы», «сельский Эрмитаж».*

*The article is devoted to the monument of landscape architecture of public importance — Natalievka — the estate of famous sugar manufacturers and sponsors the Kharitonenkos.*

**Key words:** *landscape-gardening architecture, farmstead, object of tourism.*

Актуальність статті відповідає встановленню в Україні з 1999 р. Дня пам'яток історії та культури.

**Метою** статті є обґрунтування історико-культурної цінності пам'ятки садово-паркової архітектури загальнодержавного значення — Наталівки, садиби знаменитих цукрозаводчиків, громадських діячів і меценатів Харитоненків.

У сімдесяти п'яти кілометрах від Харкова та п'ятнадцяти від районного центру Красний Кут розташоване старовинне село Мурафа. Заснована слобода Мурафа українськими селянами в 1638 р. для захисту від нападів татар. У ті давні часи тут пролягав сумнозвісний Муравський шлях. У деяких місцях його ширина сягала двох польотів стріли. Цей великий шлях рясно политий людською кров'ю та сльозами. Ним із півдня мчалися загони кримських татар, долаючи на своїх низькорослих конях за добу до ста п'ятдесяти кілометрів. Назад поверталися з награбованим добром та полоненими [4, с. 116; 5, с. 5].

Відомий у царській Росії цукрозаводчик Іван Герасимович Харитоненко (1822-1891) неподалік Мурафи в 1870 р. у районі майбутнього свого маєтку Наталівка у власників Ковальова та Петренка, а також в акціонерного товариства Пархомівського цукрового заводу купив землю. На початку 80-х рр. XIX ст. придбав землі в слободі Мурафа і в акціонерного товариства — орендований ним цукровий завод (заснований у 1834 р.). Замість старого промисловця буде новий завод, який почав працювати восени 1884 р.

Мальовничі околиці Мурафи так сподобалися Івану Герасимовичу, що він вирішив побудувати у цьому місці дві садиби на честьлюбимих онук — молодшої Наталки і старшої Олени. Відповідно до «Головної книги Наталівського маєтку І. Г. Харитоненка» облік робіт тут розпочався 21 серпня 1882 р., а в наступному році вже діяв цегельний завод [5, с. 5-7].

На місці майбутньої Наталівки був піщаний пустир. Лише на березі Мерли стояла вікова діброва. Згодом Харитоненки перетворили голий степ на квітучий оазис. Піщані кучугури засадили соснами та дубами. У маєтку заздалегідь спланували доріжки, звели красиві містки, розбили квітники, створили оранжерею й зимовий сад. Пізніше в парку почали висаджувати рідкісні дерева та чагарники, привезені з багатьох країн світу.

Наталівська садиба зводилася умовно в три етапи, про що свідчать різні типи будівель. Роком її заснування вважається 1884-й р. Це підтверджує фотографія 1920-х рр. палацу Харитоненків, у якому на той час розташувався будинок відпочинку. На флюгері колишнього палацу чітко виділяється дата «1884».

Наталівську садибу заклав сам Іван Герасимович Харитоненко. При ньому зведено двоповерховий палац й службові та жилі приміщення. У цей, перший, етап закладено парк. Іван Герасимович доручив опікуватися Наталівською садибою своєму синові Павлу Івановичу. Після смерті батька в 1891 р. Павло Іванович (1853-1914) наприкінці XIX-початку XX ст. будує флігелі, манеж, стайню, корівник, оранжерею, зимовий сад, водонапірну вежу, під його керівництвом висаджено каштанову алею, створено фазанерію та звіринець, де утримували диких кабанів, вовків та ведмедів, недалеко від Наталівки закладено терасовий сад. У Наталівці будинки й алеї парку електрифікували від своєї електростанції. Маєток мав водопровідну та каналізаційну мережі, телефон, телеграф, театр, дитячий садок, школу та кінний завод, де вирощували бігових коней. Цим закінчився другий етап.

В'їзні та західні ворота, за проектом відомого архітектора Олексія Щусева, побудовано приблизно в 1910 р. Споруджена тваринницька економія в Оленівці, де у двох великих фермах, зведених за найкращими зразками того часу, утримували робочих коней та волів. За рік до смерті П. І. Харитоненка, в 1913 р., завершили будівництво чудової церкви Спаса — ще одного шедевра Щусева. Цією подією завершився третій, останній, етап створення Наталівської садиби.

Вся садиба каштановою алеєю поділялась на дві частини. У верхній частині, ліворуч від парадного в'їзду, на узвишші власне й розташувалася маєток. У нижній частині праворуч, яку омивала річка Мерла, насаджено дерева різних екзотичних порід. У заплаві Мерли виріс ліс із ялини канадської, ялиці бальзамічної, модрина європейської, тсуги, дубів болотного та червоного. На жаль, більшість дерев згодом загинула.

Нині відвідувачі Наталівки потрапляють у колишню садибу Харитоненків через парадний в'їзд, що нагадує середньовічний замок, у якому проглядаються готичні риси й особливості давньоруської фортеці. Колись на арці красувалося зображення дворянського герба Харитоненків із девізом «Трудом возвышаюсь», але він якимось варваром був збитий. Могутні стіни в'їзної брами складені з великого каміння. У центрі брами розташовані масивні ковані ворота та службове приміщення — сторожка з вузькими віконцями. Широку в'їзну браму нібито припіднімають вгору гострі шпилі даху. Територію Наталівської садиби обнесли високим кам'яним парканом, уздовж якого їздила верхи охорона. Нині в деяких місцях залишилися лише целі стовпи від цієї огорожі.

До Наталівського маєтку входили економії: Оленівська, Олексіївська, Мар'їнська та Бузовська, цукровий завод у слободі Мурафа, а також лісництво і «Співаючі тераси» із садом карликових фруктових дерев та виноградником [5, с. 11].

Від щусівської парадної арки через увесь парк, майже до самого берега річки, простягається каштанова алея. Вона немов прорізає садибу Харитоненків навпіл: ліворуч розташовані в заповідному парку основні житлові будівлі, праворуч — монументальний манеж, стайня, корівник, господарчі споруди, зокрема будинок контори й управляючого маєтком, житлові приміщення для прислуги та робітників. У неглибокому ярочку — кущі ялинника та ялівця звичайного. Ялівець — представник родини кипарисових — красива декоративна рослина, довгожитель (досягає віку до двох тисяч років). Це надзвичайно корисна рослина, яка виділяє велику кількість фітонцидів, летких речовин, що вбивають шкідливі бактерії та грибки. Здавна ці його властивості використовувалися для лікування туберкульозу. Ялівець називають ще північним кипарисом — це житель Карпат і Криму. На Харківщині в природі не трапляється. У нашій кліматичній зоні його вирощування потребує значних зусиль.

Окрім каштанової, в парку є дубова, ялинова й інші алеї, які з'єднують різні корпуси колишнього маєтку родини Харитоненків. Тут велика кількість сосен, які прикрашають його золотистими струнками стовбурами і вічнозеленою кроною. Крізь них далеко проглядаються будівлі маєтку.

Часопис «Столиця и усадьба» в 1915 р. із захопленням описував Наталівську садибу. Автор нарису «Натальевка» зазначає, що серед поміщицьких садиб Харківської губернії «...есть много старинных, переживших несколько поколений, есть дворцы, частью вполне сохранившиеся и поддерживаемые их нынешними владельцами (как

наприклад, «Мерчик», бивших Шидловских, ныне Духовского, и «Михайловка» А. В. Капнист, частью заброшенные, полуразрушенные, угрюмо и гордо умирающие великаны!». Серед них автор згадує Константи́нку Донця-Захаржевського, Славгород княгині Голіциної, Хотінь графа Строганова. Але називаються і нові садиби, які свідчать про те, що «...и у наших современников есть стремление сделать жизнь в деревне не только комфортабельной, но и красивой». Серед садиб, які нещодавно виникли в Харківській губернії, наводяться Тростянець і Шаровка Ю. Л. Кеніга, Низи Д. Суханова, Лютовка графині Н. В. Клейнміхель та Наталівка І. П. Харитоненка. Ось що сказано про Наталівку: «Натальевка» сделалась любимым местом «жизни в деревне» всей семьи Харитоненко — поэтому летом здесь всегдалюдно и оживленно» [1, с. 5].

У центрі садиби, навпроти манежу, розташувався чудовий двоповерховий будинок хазяїв Наталівки, інтер'єр якого оформлений художником Мстиславом Добужинським. Перед входом до палацу лежали два мармурові леви (один сплячий, інший — пильнуючий) — роботи італійських майстрів кінця XIX ст. Перед палацом серед чудового квітника був фонтан, від якого залишилася лише чаша. З тильного боку палацу теж був фонтан із мармуровою скульптурною групою. Стіни першого поверху та балкон другого обвивала рослинність. У 1943 р. палац згорів, але не від «прямого попадання авіабомби», як дехто з авторів вважає, а від удару блискавки. Оскільки близько, в Мурафі, проходила лінія фронту, то ніхто його не гасив. Палац горів три доби. Згодом левів перевезли до флігеля, в якому полюбляла зупинятися Наталія Горчакова (Харитоненко).

Автор статті в дореволюційній газеті «Утро» розповідає, що в Наталівському палаці П. І. Харитоненка зібрана колекція картин І. Ю. Рєпіна, є скульптурні твори М. М. Антокольського й інших знаменитих митців. Зазначалося, що «...обширные покои и службы его имени охотно предоставлялись художникам, музыкантам». Брати Володимир та Костянтин Маковські часто бували в гостях у Харитоненків у Наталівці. Володимир Маковський тут написав «Портрет Б'юссона, вихователя дітей П. Харитоненка» (1894). Пилип Малявін у Наталівці написав «Портрет П. Харитоненка із сином Іваном» (1911). Ці картини експонуються в Харківському художньому музеї. У Наталівці проводили літні канікули стипендіати Павла Івановича з Московської консерваторії, до того ж на повному пансіоні. У Наталівці неодноразово гостював Антон Павлович Чехов. Старожили Наталівки розповідали, що нібито на «Співаючих терасах» — володінні П. І. Харитоненка — співав Ф. І. Шаляпін. Але наше дослідження цього питання не знайшло підтвердження.

Досвід Наталівського господарства вивчали вітчизняні та зарубіжні фахівці. Щорічно в Наталівку і сусідні маєтки П. Харитоненка приїздили на практику студенти Московського сільськогосподарського інституту на чолі зі своїми професорами. У 1912 р. сюди прибула група німецьких агрономів з п'ятдесяти осіб. Вони з подивом констатували,

що «...не ожидали видеть в России подобно поставленных хозяйств» [1, с. 7].

Павло Іванович Харитоненко як пристрасний мисливець виявляв «...трогательную заботливость по отношению к диким обитателям окрестных лесов и лугов и постепенно заселял их дичью, доселе там не водившейся» [1, с. 6]. У господарстві влаштували «фазанерію», козлятник для розведення диких кіз та оленів, у лісі вирощували диких кавказьких кабанів. За високою огорожею з металевої сітки жили різновиди золотих і білих фазанів. Восени сотні і тисячі молодих фазанів «разлетаются по окрестным лесам, где скоро дичают» [1, с. 7].

Наталівський парк займає площу 48 гектарів. У ньому ростуть близько 100 видів і форм дерев та чагарників. За минулі десятиліття його дендрологічна колекція втратила деякі рідкісні породи дерев і чагарників. У парку переважають посаджені сосни, окремі екземпляри дуба звичайного досягли віку від 250 до 400 років. Збереглося цікаве зібрання вічнозелених екзотів. Серед них сосна Веймутова з м'якою тонкою та довгою хвоєю, яка привезена до Європи з Америки на початку XVIII ст.; сосна трихвойна; ялиця сибірська, біла та однокольорова, батьківщина якої Північна Америка; кілька видів ялин. Ялиця — найкрасивіше дерево з хвойних, заввишки до 60 метрів, струнка, з конусоподібною кроною. Засновник Краснокутського дендропарку І. Н. Каразін завіз її з Карпат. Потім ялиця потрапила в Наталівський та Шарівський парки. У Харитоненківському парку росте катальпа, яку за довгі стручкоподібні насінневі коробочки називають макаронним деревом. Тут трапляються рідкісні для Харківщини види липи, дуба, сосна кримська. Якщо в сосні звичайної стовбур вінчає густа пірамідальна крона, то в кримській — вона плоска, парасолоподібна, голки довгі, жорсткі.

В Наталівському парку серед різних видів ялин найпримітнішою є ялина колюча срібляста із Північної Америки, завезена в Росію в 1858 році. Росте вона поблизу фонтана, де раніше стояв палац. Не можна не захоплюватися кедром Шведлера, який полум'яніє восени яскравочервоним листям. Є в парку берест (трапляються екземпляри віком 120-150 років), береза повисла та береза звичайна. А біля церкви Спаса, зліва від «Розп'яття» С. Коньонкова, росте береза карельська, посаджена на честь відкриття цього храму. Об'єктами зберігання в парку є астальба, робінія, лох сріблястий, бруслина європейська, жасмин садовий, барбарис звичайний, таволга Ван-Гута, караган деревоподібний (жовта акація), бирючина й інші рідкісні рослини.

Зовнішній вигляд Наталівського парку відрізняється від Краснокутського та Старомерчинського дендропарків. Якщо у цих парках поруч із деревами ростуть різноманітні чагарники, є багато затишних галявин, низьке шатро дерев і чагарників звисає до самої землі або до водної гладі озер, то в Наталівському парку мало чагарників, майже немає підліску, переважають дерева з високою кроною. У старих дубів гілля знаходиться від землі на відстані трьох-пяти метрів, а в більшості сосен зелена крона — на «мачтовій» висоті. Тому погляд

вільно проникає між стовбурами дерев далеко вглибину. Кольорову гаму паркового ансамблю визначає сосна: жовті стовбури й зелена крона. Доріжки всипані пожовтілою хвоєю. Серед стовбурів високих сосен просвічуються прикрашені жовтою вохрою будівлі Наталівки.

Визначною архітектурною пам'яткою Наталівки є церква Спаса, яка розташована поблизу композиційного центру парку. Проїшовши від парадної арки каштановою алеєю метрів сто, ви повертаєте ліворуч і через кілька хвилин опиняєтесь біля храму. Якщо ви прибули автомобілем до західних воріт, то проминувши великі пілони, в які були вбудовані чотири кам'яні половецькі «баби», подаровані Павлу Івановичу Харитоненку археологами на подяку за фінансування розкопок перед і під час проведення в Харкові XII археологічного з'їзду в 1902 р. , через метрів двісті раптом зупиняєтесь перед архітектурним дивом, яке постає посеред соснового бору. Ця невисока однобанна церковка із дзвіницею побудована в 1911-1913 рр.

Проект храму, як і парадної арки, хазяїн Наталівської садиби замовив 35-річному Олексію Щусеву. Проект церкви Спаса виконаний О. Щусевим у старопсковсько-новгородському стилі. З однією великою маківкою, вона немовби вросла в землю. У 1913 р. за замовленням П. І. Харитоненка Сергій Коненков виконав для храму двометровий барельєф «Розп'яття». Поруч із церквою Спаса побудована незвичайної форми дзвіниця — ніби вісім стовбурів дерев злетіли догори, злилися воедино і були увінчані невисоким воїнським шоломом. Будівництвом храму керував архітектор Олексій Рухлядев.

Наталівська церква Спаса виконана із цегли, зовні обмурована ретельно підігнаними блоками вапняку та піщаника, всередині поштукатурена. У композиційному плані центральна частина церкви має квадратну форму з чотирма трикутними фронтонами, увінчана високим барабаном із піднесеною великою за пропорціями темно-синьою маківкою, на якій височів позолочений хрест. У центрі західного фронтону розміщено барельєф «Преображення». На пілонах центрального входу двадцять чотири круглі медальйони з поясними фігурами старозавітних і новозавітних та древньоруських християнських святих. Декоративний орнамент церкви, медальйони та «Преображення» за ескізами і під керівництвом Олексія Матвеева втілені в камені різьбярями, імена яких вирізані на зовнішній північній стіні храму: Василь Єлізаров, Сергій Круглов та Єгор Соколов. Над головним входом розміщена мозаїчна ікона Христа-Вседержителя. Червоними літерами грецькою мовою зазначено «Пантократор». Дехто з мистецтвознавців припускає, що автором цієї мозаїки, можливо, був Микола Реріх.

За бажанням Павла Івановича в зовнішні стіни церкви вставили привезені ним із Західної Європи мармурові медальйони з горельєфами на релігійні теми: «Христос у в'язниці», «Скорботний архангел», «Голубки» та кам'яний хрест, вирубаний до 324 р. (до визнання християнства, коли воно було в підпіллі). Так що цьому хресту понад 1700 років!



Яскраві фрески інтер'єру церкви Спаса виконав петербурзький художник Олексій Савінов, який на три роки поселився в Наталівці, копітливо розписував церковні стіни, використовуючи старовинну техніку фрески. Композиція розписів відповідала християнським канонам: «Різдво Христове», «Хрещення», «Жони-мироносиці біля гробу Господнього», «Не оплакуй мене, мамо» та ін. Роботу художник закінчив після освячення храму.

Ця культова споруда була не тільки присадибною церквою, а й храмом-музеєм із зібраною П. І. Харитоненком унікальною колекцією старовинних ікон XV-XVI століть, та інших предметів церковної старовини. Особливу цінність мали дев'ять ікон майстрів новгородської школи XV-XVI ст. Наталівська колекція налічувала майже 200 творів.

Автор уже згаданої статті «Наталівка» в дореволюційному часописі «Столица и усадьба» із захопленням описує своє враження від Наталівського храму: «Внутри церковъ производит ... впечатление интимной уютности и полна тихого молитвенного настроения. Еще больше веет стариной и совершенно забываешь, что это новый храм...» [1, с. 8-9].

С. Коненков, який прибув у Наталівку в травні 1913 р., був здивований що на обіді в панському будинку збиралося від п'ятдесяти до ста осіб. У книзі «Мой век» через півстоліття він згадував: «Около месяца пробыл я в Натальеве. Жизнь текла, как в раю» [2, с. 152].

Освячений Наталівський храм 7-го липня 1913 р., про що свідчить викарбуваний текст на північній зовнішній стіні.

Власник маєтку П. І. Харитоненко помер у Наталівці через рік — 13 червня 1914 р. і похований поряд з батьком на Сумському Петропавлівському цвинтарі (нині — центральний) на його батьківщині, як «добрий геній міста Суми», для облаштування якого він витратив декілька мільйонів карбованців [4, с. 72, 94; 5, с. 39].

Наталівська садиба разом з цукровим заводом у слободі Мурафа в грудні 1919 р. була націоналізована більшовицьким режимом. У 1920 р. у колишньому господарстві Харитоненків створили радгосп «Наталівський». У церкві Спаса з 1920 р. на основі колекції древніх ікон хазяїв маєтку функціонував Музей давньоруського мистецтва. У 1934 р. музей закрили, а його експонати передали в інші музеї, зокрема в Харківський художній музей, або продали за кордон. Мозаїчну картину «Христос Вседержитель» над входом покрили коричневою фарбою для підлоги. Яскраві фрески, роботи О. Савінова, які прикрашали інтер'єр церкви від підлоги до склепіння, були покриті штукатуркою. Наталівський храм після закриття музею використовувався як клуб, більярдна і навіть як котельня.

У 1924 р. у Наталівці розмістили будинок відпочинку, а у 1943 р. — шпиталь, потім — протитуберкульозний санаторій, який у 2010 р. виселили.

Наталівка зареєстрована як пам'ятка садово-паркової архітектури загальнодержавного значення. Вона увійшла до Програми

Кабінету Міністрів відтворення видатних пам'яток історії та культури України.

Спадкоємці П. І. Харитоненка в грудні 1919 р. змушені були з Наталівки емігрувати в Париж та Мюнхен. Улітку 2001 і 2003 рр. у Наталівці побували правнуки П. І. Харитоненка — Володимир Мусін-Пушкін і Петро фон Рітгер.

У Наталівці частково проведені реставраційні роботи. Функціонує церква Спаса. Сюди приїздять туристи, щоб помилуватися чудовою церквою Спаса з «Розп'яттям» С. Коньонкова, вхідною брамою, водонапірною вежею, залишками монументального манежу, стайні та корівника, чудовими мармуровими левами, оригінальними будиночками, а також пройтись алеями старовинного парку.

Автор цієї статті у 2003 р. у Сумському видавництві «Слобожанщина» опублікував монографію «Династія Харитоненків», де є розділ «Наталівський рай» [4, с. 116-135]. Крім того, на основі досліджень архівних матеріалів та дореволюційної літератури і газетного матеріалу, в Києві та Харкові про Наталівку він опублікував 12 статей. У 2009 р. опублікував монографію «Наталівка — перлина Слобожанщини». В книзі багато дореволюційних фотографій та сучасних кольорових. У ній є розділ «Спогади дочки ковала». Батько цієї столітньої бабусі працював ковалем в маєтку П. І. Харитоненка і жили вони в Наталівці. Бабуся багато розповіла нового про хазяїв цього маєтку і про те, як її батько кував металеві ворота вхідної брами, двері і мережані решітки для церкви Спаса й в інших будівлях. Про це не знали навіть екскурсоводи [5, с. 56-64; 11, с. 8].

У монографії також є розділ про унікальний Пархомівський історико-художній сільський музей, розташований у Краснокутському районі недалеко від Наталівки в колишньому маєтку Харитоненків. Цей музей називають «сільським Ермітажем».

Наталівку називають «Перлиною Слобідської України». Це пам'ять про сумлінну працю знаменитих слобожан Івана Герасимовича Харитоненка і його сина Павла, а також про майстрів архітектури, різця та пензля. Але ця пам'ятка садово-паркової архітектури перебуває в занедбаному стані, яку слід відродити як важливий об'єкт туризму для сучасних і прийдешніх поколінь.

Метою подальшого дослідження означеної проблеми має бути уточнення дати побудови в Наталівці всього комплексу будівель, зокрема «Співаючих терас», з'ясування питання, чи співав там Ф.І.Шаляпін та обґрунтування необхідності активізації її повного відродження, активнішого використання Наталівки як важливого об'єкта туризму Східної України, введення цього об'єкта до туристичних маршрутів для учасників і гостей «Євро — 2012».

#### Список літератури

1. К — нь. Натальевка // Столица и усадьба. — Петроград. — 1915. — №32. — С. 4-9.
2. Коненков С. Т. Воспоминания. Статьи. Письма. В двух книгах. Книга I. Мой век. — М. : «Изобразительное искусство», 1984. — 278 с.

3. Мнішек Грина (Інна Можейко). Про минуле Харківщини — з любов'ю. / Грина Мнішек // Слобідський край. — 2010 р. — 17 липня.
4. Шудрик І. О. Династія Харитоненків. Історико-документальне видання / І. О. Шудрик. — Суми: Вид-во «Слобожанщина», 2003. — 192с.: іл.
5. Шудрик І. О. Наталівка — перлина Слобожанщини / І. О. Шудрик. — Х. : Майдан, 2008. — 144 с.: іл.
6. Шудрик І. О. Перлина Слобожанщини / І. О. Шудрик // Людина і світ. — 2003. — №5(512). — С.55-57.
6. Шудрик І. О. Святія Наталівки / І. О. Шудрик // Слобідський край. — 2003. — 17 липня.
7. Шудрик І. О. Наталівка — перлина Слобідської України / І.О. Шудрик // Культурна спадщина Слобожанщини : зб. наук.-попул. ст. — Х. : Курсор, 2004. — С. 120-127.
8. Шудрик І. О. А. П. Чехов і слобожанські меценати Харитоненки / І. О. Шудрик // Культурна спадщина Слобожанщини. — Х. : Курсор, 2005. — С. 125-136.
9. Шудрик І. О. Сьоме чудо Слобожанщини / І.О.Шудрик // Главное в жизни города и области. — 2007. — №8. — С. 6.
10. Шудрик І. Життя прожити — не поле перейти / Ігор Шудрик // Слобідський край. — 2005. — 24 вересня. — С. 8.
11. Шудрик І. Ломом по рідній історії / Ігор Шудрик // Слобідський край. — 2007. — 24 березня. — С. 17.

*Надійшла до редколегії 09.06.2011 р.*

УДК 82-343:004.738.5

Г. В. СТАРКОВА

### **МІФ У КІБЕРПРОСТОРІ: ІНТЕРНЕТ ЯК ПРОСТІР УТІЛЕННЯ НЕОМІФОЛОГЕМ**

*Розглянуто кіберпростір як утілення неоміфологем сучасної культури; виявлено діапазон сучасних міфів, репрезентованих у мережі Інтернет; визначено статус міфу в Інтернет-культурі постсучасності.*

**Ключові слова:** міф, неоміф, постсучасність, кіберпростір, Інтернет.

*Рассмотрено киберпространство как воплощение неомифологем современной культуры; обозначен диапазон современных мифов, представленных в сети Интернет; определен статус мифа в Интернет-культуре постсовременности.*

**Ключевые слова:** миф, неомиф, постсовременность, киберпространство, Интернет.

*In the article cyberspace is considered as a space of the modern myths embodiment; a range of modern myths presented by the Internet is designated, the status of myth in the Internet culture of postmodernity is defined.*

**Key words:** myth, modern myth, postmodernity, cyberspace, Internet.

Міфи віддавна супроводжують людство. Виникнувши в первісну добу як спроба пояснення незрозумілих явищ та регулятор суспільних відносин, згодом — разом із людством — розвинулися, набули ознак стрункої системи — виникла міфологія. З того часу поступово з норм життя міфи перетворюються на об'єкти дослідження, втім єдиної теорії міфу понині не існує. Науковці давно не обмежують роль цього феномену лише архаїчними часами, приписуючи елементи міфічного сутності людської свідомості. Виникнення комп'ютерів та мережі Інтернет — новий щабель у відтворенні міфологічних елементів. Дослідження взаємовпливу та взаємодії цих феноменів нині є надзвичайно актуальними.

**Мета** статті — визначення статусу міфу в кіберпросторі на основі аналізу неоміфологем, представлених у мережі Інтернет.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення кількох завдань:

- визначити межі та діапазон сучасних міфів, репрезентованих у мережі Інтернет;
- дослідити міфи, що існують у Всесвітній мережі;
- проаналізувати неоміфологеми, втілені в кіберпросторі як породження культури епохи «пост».

У найширшому значенні міф — «це перша форма раціонального осягнення світу, його образно-символічного відтворення, що трансформується в приписання дій. Міф перетворює хаос у космос, створює можливість розуміння світу як якогось організованого цілого, виражає його в простій і доступній схемі, яка може втілюватися в магічну дію як підкорення незбагненого» [5, с. 53]. На основі цього, можна стверджувати, що міф є особливим способом пізнання світу, який має власну раціональність. Також це особливий спосіб опанування та осмислення світу, за допомогою якого людина впорядковує навколишню дійсність і вносить до неї певний сенс. При цьому тлумачення універсуму міфу антропоморфне — він «наділяється тими якостями, які забарвлюють буття індивіда в його взаємозв'язку з іншими людьми» [там само]. Це характеристики свідомості первісної людини, міфологічної свідомості, яка, конструюючи картину світу, визначає і спосіб мислення людини, і спосіб її життя в цьому світі. Але функціонування міфологічної свідомості аж ніяк не обмежується архаїчною епохою. Дослідники відзначають, що в цілому культурному процесові характерні періодичні зміни періодів «деміфологізації» та «реміфологізації». Перші, наприклад, пов'язані з посиленням ролі раціонального знання, науки і техніки в суспільному житті другої половини XIX — початку XX ст., коли на перший план вийшов позитивізм, за яким єдиним джерелом істинного, об'єктивного знання є виключно емпіричні дослідження. Втім, через кілька десятиліть років людство певною мірою розчарувалося в здатності розуму до віднайдення рішень на всі виклики, тоді — після двох світових воєн та інших кризових явищ — культура стає «тотально міфологічною» [12, с. 170]. Завдяки постмодернізму, що сформувався на руїнах

позитивізму та модернізму, це «досягнення» зберігається і на сучасному етапі.

Людство, опановуючи та досліджуючи навколишній світ та себе, продукує нові міфи. Французький філософ Р. Барт зазначає, що міфом може бути все, що завгодно — принаймні, воно стає таким, коли «до його суто матеріальності додається певне соціальне застосування» [3, с. 234]. Науковці виділяють і досліджують міфи про надприродне (А. Т. Щедрін), політичні (Е. Кассієр), соціальні (Ж. Сорель), комерційні міфи (А. В. Ульяновський) та багато інших. Своєрідним підсумком наукових розробок можна назвати ідею, що і самі дослідження міфів є міфотворчістю [10]. В цілому науковці погоджуються, що міфотворення — невід'ємна частина існування суспільства, оскільки закладене в самій суті людини. Для нас новим міфом, неоміфом є певне уявлення, що на даний момент сприймається як істинне однією людиною або групою людей, проте не відповідає дійсності.

До часів архаїки належать джерела ще однієї популярної проблематики сучасних досліджень — стрімкого розвитку техніки та технологій. Для первісної людини знаряддя праці слугували засобом подолання певної фізичної вади, передусім, перед пристосованішими до «дикого» життя іншими живими істотами, а також для полегшення та поліпшення життя. Відтоді еволюція технічних пристроїв поступово пришвидшується, а разом з цим — і швидкість буття. Безсумнівно, вказані процеси впливають на світогляд та світосприйняття людини.

У середині ХХ ст. цивілізація вступила у фазу, названу науково-технічною революцією (НТР), в процесі якої наука стає вирішальним фактором культурного розвитку [16, с. 72]. Зазначимо, що досягнення точних та природничих наук були спричинені, не в останню чергу, вже згадуваними позитивістськими настроями. У процесі НТР значні успіхи досягнуті в розвитку технічних засобів, зокрема в галузі транспорту, воєнної техніки, а головне — зв'язку.

Згідно з концепцією канадського філософа М. Маклюєна, епохи центруються саме навколо провідного засобу комунікації [8]. Після епох дописемового варварства та фонетичного письма настали часи друкованого слова — галактика Гутенберга. Їх змінила епоха, об'єднана навколо телеграфу, радіо, телебачення та інших «аналогових» медіа. Сучасна ж — третя — галактика обертається навколо Інтернету як рушія нової комунікаційної інфраструктури. «Інтернет — це комунікаційний медіум, який уперше уможливив спілкування багатьох людей з багатьма іншими в будь-який момент часу і в глобальному масштабі. Якщо поширення друкованих видань на Заході привело до створення того, що Маклюєн охрестив «галактикою Гутенберга», то ми нині всукупаємо в новий світ комунікацій — галактику Інтернет» [7, с. 15].

Отже, це двоїстий феномен, що містить технічний і соціокультурний аспекти та дедалі сильніше об'єднує людство в усіх сенсах. Зазначимо, що тут ми використовуємо поняття кіберпростір та Інтернет як синоніми. Нині цей медіасвіт став майже невід'ємною частиною

існування цивілізації й культури. Створена заради обміну корисною інформацією швидко та на далекі відстані, своєрідне сучасне «знаряддя праці», Всесвітня мережа призвела до тотальної деформації культури та уявлень про неї. Причиною цього є перенесення усіх можливих проявів людської активності у віртуальний цифровий простір. Трансформація ця також тісно пов'язана з виникненням та поступовим поширенням комп'ютерів, адже саме завдяки цьому стала можливою «експансія» Інтернету.

З цим погоджуються не всі дослідники. Зокрема англійській соціолог З. Бауман зауважує, що, всупереч думкам багатьох науковців, «Інтернет та «павутиння» не є загальнодоступними і навряд чи коли-небудь відкритіся для всіх» [4, с. 79]. Проте тенденція до формування інформаційного суспільства та Інтернет-культури очевидна.

З виникненням Інтернету американський есеїст Дж. П. Барлоу склав «Декларацію незалежності кіберпростору» [2], виступаючи проти обмежуючих дій «урядів індустріального світу». В цьому документі автор сформулював основні цінності суспільства, що зароджується. Так, Барлоу наголошує на свободі і незалежному самоврядуванні кіберпростору; природності та саморегулюванні інформаційного співтовариства; рівності та повній відсутності будь-яких обмежень громадянських прав і свобод; нематеріалістичному погляді на людську особистість, а також повному запереченні фізичного насильства; холізмі; відмові від споживацького ставлення до ідей. На жаль, сучасний Інтернет значною мірою монетизований, легітимізований та підпорядкований інтересам тих, проти кого виступав Барлоу, проте, повністю здолати початкові принципи кіберпростору навряд чи вдасться.

Нині можна констатувати, що мережа «Інтернет» перестала бути вузькотехнологічним проектом і перетворилася на інструмент переживання нових віртуальних реальностей, стала ще однією культурною формою включеного людського спілкування, але в ускладненому багаторівневому медіасередовищі. На думку дослідників, архітектуру глобальної інформаційної мережі (і, як наслідок, народжуваного інформаційного суспільства) багато в чому визначив постмодернізм як ідеологія та доктринальне джерело [13, с. 91].

Нинішній етап розвитку З. Бауман називає «пізньосучасною», або «постсучасною», епохою [4]. Вона є суперечливою та діалектичною. Людське співтовариство тяжіє до глобалізації та «локалізації» одночасно, це призводить до глибокої соціальної диференціації за принципом «володіння» мобільністю, зокрема доступу до медіа. Численний «новий середній клас», перебуваючи між двома крайностями, відчуває незахищеність та невпевненість, страждає від екзистенційної невизначеності, занепокоєння й страху. «Нова еліта» маніпулює рештою завдяки комунікаційним мережам усіх видів. «Найглибший зміст ідеї глобалізації — це невизначений, некерований і самостійний характер усього, що відбувається у світі; відсутність центру, пульту управління, ради директорів або головної контори» [там само, с. 88].

Цій епосі в цілому, і кіберпростору зокрема, повною мірою відповідають домінанти філософського постмодернізму, виділені російським філософом В. А. Канке: агоністика мовних ігор, дисконсенсус (а не консенсус), дискретність (а не безперервність і прогрес), множинність (а не єдність), нестабільність (а не стабільність), локальність (а не просторова загальність), фрагментарність (а не цілісність), випадковість (а не системність), гра (а не мета), анархія (а не ієрархія), розсіювання (а не центрування), апофатика (а не позитивність), рух на поверхні слів і речей (а не вглиб їх), слід (а не позначуване і позначуюче), симулякр (а не образ), поверховість (а не глибина), лабіринт (а не лінійність), невизначеність (а не визначеність), іманентне (а не трансцендентне), естетика парадоксально-піднесеного (а не прекрасного й уявлюваного), спокуса (а не виробництво) [6, с. 121].

Дослідники зазначають, що постмодернізм відкрив новий етап колективного мислення, який почався як реакція на універсализм та одержавлення суспільних систем. «Конкретні проблеми окремих людей, різного роду «меншин» і безпосередньо пов'язана з ними проблема свободи індивідуального вибору не знаходили рішення в системі, основаній на переконанні, що експерти можуть точно спрогнозувати курс розвитку того чи іншого процесу, запропонувати оптимальні рішення. Концепцію однолінійного руху вперед і вгору змінює постмодерністська концепція, яка стверджує неогуманістичну ідею плюралізму. Підхід, при якому єдино правильні рішення економічних, політичних, соціальних, культурних проблем, що пропонуються експертами, замінюється підходом, при якому пропонуються кілька варіантів рішення (сценаріїв), до розробки яких залучаються не тільки визнані фахівці в конкретній сфері, а й представники громадськості» [14, с. 91-92]. Прикладом можуть слугувати численні онлайн-проекти, створення віртуальних співтовариств або віртуальних баз знань. Так, журнал «Time» констатував виникнення нового терміна «wikiality» — «вікіальність», від «wikipedia» та «reality», що позначає істину, основану не на фактах, а на консенсусі. «Time» повідомляє, що термін виник завдяки зростаючій популярності онлайн-енциклопедії «Вікіпедія» (Wikipedia.org), статті для якої пишуть і редагують користувачі Інтернету [19].

Повертаючись до неоміфів, зазначимо: для того, «щоб упасти в міфологію, зовсім не обов'язково мати якийсь особливий тип мислення. Міфологія корениться не у свідомості людини, а в її ставленні до світу, в системі цінностей, у механізмах соціальної регуляції поведінки, формах і способах світобачення» [14]. Тому, як зазначає російський етнограф А. Л. Топорков, носіями сучасної міфології можуть бути і «сучасні освічені люди». Дослідник виокремлює чотири групи сучасних міфів. По-перше, це міфи політичного і громадського життя, які створюються політиками, партіями, журналістами. Друга група — міфи, пов'язані з етнічною та релігійною самоідентифікацією. До третьої, на думку А. Л. Топоркова, належать міфи, пов'язані з позарелігійними віруваннями. Четверту групу складають міфи масової культури.



Усі вони поширені в мережі Інтернет. З огляду на формат статті, наведемо лише один приклад — міфи, пов'язані з позарелігійними віруваннями, до яких, на думку російського науковця, належать, зокрема, міфи про НЛО й інопланетян, снігову людину, всесильних екстрасенсів-цілителей. Як зазначає український філософ А. Т. Щедрін, «постмодерновий іраціоналізм, численні течії окультистичної природи мають власну комунікативну мережу, до якої входять чинники різної природи, — як газети, часописи, система книговидавання, так і електронні ЗМІ, і, нарешті, мережа Internet» [17, с. 23].

Соціологи «Research & Branding Group» у березні 2011 р. — напередодні 50-річного ювілею першого польоту людини в космос — провели масштабне опитування українців, щоб з'ясувати їх ставлення до космічної тематики: історії та перспектив освоєння космосу. Згідно результатів дослідження, більше половини жителів України (54%) вірять в існування інших форм життя в космосі, 46% — в існування розумних форм життя. Значна частина респондентів (42%) вважають, що можливий контакт жителів землі з позаземними цивілізаціями. При цьому на думку 16% опитаних такий контакт можливий не раніше, ніж через 100 років. Третина респондентів (31%) — контакт з позаземними цивілізаціями неможливий, вони не існують. При цьому не змогли відповісти на поставлене запитання 26% опитаних [12]. Емпірично з'ясовуємо, що на запит «НЛО» сайт Google.com.ua видає 125 000 000 результатів за 0,06 секунд. Зокрема, пропонується «Національний архів НЛО України. Сервіс зберігання та аналізу уфологічної інформації» [9].

Справедливо відзначити та підкреслити і однозначно позитивну роль Інтернету, який також сприяє збереженню та певною мірою відродженню як пам'яток класичної міфології, так і численних утілень античних сюжетів та образів у художніх творах усіх часів, загально-визнаних пам'яток культури. Адже завдяки Всесвітній мережі вони стають доступними багатомільйонній аудиторії, позбавленій блага реальної «мобільності».

У кіберпросторі існує багато електронних сторінок, автори яких ставлять за мету розвінчання сучасних міфів. Наприклад, на сайті «АНТИМИФ.РУ» [1] відверто зазначається: «Тут Ви зможете прочистити свій мозок від міфів, які впроваджені у Вашу свідомість як віруси для спотворення реальної картини світу». Користувачам пропонують міфи на будь-який смак: історичні, про видатних людей, дітей, здоров'я, особисте життя, науку, харчування, спорт, націоналістичні, політичні, психологічні й економічні.

Нині існують і неоміфи, що виникли завдяки кіберпростору. Зокрема, російський мистецтвознавець Д. В. Трубочкін наводить три приклади. Перш за все, уявлення про те, що в кіберпросторі людина може знайти що завгодно, а також має необмежені можливості для самопрезентації. Науковець перекоонує: «Наївність цього міфу, по-перше, в тому, що в Інтернеті ти знайдеш не те, що хочеш, а те, що тобі пропонують. По-друге, твій віртуальний образ або прізвисько

все одно будуть проігноровані співрозмовниками і в кращому разі сприйняті як рамка інформації або як предмет гри: Інтернет не додасть нової якості, а ти все одно був і залишишся самим собою» [15, с. 14-15].

Ще один міф приписує простору Інтернету всюдисущість, що наводить пересічних користувачів на думку: «хто в нього потрапив, той не зможе сховатися». У цьому вбачають глобальну загрозу і можливість диктату машинного розуму, тотального контролю людського життя завдяки машинам. Утім, у разі необхідності, про людину можна дізнатися все, що захочеш, і без кіберпростору. Науковця насторожує інше — факт, що завдяки новим засобам зв'язку люди звикли до ментальних відповідей на запити, зокрема в спілкуванні. «Звичка до моментального цифрового зв'язку привчила нас до того, що відсутність доступу до людини стала сприйматися як ненормальне явище: у кіберпросторі мовчання нестерпне» [15, с. 15].

Третій міф: кіберпростір — це глобальний світ ілюзії і в ньому триває не справжнє життя, а його симуляція, своєрідна гра. У зв'язку з цим автор порушує питання про поведінку людини та ставлення до вчинків. «Найважливіша різниця між рукотворним простором і справжньою дійсністю в тому, що в цифровому світі все влаштовано за відомими сценаріями. Тому ситуація злому баз даних двозначна. Хакер не брав на себе зобов'язань не порушувати написаних іншою людиною сценаріїв: навпаки, він їм слідував і руйнував бази даних, підкоряючись правилам існування кіберпростору — інакше і бути не може» [там само]. Етичний і правовий аспекти «існування» людини у віртуальному просторі поки не вирішені.

Зазначимо, що Організація об'єднаних націй у 2011 р. визнала доступ до Інтернету одним з невід'ємних прав людини [18]. Згідно з документом, прийнятим ООН, поширення інформації в Мережі має бути максимально вільним, обмежуючись лише тими ситуаціями, коли воно може призвести до порушення чіх-небудь прав.

Три запропоновані російським дослідником міфи мають певну двозначність і, напевно, поділяються на шість. Узагальнюючи, можна сказати, що кіберпростору притаманні уявна всеосяжність, квазі-ідентифікація, ілюзорна всюдисущість, ефемерний надконтроль, симулятивність та псевдовседозволеність. Утім, очевидні також корені виникнення цих світоглядних «новоутворень» — глобальна невизначеність онтологічних та гносеологічних основ сучасного суспільства.

Таким чином, кіберпростір є закономірним породженням та відображенням сучасної культури, якому відповідають основні домінанти філософського постмодернізму. Адже Інтернет виник наприкінці ХХ ст. та від самого початку формувався як двійстий феномен: з одного боку, технічний, з іншого — соціокультурний. «Постсучасний» етап характеризується, передусім, дискретністю, множинністю, нестабільністю, фрагментарністю, невизначеністю, розсіюванням, симулятивністю та поверховістю. В цих умовах виникає своєрідне світосприйняття, яке за своєю природою та особливостями схильне до міфотворчості та впливу міфологічних конструкцій.

Численні неоміфи — ідеологічні, політичні, економічні, соціальні, культурні — з поширенням Усесвітньої мережі мають новий простір для відображення та поширення, підживлюючись відсутністю цілісності суспільства в цілому й індивіда зокрема. Вільно поширює Інтернет і «міфи про міфи» — цілі сайти присвячені дослідженню та розвінчанню найстійкіших оман «нового колективного мислення».

Крім того, Інтернет став самостійним культурним середовищем, що підтверджує наявність «власних» міфів Мережі. Зокрема, уявна всеосяжність, квазіідентифікація, ілюзорна всюдисущість, ефемерний надконтроль, симулятивність та псевдовседозволеність. Це багато в чому збігається з основними характеристиками «постсучасності». Проте серед численних негативних ознак є й позитивні — Інтернет зберігає для сучасників віртуальні копії витворів мистецтва, філософських роздумів і наукових досягнень людства, джерелом для появи яких була й архаїчна міфологія.

З огляду на все вищезазначене, підкреслимо надзвичайну ємність та злободенність порушеної теми, що передбачає подальші наукові розробки проблематики сучасних міфів, зокрема, втілених у кіберпросторі.

#### Список літератури

1. АНТИМИФ.РУ. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.antimyth.ru/>.
2. Барлоу Дж. П. Декларация независимости киберпространства // Информационное общество. — М.: АСТ, 2004. — С. 349—355.
3. Барт Р. Мифологии / Р. Барт. — СПб. : Академический проект, 2010. — 352 с.
4. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / З. Бауман. — М. : Весь Мир, 2004. — 188 с.
5. Губман Б. Л. Миф и религия / Б. Л. Губман // Культурология. XX век. Энциклопедия : в 2 т. Т. 2. — СПб. : Университетская книга, 1998. — С. 53—54.
6. Канке В. А. Основные философские направления и концепции науки. Итоги XX столетия / В. А. Канке. — М. : Логос, 2009. — 320 с.
7. Кастельс М. Галактика Интернет / М. Кастельс. — Екатеринбург : У-Фактория, 2004. — 328 с.
8. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга : Сотворение человека печатной культуры / М. Мак-Люэн. — К. : Ника-Центр, 2003. — 432 с.
9. Національний архів НЛЮ України. Сервіс зберігання та аналізу уфологічної інформації. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://ufobua.org.ua/>.
10. Пятигорский А. М. Мифология и сознание современного человека [Електронний ресурс] / А. М. Пятигорский. — Режим доступу : <http://www.polit.ru/lectures/2006/03/02/pjatigorsky.html>.
11. Пятидесятилетие первого полета человека в космос и перспективы развития космонавтики : мнение украинцев. Исследование общественного мнения [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.rb.com.ua/rus/company/news/7485/>.
12. Руднев В. П. Миф / В. П. Руднев // Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. — М. : Аграф, 1999. — С. 169-172.

13. Соловьев А. В. Постсовременность как метанарратив культуры информационного общества / А. В. Соловьев // Вестник РГУ им. С. А. Есенина. — Рязань, 2008. — №1(18). — С. 84-95.
14. Топорков А. Л. Мифы и мифология XX века: традиция и современное восприятие [Электронный ресурс] / А. Л. Топорков. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/toporkov1.htm>.
15. Трубочкин Д. Театр в киберпространстве / Д. Трубочкин // Театральная жизнь. — 2006. — № 2. — С. 14—18.
16. Шейкин А. Г. Научно-техническая революция / А. Г. Шейкин // Культурология. XX век. Энциклопедия : в 2 т. Т. 2. — СПб. : Университетская книга, 1998. — С. 72—74.
17. Щедрін А. Т. «Вторинний» міф у контексті світоглядно-доктринальних засад сучасного окультизму : (еволюція відносин у культурі постмодерну) / А. Т. Щедрін // POST OFFICE / Образи часу — образи світу. Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. № 776. Серія : Теорія культури та філософія науки. — Х., 2007. — С. 38—59.
18. La Rue F. Report of the Special Rapporteur on the promotion and protection of the right to freedom of opinion and expression [Электронный ресурс] / F. La Rue. — Режим доступа : [http://www2.ohchr.org/english/bodies/hrcouncil/docs/17session/A.HRC.17.27\\_en.pdf](http://www2.ohchr.org/english/bodies/hrcouncil/docs/17session/A.HRC.17.27_en.pdf).
19. Sayre C. The Year in Buzzwords 2006 [Электронный ресурс] / C. Sayre. — Режим доступа : <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1570839,00.html>.

*Надійшла до редколегії 25.05.2011 р.*

УДК 394.2 (477.6)

В. О. ЧУЙКО

### **РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ОГЛЯД РОЗВИТКУ МАСОВИХ СВЯТ В УКРАЇНІ В 60-80-І РР. ХХ СТ.**

*Досліджується вплив владних структур на сферу проведення масових свят в Україні в період 60-80 рр. ХХ ст.*

**Ключові слова:** *сфера свят, святкова культура, масове свято, тоталітарне свято, культурний процес, революційні ритуали, помпезність форми.*

*Исследуется влияние на сферу проведения массовых праздников в Украине властных структур в период 60-80 гг. ХХ ст.*

**Ключевые слова:** *сфера праздников, праздничная культура, массовый праздник, тоталитарный праздник, культурный процесс, революционные ритуалы, помпезность формы.*

*In article is investigated, what influence to the domain of execution of mass holidays in Ukraine rendered power structures in the period of 60-80 years of the ХХ th century.*

**Key words:** *the domain of holidays, holiday culture, mass holiday, totalitarian holiday, cultural process, revolutionary rites, form grandiosity.*

Нинішній етап розвитку суспільства означений посиленням уваги до історії, духовної культури свого народу. Зокрема, для культурологів актуальним є осмислення й визначення впливу ідеологічних інституцій на таку складову культури в Україні в 60-80 рр. ХХ ст., як проведення масових свят. Нині, на етапі відродження духовності нашого народу, на етапі, коли виокремлюються найкращі здобутки в постановці святкових заходів та відкидається те, що не витримало перевірки часом, виникає необхідність переосмислити й виявити негативні втручання тоталітарної держави у сферу святковості.

Святам присвячений великий масив літератури етнографічного, історико-філософського та мистецтвознавчого спрямування. Це ґрунтовні праці В. Борисенко, О. Воропая, О. Курочкіна, В. Скуратівського, В. Соколової, О. Мазая, К. Жигульського тощо. Зважаючи на те, що предметом дослідження статті є державні свята, окремо необхідно сказати про групу праць, в яких надаються рекомендації щодо сценарно-режисерських основ проведення саме цих заходів. Йдеться про наукові доробки Д. Генкіна [2], Й. Туманова [12], Й. Шароева [13], В. Зайцева [6]. Але відзначимо, що ці автори, вивчаючи різноманітні питання, не ставили за мету критично оцінити ставлення держави, її структуру до святкової сфери культури в другій половині ХХ ст. Варто виділити лише дослідження святкової обрядовості останніх років науковців: Т. Гаєвської [1], О. Лиманської [8], Л. Малоокої [10], в яких сформульовані висновки й надана оцінка політики держави стосовно цієї сфери, але розглянута лише окрема група масових свят — народна святкова обрядовість. Поза увагою дослідників лишилися державні масові святкування. Отже, нині проблема негативного впливу владних структур на сферу проведення масових свят у 60-80 рр. ХХ ст. залишається недостатньо вивченою.

Метою статті є дослідження наслідків впливу владних інституцій на розвиток масових свят в Україні в 60-80 рр. ХХ ст.

Для цього необхідно вирішити такі завдання:

- уточнити політику державних інституцій стосовно масових свят у визначений період;
- з'ясувати, які офіційні свята проводились у 60-80 рр. ХХ ст. в Україні;
- розглянути, які постановочні прийоми були притаманні режисурі того часу;
- виявити, які наслідки для розвитку культурного процесу другої половини минулого сторіччя мав вплив тоталітарної системи на розвиток масових свят.

Для того, щоб зрозуміти джерела основних прийомів постановки масових свят у другій половині ХХ ст. у СРСР, необхідно звернутися до святкової практики перших повоєнних років.

Відомий французький філософ ХІХ ст., засновник соціології О. Конт [11] розглядав свято як інструмент державного впливу на суспільство. Він відзначав, що святкові ритуали особливим чином стабілізують усі сфери суспільного життя. За допомогою святкової діяльності органи влади мають можливість формувати новий

світогляд і перекреслювати минуле. Після перемоги Жовтневої революції святково-обрядова діяльність набула статусу невід'ємної складовою державної соціальної політики, стала важливим ідеологічним чинником. Влада розглядала масові свята як один із найефективніших важелів впливу на малограмотні пролетарські маси. У пожовтневий період, в основному, складаються структура і виразні засоби святкових та пам'ятних заходів, які і в подальшому запроваджуватимуться в Радянському Союзі. Становлення радянських свят і обрядів, їх роль у подоланні попереднього укладу життя постійно привертала увагу більшовицького керівництва. Для пролетарських вождів прикладом впливу на маси були святкові дійства періоду Великої французької революції, які синтезували досвід організації вистави з одного боку — католицькою церквою, а з іншого — народних карнавальних дійств. Релігійна традиція відрізнялась «містеріальністю», використанням культової атрибутики: святих ікон, мощів, хоругв; карнавальна — характерним спрощенням образів-символів (Хитрун, Скнара, Телепень), ритуальним висміюванням багатіїв, можновладців.

Святам Радянської Росії перших пожовтневих десятиріч були притаманні такі ж, як і для періоду подій 1789 — 1799 рр. у Франції, алегоричні образи Свободи, Рівності, Братерства тощо. Водночас постановники використовували і надбання вітчизняної «сміхової культури»: скоморошницького народного театру із його традиціями «глумів», частівок. У святкових заходах того часу домінували революційна символіка, монументалізм, гіперболізація. Яскрава ідеологічна спрямованість свят та постановочні прийоми, які склалися в перші пожовтневі десятиріччя, зберігалися й продовжували використовуватися під час проведення масових заходів до самих 60-80 рр. ХХ ст. Більше того, прийоми, які охарактеризовані вище, стали своєрідною «візитною карткою» радянської режисури масових свят.

Радянський Союз із 30 рр. ХХ ст., як це загально визнано, стає тоталітарною державою із відповідним інститутом святково-обрядових заходів. Фахове дослідження масового свята в системі тоталітаризму здійснив науковець О. Захаров [7]. Він указував на те, що керівні структури СРСР розглядали масове свята як ціннісно-адаптаційний простір радянської ідеологічної системи. За допомогою святкових заходів утверджувалися, набували статусу загальнонародних декларовані політичні та господарські цілі владних структур, формувався світогляд і моральні принципи «будівника комунізму». Такий стан у сфері проведення масових свят панував і в досліджуваний період, тобто в 60-80 рр. ХХ ст.

Д. М. Генкін, відомий режисер свят того часу, писав, що проведення масових заходів ґрунтується на ленінських принципах культосвітньої роботи в СРСР, які містять основні вимоги: керівна і направляюча роль КПРС; масовість, народність; диференційований підхід до мас [2, 3]. Тільки в такому контексті трактували постановочну діяльність й інші видатні режисери його сучасники: н. а. СРСР Й. Шароєв, н. а. СРСР Й. Туманов, н. а. РСФСР Б. Петров тощо.

У проведенні масових свят існували пріоритетні теми: історико-революційна, яка набула висвітлення в «Ленініани», зображенні подій революції, більшовицького підпілля; Великої Вітчизняної війни; дружби народів СРСР („П’ятнадцять республік — п’ятнадцять сестер») або міжнародної солідарності трудящих; дружби міста із селом («Союз серпа і молота») та ін. Ці теми й складали основний зміст постановочної діяльності режисерів. Схема дії тоталітарного механізму ідеологічного впливу на маси була простою: надходила певна дата, а постановникам необхідно було розкрити її в театралізованому заході. Видавалися певні постанови ЦК КПРС такі як «Про підготовку до 50-річчя утворення Союзу Радянських Соціалістичних Республік» або «Про святкування 70-річчя Великого Жовтня» чи «Про святкування 100-річчя з дня народження В. І. Леніна» тощо. Постановники ж свят утілювали їх у відповідних масових заходах. Ось як, наприклад, вирішував ленінську тему київський режисер Д. Ташлицький (Свято вулиці ім. Ульянових). Означений захід Б. Глан [3] наводить серед найзначніших подій культурного життя Києва 70-х рр. На одній із вулиць Києва, яку пізніше назвали вулицею Ульянових, у 1903 — 1904 рр. жила сім’я В. І. Леніна — мати Марія Олександрівна, сестри Анна і Марія, брат Дмитро. Свято відбувалося таким чином: вулиця Ульянових була оформлена плакатами, закликами, прапорами й гербами СРСР і всіх союзних республік. На майданчику, біля будинку, був установлений величезний макет книги (зібрання творів В. І. Леніна). Під час дії ведучі гортали сторінки, на яких великими буквами були написані цитати з ленінських робіт. У цьому описі відобразились дуже характерні прийоми й спрямованість «тоталітарних свят», а саме: «заідеологізованість» змісту заходу, яка компенсується помпезністю форми (широким використанням найрізноманітніших різних засобів: макети, прапори, герби).

В програмі цього свята були такі ритуальні моменти як: покладання квітів біля меморіальної дошки, пов’язування червоного галстука старому більшовику, урочисте звітування про дострокове виконання зобов’язань тощо. Подібні дії типові для того часу. Історико-революційна тематика та її усталені «штамповані» виразні засоби (прапори, плакати, макети, емблеми, колони мотоциклістів, велосипедистів, «педженти» з «живими картинами», на яких костюмовані актори зображували збори більшовиків-підпільників, солдат, матросів), на жаль, побутували у творчості українських режисерів того періоду. Режисери: М. Красовський (Свято вулиці ім. М. Щорса, 1967 р., м. Київ), М. Глінкін (свята вулиць у Києві), В. Кісін (свято «Біля священних воріт Арсеналу», 1968 р., м. Київ), Д. Шац (свято до 100-річчя з дня народження В. І. Леніна «Перший делегат Одеси») були змушені працювати за правилами і в межах «тоталітарної системи».

Порівняємо свято «Слався, Отечество наше свободное!», яке проходило просто неба в київському парку ім. А. С. Пушкіна з проаналізованим заходом «Свято вул. Ульянових». Масовий захід «Слався, Отечество наше свободное!», присвячений 50-річчю СРСР розпочався на високому сценічному майданчику із широкими сходами.



Центральну частину задника декорували під гранітний постамент, на якому розмістили золоті цифри «50». З обох боків постаменту вмонтовані два кіноекрани і декоративний календар, на якому змінювались дати-листки під час дії. Коли стало міло, прожектори висвітили сходи, на яких розгорнулась дія прем'єри «Гімн Леніну і народу». По сходах піднявся на п'єдестал прапороносець з Державним прапором СРСР і його асистенти — артисти в костюмах робітника-арсенальця, бійця-щорсівця, комсомолки 20-х рр., воїна-визволителя, комсомолки 70-х рр. Над сценічним майданчиком засвітились кольорові цифри й букви: «50 років СРСР», а потім напис «Ленін». Тобто спостерігається відносна стійкість прийомів утілення (прапори, лозунги, календар), а також тотожність, типовість ідеологічної концепції. Аналогічні ознаки можемо виявити в багатьох заходах: театралізовані мітинги, мітинги-концерти, вечори-мітинги, вечори-рапорти, театралізовані відкриття партійних з'їздів, святкові демонстрації трудящих. Особливо яскраво всі типові ознаки «тоталітарного свята» простежуються на прикладі державних урочистостей СРСР, а саме: першотравневих і жовтневих демонстрацій. Святкування передбачали: ходу трудящих; костюмовані колони з використанням макетів, емблем, прапорів, портретів членів політбюро ЦК КПРС, гасел; паради військових і техніки; транслявання тексту закликів, уславлень типу: «Слава Комуністичній партії Радянського Союзу — організатору всіх наших перемог!», «Слава вірним лєнінцям!», «Слава комунізму — світлому майбутньому всього людства!». Червона площа в Москві декорувалася величезними панно, транспарантами. З трибун мавзолею за всім цим дійством спостерігали члени політбюро ЦК КПРС на чолі із генеральним секретарем. Усі ці заходи відрізняють підкреслена велич, розмах, «заідеологізованість» дії. В подібних святкуваннях чітко простежується «заорганізована» масовість, наявність культу партії та її вождів, кероване владою формування «комуністичного світогляду», прагнення за допомогою святкового ритуалу впливати на стабілізацію суспільних процесів. Усі означені урочистості відбувалися за «трафаретною» схемою і не передбачали імпровізаційної участі народних мас, самодіяльної творчості, коли, святкуючи з піснями, іграми, продовжують ритуал або виходять за межі означеного організаторами простору (інші вулиці, площі, набережні, галявини та ін.). Винятком були «пікніки» на природі після Першотравневих демонстрацій, але слід додати, що це відбувалося не завжди. «Святковий простір» цього типу свята (тоталітарного) обмежувався цілком матеріальною територією центральної міської площі, де проходили святкові демонстрації. Перебування на означеній частині простору не викликало в учасників заходу ніякого екстатичного піднесення, хвилюючого відчуття долучення до сакрального. Міська площа не сприймалася як місце священного спілкування з «духами першопредків».

Для надання величі масовим заходам радянської держави владні структури вдавалися до прийому створення «політичних міфів», тобто нав'язували народові легенди про героїчні риси основних постатей революції: В. Леніна, Н. Крупської, С. Будьонного та ін. Під час

свят колони демонстрантів несли їх портрети й ці особи відігравали роль нових «культурних героїв», чії вчинки є своєрідним прикладом для наслідування. За часів тоталітаризму постать Ульянова-Леніна набуває ще опоетизованіших рис. Він «і тепер живіший, за всіх живих...». Йому звітують, присягають. Створена ним партія — «ум, честь і совість нашої епохи» ( «Мы посвящаем, Партия тебе свою победу каждую в труде...»), тобто відбувається посилене створення культів. Але «канонізуються» не тільки мертві вожді, а й живі. 70-ті рр. позначені культом особи Л. І. Брежнєва. Стосовно останнього, як негативне, необхідно відзначити диктаторську лінію райкомів, міськкомів КПРС, які нав'язували проведення масових заходів за творами Л. Брежнєва «Мала земля», «Цілина», «Відродження». Партійні секретарі розробляли ідеологічну концепцію театралізованих заходів, яка, потім, «спускалася» безпосереднім постановникам свят. У результаті, «вказівки» чиновників від ідеології не могли не призводити до примітива, «ходульності» свят.

Як негативні моменти доби тоталітаризму слід також відзначити «зверхне» ставлення до українських режисерів партійної верхівки. Про це свідчать такі факти: до постановки свята дружби Української та Молдавської республік (1967 р. , м. Одеса) залучили відомого російського метра режисури народного артиста СРСР Й. Туманова; він же втілював Реквієм біля могили Невідомого солдата в Одесі; організувати свято до 200-річчя м. Дніпропетровськ (де свого часу секретарем обкому працював Л. Брежнєв), з метою відзначити ювілейну дату як найгучніше запросили з Москви «зірку режисури» М. Сєгала.

Характерною ознакою тоталітарних свят була «заштампованість»: масові свята, скажімо в Дніпропетровську або Волгограді проводились майже як брати-близнюки — з однаковою тематикою (наприклад: 100-річчя з дня народження В. Леніна, 50-річчя СРСР тощо) і, в більшості, з однаковими режисерськими прийомами, для яких характерні помпезність, агітаційність, плакатність. Домінантними на той період були Московська та Ленінградська школи режисури театралізованих свят. Вони об'єднували висококласних режисерів, сценаристів, котрі створили і ствердили основні принципи, прийоми вітчизняної режисури. Варто відзначити, що вітчизняна режисура масових заходів ХХ ст. сягнула певної висоти і набула світового визнання, про що свідчить відкриття та закриття «Олімпіади — 80» (головний режисер — народний артист СРСР Й. Туманов, головний режисер спортивної програми Б. Петров, головний диригент О. Дмитріаді, головний балетмейстер М. Годенко, головний художник Р. Казачек, головний хормейстер В. Соколов, композитор О. Пахмутова). На цьому апофеозному масовому дійстві були присутні гості з багатьох країн світу, які зі щирим захопленням сприймали хвилююче видовище відкриття і особливо закриття Олімпіади з удамо знайденим олімпійським ведмедиком, по щоці котрого, у фіналі заходу, скотилася сльоза. До московської та ленінградської шкіл режисури видовищ належали такі відомі митці: народні артисти СРСР Д. Генкін, Й. Туманов, Й. Шароєв;

постановники і сценаристи масових заходів Є. Вандалковський, Б. Глан, Б. Петров, О. Рубб, М. Сегал, А. Сілін тощо.

У ці роки розробляються, стверджуються такі принципи і прийоми режисури масових свят: актуальність заходу; активізація глядача (глядач стає учасником дії); широке використання засобів театралізації (музика, світло, кінофрагменти, тіньове та пластичне вирішення, гігантські ляльки і маски, макети тощо); поєднання драматичної дії з танцювальними, пластичними, спортивними номерами; участь у святах декорованих колон велосипедистів, мотоциклістів, маневрів планерів і парашутистів; симультанність (одночасність) дії на декількох майданчиках. Під час проведення великих заходів на стадіоні знайдені прийоми органічного злиття різних видів спорту і жанрів мистецтва (режисура народного артиста СРСР Й. Туманова), постановка «живописних фонів» на трибунах та полі стадіонів (режисер Б. Петров). Здійснені значні кроки в пошуках виразного, образного декораційного оформлення свят, яке стали називати сценографією. Активні розробки в цьому напрямі проводили режисери Є. Вандалковський, А. Сілін, художники Р. Казачек, І. Золотарьов, Б. Кноблок. Розвивається вітчизняна школа сценарної майстерності як основи для постановки масових свят.

Значний крок уперед у своєму формуванні робить у другій половині ХХ ст. режисура театралізованого концерту, який був започаткований ще в 30-ті рр. Прогрес у цьому жанрі пов'язаний з діяльністю народного артиста СРСР Й. Туманова. Він розробив певні положення про концертну режисуру взагалі і про режисуру театралізованого концерту зокрема. Ці положення поєднують пошук особливих художніх прийомів, засобів виразності, стилістики концерту. Постановки театралізованих концертів Й. Тумановим стали, своєрідним, еталоном жанру.

На фоні одноманітних, уніфікованих прийомів утілення офіційних свят в Україні в 60-80 рр. ХХ ст. окремі діячі мистецтв, режисери зберігали і продовжували розвивати мистецтво постановки масових заходів на ґрунті національної культури. Доцільно навести приклад діяльності театру традиційного фольклору «Берегиня» під керівництвом народного артиста України Миколи Буравського. До виникнення театру Микола Олександрович був керівником фольклорно-етнографічного ансамблю в Укрконцерті. Саме ця частина його творчої біографії пов'язана зі збиранням, талановитою обробкою народних пісень. Але він уже тоді відчув, що поєднані у фольклорі пісня, танок і слово не можна розглядати як окремі складові. Тоді в нього і виникла ідея створити колектив з унікальними артистами, здатними і заспівати, і станцювати, які й словом володіють — так виникла «Берегиня». Мета театру — відродити український традиційний фольклор сценічними засобами. В період заснування і становлення театр постійно співпрацював із Інститутом фольклору та етнографії. Консультації щодо обрядів надавала етнолог, доктор історичних наук В. К. Борисенко. Великий потяг до української пісні, зріла майстерність Буравського надали йому змогу у 80-ті рр. зняти разом

зі студією «Укртелефільм» обрядове дійство «Українські посиденьки». Згодом було поставлене «Українське весілля» — вершина українських обрядодійств. Кожна із вистав «Берегині» була результатом скрупульозної праці з літературою, описами обрядів і особистого внеску М. Буравського як видатного хормейстера цього унікального колективу. Із театралізованими дійствами «Славні козаки-запорожці», «Наддніпрянське весілля», «Купальські вогні», «Щедрий вечір» колектив побував у Голландії, Німеччині, Іспанії, Польщі, Франції, Австрії, Єгипті. Весь світ милувався перлинами української фольклорної творчості.

До знакових постатей, які зумовили розвиток сучасної режисури масових свят в Україні, належить заслужений діяч мистецтв УРСР, народний артист України Б. Г. Шарварко (1929-2002).

За 53 роки творчої діяльності Б. Шарварко підготував більше тисячі театралізованих заходів. Зважаючи на те, що найплідніші роки праці Б. Шарварка створені в радянські часи, значною частиною втілених ним постановок були державні свята, розмахом та масштабами яких опікувалася влада. Відмінними ознаками режисури Бориса Георгійовича можна назвати вміле використання факту і документа, широке застосування засобів театралізації, а також те, чого бракувало іншим режисерам — відображення національного характеру святкової дії. У його театралізованих концертах у столиці України — м. Київ, багатобарвність народного костюма учасників заходу, розташованих на сценічних підставках, станках на різних планах сцени, створювала неповторне видовище — яскравий вінок, живу, різнокольорову картину. Б. Шарварко був автором постановочного прийому, який полюбився глядачам і завжди сприймався ними з успіхом: піднімання рук учасників заходу у фіналі. Цей прийом символізував єднання і був найвищою емоційною точкою театралізованих концертів. Особливе місце в його творчості відводилося роботі з постановки фольклорно-етнографічних свят. Дбайливе збирання та втілення театралізованими засобами народних традицій, ритуалів, обрядів; уміння синтезувати фольклорний і літературний матеріал, пов'язати народну основу свята із сучасністю — ось головні відзнаки режисерської майстерності Б. Г. Шарварка. Відтворюючи в заходах сакральні моменти народних обрядів, видатний майстер завжди дуже точно намагався підкреслити піднесену атмосферу цих дій і донести її до глядача. З великим успіхом пройшли постановки таких обрядів, як посвята в козаки (театралізована програма «Благовіст Луганщини»), фольклорний блок «Ми — з Надзбруччя» на творчому звіті Тернопільської області. До знаменної дати в історії України — 500 річчя козацтва — Б. Шарварко підготував грандіозне свято «Запоріжжі на о. Хортиця «Козацькому роду нема переводу». У цьому фольклорному заході взяли участь сотні українців і гості більше 30 країн світу. Творча палітра майстра була дуже широкою, він любив звертатися до популярних естрадних форм і втілювати їх. Неодноразово брав на себе постановку конкурсів сучасних виконавців (III Республіканський конкурс артистів естради м. Чернівці; Всеукраїнський

фестиваль популярної та рок-музики тощо). Багаторічна плідна праця Б. Г. Шарварка на посаді головного режисера столичного палацу культури «Україна», художнього керівника відділу культурних програм Дирекції по організації конкурсів, фестивалів та культурних програм, як і його педагогічна діяльність (завідувач кафедри режисури ДАККіМ) — значно вплинули на розвиток мистецтва постановок сучасних масових свят.

Таким чином, розглянувши традицію проведення масових свят у 60-80-і рр. ХХ ст., можна дійти висновку, що постійний ідеологічний диктат владних інституцій призвів до збіднення тематики даних заходів, до утвердження «шаблонних» прийомів їх утілення. Під час проведення масових свят у цей період, організатори дбали, перш за все, про «ідейність» та «партійність» заходу, що, в цілому, негативно позначилося на еволюції сфери святкової культури українців. Тільки невеликій кількості режисерів удалося в той період зберегти й забезпечити розвиток національної режисури масових свят.

Зазначені висновки мають важливе значення для розуміння й вивчення певних етапів історії масових свят в Україні і можуть використовуватися в подальшому дослідженні проблеми еволюціонування такої сфери національної культури як свята.

#### Список літератури

1. Гаєвська Т. І. Народна обрядовість в незалежній Україні: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. істор. наук : спец. 17.00.01, «Теорія та історія культури» / Т. І. Гаєвська. — К., 2006. — 17 с.
2. Генкин Д. М. Массовые праздники / Д. М. Генкин. — М. : Наука, 1975. — 200 с.
3. Глан Б. Н. Театрализованные праздники и зрелища / Б. Н. Глан. — М. : Искусство, 1976. — 138 с.
4. Деркач С. М. Особливості режисури масових свят просто неба на сучасному етапі: автореф. дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / С. М. Деркач. — К., 1998. — 17 с.
5. Жигульский К. Праздник и культура / К. Жигульский. — М. : Прогресс, 1983. — 338 с.
6. Зайцев В. Н. Режисура естради та масових видовищ / В. Н. Зайцев. — К. : Да Кор, 2003. — 302 с.
7. Захаров А. В. Массовые праздники в системе тоталитаризма / А. В. Захаров // Тоталитаризм как исторический феномен. — М. : Философское общество СССР, 1989. — С. 22-47.
8. Лиманська О. В. Календарне свято як складова української обрядової культури : автореф. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / О. В. Лиманська. — К., 2008. — 18с.
9. Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление / А. И. Мазаев. — М. : Наука, 1978. — 392 с.
10. Малоока Л. В. Історична еволюція масових свят українців : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Л. В. Малоока. — К., 2006. — 17 с.
11. Миль Д. С. Огюст Конт и позитивизм / Д. С. Миль. — М. : ЛКИ, 2007. — 176 с.

12. Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. — М. : Искусство, 1976. — 188 с.
13. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И. Г. Шароев. — М. : Просвещение, 1986. — 459 с.

*Надійшла до редколегії 21.06.2011 р.*

УДК 069.51:7.04

В. М. ПИЩАНСЬКА

## ДО ІСТОРІЇ ОДНОГО ЗІБРАННЯ

*Аналізується сучасний стан вивчення придніпровської барокової ікони, історії збиральництва і формування колекції ікон Дніпропетровського історичного музею та Дніпропетровського художнього музею.*

**Ключові слова:** козацьке мистецтво, народне малярство, ікона, іконопис, козацьке бароко, культура Придніпров'я.

*Анализируется современное состояние изучения приднепровской барочной иконы, истории собирательства и формирования коллекции икон Днепропетровского исторического музея и Днепропетровского художественного музея.*

**Ключевые слова:** казацкое искусство, народная живопись, икона, иконопись, казацкое барокко, культура Приднепровья.

*The modern state of study of the PreDnipro baroque icon, history of fitter and forming of collection of icons of the Dnepropetrovsk historical museum and Dnepropetrovsk artistic museum is analyzed.*

**Key words:** the Cossack art, folk painting, icon, icon painting, the Cossack Baroque, the culture of PreDnipro region.

Актуальність проблеми визначається необхідністю дослідження та збереження іконописного мистецтва Придніпров'я козацької доби — своєрідного, оригінального явища в історії вітчизняної культури. Унікальні пам'ятки придніпровських ікон XVII — XVIII ст. збагачують багатоманітну палітру українського малярства, відтворюють важливу сферу духовного життя народу, ілюструють складний і неоднозначний період історії з його динамікою політичних та культурних змін. Утім феномен придніпровської ікони, незважаючи на її історичне і мистецьке значення, ще не набув належного наукового висвітлення.

**Мета** статті — обґрунтування необхідності вивчення втраченої сакральної спадщини, регенерації придніпровського іконопису як цілісного мистецького явища. Його комплексне вивчення передбачає дослідження в єдності історичних, іконографічних, типологічних, образно-стилістичних аспектів місцевої художньої культури.

Наприкінці XIX та на початку XX ст., виникають дослідження з історії Запоріжжя та Української церкви, в яких зібрано важливий фактичний матеріал, проте, вони переважно описові. Цікаві спостере-



ження про художню спадщину Запоріжжя знаходимо в працях В. Машукова [9], Д. Дорошенка [4], В. Беднова [1], І. Грабаря [3]. Д. Донцов висловлював думку про вплив запорізького мистецтва на всю європейську культуру [5, с. 164]. Деякі окремі мистецтвознавці, зокрема П. Жолтовський [6], розглядали запорізьке мистецтво як вияв національно-демократичних тенденцій, які впливали на всю українську культуру. М. Брайчевський висловлював припущення, що «особливі форми козацького життя й побуту не могли не створити й особливі форми матеріальної культури Запоріжжя, мистецтво, сповнене духом степової вольниці та презирства до еталонів» [2, с. 22].

У подальших дослідженнях інтуїтивно відзначалась відмінність іконопису Придніпров'я в порівнянні з традиціями інших українських земель. Цю відмінність деякі вчені пояснювали впливом козацького мистецтва на сакральне. Згодом, відповідно до встановлених ознак, переломною стає теза щодо усадкування іконописом придніпровських земель традицій Київської Русі. Пошуки ознак, які б дозволили відрізнити пам'ятки придніпровського сакрального мистецтва від малярства на інших українських територіях, були продовжені в працях українських мистецтвознавців, у яких чи не вперше акцентується увага на бароковому іконописі козацької доби. Саме ікона залишається основною пам'яткою запорізького духовного доробку, значення якої в історії української культури і в історії козаччини дуже велике.

Значний внесок у дослідження іконописного мистецтва Придніпров'я зробив Дмитро Іванович Яворницький, діяльність якого значувала новий етап комплексного дослідження й збиральництва запорізької матеріальної та духовної спадщини. Вчений «... много раз объезжал все места бывших Сечей, много раз плывал по Днепру, спускался через пороги, осматривал острова, балки, леса, шляхи; вместе с этим посещал кладбища, изучал церковные древности, записывал козацкие песни, народные придания, вскрывал погребальные курганы и обозревал все, более или менее, значительные частные общественные собрания запорожских древностей» [13, с. 5].

Д. І. Яворницький, мандруючи Єкатеринославською єпархією, зібрав величезний обсяг фактичного матеріалу, який збагатив збірку Єкатеринославського обласного музею ім. А. Н. Поля. Вчений усвідомлював значення своєї роботи і чітко розумів, що «...церковнымъ древностямъ нашего края грозитъ сплошное истребленіе, и потому ихъ надо было то что бы то ни стало спасать отъ такой гибели» [12, с. 11]. Яворницький з точністю описував усі свої знахідки і враження від знайденого та побаченого, фіксував те, що втрачено назавжди. «...часть ихъ погибла въ деревянныхъ церквахъ отъ пожара, какъ напрымъръ, кладбищенская церковь въ г. Новомосковскъ, истребленная пожаромъ со всъмъ ее многоцѣннымъ добромъ запорожскихъ временъ. Часть расхищается ворами, дѣлающими почти непрерывныя нападенія на церкви въ различныхъ мѣстахъ, какъ напрымъръ, въ Куцеголовкѣ, Богодаровкѣ, Калужинѣ, Красномъ-Кутѣ



и другихъ селахъ. Часть расходится по рукамъ лицъ, состоящихъ при церквахъ. Такъ напримъръ, дорогіе камни на евангеліяхъ, крестахъ, иконахъ или совсѣмъ исчезаютъ, или же подмъниваются простыми стеклами, старыя иконы часто роздаются священниками крестьянамъ дома, а не то безъ вѣдома священниковъ забираются изъ церкви самими старостами, или же «пускаются на воду». Или наконецъ предаются огню. Часть вещей погибаетъ отъ плѣсени, сырости, моли и въ особенности отъ мышей, всегда имъющихъ свободный доступъ въ церкви безвозбранное въ нихъ мѣстопробываніе. Нѣкоторые предметы церковной старины завѣдомо и систематически истребляются духовенствомъ, не придающимъ, по своему незнанію, никакой цѣны. Между сельскимъ духовенствомъ далеко не вездѣ можно встрѣтить лицъ, которыя бы понимали цѣну предметамъ церковной старины. Которыя бы дорожили ими и старались о сохраненіи ихъ для потомства» [12, с. 11]. Вчений розумів, що історичні цінності потерпають не лише від стихійних лих, а й від недбалого ставлення людей, які не усвідомлювали значення та цінності оточуючих їх речей, на перший погляд, старих та непотрібних: «...испорченъ большихъ размѣровъ въ серебряной шатъ образъ Спасителя чудного письма XVIII вѣка, находящійся въ соборномъ храмѣ м. Никополя и облитый кислотой евреемъ при очисткѣ лика. Уцѣльвший отъ варварской реставраціи образъ Богоматери такого же точно письма возбуждаетъ просто таки удивленіе красотой своего лика» [12, с. 12]. Саме завдяки докладним описам усього знайденого та побаченого Яворницьким, ми можемо лише уявити за малою часткою велику спадщину колишнього краю вольностей козацьких. «Древние шелковые ткани и кишмы, т. е. домотканые ковры, или вовсе исчезли изъ церковныхъ кладовыхъ, или же безжалостно истрепаны, выброшены, какъ хламъ, на хоры, на колокольни, вынесены въ сторожки возле церквей, а то и просто сожжены. Древніе серебряные оклады съ иконъ, старыя ризы, епитрахили, воздушки проданы скупщикамъ старья, приобрътающъмъ все это за сущіе гроши» [12, с. 12].

Мандруючи територією колишнього Запоріжжя, Яворницький фіксує запорізькі пам'ятки, з його праць вимальовується справжній їх реєстр. Зазначаючи себе в третій особі, вчений пише: «...онъ объѣхалъ въ теченіе трехъ мѣсяцевъ пока два узда — Верхнеднѣпровскій и Екатеринославскій — и доставилъ в музей, около 750 предметовъ церковной и нецерковной старины, т.е. всевозможной утвари, иконъ, плащаницъ, облачений, непрестольныхъ покрововъ, тльняныхъ крестовъ, церковно-богослужебныхъ книгъ, запорожскихъ поясовъ, килимовъ, хустокъ, рушниковъ, кisetовъ, рукописей, монетъ и т. п. Въ это число вошли 46 евангелій, 38 чашъ, 34 напрестольныхъ креста, 32 дарохранительницы и прочее, что представлено подробно въ прилагаемомъ при семъ спискѣ добытыхъ предметовъ. Все это цѣнно и по старинѣ, большею частью запорожскихъ временъ, и по матерьялу, большею частью серебру съ позолотой.

При цьому слід згадати особливо видаючіся рідкості, що становлять украшення церковного отділу музею. Такі:

Большой кипарисовый напрестольный крестъ, высоты 108 сант., тонкой художественной работы XVIII вѣка, въ серебряной позолоченной оправѣ съ обѣихъ сторонъ, на массивномъ серебряномъ позолоченномъ постаментѣ, съ мелкой, тонко вырѣзанной по кипарису жизнью Спасителя. Взятъ изъ церкви с. Коммиссаровки, Верхньдніпровскаго уѣзда (см. въ порядкѣ описи № 209).

Холщовый переносный иконостасъ запорожскихъ временъ, конца XVIII вѣка, состоящий изъ четырехъ большихъ полотень, на одномъ изъ коихъ поражаетъ своей юной красотой написанная во весь ростъ св. Варвара великомученица съ вѣнкомъ на головѣ и съ оливковою вѣтвью въ рукъ. И въ общемъ и въ деталяхъ это произведеніе таланта великаго, но оставшагося неизвѣстнымъ художника. Извлечень онъ изъ хлама, выброшеннаго на колокольню каменной церкви с. Саксагани-Поюровки, Верхнедніпровскаго уѣзда (см. в порядкѣ описи № 49, 50, 51, 52.)» [12, с. 13–14]. Ми свідомо наводимо великі за обсягом цитати зі звіту Яворницького тому, що, на жаль, місце розміщення більшої частини цієї колекції нині не відомо. Можливо, ікона Св. Варвари, яку описав дослідник, потрапила згодом до Дніпропетровського художнього музею, котрий, як відомо, виник як філіал історичного музею. Отже, туди потрапили деякі експонати із зібрання автора. Водночас, відома нам Св. Варвара з художнього музею дещо відрізняється від опису Д. Яворницького.

Напередодні XIII Археологічного з'їзду, проведеного з ініціативи вченого в серпні 1905 р. у Катеринославі, Дмитро Іванович здійснив експедицію по Катеринославському та Верхньодніпровському повітах, відшукуючи найцінніші пам'ятки. Попередня обізнаність надає йому змогу за три місяці зібрати велику кількість предметів церковної старовини, серед яких було чимало ікон: «Не менше интересна шелковая, желтого цвѣта, катапетасма съ прекрасными, поражающими своимъ величіемъ и красотой ликами трехъ святителей — Василія Великаго, Григорія Богослова, Іоанна Златоустаго, и выше святителей Господа Вседержателя съ распростертыми руками и съ изображеніем на груди у него Духа святого (см. въ порядкѣ описи № 38).

Замѣчательны также два образа, оба писанные на холстѣ Іоанна Предтечи и Богоматери, первый 141/4 вершковъ высоты при 121/4 вершковъ ширины, второй 141/2 вершковъ высоты при 121/4 вершковъ ширины. На оборотной сторонѣ каждаго изъ этихъ образовъ сдѣлана въ 1813 году надпись священникомъ с. Богодаровки, Верхнедніпровскаго уѣзда, Василиемъ Діонисіевымъ. Надпись эта гласить, что оба образа взяты были въ 1812 году французскими войсками въ Москвѣ, а во время бѣгства ихъ изъ Россіи, при переправѣ черезъ р. Березину, близь г. Борисова, при деревнѣ Брыль, отысканы въ отбитомъ у нихъ обозѣ, между бумагами, поручикомъ Кисловскимъ и тогдѣже подарены генераль-маіору Семену Гангелону, а этотъ послѣдній привезъ ихъ въ свое имѣніе Богодаровку

и подарилъ въ мѣстную церковь (см. в порядкѣ описи №№ 84, 85, церк. отд.).

Письмо обоихъ иконъ положительно превосходное, и потому немудрено, что онѣ обратили на себя вниманіе французовъ, которые при вторженіи Наполеона I, старались захватить все, что было лучшаго въ нихъ по части искусства, или то, что составляло само по себѣ какую — либо рѣдкость, и отправлять это въ собственную столицу, Парижъ.

Къ великому огорченію должно сказать, что изъ двухъ образовъ только образъ Іоанна Предтечи вполнѣ сохранился и даетъ понятъ, на сколько онъ цѣнный. Что же касается образа Богоматери, то онъ выброшенъ былъ на хоры церкви и найденъ темъ между книжнымъ шкапомъ и стѣнкой въ обезображенномъ и почти совсѣмъ облущенномъ видѣ. По уцѣльшимъ остаткамъ лица Богоматери, однако, видно, что онъ писанъ безусловно талантливымъ и увѣреннымъ въ своей кисти мастеромъ, тѣмъ самымъ, которымъ написанъ и образъ Іоанна Предтечи.

Изъ другихъ образовъ, добытыхъ Д. И. Яворницкимъ во время разъѣздовъ по губерніи, обращаетъ на себя вниманіе образъ преподобнаго Евстафія Плакиды, писанный на деревъ и находившійся въ церкви с. Зеленаго, Верхнеднѣпровскаго уѣзда. Техника письма не выше техники обыкновеннаго «маляра», но сюжетъ, форма образа и рама вокругъ него невольно обращаютъ на себя вниманіе.

Преподобный Евстафій, преслѣдуя однажды на охотъ оленя, углубился въ лѣсную чащу и тамъ потерялъ изъ виду животное. Утомленный преслѣдованіемъ и сильнымъ голодомъ, онъ въ изнеможеніи опустился на землю и возопилъ къ Господу съ молитвою. Послѣ горячей молитвы, поднявъ взоръ, онъ вдругъ увидѣлъ недалекъ отъ себя, на большомъ возвышеніи оленя, между рогъ котораго сиялъ въ чудномъ свѣтѣ крестъ. Это послужило ко спасенію и жизни а вмѣстѣ съ тѣмъ души Евстафія, дотолъ язычника, а вмѣстѣ съ нимъ и всего его семейства. Видимо такой сюжетъ очень пришелся по душъ запорожцамъ, которые вырзали, въ видѣ большого сердца, доску, на ней написали образъ преп. Евстафія, воина въ латахъ, со шлемомъ, снятымъ съ головы, и въ коленнопреклоненной позѣ, но вмѣсто обычной деревянной рамы вдѣлали образъ въ роскошные оленьи рога, выходящіе въ противоположныя стороны изъ лба оленя, покрасили ихъ голубой краской, а самые концы густо позолотили (см. в порядкѣ описи № 39)» [12, с. 15–16].

Яворницькій розглядав спадщину не лише як історичне, а й як культурно-мистецьке явище, ставши першовідкривачем народного малярства, декоративного розпису й церковних старожитностей запорізького Придніпров'я. Згадки про старовинні запорізькі ікони посідають значне місце в листуванні вченого, про них повідомляють численні кореспонденти. У наведених ним відомостях про ікони трапляється стислий, але влучний мистецтвознавчий коментар, наприклад, «українсько-візантійський стиль», «українсько-італійський стиль»,

«прекрасне народне письмо» тощо. Використовувану ним термінологію застосовують і сучасні українські мистецтвознавці.

Стильову концепцію розвитку української ікони висуває й обґрунтовує Дмитро Степовик, котрий значну увагу приділяє розвитку ікон дуже цікавих національних варіантів усеєвропейських мистецьких стилів: ренесансу і бароко, досліджує відомі на весь світ українські ікони XVI, XVII та XVIII ст. — Козацької доби, з її знаменитими «Покровами» з побудовою високих церков та багатоярусних іконостасів у них. Дмитро Степовик ґрунтовно вивчає мистецтво ікони західних земель України (від Волині на півночі до Закарпаття й Буковини на півдні) та центральних наддніпрянських районів і, на превеликий жаль, лише поверхово торкається мистецтва ікони східних земель, зокрема величезного пласта історії ікони — мистецтва ікони Придніпров'я.

Одним з найнаполегливіших і найдосвідченіших дослідників іконопису Придніпров'я була Л. І. Яценко, яка у своїй книзі «Українська ікона» [11] описала українські ікони кінця XVII — початку XX ст. у зібранні Дніпропетровського художнього музею, розглянула підвалини запорізької духовності. Упродовж тривалого часу, працюючи в Дніпропетровському художньому музеї, Л. І. Яценко вивчала історію збиральництва та формування колекції. У своїй книзі дослідниця проаналізувала та ввела до наукового обігу «Отчеть Екатеринославского областного музея имени А. Н. Поля 1905 — 1906 гг.», який вважала «першим і досі останнім каталогом церковної старовини в музейній колекції Яворницького» [11, с. 7]. Оригінал Звіту зберігається в науковій бібліотеці Дніпропетровського історичного музею. Під час детального вивчення можна знайти розбіжності у фактах та цифрах книги Яценко та вищезазначеного Звіту, а саме: в Яценко згадуються 82 ікони з колекції Яворницького, а в Звіті їх 110. Окрім того, в Дніпропетровському історичному музеї нами знайдено «Каталог Катеринославского обласного музея имени А. Н. Поля 1905 г.» де в розділі XII Древности церковныя (Из запорожскихъ церквей Екатеринославской губ.) наведено 23 ікони.

Завдяки Дмитру Івановичу Яворницькому в Дніпропетровську на початку XX ст., був один з найбільших і найбагатших археологічних музеїв України, який налічував понад 85 тисяч експонатів. Як відзначали свідки, сучасники Яворницького: «Музей ім. Поля містить у собі цюнайновіші колекції експонатів з історії запорозького козацтва. Довга, уважна праця в збиранні експонатів до музею, що її переводив усеньке життя український учений та завідувач музею Яворницький, привела до того, що стіни стали тісні для музею і їх треба дуже розсунути, тобто в музеї занадто тісно і йому потрібно нового, просторнішого приміщення. Козацька зброя, «свячені ножі», піхви, речі побуту, струменти, рукописи, — наповнюють музей своєю безліччю» [10, с. 9].

У 1934 р. Яворницького звільнено з посади директора музею, майже всі співробітники репресовані в різний спосіб. З цього часу роз-

почалися руйнація музею та негласна заборона всіх здобутків Яворницького. Постраждав музей і від радянського тоталітарного режиму. Радянський атеїзм був не на користь сакральному мистецтву, недбале ставлення до церковних старожитностей відіграло свою негативну роль. У 1931 р. відділ церковної старовини реорганізується за розпорядженням влади у відділ антирелігійної пропаганди, що розмістився в скасованому, як діючий храм, Преображенському соборі, збереженому Яворницьким такою ціною від зруйнування.

Непоправної шкоди музею завдала Велика Вітчизняна війна. «Німці змусили звільнити приміщення музею під квартиру штаб-комісара. Звільняють. Приходять німці і або залишають, або забирають експонати, придатні для прикрашання квартир комісарів» [10, с. 15].

За новою інвентаризацією, 1947 р., за словами Л. І. Яценко, вже не можна уявити не тільки обсягу музейної збірки ікономалювання, але й відсутні в ній експонати, проте більша частина надходжень ікон 1905 р., у ній відсутня. Невизнана за авторську колекція Д. Яворницького в післявоєнні 40 — 50-ті рр. продовжувала розпоршуватися. У 1957 та 1964 рр. з Дніпропетровського історичного музею до Дніпропетровського художнього музею передано значну кількість творів українського мистецтва, зокрема ікони. Передані експонати не лише започаткували, але й визначили подальший напрям збиральництва Дніпропетровського художнього музею. Але активів передачі пам'яток не залишилося. Оскільки інвентаризувалися вони поступово, уявити їх кількість можна лише приблизно. Звісно, що деякі з ікон з плином часу не підлягали реставрації, але, на жаль, за словами співробітників музеїв: «зникали люди, зникали й ікони». Нині місце зберігання численних ікон із колекції Яворницького не визначено.

Розпочаті нами спроби провести нові дослідження з історії Придніпровської ікони привели нас до Дніпропетровського обласного архіву, в якому було виявлено виданий у 1910 р. Типографією Губернського Правління міста Катеринослава «Каталогъ Катеринославскаго областного музея имени А. Н. Поля 1910 г.», що містить перелік експонатів музею на 1910 р. Цей Каталог, як і Каталог 1905 р., не введено до наукового обігу. Ці першоджерела залишаються невідомими фахівцями, що негативно впливає на процес дослідження колекції Яворницького.

У розділі «Изъ запорожскихъ церквейъ Екатеринославской губ.» Каталога 1910 р. описано 136 ікон. Наведемо приклади опису з каталогу 1910 р.: «Неточная копія иконы «Покровъ Пресвятыя Богородицы», на деревъ, масляными красками, 24x18 см. Богородица стоитъ на облакахъ, съ распростертымъ оморомъ; по сторонамъ св. Николай и архистр. Михаилъ. Внизу запорожскіе знамена, клейноды и пушка, по обь стороны которыхъ стоятъ двь группы запорожцевъ въ красныхъ и зеленыхъ жупанахъ и красныхъ сапогахъ, въ молитвенныхъ позахъ; между ними правдоподобно находится кошевой П. И. Калнышевский, войсковой судья И. Я. Головатый и пи-

сарь Иван Глоба. Отъ губъ крайняго справа идеть кверху надпись: «Молимъ, покрій насъ честнымъ твоимъ покровомъ избави насъ отъ всякаго зла». Над нимбомъ Богоматери надпись: «Избавляю и покрію люди моя. Исх. Гл. 3». По преданию. Икона написана въ виду грозившихъ Запорожью несчастій предъ падениемъ Съчи. Изъ соборной церкви м. Никополя» [8, с. 167].

Очевидно, що, незважаючи на детальний опис сюжетів ікон, важливі відомості про основу, на якій створено ікону, її розміри, стан збереження ікони, її оздоблення та ін. взагалі відсутні. Саме тому «Каталогъ Катеринославського областного музея имени А. Н. Поля. 1910 г.» не може повною мірою задовольнити сучасного дослідника й слугувати орієнтиром у наукових розшуках колекції.

Нині дослідження ускладнюються й тим, що доступ до архівів музеїв обмежено. Виявити, які саме ікони з колекції Яворницького збереглися в архівах Дніпропетровського історичного музею та Дніпропетровського художнього музею, дослідити й описати їх неможливо.

З'ясування генези і традиційних рис придніпровської ікони є однією з перспективних проблем української культури. Незважаючи на те, що донині збереглося чимало унікальних пам'яток придніпровського іконопису, нині немає окремої узагальнюючої праці, в якій було б проаналізовано наявний матеріал і відображено основні етапи розвитку та художні особливості регіонального іконопису. Не визначене місце придніпровської ікони в загальному процесі розвитку іконопису в Україні. Тому нині такими важливими є питання, які розкривають головні тенденції становлення та розвитку релігійного живопису придніпровського краю, його своєрідність, подібність та відмінність у порівнянні з іншими регіонами та потребують подальших досліджень.

### Список літератури

1. Беднов В. Краткие сведения об архиве Самарского Пустынно-Николаевского монастыря / В. А. Беднов // Летопись Екатеринославской ученой архивной комиссии : Вып. IV. [Редакция А. Синявского]. — Екатеринославъ : Типография Губернскаго Земства, 1908. — С. 337–356.
2. Брайчевський М. Ю. Перспективи дослідження українських старожитностей XIV — XVIII століть / М. Ю. Брайчевський // Середні віки на Україні. Вип. I. — К. : Мистецтво, 1971. — 287 с.
3. Грабарь И. Введение в историю русского искусства : История русского искусства / [под ред. И. Грабаря]. — М. : Кнебель, 1912. Т. I. — С. 324 с.
4. Дорошенко Д. Короткий нарис історії християнської церкви / Д. Дорошенко. — Вінніпег, 1949. — 108 с.
5. Донцов Д. Дух нашої давнини / Д. Донцов. — 2-е вид. — Дрогобич : Відродження, 1991. — 341 с.
6. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні XVI — XVIII ст. / П. М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1983. — 180 с.
7. Каталог Екатеринославскаго обласного музея имени А. Н. Поля : археология и этнография / [сост. Яворницкий Д. И.]. — Екатеринославъ : Типография Губернскаго Земства, 1905. — 297 с.

8. Каталогъ Екатеринославскаго областного музея имени А. Н. Поля / [сост. Яворницкий Д. И.]. — Екатеринославъ : Типографія Губернскаго Правленія, 1910. — 286 с.
9. Машуков В. Д. Воспоминания старожилов об иконе «Плачущего спасителя» находящейся в городе Екатеринославе в кафедральном Преображенском соборе / В. Д. Машуков // Летопись Екатеринославской ученой архивной комиссии (1904 1905) : Вып. VI. [Редакция А. С. Синявского]. — Екатеринославъ : Типографія Губернскаго Земства, 1910. — С. 132–147.
10. Чабан М. П. Сучасники про Д. І. Яворницького : спогади / М. П. Чабан ; [В. Гіляровський, О. Пчілка, Є. Єнджеевич та інші]. — Дніпропетровськ : Дніпро, 1995. — 204 с.
11. Яценко Л. І. Українська ікона кінця XVII — початку XX століття у зібранні Дніпропетровського художнього музею : каталог / Л. І. Яценко. — Дніпропетровськ : ДАНА, 1997. — 48 с.
12. Эварницкій Д. И. Отчет Екатеринославскаго обласного музея имени А. Н. Поля : 1905 — 1906 годов / Эварницкій Д. И. — Катеринослав : Типографія Губернскаго Земства, 1907. — 232 с.
13. Эварницкій Д. И. Исторія запорожскихъ козаковъ : Съ рисунками. / Д. И. Яворницкий [Второе исправленное дополненное издание]. Т. 1. — М. : Первая женская типографія Е. К. Гербекъ, 1900. — 688 с.

*Надійшла до редколегії 30.05.2011 р.*

УДК 7.05:628.9

В. А. ПОГОРЕЛЬЧУК

### СВІТЛОДІОДНІ ТЕХНОЛОГІЇ ОСВІТЛЕННЯ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ

*Аналізуються та описуються можливості світлодіодних технологій на практиці світлового дизайну, а також розглядаються найважливіші сфери їх сучасного застосування.*

**Ключові слова:** *світлодіодні технології освітлення, сучасний дизайн світла.*

*Анализируются и описываются возможности светодиодных технологий, а также рассматриваются важнейшие области их применения на практике светового дизайна.*

**Ключевые слова:** *светодиодные технологии освещения, современный дизайн света.*

*Analyzed and described to possibility of light-emitting-diode technologies, and also major their applications in practice of light design domains are examined.*

**Key words:** *light-emitting-diode technologies of illumination, modern design of light.*

Технології освітлення розвиваються нині з нестримною швидкістю. Нещодавно основним засобом освітлення була свічка, а сьогодні вона сприймається виключно як аксесуар, зрідка використовується за призначенням та зберігається на полиці як елемент декору. І звична лампа розжарення поступово втрачає свої позиції віддаючи



першість флуоресцентним лампам і світлодіодам. Саме на останніх нині акцентується найбільша увага як сучасних та перспективних джерелах штучного освітлення, адже саме світлодіоди є найзначнішим проривом з часу винаходу електричного освітлення більше століття тому. Це новий вид освітлення, принцип роботи якого суттєво відрізняється від усього, що існувало раніше в цій галузі. Світлодіодні технології нестримно прогресують і набувають усе більшого застосування в різних галузях освітлення, як внутрішнього, так і зовнішнього.

**Метою** статті є аналіз можливостей світлодіодних технологій освітлення в сучасному світлодизайні і розгляд найважливіших сфер використання світлодіодних приладів із наведенням прикладів їх успішного застосування в світовій практиці.

Актуальному нині питанню світлодіодних технологій присвячені публікації в періодичних виданнях професійного спрямування, але більшою мірою це публікації технічного типу [5,7]. Певні відомості стосовно історичної еволюції світлодіодів та світлодіодного освітлення можна знайти в зарубіжних виданнях, присвячених розвитку світлодіодних технологій та світлодіодного освітлення [1-2]. До роботи також долучено професійні літературні видання провідних виробників світлодіодів та їх компонентів, зокрема компанії Philips [6], яка нині є лідером у даній галузі. Стосовно можливостей використання світлодіодів в сучасному дизайні освітлення докладно оповідають іноземні монографії зі світлодизайну [3-4].

Світлодіодне освітлення — один з найперспективніших напрямів технологій штучного освітлення, оснований на використанні світлодіодів як джерела світла. Світлодіод або випромінюючий світло діод (СД, СВД, LED (англ. Light — emitting diode)) — це напівпровідниковий прилад, який перетворює електричний струм у світлове випромінювання [2]. Розвиток світлодіодного освітлення безпосередньо пов'язаний з технологічною еволюцією світлодіода [1].

Про випромінювання світла твердим діодом вперше повідомив у 1907 р. британський експериментатор Г. Раунд. У 1961 р. Р. Баярд і Г. Піттман відкрили і запатентували технологію інфрачервоного світлодіода. Перший у світі застосований на практиці світлодіод, який працює у світловому діапазоні, розробив Н. Холоньяк у компанії «General Electric» у 1962 р. Холоньяка вважають «батьком сучасного світлодіода». Вони надавали дуже слабе червоне світло, проте набули швидкого застосування як індикатори в найрізноманітніших приладах. Перший високоефективний світлодіод високої яскравості для телекомунікаційних застосувань у 1976 р. створив Т. Пірсол, винайшовши напівпровідникові матеріали, спеціально адаптовані до передачі крізь оптичні волокна [1]. До 1968 р. світлодіоди залишалися надзвичайно дорогими, тому їх практичне застосування було обмежене.

Революцію в цій галузі на початку 90-х рр. здійснив японський професор С. Накамура, який створив яскравий синій світлодіод. По-

дальші події розвивалися швидко — з'явилися зелені, жовті та білі світлодіоди. Практично одночасно здійснювалася підготовка до їх промислового випуску, і менше десяти років тому вони вперше використані під час створення зовнішньої реклами [1]. В останні два-три роки світлодіоди стали масовим видом продукції, що випускається, зокрема, компаніями «Philips» [6] (виробник світлодіодів високої потужності), «Nichia» (лідер у виробництві люмінофорів — основи світлодіода), «Cree» (найбільший виробник світлодіодних структур і світлодіодів) — світовими лідерами у виробництві світлодіодів та їх компонентів.

Постійне вивчення властивостей світлодіодів сприяло виникненню ефективних світлодіодів, що випромінюють світло в різних частинах спектра. Світлодіоди впродовж тривалого часу є кращими джерелами «кольорового» світла і давно перевершили в цьому сенсі лампи розжарення зі світлофільтрами [2]. Нині світлодіоди мають насичений колір і добре підходять для просторового колірною зонування. Поєднання лінійок світлодіодів із прозорими конструкціями утворюють світлові форми, що переливаються, граючи кольорами.

З винайденням світлодіода для дизайнерів немає межі в габаритах, світлодіоди, світлодіодні модулі й лінійки можна вбудувати будь-де і підпорядковувати будь-якому завданню. З лампами розжарення таких можливостей не було, вони чітко регламентували своє використання, як за габаритами, так й за температурними показниками, серйозно обмежуючи дизайнерів у можливостях їх використання. Сучасні цифрові модулі управління діодами дозволяють організувати справжні світлові шоу. Світлодіод у дизайні може застосовуватися як точковий світильник, або у формі цілих блоків різних форм і декоративних предметів, зокрема об'ємних. Це підсвічування різними кольорами предметів та елементів інтер'єру (дзеркал, скляних дверей, ваз, стель, стін тощо) [4].

Світлодіоди застосовуються в ландшафтному дизайні, використовуючи різноманітні їх кольорів і зважаючи на низький рівень енергоспоживання, необхідного для світіння. Під час оформлення ландшафту світлодіоди можна вбудовувати в доріжки (зокрема під'їзні), газони, використані для підсвічування кущів і елементів садової архітектури, а також для позначення габаритів відкритих в'їзних воріт, гаражів тощо [3].

Прикладом використання світлодіодного підсвічування може слугувати художнє освітлення фонтанів, водоспадів, басейнів. Вибір дизайнерами саме світлодіодів не є випадковим — світлові потоки діодних ламп набагато перевершують свої галогенні аналоги зі світловими фільтрами, колірний діапазон яких обмежений, тоді як комбінуючи діоди основних кольорів можна отримати практично будь-які колірні рішення і відтінки. Позитивною якістю світлодіодів є їх витривалість до динамічних перемикань, завдяки яким створюють різні світлові ефекти, на противагу галогенним лампам, нездатним витримувати такі навантаження. У нединамічному режимі діоди, за тер-

міном служби, в десятки разів перевершують лампи розжарювання, а низька напруга живлення робить їх безпечними під час обслуговування та у водному середовищі [1].

Наступний різновид застосування світлодіодного освітлення — підсвічування фасадів будівель. Гарним прикладом є Конференц-центр у місті Лонг Біч, внутрішні поверхні скляного атриуму якого, після серйозної реставрації, освітлюють 100 світильників, що створюють освітлення, яке заливає інтенсивним, рівним світлом змінюваного кольору. Застосування світлодіодів дозволило проектувальникам одночасно досягти декількох цілей: підвищити енергоефективність, зменшити об'єм робіт з технічного обслуговування і отримати колірні ефекти без використання світлофільтрів [6].

Так зване заливаєє світло фасадів за допомогою світлодіодних світильників, що змінюють колір світіння, поширене в організації освітлення міст. Таке освітлення найбільш придатне для матових поверхонь, оскільки використання такого освітлення на глясових стінах може призвести до виникнення сліпучих відблисків. Заливаєє світло є одним з видів загального освітлення та одночасно — різновидом освітлення вертикальних поверхонь [3].

Величезна будівля Каунті-холу, колишньої штаб-квартири місцевих органів влади в Лондоні, нині слугує центром туристичного, торгового і готельного бізнесу. Для освітлення фасаду будівлі, виконаного в стилі бароко епохи короля Едуарда, використовуються шістнадцять світлодіодних прожекторів світла, що заливає. Дванадцять прожекторів розміщено в проміжках між колонами, вони підкреслюють центральний вхід, чотири — установлені вздовж фасаду [6].

Світловий карниз — один з прийомів використовувати відбите світло, під час якого лінійні світильники монтуються всередині якогось жолоба. Таким жолобом можна вважати карниз, нішу, кесон або інші архітектурні елементи, розміщені вздовж стін приміщення поблизу рівня стелі. У карнизах світильники в основному світять від низу до верху — на стелю або верхню частину стін — для створення відбитого світла. Подібне освітлення створює легку та розслаблюючу атмосферу, особливо за умов низького контрасту між рівнем освітленості загального та рівнями робочого й акцентного освітлення, створення естетичних ефектів.

Оскільки світлодіодні світильники для карнизів можуть надійно забезпечувати корисне світло впродовж тисяч годин, наприклад, вкрай рідкісними є проблеми із виникненням темних плям у високих вестибюлях та коридорах [3].

Стара Північна церква в Бостоні дуже відома з часів війни за незалежність США. Нині її освітлення забезпечується світловими карнизами із установленими в них світлодіодами. Стара Північна церква слугує наочним прикладом успішного застосування світлодіодного освітлення навіть у найстаріших будівлях Америки [6]. Світильники, встановлені вздовж внутрішніх ніш верхньої галереї церкви, випромінюють тепле біле світло, що підкреслює історичні арки і ліпнину.

Низький профіль світильників і можливість живлення безпосередньо від електромережі дозволяють монтувати їх у вузькі ніші, куди не можна встановити джерела світла, що потребують баластів, трансформаторів та іншого допоміжного устаткування [4].

Прийоми, використані для рівномірного заливаючого освітлення, застосовані для різних великих поверхонь. Вони добре підходять для стін, оздоблених плитами з дерева або іншими матеріалами з легкою текстурою, оскільки приховують дефекти поверхні, роблячи її візуально рівнішою. Освітлення стін найчастіше застосовується в таких інтер'єрах, як музеї сучасного мистецтва, нові офісні приміщення, сучасні квартири.

Ковзаюче підсвічування — ще один прийом, який використовується для освітлення стін і великих поверхонь. На відміну від заливаючого освітлення, цей вид освітлення призначений для виявлення текстури цегляної та кам'яної кладки або інших шорстких чи ліпних поверхонь. Світильники з ковзаючим світлом встановлюються дуже близько до освітлюваної поверхні в жолобі або боксі, розташованому знизу або згори поверхні. Кольорові світильники такого типу дозволяють освітлювати поверхні, створюючи при цьому яскраві світлові ефекти зі зміною кольору або змінювати вигляд кімнати залежно від пори року, часу доби тощо [6].

Світлодіодні екрани — ще один різновид діодної технології освітлення, призначені для відображення різної інформації в монохромному і кольоровому режимах. Конструкція екрана припускає застосування спеціальних захисних матеріалів, які мінімізують вплив вологи, сонячних променів, пилу, електромагнітного випромінювання ударних навантажень та інших несприятливих чинників на якість зображення [3]. Гарним прикладом є установка в готелі «Harrah's Resort and Casino» найбільшого у світі відеодисплея. Для цього на фасаді 44-поверхової будівлі «Waterfront Tower» встановлено 4500 стрічкових світильників. Управління світловими приладами здійснюється за допомогою спеціальної системи Philips. Цей проект — віха у використанні світлодіодних елементів, індивідуально керованих в єдиній мережі. Від заходу до світанку вся будівля перетворюється на великий відеоекран, на якому відтворюються зірки, комети, метеори, американські прапори, феєрверки, гральні кістки, що обертаються тощо [6].

Наступною сферою світлодіодів можна назвати використання світлодіодних світильників для вуличного освітлення. Дороги, вулиці і площі потребують достатнього і рівномірного освітлення для пішоходів і автомобілів. У сфері сигнального освітлення особливо важливі висока надійність і тривалий термін служби світлодіодів, оскільки заміна ламп коштує дорого, а несправні світлофори підвищують ризик виникнення аварійних ситуацій [5]. Світлодіоди не лише альтернативне рішення для освітлення тротуарів, вулиць і доріг, вони здатні змінити самі принципи освітлення (інтегруватися в дорожні покриття, бордюри, захисні огороження) [6].

До аварійного й утилітарного освітлення належить освітлення виходів, високих прольотів промислових будівель, маркерне освітлення, освітлення доків, вибухонебезпечних зон і світлові покажчики для різних промислових і інших застосувань. Указівне освітлення призначене для відображення напряму руху й інформаційних повідомлень. Освітлення покажчиків і проходів допомагає орієнтуватися всередині і поза будівлями. Можливість світлодіодів випромінювати яскраве світло впродовж тисяч годинників підвищує надійність аварійного освітлення, порівняно з традиційними джерелами світла [6].

Наступний етап світлодіодного освітлення — повсюдне застосування світлодіодних світильників для внутрішнього освітлення приміщень. Воно може бути локальним і виконувати декоративну функцію або використовуватися для загального освітлення завдяки використанню вбудованих, накладних або підвісних світлодіодних світильників [7].

Ще одним прийомом у світлодизайні є акцентне освітлення. Іноді самі світильники акцентного освітлення використовують як прикрасу, але частіше саме випромінюване ними світло використовується як декор [4]. Прикладом застосування світлодіодів може слугувати «Costa Concordia» — найбільший у складі флоту італійської компанії «Costa Cruise» комфортабельний круїзний лайнер. У незвичайному інтер'єрі лайнера широко застосовується світлодіодне освітлення, що підкреслює елегантний дизайн внутрішнього простору. Виготовлені на замовлення люстри, що нагадують барвистих морських їжаків, вражають пасажирів. У них встановлено 1250 ламп, управління кожною з яких виконується індивідуально, що дозволяє створювати динамічні світлові ефекти зі зміною кольору [6].

Для підсвічування колекцій світлодіоди взагалі незамінні, вони дозволяють дизайнерові створити індивідуальний варіант освітлення для кожного предмета, розставляючи своєрідні акценти в просторі [4]. Окрім цього, світлодіодні світильники створюють холодне світло і не сприяють інфрачервоному та ультрафіолетовому випромінюванню, тобто придатні для використання в музеях, на виставках, у історичних місцях де традиційне освітлення може стати причиною знебарвлення чорнила і фарб, руйнування тканин, обробок та інших чутливих матеріалів [2].

Світлодіоди активно використовуються в освітленні вітрин, як меблеві світильники, створюючи необхідне освітлення предметів [4]. Нині це популярна сфера застосування світлодіодних технологій, адже світла сучасних діодів вистачає для створення необхідного рівня освітленості простору всередині вітрини.

Промислове освітлення — актуальна сфера застосування світильників на основі дуже яскравих світлодіодів. Для складського і промислового освітлення використовуються потужні підвісні або накладні світлодіодні світильники, які забезпечують заливаюче освітлення великої площі і створюють необхідний рівень освітленості [7].

Нині архітектори і дизайнери навчилися створювати гнучкі світлодіодні форми для декорування будівель світловими карнизами. Та і в шоу-бізнесі світлодіоди просто незамінні: будь-який колір, світло, будь-які форми і цілі світлові картини можна створювати за допомогою цієї технології, практично змінюючи час і простір.

Якісно розроблені світлодіодні системи освітлення забезпечують простоту і гнучкість установки, не потребуючи баластів і додаткових джерел живлення. На відміну від люмінесцентних ламп, що містять ртуть і потребують спеціальної експлуатації та утилізації, світлодіоди є безпечними для довкілля [6].

Світлодіодні технології освітлення нині — це функціонально-перспективний напрям щодо енергоефективності, екологічності, рівня витрат і практичного застосування. Основний недолік світлодіодного освітлення — висока ціна.

Очевидні переваги світлодіодних світильників визначають їх поширення в архітектурному підсвічуванні будівель, ландшафтному освітленні, декоративному освітленні інтер'єрів громадських будівель, та їх висока вартість поки що не дозволяє набути широкого застосування для акцентного і загального освітлення. Проте тенденція до зниження вартості світлодіодних світильників робить їх застосування в системах загального освітлення будівель та вуличного освітлення виправданішим.

Стосовно естетики світлодіоди виявляються незамінними в дизайнерському освітленні завдяки їх чистому кольору та світлодинамічним системам. Дуже маленькі за розмірами, але досить потужні світлодіоди надають предметам і елементам предметно-просторового середовища абсолютно нового вигляду.

Ще одна важлива перевага світлодіодів — відсутність інфрачервоного випромінювання, яке дозволяє встановлювати їх у чутливих до температур зонах поблизу людей і матеріалів, а також відсутність ультрафіолетових випромінювань, які руйнують матеріали і знебарвлюють фарби, що перетворює їх на ідеальне світлове рішення для установки у вітринах магазинів, музеях і художніх галереях.

Майбутнє світлодіодних прожекторів і світильників є перспективним, зважаючи на їх технічні переваги, порівняно із галогенними і люмінесцентними лампами. Світлодіодні світильники можуть стати частиною світлового оркестру, де світлодизайнер є композитором, фантазія якого народжує нові світлові етюди, сюїти і симфонії. Інноваційні технології надають нові інструменти, розширюючи, таким чином, технічні можливості.

Подальші дослідження плануються в напрямі розгляду можливостей застосування різних видів світлодіодних технологій у дизайні житлових інтер'єрів.

#### Список літератури

1. Drennen T. Market Diffusion and Energy Impact Model for Solid-State Lighting. / T. Drennen, R. Haitz, J. Tsao — SAND. — 2001. — 283p.

2. Grubler A. Dynamics of energy technologies and global change. / A. Grubler, N. Nakicenovic, D. Victor — Energy Policy 27. — 2008. — P. 247–280.
3. Larmann R. Stage Design. / R. Larmann. — Daab. — 2007 — 400 p.
4. Light + Design: A Guide to Designing Quality Lighting for People and Buildings. — 2009. — 192 p.
5. Васильев А. Elgo Advision S615R: ефективність без фокусів / А. Васильев. — М-Свет. — 2009. — С. 6–9.
6. Вейнерт Д. Светодиодное освещение: справочник / пер. с англ./ Д. Вейнерт. — Koninklijke Philips Electronics N.V. — 2010. — 156 с.
7. Юнович А. Светодиоды как основа освещения будущего / А. Юнович — Светотехника. — 2003. — №3 — С. 27.

*Надійшла до редколегії 24.06.2011 р.*

УДК 808.5

О. М. ГОНЧАРОВА

### НАВЧАЛЬНИЙ ДИСКУРС У КОНТЕКСТІ АКАДЕМІЧНОГО КРАСНОМОВСТВА АНТИЧНОСТІ

*Аналізується навчальний жанр в античному красномовстві.*

**Ключові слова:** античне красномовство, навчальний дискурс.

*Анализируется учебный жанр в античном красноречии.*

**Ключевые слова:** античное красноречие, учебный дискурс.

*This article analyzes the academic genre in antique rhetoric.*

**Key words:** antique rhetoric, academic discourse.

Дослідження теорії і практики красномовства нині набувають актуального значення у зв'язку з новими соціально-культурними, освітніми, політичними реаліями, які стали характерними для країн пострадянського простору із демократичними політичними режимами. Такий суспільний інтерес набув обґрунтування в наукових дослідженнях, зумовив опублікування монографій, підручників, зокрема шкільних. Наразі постало питання теоретичного осмислення вітчизняною наукою такого дискурсу як навчальний, виявлення та визначення його джерел.

Сучасне красномовство сягає своїм корінням часів античності, передусім, грецької. І саме в цей час започатковане красномовство – судове й урочисте, академічне і навіть релігійне. І саме там слід шукати джерела навчального дискурсу, який нині стає настільки затребуваним завдяки більшій відкритості в суспільстві, зокрема в царині культури, освіти, політики.

Навчальний дискурс нині зазвичай розглядають як академічний рід красномовства. Так, Г. Апресян відносить до академічного красномовства вузівську лекцію, наукову доповідь, науковий огляд, наукове повідомлення [3, с. 83].

А. Михневич складовими академічного красномовства називає власне академічне (в середовищі вчених – наукова доповідь, реферат,



огляд), вузівське (лекція, цикл лекцій) і шкільне (розповідь учителя, шкільна лекція тощо) [2, с. 276]. Легко помітити, що під власне академічним автор розуміє науковий дискурс, а вузівське і шкільне репрезентують види навчального дискурсу.

Як відзначає А. Михневич, лекція є й різновидом лекційно-пропагандистського красномовства (науково-теоретична, науково-популярна, науково-методологічна лекція, кінолекція, лекція-екскурсія, лекція-концерт, лекція-інформація, бесіда, репортаж, спогад, інструктаж, показ, цикли лекцій) [там само].

Інший сучасний автор М. Кохтев вважає видами академічного красномовства: лекцію (вузівську, шкільну), наукову доповідь, науковий огляд, наукове повідомлення, науково-популярну лекцію [4, с. 40].

Проте, навчальний дискурс у процесі свого становлення є питанням недостатньо дослідженим. Тому мета статті — визначити особливості навчального дискурсу в античному красномовстві.

Видатний енциклопедист античності Арістотель, виділивши три види ораторських промов — дорадчі, судові й епідейктичні, — залишив поза увагою навчальні, заперечивши де факто їх ораторський статус.

Підставами для цього напевно була експліцитно неманіпулятивна спрямованість навчального дискурсу, оскільки така характеристика ораторських промов як стиль здавалася зайвою. Так, Арістотель зауважував, що «при будь-якому навчанні стиль має певне невелике значення, оскільки для з'ясування будь-чого є різниця в тому, висловишся ти так чи інакше; втім, значення це не надто велике, як зазвичай думають; усе це стосується зовнішності і слухача, тому ніхто не користується цими прийомами під час вивчення геометрії» (тут і далі виділено мною. — О. Г.) [1, с. 128].

По-перше, навчальний дискурс як різновид академічного (разом із науковим) розглядається, передусім, як дискурс інформативний, без маніпулятивного «домішку». По-друге, цей інформативний дискурс імпліцитно ототожнюється із точними (геометрія) науками. Щодо риторики — її статус як науки не визнається взагалі.

Утім, де факто навчальний дискурс не просто існував до класифікації Арістотеля, а й складав окремий вид красномовства.

Так, деякі джерела повідомляють, що навчальні бесіди вів Піфагор. Про те, що Піфагор мав щонайменше академічне красномовство (якщо під цим мати на увазі красномовство з метою навчання), логічно можна припустити, що він був наставником цілого гуртка людей, відомого як піфагорійський союз. Збереглися і свідчення про те, що «протягом п'яти років вони (учні. — О. Г.) мовчали, тільки слухаючи промови Піфагора, проте не бачили його до тих пір, поки вони не будуть випробувані і схвалені» [5, с. 148].

Розглядаючи методику навчання Піфагора, Порфирій у «Житті Піфагора» зазначає, що «... розмовляючи зі співрозмовниками, він їх повчав або описово, або символічно, оскільки в нього було два спо-

соби викладання: одні учні називалися математиками, тобто тими, хто пізнає, а інші акусматиками — тобто слухачами, математиками були ті, хто вивчав усю сутність науки і повніше, і детальніше, акусматиками — ті, хто тільки прослуховував узагальнений звід знань без ретельного викладу» [6, с. 450].

Порфирій у «Схоліях до «Одіссеї» (посилаючись на Антисфенасократика) знову свідчить: «Так і Піфагор, ... коли його попросили виступити із промовою перед дітьми, виголосив перед ними промову дитячу, перед жінками — промову, що підходила жінкам, перед правителями — урядову, перед ефебами — ефебічну» [5, 143] .

Діяльність Піфагора та його послідовників у царині красномовства була дійсно неординарною, адже викликала не лише позитивні відгуки, а й численні висміювання. Послідовників його називали і піфагористами, і піфагориками. За свідченнями Діогена Лаертського, «Кратин висміяв Піфагора в «Піфагорійствуючій», та й у «Тарентцях» говорить:

«У них така манера: якщо їм трапиться який-небудь невіглас,  
Який прийшов, щоб випробувати  
Їхню силу красномовства, нумо його збивати з пантелику  
і вправно заплутувати

Антитезами, закінченнями, паралелізмом речень,  
Софістичними вивертами, гіперболами» (пер. наш) [5, с. 503].

Як і у Піфагора, два типи навчання було й у Арістотеля, про що свідчить римський ритор Авл Геллій (II ст. н. е.), який певний час провів в Афінах, «підвищуючи свою кваліфікацію». Він пише, що в Арістотеля «було два види розмірковувань і теорій, які він викладав учням: одні називалися екзотеричними, а інші — акротеричними. Екзотеричними називалися ті, які були корисними для риторичних вправ, уміння користуватися словесними вивертами і для ознайомлення із цивільним правом; а акротеричними — ті, в яких містилася децю абстрактніша, децю витонченіша філософія, яка стосувалася роздумів про природу і діалектичні розмірковування. Цією наукою (акроатікою. — О.Г.) він займався ранками в Ліцеї і не допускав до неї навмання нікого, крім тих, чию розумову здатність і рівень знань, а також старанність у навчанні і роботі він перед цим перевіряв. А екзотеричні лекції і вправи у виголошенні промов він проводив у тому ж місці ввечері і дозволяв їх слухати усім юнакам без винятку, називаючи такі заняття вечірньою прогулянкою, а вищезазначені заняття — ранковою...» [7, с. 386–387].

Тож Арістотель сам, навапакі, не робив із тонкощів риторичної майстерності таємниці. Але так було не завжди і не скрізь навіть у Греції.

Так, у Спарті не шанували ораторів, про що свідчить Секст Емпірик, який писав, що «...всі й усюди переслідували риторику як науку вкрай ворожу. Так, критський законодавець заборонив з'являтися на острові тим, хто вихвалявся своїми промовами; а спартанець Лікург..., нібито змагаючись із Фалесом Критським, увів такий самий

закон і для спартанців. З цієї ж причини в значно пізніший час ефори покарали молодого чоловіка, який повернувся після вивчення на чужині риторики, виставляючи причиною його осуду те, що хитрим словам він навчився з метою нашкодити Спарті. Самі спартанці завжди ненавиділи риторику і користувалися простою і стислою мовою» [8, с. 126].

Ці слова підтверджує більш раннє джерело. Йдеться про діалог Платона «Гіппій Більший», написаний на початку IV ст. до н. е.

Ось як виглядає зав'язка цього діалогу, що відбувається як розмова між відомим софістом Гіппієм і Сократом:

«Сократ: «Адже ось Горгій... він у Народному зібранні виявився відмінним оратором і приватним чином, виступаючи із промовами і займаючись з молодими людьми, заробив і зібрав з нашого міста (тобто Афіні. — О. Г.) великі гроші. ...відомий Продік, який нещодавно приїхав з Кеоса, ...відрізнявся і своєю публічною промовою та й приватним чином, виступаючи із промовами і займаючись із молодими людьми, отримав напрочуд багато грошей» [9, с. 152].

У відповідь на це Гіппій вихваляє себе, відзначаючи, що він у Сицилії «заробив... більше, ніж два інші софісти, взяті разом», а от у Лакедемоні (Спарта. — О. Г.), де він бував найчастіше, Гіппій «узагалі ніколи нічого не отримував» [9, с. 154]. І пояснює, що «в них (лакедемоняни — О. Г.) незаконно давати чужоземне виховання..., якби хто інший коли-небудь отримав від них гроші за виховання, то і я отримав би їх, і набагато всіх більше; принаймні, вони бувають раді і слухати мене, і хвалити...» [9, с. 155].

Сократ уточнює: «...що ж саме вони (лакедемоняни. — О. Г.) раді бувають слухати і за що хвалять тебе? Очевидно, за те, що ти найкраще знаєш: науку про зірки і про небесні явища?»

Гіппій: «...такої науки вони і зовсім не витримують».

Сократ знов запитує: «А про геометрію вони раді слухати?»

Гіппій: «Аж ніяк, тому що і рахувати, власне кажучи, багато з них не вміють».

Сократ: «Але вже вони точно бувають раді слухати про те, що ти вмієш точніше за всіх: про значення літер і складів, ритмів і гармоній?»

Гіппій заперечує і це припущення Сократа.

А на запитання: «Але про що ж вони тоді слухають із задоволенням і за що тебе хвалять?», відповідає: «Про родовід героїв і людей, Сократ, про заселення колоній, про те, як у старовину засновувалися міста, — одним словом, вони з особливим задоволенням слухають усі оповідання про далеку минувшину, так що через них і я сам вимушений був дуже ретельно все це вивчити» [9, с. 157].

Отже, перед нами перелік навчальних предметів, які викладали софісти, адже Гіппій є одним з них: астрономія («наука про зірки і про небесні явища»), та ж геометрія, філологія («значення літер і складів, ритмів і гармоній»), історія («оповідання про далеку минувшину»).

Утім, спартанці, напевне, визнавали тільки останню. А ось за що платили софістам гроші афіняни відомо не тільки від Платона, але й від Ксенофонта. Так, у діалозі Ксенофонта «Бенкет» Сократ говорить Антисфену: «...ти затягнув... Каллія до мудрого Продика, бачив, що Каллій закоханий у філософію, а Продика потрібні гроші...» [10, с. 202].

Отже, афіняни платять за філософію чи за риторику як еристику (Продик, як і Гіппій, є софістом), а спартанців це взагалі не цікавить. Утім, їх цікавить міфологія й історія.

Таким чином, уже за часів грецької античності навчальний курс був чітко поділений на такий, що мав справу із передаванням знань про природу: математика, геометрія, фізика, викладання яких не потребували ораторської майстерності; історію; і окремо виділявся філософсько-риторичний дискурс, який був тісно пов'язаний із логіко-аргументативним (недаремно видатні ритори часто були софістами).

Діоген Лаертський наводить перелік творів учня Сократа Антисфена: «Про склад» (або «Про особливість слова»), «Апологія Ореста» (або «Про судових промовотворців»), «Тотожність слів» (у російському перекладі — «Тождество») (або «Лісій та Ісократ»), «Заперечення на Ісократову «Промову без свідків», промова «Про дітонародження» має й іншу назву: «Про шлюб, промова любовна». Серед інших: «Про події, промова фізіологічна», «Про справедливість і мужність, промова заохочувальна» (ця промова навіть була в трьох книгах), «Про перемогу, промова господарча», «Про співбесіду, промова заперечувальна», «Про використання імен, промова, в якій сперечаються», «Думки» (або «Промова, в якій сперечаються») [8, с. 239].

Проте в Антисфена наявні декілька визначень промов: любовна, фізіологічна, заохочувальна, господарча, заперечувальна, промова, що сперечається. Можна припустити, що: 1) під «фізіологічною» нині б розумілася наукова промова і відповідно це був би академічний вид красномовства; 2) під «любовною» — морально-виховна, отже, це — педагогічне красномовство; 3) під заперечувальною і «що сперечається» — еристична, і це знов — академічне красномовство. Щодо «промови господарчої», то однозначно класифікувати її спрямованість складно, зважаючи на її ж визначення і як промови «про перемогу».

У спадку античного красномовства дещо окремо перебувають роботи Філострата-старшого і Філострата-молодшого «Картини», а також робота Каллістрата «Статуї». Вони репрезентують навчальний дискурс у формі, яка до цього не траплялася: лекції-екскурсії. Книга Філострата-старшого (II ст.н.е.) написана як ретроспективний запис бесід навчального типу, які він колись вів із молоддю. «...Я хочу передати про ті твори живопису, — писав Філострат, — про які в мене була якась бесіда із молоддю. Її я вів із метою пояснити їм ці картини і навіяти їм інтерес до речей, гідних уваги. Приводом до цієї бесіди для мене було ось що: неаполітанці влаштували змагання

в красномовстві — це місто в Італії залюднюють мешканці, за походженням греки, дуже культурні. Тому й у своїй любові до промов вони справжні елліни. Оскільки я не хотів виступати публічно, щоб дати зразки свого красномовства, то багато клопоту завдавав мені натовп молоді, яка постійно приходила до мене в той дім, де гостював я у свого приятеля» [11, с. 32].

Якщо перейти до аналізу навчального дискурсу давньоримського суспільства, то слід відзначити, що він сформувався під потужним впливом грецької науки, зокрема, риторики. Вивчення зразків ораторських промов грецьких ораторів, як і саме навчання в грецьких викладачів риторики, було тривалий час обов'язковою умовою набуття власної майстерності для римлян, що вирішували зробити судову або політичну кар'єру, яка, втім, не могла відбутися без попереднього досвіду виступів з промовами в суді.

Спочатку до риторів Рим ставився майже вороже. Були часи, коли діяльність риторських шкіл заборонялася. Як пише Гай Светоній Транквілл, «у час консульства Гая Фаннія Страбона і Марка Валерія Мессали (161 р. до н.е. — О.Г.) претор Марк Помпоній уніс до сенату пропозицію; обговоривши питання про філософів і риторів, постановили те, щоб претор Марк Помпоній... забезпечив, як того потребують інтереси держави і його присяга, щоб їх більше не було в Римі» [12, с. 302].

А в 92 р. до н. е. Луцій Ліциній Красс і Гней Доміцій Агенобар видали цензорський декрет, згідно з яким римським учителям красномовства заборонялося викладати риторику латиною. Текст цього едикту наводить Авл Геллій, уточнюючи: «нам повідомили, що є люди, які установили новий вид навчання і збирають у своїх школах молоді; вони називають себе латинськими риторамі. Там молоді люди просиджують цілими днями. Наші предки встановили згідно з власним бажанням, що вивчати їх дітям і які школи відвідувати. Ці нововведення, які виникли всупереч звичаям і натурі предків, схвалення в нас не викликають і не здаються нам правильними. З цієї причини, як нам видається, слід улаштувати так, аби і тим, хто утримує ці школи, і тим, хто має звичку їх відвідувати, стала відома наша думка: нас ці школи не влаштовують» [7, с. 191].

Через певний час ставлення до риторських шкіл змінилося, і в 70 р. н. е. імператор Віспасіан організував у Римі державну риторську школу, керівником якої був призначений Квінтілліан [13, 197]. Марк Фабій Квінтілліан увійшов до історії як видатний викладач риторики і теоретик, який сформулював основні принципи навчання ораторської майстерності.

Однак зупинити вплив грецької культури на культуру Риму було вже неможливо. Особливо цей вплив став помітним у царині ораторського мистецтва. У Лісія, Платона, Демосфена і Сократа, передусім, вчилися римські оратори. Цицерон усе своє життя з благоговінням ставився до грецького спадку, вивчаючи його ретельно сам і рекомен-

дуючи це робити кожному, хто пов'язував свою долю з політикою, адвокатурою, тобто з ораторством.

Згодом навчання риторики перетворюється на складову елітарної освіти.

Як відзначає з цього приводу Я. Буркхард, «у повсякденному житті вміння вільно і красиво виражати свої думки вважалось абсолютно необхідним, і вдала публічна промова дорівнювалася найвеличнішому тріумфу. Кожне крупне місто в імперії прагнуло залучити одного або декількох... риторів. У Римі змагалися між собою греки і місцеві уродженці. Гальських ораторів плекали в Марселі, Нарбонні, Тулузі, Бордо, Отені, Трирі і Реймсі; в Іспанії центром цього мистецтва була Кордова; в Африці — Карфаген, Сікка, Мадавра та інші» [14, с. 233].

При імператорах Адріані і Антоніні Пії «в Греції і на Близькому Сході софісти часто ставали найважливішими особами в місті, оскільки, крім своїх викладацьких обов'язків, вони виступали публічно з будь-якого приводу — як прибічники цього філософського напрямку, як адвокати, як оратори, що займаються громадськими справами. Часто дуже багаті і знатні люди присвячували себе цьому заняттю і потім перетворювалися на фігури такого значення, яке взагалі було можливо мати при системі правління, подібній римській. Нарешті, сама держава, яка раніше покладала проблеми вищої освіти на міста і приватних осіб, тепер вважала їх суспільною справою, надавала риторичним школам підтримку і сама платила софістам, кількість яких у кожному місті залежала від його становища» [14, с. 233].

А імператор Костянтин узагалі був пристрасним любителем ораторського мистецтва, як і багато його попередників, адже для древніх «риторика... була необхідним доповненням до прекрасного і вільного буття, до мистецтва і поезії» [14, с. 234].

Варто зауважити, що не всі римляни — й оратори, й історики — ставилися до грецького ораторського спадку з такою пошаною. Ось, наприклад, свідчення Тацита (др. пол. I — п.п. II ст. н.е.): один з героїв його «Діалогу про ораторів», Апр, звертаючись до свого опонента Матерна, говорить, що «тебе навряд чи вистачило б на них (ідеться про справи підзахисних з колоній і муніципій, яких залишив Матерн заради літературних вправ. — О. Г.), навіть якби ти не поклав на себе нового завдання — додати Доміція і Катона, тобто тих, хто належить нашій історії і носить римські прізвища, до побрехеньок греків» [15, с. 485].

З цього приводу деякі дослідники зазначають: нам «слід зважати на те, що римляни звернулися до грецької риторики близько середини II ст. до н. е., коли розквіт грецького красномовства залишився далеко позаду» [16, с. 112].

Проте і в цей час значимість ораторського мистецтва як засобу досягнення популярності і пов'язаних з нею приємних і корисних речей є значною. Так, Тацит вустами іншого з учасників того ж

діалогу характеризує можливості, які відкриває кар'єра оратора в Давньому Римі, що «природжений оратор... наділений даром щирого мужнього красномовства, завдяки якому міг би мати і зберегти багатьох друзів, захистити провінції... хоча в нашій державі неможливо уявити собі інше, ... плодотворніше, зважаючи на його корисність, приємніше, зважаючи на насолоду, що він дарує, ... [15, с. 488].

Охарактеризовано приємні прагматичні аспекти професії оратора, які доповнюються й відомостями, важливими для розуміння соціальних чинників такої популярності й могутності.

За Тацитом, насолода, яку дарує справжнє ораторське красномовство, це не миттєве задоволення, і відчувається воно не час від часу, а постійно, майже щодня і щогодини. «І бездітні старці, і багаті, і могутні люди приходять, як це частіше за все буває, до молодого і бідного, щоб доручити йому ведення в суді суттєво важливих справ, як своїх власних, так і своїх друзів. Чи можуть необмежене багатство і могутність хоча б малою мірою компенсувати цю насолоду: бачити перед собою людей досвідчених і почесного віку, що користуються впливом в усьому світі і мають в достатку всі блага земні, але, разом із тим, такими, які визнають: у них немає того, що краще за все? А натовп, що очікує твого виходу, і потім відомі громадяни, котрі супроводжують тебе! А яке чудове видовище в громадських місцях! Яка повага в судді! Яка радість піднятися зі свого місця і стояти перед тими, хто зберігає мовчання і дивиться лише на тебе одного! [15, с. 488].

Вартий уваги і ще один момент: фах судового оратора відкривав перспективи карколомної кар'єри. Саме тому, якщо виходити з цього фрагмента Тацита, її мали «молоді та бідні», оскільки ораторське мистецтво було одним з каналів вертикальної мобільності в давньоримському суспільстві.

Наведена в діалозі і протилежна точка зору на фах оратора, яка фіксує негативні аспекти професії.

Тацит наголошує на загрозах, які очікують ораторів на шляху їх професійної діяльності, оскільки «вони живуть у постійному страху і наганяють страх на інших, чи тому, що від них щоденно вимагають допомоги, і ті, кому вони її не надають, обурюються на них. ... Приречені лестити, вони ніколи не видаються володарям у достатній мірі рабами, а нам – достатньо незалежними» [15, с. 499].

Однак, якщо ще за часів ранньої імперії «грецькі софісти... завжди трималися вкрай пихато і чекали від громадськості захоплення...», то вже в IV ст. в Афінах найуспішніші з софістів облаштовували невеличкі приміщення для виступів у себе вдома, адже «давно вже не наважувалися викладати своє вчення публічно в громадських театрах і залах, оскільки кожен такий виступ міг закінчитися кровопролиттям» [14, с. 361]. Образи, бійки, вбивства, нескінченні судові розгляди — таким був гіркий результат суперництва вчителів» [14, с. 360].



Отже, формування і розвиток навчального дискурсу в контексті античного красномовства свідчать про його диференціацію на предмети, викладання яких потребує ораторської майстерності, і на предмети, викладання яких його не потребує. До перших належали геометрія і природничі дисципліни, до других — дисципліни, що формували вміння управляти людьми.

Основною формою навчального дискурсу є бесіда і лекція, які на початку, напевно, перебувають між собою в синкретичній єдності, поступово диференціюючись на окремі жанри. Жанр лекції як різновиду академічного красномовства сформувався ще за часів ранньої класики: про те, що софіст Гіппій виступав з лекціями, говорить він сам у однойменному діалозі Платона, до нього в цьому жанрі працював Піфагор, а згодом Арістотель. Пізніше цю лінію продовжили Філострати.

За часів давньоримського красномовства відбувається подальша диференціація навчального циклу із концентрацією ораторської майстерності в галузі дисциплін, пов'язаних із судовою і політичною риторикою.

Здійснений аналіз навчального дискурсу античного красномовства дозволяє стверджувати, що для формування цілісного уявлення про сутність красномовства, його функціонування і механізми впливу на суспільство й окрему людину необхідний інтегрований підхід, який дозволить би не еkleктично поєднати методи дослідження різних наукових напрямів, сприяти створенню синтетичної наукової дисципліни, в межах якої можна було б дати системніші відповіді на ці запитання й у перспективі подальших досліджень.

### Список літератури

1. Арістотель. Риторика / Арістотель // Античные риторики; [пер. с греч.]. — М. : Изд-во Московского ун-та, 1978. — С. 15–164. (Университетская библиотека).
2. Михневич А. Е. Ораторское искусство лектора / А. Е. Михневич. — М. : Знание, 1984. — 192 с.
3. Апресян Г. З. Ораторское искусство / Г. З. Апресян. — М. : МГУ, 1978. — 280 с.
4. Кохтев Н.Н. Риторика / Н.Н. Кохтев. — М. : Просвещение, 1996. — 207 с.
5. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики // Фрагменты ранних греческих философов; [пер. з древнегреч. А. В. Лебедева]. — М. : Наука, 1989. — Ч. I. — 575 с. — (Памятники философской мысли).
6. Порфирий. Жизнь Пифагора / Порфирий // Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов; [пер. с греч.]. — М. : Мысль, 1979. — С. 449–461. — (Философское наследие).
7. Геллий Авл. Аттические ночи / Авл Геллий; [пер. с лат. под. общ. ред. А. Я. Тижова, А. П. Бехтер]. — СПб. : Изд. центр «Гуманитарная академия», 2008. — Кн. XI–XX. — 448 с. — (Сер. Bibliotheca classica).
8. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский; [пер. с греч.]. — М. : Мысль, 1979. — 620 с. — (Философское наследие).

9. Платон. Гиппий Большой / Платон // Диалоги; [пер. с греч.]. — М. : ЭКСМО, 2007. — Кн. 1. — С. 149–186.
10. Ксенофонт. Пир // Ксенофонт. Сократические сочинения; [пер.с греч.] — М. : Мир книги, 2007. — С. 180–216.
11. Филострата старшего «Картины» // Филострат (старший и младший). Картины. Каллистрат. Статуи. Феофраст. Характеры. — Рязань: Александрия, 2009. — 416 с. — (Античная историческая библиотека).
12. Светоний. О грамматиках и риториках / Гай Светоний Транквилл // Жизнь двенадцати цезарей. — М. : Правда, 1991. — С. 291–306.
13. Кузнецова Т. И. Классика и классицизм в теории Квинтиллиана / Т. И. Кузнецова, И. П. Стрельникова // Ораторское искусство в Древнем Риме. — М. : Наука, 1976. — С. 174–206.
14. Буркхард Якоб. Век Константина Великого / Якоб Буркхард. — М. : Центрполиграф, 2003. — 367 с.
15. Тацит. Диалог об ораторах / Тацит Корнелий // Тацит Корнелий. Анналы. Малые произведения. Истории. — М. : АСТ, Ладомир, 2001. — 992 с. — С. 483–522.
16. Корнилова Е. Н. Риторика — искусство убеждать. Своеобразие публицистики античной эпохи / Е. Н. Корнилова. — М. : УРАО, 1998. — 204 с.

*Надійшла до редколегії 23.06.2011 р.*

Театрално  
мистецтво  
Кино-,  
телефилми



Хореография

**СПЕЦИФІКА ВИКЛАДАННЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ**

*Розглядаються проблеми педагогіки в сучасній театральній школі.*

*Ключові слова: мистецтво, професійна театральна педагогіка, творча індивідуальність, метод.*

*Рассматриваются проблемы педагогике в современной театральной школе.*

*Ключевые слова: искусство, профессиональная театральная педагогика, творческая индивидуальность, метод.*

*The problems of pedagogy in modern drama school.*

*Key words: art, professional theatrical pedagogy, creative individuality, method.*

Поняття педагогіка походить від грецьких слів «пайдос» — дитя і «аго» — вести. У дослівному перекладі «пайдагогос» означає «дето-водитель». Педагогом у Стародавній Греції називали раба, який у буквальному сенсі слова брав за руку дитину свого пана і супроводжував його до школи. Поступово слово «педагогіка» стали використовувати в загальнішому сенсі для позначення мистецтва «вести дитину по життю», тобто виховувати її та навчати, спрямовувати духовний та тілесний розвиток. З часом накопичення знань сприяло виникненню особливої науки про виховання дітей. Теорія звільнилась від конкретних фактів, внесла необхідні узагальнення, виокремила найсуттєвіші відносини. Так педагогіка стала наукою про виховання і навчання дітей. Таке розуміння педагогіки збереглося аж до середини ХХ ст. І тільки в останні десятиліття виникло розуміння того, що кваліфікованого педагогічного керівництва потребують не лише діти, а й дорослі. Найкоротше, загальне і разом з тим відносно точно визначення сучасної педагогіки, — це наука про виховання людини. Поняття «виховання» тут використовується в якнайширшому сенсі, передбачає освіту, навчання, розвиток.

Точніше педагогіку можна визначити як науку про закономірності виховання підростаючого покоління, дорослих людей про управління їх розвитком відповідно до потреб суспільства.

Розкриваючи предмет педагогіки, не можна не торкнутися її категорій, тобто понять, що виражають наукові узагальнення. До цих категорій належать виховання в широкому і вузькому значенні, освіта.

Освіта — процес і результат засвоєння певної системи знань та забезпечення на цій основі відповідного рівня розвитку особистості. Освіту здобувають здебільшого в процесі навчання та виховання в навчальних закладах під керівництвом педагогів. Однак все зростаючу роль відіграє і самоосвіта, тобто здобуття системи знань самостійно.

Навчання — це цілеспрямований процес двосторонньої діяльності педагога та учнів з передачі й засвоєння знань. Діяльність викладача при цьому називають викладанням, а діяльність учнів — навчанням.

Тому навчання можна розуміти й так: навчання — це викладання й навчання, взяті в єдності.

Предмет педагогіки — процес спрямованого розвитку та формування людської особистості в умовах її навчання, освіти, виховання.

Педагогіка вищої школи розробляє питання навчання і виховання студентів вназ.

Нині педагогами називають людей, які мають відповідну підготовку й професійно займаються педагогічною діяльністю, тобто питаннями виховання, освіти і навчання. Тут слід звернути увагу на слово «професійно». Педагоги займаються педагогічною діяльністю професійно, а непрофесійно цією діяльністю займаються майже всі люди. «Відомо, що сценічна педагогіка плідно розвивається, коли взаємодіють «суперницькі» школи й існує вільна циркуляція ідей. Синдром замкнутості, закритості обмежує можливості будь-якої театральної школи, заважаючи повною мірою опанувати досягнення світової культури» [4, с. 154].

Слід мати на увазі, що педагогіка лише наполовину наука, а наполовину мистецтво. Тому перша вимога до професійного педагога — наявність педагогічних здібностей. Театральна педагогіка містить у собі якусь таємницю. Наприклад, таємницю магнетизму особистості Вчителя.

Ще А. С. Макаренко підкреслював необхідність опановування педагогом техніки педагогічної майстерності, техніки педагогічного спілкування: «Необхідно вміти читати на людському обличчі. Нічого хитрого, нічого містичного немає в тому, щоб по обличчю дізнаватися про деякі ознаки душевних рухів. Педагогічна майстерність полягає в постановці голосу вихователя і в управлінні своїм обличчям. Педагог не може не грати. Не може бути педагога, який не вмів би грати. Але не можна просто грати сценічно, зовнішньо. Є якийсь приводний ремінь, який має з'єднувати з цією грою вашу прекрасну особистість. Я став справжнім майстром тільки тоді, коли навчився говорити «Іди сюди» з 15-20 відтінками, коли навчився відображати 20 нюансів у постановці обличчя, фігури, голосу» [3, с. 57].

**Мета** статті — розширити уявлення про можливі підходи до проблеми підготовки театральної молоді, збагативши таким чином педагогічне мистецтво, дати поштовх новим самостійним пошукам у цій галузі.

Криза театральної педагогіки і криза світового драматичного театру в цілому — речі нерозривні. Тому й оновлення театру не може початися, якщо не почнеться оновлення в педагогіці.

Нині так звана театрально педагогіка повсюдно, в усьому світі, докорінно знищує людське начало, зводить усе до незначного, вульгарного ремісничого вміння. Зі школи зникає культурна пам'ять і духовні завдання. Пішовши зі школи, вони йдуть і з театру.

Василь Ключевський говорив: «Щоб бути хорошим викладачем, необхідно любити те, що викладаєш, і любити тих, кому викладаєш» [2, с. 102].

Не варто було б згадувати про «бездуховних вершителей доль», якби не думка: хто ж усе-таки має виховувати майбутніх художників, так би мовити, духівників нації! Хто тепер повинен стати керівним ядром?!

Нещодавно вчені встановили резонансну спільність: «Учитель — Учень».

Талановитий педагог, котрий має високі духовно-професійні показники, знаходить прямий контакт з талановитими студентами, домагаючись від них найвищих результатів, правда, в чомусь завдяки учням з менш розвиненими творчими даними, які розгублюються або тушуються.

Середній педагог знаходить єдність із середняком, відтісняючи талановитих і затушовуючи можливості малообдарованих учнів.

І, нарешті, бездарний учитель з низьким творчим потенціалом — знахідка для малообдарованих і біда для талановитих, яких у кращому разі усувають від інтенсивної роботи, а в гіршому — виганяють; середні так і залишаються середніми. Те ж відбувається і з моральністю.

Педагогіка — автономна професія, і будь-які «права», пов'язані з театральними званнями — нонсенс — це для школи «мильні бульбашки» і «голі королі», якщо Бог не дав педагогічного таланту. Можна бути народним, навіть академіком і не бути вчителем, а можна ніяких звань не мати і бути великим педагогом, як Чистяков у живописі, Ваганова у балеті, Нейгауз у музиці та ін. Потрібні педагоги за покликанням, а не за званням.

Намагатися вчити ставати артистами — це, можливо, одне з найзагадковіших занять у світі. Якщо, звичайно, не розуміти під навчанням артистів таке «натаскування» на певні рухові, голосові, пластичні і навіть якоюсь мірою емоційні навички, коли поступово закривається власне особистість. Людина намагається бути художником, а їй нав'язують навички, які щільно «загіпсовують» її людське «я», іноді цей гіпс буває навіть добре розфарбований.

Так нині досить часто вчать як в Україні, так і в усьому світі. Артистами, вихованими в такій манері, заповнений сучасний театральний світ. Подібне навчання проходить досить легко, проблем виникає порівняно мало. Зовсім інша справа, якщо йдеться про виховання артиста, якого педагог уявляє собі як «...утілення живого дихання, живого людського нерва, власної природи, максимально вираженого власного «я». Якщо він хоче максимально допомогти реалізуватися тому, що первинно закладено в людині. Якщо пластичне, рухове, музичне, мовленнєве, загальноосвітнє виховання спрямовуватиметься не на штампи, щоб при нагоді можна було скористатися навичками, а на пробудження і реалізацію самої особистості, яка, мобілізавши волю і навчившись жити уявою, розвинувши максимально свої можливості, зможе всією своєю нервовою системою, усім своїм організмом реагувати на те, що уява підказує. І реакція ця буде завжди дуже цікавою, виразною не тому, що людина думає про виразність, а тому, що інакше її організм уже не може. Особистість актора буде змістов-

ною, організм — різнобічно розвинений» [6]. Тобто, по суті, йдеться про те, щоб спробувати надати можливість майбутньому художнику «бути, а не здаватися», якщо скористатися великим формулюванням Костянтина Сергійовича Станіславського.

Йдеться про метод К. С. Станіславського, про виховання за його системою, і вже стає начебто якось нудно. Насправді, на нашу думку, методу К. С. Станіславського в тому розумінні, що про нього написано чимало книг, як такого не існує. Не існує нудної рецептури, що дає відповіді на всі запитання, яка знає «як», «що», «коли» робити, що таке дія, що таке «наскрізне» надзавдання, з яких кубиків будується роль і як ці кубики вибудовувати. Насправді метод Костянтина Сергійовича — це «...безперервний, нескінченний пошук живого тремтіння живої матерії, пошук великих секунд живого життя, живого людського почуття, живої людської думки. Багаторазове повторення слова «живий» не є стилістичною помилкою. Це суть мистецтва. Виявлення, створення, народження нового життя, нової реальності концентратніше і гостріше говорить про життя, ніж саме життя» [1, с. 350].

Нині, коли саме наше існування задихається в путах суцільної техногенності, Інтернетного спілкування і масової сурогатності, вічне завдання мистецтва стає ще актуальнішим. Метод, таким чином, перетворюється на безперервний пошук нового, безустанної відмови від того, що вже знайдено, невпинного пошуку нової якості живого процесу людського життя.

«Якщо ми говоримо про такий пошук, то, напевно, вже не можна сказати, що йдеться про навчання, тому що вчити можна тільки того, що сам знаєш. А якщо кожен день починати з того, чого не знаєш, кожен день знову шукати відповіді на всі запитання, отже, єдине, що ти можеш, — це надати молодим людям, котрі рухаються поруч з тобою, можливість спробувати вчитися разом з тобою, шукати живе навколо себе, шукати живе в самому собі, шукати самого себе. У такому разі, йтиметься вже не про педагогіку, а про навчання» [1, с. 350]. В інтерв'ю французьким журналістам Л. А. Додін ніяк не міг пояснити різницю між двома цими поняттями: педагог і вчитель. «Довелось згадати про Біблію, про першого Вчителя. Діючи за образом і подобою Божого, педагог-вчитель теж якоюсь мірою бере на себе функцію Деміурга. Він, якщо і не створює, то допомагає народженню людської особистості, або назавжди калічить і вбиває її» [1, с. 351].

Часто сперечаються, що важливіше: наповнити студента, як судину, знаннями або запалювати, як факел?! Краще запалювати його творчим вогнем, виховуючи художника, а не порожнього ремісника. Але, щоб факел спалахнув, його необхідно спочатку наповнити палиним матеріалом, тобто — технологією майстерності, полум'яною душею, тонким чуттям, розумінням життя, його сенсу, а це все в Арістотеля, Г. С. Сковороди, О. С. Курбаса, Г. О. Товстоногова. І тоді не буде «торрічелівої порожнечі» в головах і серцях претендентів у генії.



«...Ось міркую про абітурієнтів, про студентів, а підступна думка нашіптує: А чи не винні в тому педагоги?! А чи не цвірінкаємо ми самі горобчиками? На жаль, цвірінкаємо, і ще як! Добра половина наставників просто чужа педагогіці. Частина з них навчає за принципом: «Роби, як я роблю, і ніяких цвяхів!» — готують, так би мовити, копіювальників, наслідувачів, а не самостійних творців. А є й гірші — це ті, хто «натиснуть», повторюючи десятки разів одні й ті ж поставлені сцени або вправи, тобто займаються дресируванням, як би з тваринками, виробляючи умовний рефлекс механічного запам'ятовування. Тут біда, що зовнішній вигляд злагодженості може вести до «успіху» — усе чистенько, гладенько і... вихолощено. Велике медичне, воно ж сто відсотків наше — «НЕ НАШКОДЬ!» не стосується цих «майстрів кіно і театру». А чи етично йти у педагоги, не знаючи педагогіки, теорії своєї справи?

Адже мистецтво — це найпотужніший акумулятор духовності та культури людства!» [5].

Педагог, по своїй суті, повинен бути артистом. Учителеві доводиться грати нескінченну кількість ролей, він зобов'язаний робити це вміло і, головне, творчо, аж до повного свого перевтілення.

Однак у країні безліч нескладних, психологічно «затиснутих» і «недорікуватих» учителів, що не несуть правди, свого «я», в яких не розвинена або відсутня уява і фантазія (а будь-яка творчість і починається саме з уяви та фантазії)!

Педагогові, як і акторові, слід уміти використовувати всі стадії творчого процесу та пам'ятати, що «підказка» інший раз перебуває в криниці нашої підсвідомості, яка вбирає в себе і таїть усі перипетії життя, збагачуючись спостереженнями, навчанням, інтересом до музеїв, галерей, бібліотек, людей та ін. Педагогові особливо потрібно жити підкірку.

А школа К. С. Станіславського — своєрідна «підказка» для вирішення такої особливої «проблемної ситуації», як виховання Вчителя з великої літери.

Нині потрібен педагог, який уміє розкрити «секрети» творчості зсередини, знає не лише свій предмет, але й педагогіку, і психологію, і евристику, та ін. Театральний педагог має випробувати акторське мистецтво на своїй шкірі. Якщо він його не знає, це неповноцінний педагог.

Коротко сформулюємо потреби в нз у цій сфері: театральних педагогів необхідно спеціально готувати й стимулювати. Потрібні аспірантури, творчі лабораторії для театральних педагогів, якими б керували великі майстри.

Рівень розвитку театального мистецтва залежить від ступеня професійності творця, від його технологічних знань і вмінь, тільки в такому разі можна досягти бажаних результатів, звичайно, не без допомоги Міністерства культури.

«У мистецтві не можна навчити, — стверджував Г. О. Товстоногов, — можна лише оснастити грамотою, художній смак, виховати етично й громадянські» [4, с. 153]. Школу майбутнього Георгій Олек-

сандрович уявляв як творчу лабораторію, оснащену сучасним обладнанням, де разом навчаються, експериментують режисери та драматурги, актори, художники, композитори. А також, дуже важливо, щоб педагого становили єдине ціле, були «педагогічною командою».

90-ті рр. ХХ ст. — час деструктуризації старих організаційно-творчих форм театральної педагогіки, час пошуків нових шляхів, що відповідали зміненим запитам театру і суспільства — естетичним, соціальним, ідеологічним. Виникли нові форми театральних освітніх установ, театральні ліцеї, училища набули статусу інститутів, відкрито театральні університети й академії. Додаткову цінність цьому додало втілення в життя новаторської ідеї навчання під дахом одного вищого навчального закладу не тільки акторів, режисерів, театрознавців, але й менеджерів, художників-дизайнерів. Принципи такого навчання істотно розвивають самопізнання театрального мистецтва, є серйозним внеском у систему освіти.

Слід визнати, що Харківська державна академія культури — заклад нового типу — мала в особі професора В. І. Цвєткова унікальне і щасливе поєднання педагога гуманітарних дисциплін та педагога-практика театральної справи. Окрім практичних занять з майстерності актора, він читав лекції з теорії режисури й історії мистецтв. Всеволод Іванович вражав просторістю своїх знань з історії та теорії театру, кіно, телебачення, образотворчого мистецтва, живопису, архітектури, музики. Його лекції об'єднували таке коло питань, що звичайно в театральному вчч читають педагоги з історії літератури, історії театру, філософії, естетики. Про таких учителів можна тільки мріяти!

У педагогів різних предметів є один спільний об'єкт: індивідуальність студента. А завдання студента — об'єднати всі предмети і підпорядкувати їх одній меті: виховання в собі змістовного артиста.

Театральна школа задає своїм учням запитання, на які вони матимуть відповідати все своє життя. Вона надає певну систему знань, підходів, методів, але головне — школа створює середовище, готує підґрунтя для зростання, саморозвитку таланту. Якщо студент любить мистецтво, розуміючи його, буде оснащений культурою, знаннями театр, літературу, живопис, музику, поезію, минуле і сьогодення театру, великих артистів, режисерів, тоді він вже ставитиметься до своєї справи як до певної місії. І, виходячи на сцену, розумітиме, що чинить моральний вплив на публіку. Тому ми маємо виховати в акторів відчуття місії. Лише в такому разі вони будуть по-справжньому щасливими людьми. «З одного боку, ми вчимо студента майстерності, а з іншого — зміцнюємо його дух. З одного боку, він повинен бути сильним майстром, а з іншого — художником високої душі» [6].

Нині, у ХХІ ст., біля дверей театрального навчального закладу екзаменатори часом не знають, що, по суті, виявляти. Слухають, як абітурієнт читає вірші, байку, прозу, відзначають дикцію, темперамент, у кращому випадку, вигадку, особливо в етюдах. Придивляються до зовнішнього вигляду, перевіряють загальну культуру та загальну музикальність.

«Абітурієнт зобов'язаний з абсолютною повнотою проявити себе в дії, а це означає, що його мають відрізняти пристрасність, емоційність, реактивність нервової системи — без цих якостей не буде так необхідного в мистецтві «високовольтного» прагнення до мети, а наявність цих якостей перетворить дію на інтенсивну, насичену і повнокровну.

Нарешті, необхідні розум, воля, художній смак, почуття гумору, спостережливність, без яких не може бути масштабності, значимості і глибини дії актора, який висловлює думку ролі образу, оскільки за цим — розгадка «способу життя» персонажа. Цей не повний перелік дозволяє вловити, з чим слід іти до театру і над чим працювати не лише сучасним учням, а завтрашнім артистам і, притому, протягом усього свого життя, і чого вчити педагогам своїх підопічних» [5].

Театральна школа потребує талановитих педагогів. Тільки вони здатні, набувши досвіду, визначити особисту логіку і закономірності організації навчального процесу, уточнення або наповнення іншим розумінням його зміст, відточити попередні та запропонувати нові педагогічні заходи, виробити плідні методи навчання. Тільки такі педагоги здатні побачити в учнях рівноправних колег та самостійних митців.

#### Список літератури

1. Додин Л. А. Путешествие без конца. Диалоги с миром / Л. А. Додин. — СПб. : «Балтийские сезоны». — 2009. — 496 с.
2. Душенко К. В. Четыре возраста человека. Афоризмы / К. В. Душенко. — М. : ЗАО изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. — 368 с.
3. Макаренко А. С. Книга для родителей / А. С. Макаренко / Макаренко А. С. Собр. соч. В 5 т. — М. : «Правда», 1974. — Т. 4. — 362 с.
4. Малочевская И. Б. Режиссёрская школа Товстоногова / И. Б. Малочевская. — СПб. : «Береста» 2003. — 160 с.
5. Цветков В. И. В одной руке два арбуза не унести / В. И. Цветков // Советская культура. — 1976. — 5 окт. (№ 80). — С. 6.
6. Цветков В. И. Педагогическое творчество и наследие К С Станиславского / В. И. Цветков // Проблемы освоения театральной педагогики в профессионально-педагогической подготовке будущего учителя : материалы всесоюзной науч.-практ. конф. — Полтава, 1991. — С. 76.

*Надійшла до редколегії 07.06.2011 р.*

УДК 792.82(091)(477.54)

О. Е. КАГАДІЙ

#### ЗІРКИ БАЛЕТНОЇ ТРУПИ ХАРКІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМ. М. В. ЛИСЕНКА

*Розглянуто творчі портрети найвидатніших танцівників Харківського театру опери та балету ХХ ст.*

**Ключові слова:** балетна трупа, балетмейстер, танцювальний дует, хореографічне училище.

*Рассмотрены творческие портреты наиболее выдающихся танцовщиков Харьковского театра оперы и балета XX в.*

**Ключевые слова:** балетная труппа, балетмейстер, танцевальный дуэт, хореографическое училище.

*The article presents the creative portraits of the most outstanding dancers Kharkov Opera and Ballet Theater.*

**Key words:** ballet troupe, choreographer, dance duo, Ballet School.

Актуальність теми. Під час вивчення історії Харківського академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка дослідники найчастіше зосереджують увагу на творчості майстрів академічного співу. На жаль, мистецтво та діяльність балетної трупі, роль якої в мистецькому житті театру є надзвичайно важливою, все ще залишається поза межами дослідницького інтересу. Запропонована стаття має заповнити створену лаку, що й зумовлює її актуальність.

**Мета** — висвітлити роль провідних майстрів харківської балетної школи в історії балетної трупі Харківського оперного театру, визначити їх внесок у розвиток вітчизняного балету.

Завдання дослідження:

1. Розкрити особливості історичного становлення балетної трупі ХАТОБу.
2. Розглянути творчий та життєвий шлях видатних солістів та балетмейстерів Харківського театру опери та балету.

Об'єкт дослідження — творча діяльність балетної трупі Харківського оперного театру на протязі XX ст..

Предмет дослідження — особливості творчого шляху видатних харківських танцівників: Т. Попеску, С. Коливанової, Л. Маркова.

Історія балетної трупі Харківського театру опери та балету розпочалась фактично ще до його офіційного відкриття в 1926 р., а саме: наприкінці XVIII ст. У ракурсі розкриття означеної теми вельми значущим постає той факт, що свідчення про балетні вистави в Харкові є давнішими, ніж згадки про оперні спектаклі. Вже в 1780 р. у Харкові відбувалися балетні вистави, показані трупі під керівництвом відставного петербурзького танцюриста Іваницького. Кількість танцівників у трупі наближалась до 20 осіб. Усі вони були «харківцями».

Крім балетів на харківській сцені демонструвалися і оперні вистави: від «Мельника, чаклуна, хитруна і свата» М. Соколовського та О. Облесімова до «Лиха від карети» В. Пашкевича та А. Княжніна. Розвиткові оперно-балетної справи в місті значною мірою сприяла діяльність у Харкові відомої трупі Штейна в першій половині XIX ст.

У виконанні артистів саме цієї трупі харків'яни вперше побачили славетну українську музичну виставу «Наталка Полтавка» І. П. Котляревського, в якій гармонійно поєднані слово і музика, спів і танець. Музично-хореографічна сутність театральної вистави, яка згодом стане джерелом і плідним ґрунтом для виникнення й розвитку всіх жанрів українського національного театру, поступово стверджується

на харківській сцені, надаючи цікаві зразки своєрідних синтетичних вистав.

Радянська доба в історії українського оперно-балетного театру — це період бурхливого розквіту мистецтва, сміливих шукань і експериментів, гострої боротьби художніх течій і спрямувань, формування оригінального репертуару, режисури, диригентської та балетмейстерської майстерності, оперного та балетного виконавства.

У 1964 р. поряд з досвідченими майстрами — О. Байковою, В. Гудименко, О. Поповим — головні партії в «Лебединому озері» та «Жизелі» з великим успіхом виконали вихованці Київського хореографічного училища — натхненна і лірична балерина С. Коливанова і темпераментний, віртуозний танцюрист Т. К. Попеску.

Життєвий шлях народного артиста України Теодора Костянтиновича Попеску відзначений складними та незвичайними подіями. Народився Попеску 28 січня 1935 р. Його, хлопчика-сироту, підібрали на шляхах Великої Вітчизняної радянські солдати, що звільняли Румунію від фашистів. В Україні Т. К. Попеску потрапив до дитячого будинку, де грав у духовому оркестрі на трубі.

У 1951 р. юного трубача нагородили чеськими ботиками, гітарою та направили в спеціальний Київський дитячий будинок для обдарованих дітей. У цьому закладі навчали музикантів, художників, артистів балету та читців. Після двотижневого карантину новачки мали скласти екзамени зі спеціальності, яку вони намагалися набутися. Коли Попеску прийшов на іспит, приймальна комісія перевірила його гнучкість, координацію рухів, слух та відчуття ритму. Після всіх цих тестів він запитав у екзаменаторів: «А коли ж я гратиму на трубі?». І отримав відповідь, що його зачислено в балетний клас.

Таким чином, займатися балетом Попеску почав дуже пізно — в 17 років. Його ровесники, які танцювали з самого дитинства, були кращі за Теодора. На першому році навчання танцівника-початківця чекав провал — він не зміг виконати необхідну програму і отримав «двійку» на екзамені. Майбутнього видатного балетмейстера обов'язково б відчислили зі школи, якби не один із педагогів — Кирило Тихомиров. Він наполіг на тому, щоб хлопця залишили в дитячому будинку, і взяв його у свій клас.

Так випадок визначив майбутнє видатного балетмейстера. Т. Попеску закінчив Київське хореографічне училище в 1957 р. та деякий час працював у Київському театрі опери та балету, а також — в Узбецькому театрі опери та балету.

Саме в училищі він познайомився з дівчиною, котра на все життя підкорила його серце. С. Коливанова стала не тільки його дружиною, але і партнеркою по сцені. Їх перший спектакль мав символічну назву — «Берег щастя». Балетний дует Попеску — Коливанова об'їздив увесь Радянський Союз.

Проте справжньою творчою коліскою Попеску-артиста стала харківська сцена. Саме тут, у театрі опери та балету ім. М. В. Лисенка, в 1963 р. народився блискучий танцювальний дует Світлани Колива-

нової та Теодора Попеску, який протягом багатьох років залишався провідним у класичних та сучасних прем'єрах.

Т. К. Попеску продовжив традиції видатних танцівників харківської сцени: О. М. Соболя, В. К. Литвиненка, В. В. Гудименка. «Візитною карткою» виконавських стилів цих танцівників був віртуозний чоловічий танець, героїка та мужність створюваних образів. Академічність у танці Т. Попеску поєднувалась з потужною динамікою та відкритою емоційністю, що дозволило йому створити незабутні образи в балетах сучасних композиторів: М. Скорульського («Лісова пісня», Лукаш), В. Губаренка («Дон Жуан»), А. Петрова («Створення світу», Адам), Ж. Бізе-Р. Щедрина («Кармен-сюїта», Хосе), А. Хачатуряна («Спартак»), А. Мелікова («Легенда про кохання», Ферхад).

Одним із найяскравіших художніх надбань Т. Попеску справедливо вважають виконання партії Хулігана в балеті на музику Д. Шостаковича «Панночка та Хуліган» за однойменним кіносценарієм В. Маяковського. Тут яскраво втілилися кращі артистичні й танцювальні якості митця: щирий ліризм, драматична наснага і пластична виразність, що здатна замінити слово.

Попеску-артист міг бути аристократичним, як у більшості класичних вистав на музику П. Чайковського, С. Прокоф'єва, А. Адана, Л. Мінкуса. Він також міг вражати брутальною силою та атакуючим натиском. Подібні образи, поряд з тендітними та ніжно-ліричними героїнями С. Коливанової, сприймалися як взаємодоповнюючі елементи концептуальної цілності вистави. Дует провідних харківських танцівників неодноразово виступав у європейських країнах, у Канаді.

Свій багатий виконавський досвід Т. К. Попеску успішно передавав численним учням, серед яких, насамперед, були студенти факультету класичної хореографії Харківського училища культури. Деякий час він очолював балетний колектив Молдавського театру опери та балету, а згодом повернувся до Харкова. В останні роки життя видатний танцівник та балетмейстер працював як балетмейстер-репетитор. Т. К. Попеску користувався виключним мистецьким авторитетом, був вимогливим до себе та колег і робив усе для підтримки високого рівня харківських танцівників. Підготовлені за його участю ролі молоді артисти виконували з тим ступенем самовіддачі й емоційної наснаги, які підтверджували непересічний рівень майстерності Т. К. Попеску-педагога. Вдячна пам'ять про цього майстра сцени та наставника молодих талантів назавжди збережеться в наших серцях.

Народна артистка України Світлана Іванівна Коливанова має безліч почесних звань та нагород: лауреат міжнародного конкурсу артистів балету у Варні, «Кавалер ордена княгині Ольги» III ступеня, «Почесна громадянка міста Харкова», «Людина року» (2005), лауреат конкурсу «Народне визнання — 2006» у номінації «за відданість мистецтву».

Балерина народилася 26 вересня 1940 р. в Росії, у Воронежській області. Після війни батьки Світлани були направлені в Західну Україну, в місто Солібор. Там маленька Світлана пішла в початкову школу. В 1948 р. сім'я оселилась в місті Бориспіль Київської області,

де в невеличкому військовому містечку Світлана почала ходити до балетного кружка, яким керував Миколай Соєнко. Вчитель запропонував батькам віддати Світлану в хореографічне училище. Так, у 1951 р. С. Коливанова стала студенткою Київського державного хореографічного училища. В 1958 р. як найкраща учениця, Світлана представляла Київ на відборі балетних училищ у Москві. Разом з С. Коливановою на відборі танцювали Максимова і Васильєв, Нурієв і Сизова, інші майбутні зірки балету.

У передвипускному класі юна балерина блискуче станцювала провідну роль у балеті «Берег щастя» А. Спадавеккіа та була відзначена пресою. Вже тоді в училищі зародився знаменитий творчий дует майстрів радянського балету — С. Коливанової і Т. Попеску. В 1959 р. закінчилось навчання в хореографічному училищі та почалась робота в Київській національній опері.

У 1960 р. Світлана Коливанова одружується з Теодором Попеску і разом з чоловіком від'їжджає до Ташкента. Проте балетмейстер Сатуновський, котрий працював з С. Коливановою і Т. Попеску, наполягав щоб вони повернулися до Харкова. У 1963 р. артисти театру погодились приїхати до першої столиці України. В цьому році їхні імена з'явилися на театральних афішах Харкова, котрий став для них творчою батьківщиною, містом визнання та значних художніх відкриттів.

У сезоні 1973-1974 рр. дует запросили до участі в гастролях Великого театру СРСР, які відбулися в Америці, Росії, Казахстані, Азербайджані. Артистів вшанували почесними грамотами. Наступні гастролі 1977 р. відбувалися в Італії, і там харківські митці викликали справжній фурор.

С. Коливанова виступила в десятках головних партій, створивши різнохарактерні образи: бешкетна Кітрі, ніжна Фрігія, жагуча Кармен, головні партії в балетах Адана, Мінкуса, Прокоф'єва, Шостаковича, а також Донна Анна («Дон Жуан» Губаренка), Мехмене Бану («Легенда про любов» Мелікова). Газета «Красное знамя» відзначала: «Її натхненню, техніці аплодували у ФРН, Канаді, США, Бельгії. Танцювала вона на сцені Великого і на знаменитому бразильському стадіоні «Маракана», де шалена торсида влаштувала їй овацію, змусивши вийти на «біс» [4].

Газета «Вечірній Харків» підкреслювала: «...творча діяльність її — це кращі театри Канади, Америки, Італії, Бразилії, Польщі, Чехословаччини, Німеччини... і скрізь аншлаги, оплески, овації, квіти. Перелічувати всі міста колишнього нашого СРСР — місця мало, хіба що не була в Улан-Уде, сміється балерина. Кращі танцюристи — Лавровський, Фадеїчев, Романенко, Лієпа — вважали за честь бути її партнерами, а потім партнерами ставали й найталановитіші з її учнів» [5].

Нині С. Коливанова — художній керівник балету Харківського державного академічного театру опери та балету ім. М.В. Лисенка, кавалер орденів «Трудового Червоного Прапора», відзнаки Президента України «За особливі заслуги у розвитку культури в Україні»



III ступеня, багатьох державних, міжнародних та професійних нагород. Балерина продовжує передавати свою безцінну майстерність усе новим і новим поколінням.

Прихід у велике мистецтво для Л. В. Маркова був вельми своєрідним. Для хлопчика, який народився в маленькому кримському містечку Керч, головними речами в житті були футбол та море.

У 1961 р. до міста на гастролі приїхав Донецький театр опери та балету. П'ятнадцятирічний хлопчик потрапляє на виставу «Лебедине озеро». Задоволення від побаченого було неперевершеним. Музика, рухи, пластика, якою можна передавати почуття героя... До кінця спектаклю підліток сидів як заворожений і зрозумів: це — його, а тут ще й випадок підтвернувся. Л. Марков дізнався, що в Київському державному хореографічному училищі буде набір в експериментальний клас. У сім'ї так склалося, що в червні випала нагода їхати до Києва. Хлопець умовив матір спробувати взяти участь у конкурсі — і раптом вступив!

У вересні розпочалися заняття. Незважаючи на спортивну підготовку учня, ази класичного танцю давались з великим напруженням. Минув рік — і з десяти осіб, набраних до першого експериментального, сім відчислили, а трьох, зокрема й Маркова, перевели в третій експериментальний, тому що трьох учити окремо було недоцільно, та й експерименти по набору «переростків» були закінчені. Вирішили спробувати, чи зможуть новачки наздогнати програму.

Цей рік був найтяжчим для Л. Маркова: рухи ускладнились, темп прискорився, захворювання на тиф відібрало від занять три місяці. Тільки зусилля педагогів — Маргарити Дмитрівни Назарової, Євгена Васильовича Зайцева, Романа Миколайовича Зубова, — які доклали величезних зусиль, віддавши учневі свій вільний час, допомогли успішно закінчити курс.

По закінченні училища в 1967 р. Л. Маркова був направили на роботу в Харківський академічний театр опери та балету ім. Лисенка. Протягом першого року він танцював усі кордебалетні ролі, отримав за це 75 крб., але був щасливим, працював на всіх репетиціях на повну силу. Вже через рік молодому танцівникові доручили виконання ролі Ганса в балеті «Жізель», іспанський танець у «Лебединому озері». В наступному році — нові цікаві ролі: Гефест — балет «Прометей», Король мишей — «Лускунчик», Ротбарт — «Лебедине озеро».

Через рік Л. Марков отримав ставку соліста, що надало можливості виконувати нові цікаві партії в спектаклях, поставлених Маргаритою Арнаутовою («Легенда про любов» — Візир, «Доктор Айболит» — Бармалей), Маратом Газієвим («Створення світу» — Чорт, «Даремна обережність» — Марселіна).

За майстерне виконання партій другого плану в 1976 р. Л. В. Маркову присуджено звання заслуженого артиста України. Вже в цьому році його переводять у категорію провідного соліста балету.

Разом з виконавською діяльністю Л. Марков займається балетмейстерською роботою. Однією з перших була робота над постановкою

танцю в оперному спектаклі «Червоний капелюшок», у подальшій творчій біографії — хореографічні номери в операх: «Фауст» — вальс, «Вальпургієва ніч» — дует Вакха і Вакханки, «Аїда» — площа, «Тарас Бульба» — козачок.

Подальша творча робота Л. Маркова в театрі надала можливість познайомитися з видатними балетмейстерами того часу: К. Сергеевим, М. Дудинським, М. Боярчиковим.

Цікавими нюансами творчої біографії танцівника є незвичайні партії: підлітків та жінок. Л. Марков виконав три жіночі партії — Фея Карабос у «Сплячій красуні», Марселіна в «Даремній обережності», Отаманша в «Бременських музикантах». У спектаклі «Бременські музиканти» Л.В.Марков дебютував як вокаліст.

За двадцять років творчого життя в театрі виконано більше сорока партій, в яких Л. Марков проявив себе не тільки як неперевершений виконавець, але і як неперевершений актор.

У 1985 р. Л. Марков вступив до ГІТІСу (Москва) на балетмейстерське відділення, клас В. В. Васильєва і К. С. Максимової, котре закінчив у 1991 р.

У 1987 р. закінчився 20-ти річний трудовий стаж танцівника. Маючи яскраві педагогічні та балетмейстерські задатки, Л. В. Марков розпочав балетмейстерську діяльність, здійснюючи постановки танцювальних сцен у театрах Харкова: в Театрі російської драми ім. О. Пушкіна, Українському Академічному театрі ім. Т. Г. Шевченка, Харківському Академічному театрі ляльок ім. Н. К. Крупської, музично-драматичних театрах України: в Сімферополі, Чернівці, Миколаєві, Полтаві.

З 1998 р. Л. Марков працював у Харківській академії культури, де викладав предмети «Мистецтво балетмейстера», «Дуетний танець», «Зразки класичного наслідування», «Іспанський народний танець».

З 2003 р. він є завідувачем кафедри сучасної хореографії і керівником студентського театру танцю «ЕСТЕТ». Здійснює постановки, серед яких: мюзикл «Монах», концертні номери «Вдови» і «Концерт по заявках», хореографічні постановки для вокальних номерів, хореографічна композиція «Чайка» за мотивами повісті-притчі Р. Баха «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон» (спільно з китайською студенткою Юань Юань).

Майстер керував роботою студентів кафедри народної хореографії М. Дяченка, Є. Креньова, В. Байстрюченка і кафедри сучасної хореографії Т. Стасик по підготовці конкурсних номерів до I-го Відкритого Харківського конкурсу балетмейстерів (2006 р. ).

Нині Л. В. Марков продовжує працювати в академії і займається педагогічною, науковою та творчою діяльністю.

Отже, видатні танцівники — солісти Харківського театру опери та балету ім. М. В. Лисенка — С. Коливанова, Т. Попеску, Л. Марков — досвідчені майстри хореографії, котрі відкрили «нову добу» в історії українського оперно-балетного театру, окреслили харківську традицію академічного балетного виконавства. Свій багатий виконавський досвід вони передавали численним учням.

Перспективами подальших досліджень може бути вивчення історії та розвитку Харківського державного театру опери та балету ім. М. Лисенка.

#### Список літератури

1. Милославський К. Харківський театр опери та балету // К. Милославський. — К. : Муз. Україна, 1965. — 131 с.
2. Станішевський Ю. О. Балетний театр України. 225 років історії. — К. : Муз. Україна, 2003. — 438 с.
3. Станішевський Ю. Харьковский театр оперы и балета // Ю. А. Станішевський // Музыкальная энциклопедия. — М. : Советская энциклопедия, 1981. — Т. 5. — С. 1035-1037.
4. Красное знамя. — 1990. — 26 вересня.
5. Вечерний Харьков. — 1999. — 16 септембра.

*Надійшла до редколегії 18.05.2011 р.*

УДК 930.1:[069:792] (477) «1926/1934» І. Г. РУДАВІНА

### УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ МУЗЕЙ І ТЕАТРОЗНАВСТВО: ФАКТОРИ РОЗВИТКУ ТА ФОРМИ ВЗАЄМОВПЛИВУ (1926 — 1934 РР.)

*Розкрито фактори виникнення та розвитку профільної науково-дослідної діяльності Українського театрального музею. Вперше визначено і проаналізовано форми взаємозв'язку та взаємовпливу театрознавства і театрального музею.*

**Ключові слова:** Український театральний музей, профільна наука, театрознавство, взаємозв'язок, взаємовплив, Всеукраїнська академія наук.

*Раскрыто факторы возникновения и развития профильной научно-исследовательской деятельности Украинского театрального музея. Впервые определены и проанализированы формы взаимовлияния и взаимосвязи театроведения и театрального музея.*

**Ключевые слова:** Украинский театральный музей, профильная наука, театроведение, взаимосвязь, взаимовлияние, Всеукраинская академия наук.

*The factors of the beginning and development of main research activity of Ukraine theater museum were unveiled for the first time the forms of mutual connection and mutual impact of study of the theatre and theatrical museum were specified and analyzed.*

**Key words:** Ukrainian theatrical museum, profile science, theatre studies, interrelationship, All — Ukrainian Academy of science.

Однією з потреб сучасного українського музеєзнавства є вивчення історичного досвіду окремих напрямів діяльності музейних закладів, серед яких особливим соціальним і культурним змістом завжди відзначалась діяльність театральних музеїв.

Важливим напрямом діяльності театральних музеїв є науково-дослідницька робота, яка складається з профільних і музезнавчих досліджень. Дослідження в рамках профільної науки в означений період здійснював Український театральний музей (далі УТМ). Але теоретична проблема питання взаємозв'язку та взаємовпливу театраль-ного музею і театрознавства ніколи не була предметом спеціальних наукових досліджень.

Важливий фактичний матеріал про профільну дослідну роботу УТМ у другій половині 1920-х рр. містять публіцистичні статті, нариси, брошури безпосереднього фундатора музею — П. І. Руліна [9, 10, 11]. Окремі джерела інформації про діяльність УТМ у період його перебування в системі ВУАН наведені в статті сучасної дослідниці Л. А. Романчі [8].

**Мета** статті — виявити і визначити шляхи та фактори розвитку профільної науково-дослідної діяльності УТМ, проаналізувати форми взаємозв'язку та взаємовпливу театрознавства і театального музею.

Організаційний етап становлення театального музею державного значення (1926-1934 рр.) відбувається в період, коли основні форми та напрями діяльності музеїв України були сформульовані і визначені резолюцією Президії Укрнауки «Про музейну справу в УСРР» (перехід до планового розвитку культури сприяв упорядкуванню керівництва музейним будівництвом. Рішенням РНК і Держплану УСРР (1925 р. ) музеї системи НКО перевели у відання Укрнауки, що пояснювалось необхідністю створення однотипної структури керівних музейних органів). Директивний орган — Укрнаука — у своїй діяльності щодо музеїв використовувала досвід і знання теоретиків та практиків музейної справи, які надавали музею значення наукової установи. До того ж, п. 9 «Резолюції» взагалі забороняли «речі, наукою не вивчені й не систематизовані, експозиції їх для широких мас не припускати» [6, с. 194]. Саме цей час і є періодом становлення театрознавства як окремої наукової галузі, що було пов'язано із загальним розвитком і розмежуванням наук.

Безумовно, дослідження історії театру в Україні почались значно раніше. Так, наприклад, І. Франко в нарисах «Русько-український театр» (1894 р. ) уперше науково обґрунтував періодизацію розвитку театального мистецтва в Україні від джерел до середини ХІХ ст., що сприяло утвердженню театрознавства як самостійної галузі суспільних наук. Але нариси І. Франка, як і праці інших дослідників театального мистецтва кінця ХІХ — початку ХХ ст. (В. Резанова, М. Возняка та ін.), були написані виключно в аспекті історії літератури театру. Нині загальноновизнано, що принципи дослідження театру як мистецтва вперше розробив німецький науковець Макс Герман у праці «Дослідження з історії німецького театру середньовіччя і Відродження» (1914 р. ). Отже, історія театру була відокремлена від історії драми. В 1920-х рр. театрознавство почали вважати невід'ємною частиною радянського мистецтвознавства. Важливим стимулом для вивчення театальної справи в історичному аспекті було і посилення суспільного інтересу до історії та традицій

української культури, що зумовлено краєзнавчим рухом в Україні у 20-х рр. ХХ ст.

Наукове вивчення театральних явищ розглядалось як важливе самостійне завдання, що відповідало новим суспільним потребам. Це потребувало створення наукової бази, де б зосереджувались і систематизувались матеріали з історії як сучасного, так і минулого театру. Але мистецьке об'єднання «Березіль» (однією з ланок якого з 1923 р. був театральний музей) не мало можливості вести науково-дослідну роботу, а спеціального профільного організаційного центру не існувало. До того ж, у зв'язку з переїздом «Березоля» до Харкова (1926 р.) подальше існування музею взагалі «стало перед великим запитанням» [10, с. 7]. Слід зауважити, що з метою забезпечення науковим керівництвом музейне будівництво в Україні в 1920-х рр. до справи залучили Всеукраїнську академію наук (далі ВУАН). На той час ВУАН була єдиною установою, котра могла об'єднати науковців та фонди історико-культурного значення. З початку створення ВУАН формувалась як система наукових установ, що мали досліджувати історію народу, його культуру та ін. Історію українського театру, особливо давнього, досліджували співробітники кафедри суспільних наук і різних комісій Академії. Однак окремої установи, котра б вивчала історію театру в Україні, на той час у системі ВУАН не існувало. Для наукових досліджень велику цінність мала саме колекція театральних зібрань, яка, на відміну від випадкових речей, надавала важливішу наукову інформацію. Тому основною причиною передачі зібрань театрального музею «Березоля» до ВУАН була суспільна необхідність придбання наукової бази для поглибленого вивчення сучасного театру та театральної спадщини.

Ініціатором передачі музею до ВУАН був професор кафедри театрознавства музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка — П. І. Рупін. Офіційно музей увійшов до складу ВУАН 14 жовтня 1926 р. як окремий структурний підрозділ при кафедрі українського мистецтва, про що свідчать документи, наведені Л. Романчею [8, с. 37]. Варто зауважити, що через відсутність приміщення і коштів майно музею майже рік зберігалось в «Музеї діячів Науки і Мистецтва на Україні». Тільки в 1927 р. театральним зібранням було відведено спеціальне приміщення на території Києво-Печерського заповідника, де на їх основі й організували УТМ. Керівником музею призначили П. І. Рупіна.

Перебування музею в складі ВУАН гарантувало належне збереження і використання переданих матеріалів, забезпечувало наукове й організаційне керівництво музеєм, відкривало нові перспективи для театрознавців. Активізувалася робота по збиранню і систематизації експонатів, необхідних для вивчення історії театру в Україні та документуючих процеси і явища театральної спадщини, здійснювалась розробка проблеми сучасної театральної культури. На науково-операційні витрати музею ВУАН поступово збільшувала й асигнування, наприклад, у 1928 р. з 20 до 50 крб. щомісячно. Саме з цього часу (1927 р.) ВУАН стає центром театрознавчих досліджень,

а в діяльності музею розпочинається якісно новий період історії, з масштабними завданнями наукової установи, в якій зосереджуються пам'ятки та матеріали, необхідні для дослідження як минулого, так і сучасного театру. Слід зазначити, що з самого початку діяльність музею набула наукового осмислення, оскільки «музей не покладався на хаотичне надходження до нього матеріалів, а поставив перед собою певні завдання планових пошуків і намагався їх конкретно здійснювати» [11, с. 8 — 13].

Планові пошуки відбувались різними шляхами. Найпоширенішими були звернення: в періодичній пресі — до громадськості у формі оголошень та роз'яснюючих статей про важливість цих заходів (наприклад, у журналах «Сільський театр» — 1927. — №5, «Радянське мистецтво» 1928. — №7 та ін.); до керівників державних театрів — з пропозицією передати всі матеріали про їх минуле і поточну працю; до видатних діячів українського театру та їх родичів — із запитами про наявні матеріали минулого театру з метою придбання оригіналів або їх копіювання. Для виявлення історично-театрального матеріалу практикували неодноразові відрядження керівника музею П. Рудіна до деяких театрів (наприклад, до Одеської Держдрами; Червонозаводського театру в Харкові; Театру ім. М. Заньковецької та ін.), а також його офіційні звернення до Всеукраїнського Археологічного Комітету з проханням передати УТМ заборонені за царату п'єси українських авторів з колишніх фондів цензури [8, с. 38 — 39; 11, с. 12 — 18].

Отже, керівник музею використовував усі можливі заходи зі збирання джерел інформації для профільної дисципліни і, як результат, опрацювання і систематизації зібраного матеріалу за науковими принципами. Результатом такої активної діяльності стало значне поповнення фондів УТМ: кількість збірок зросла з 2710 одиниць до 28063 [11, с. 20]. І це відбулось зусиллями П. І. Рудіна, який виконував організаційну і наукову роботу одноосібно. Знайдені експонати відображали театральне життя України на різних історичних етапах, охоплювали сучасну театральну мережу і являли собою колекції афіш, сценічне вбрання, рукописи ролей, макети декорацій, листування діячів театру, портрети видатних акторів, біографічні й мемуарні матеріали, епістолярну спадщину корифеїв українського театру тощо. Унікальним придбанням цього періоду був Сокиринський вертеп з ляльками. Як зазначав сучасник Ю. Блохін: «ці експонати стануть у великій пригоді і майбутнім дослідникам, а тепер можуть прислужитися одвідувачеві музею як ілюстрації до загальновідомих нарисів з історії театру» [1, с. 8 — 9].

Перші радянські історики українського театру підсумовували розвиток театральної справи в Україні в пореволюційні часи та вирішували важливе завдання періодизації розвитку національного театрального мистецтва (наприклад, співробітник театральної секції кафедри мистецтвознавства ВУАН, пізніше нештатний співробітник УТМ О. Г. Кисіль). Але, як відзначають науковці, що досліджували проблему історіографії та історії театру в Україні (Ю. Костюк, Г. Лужницький та ін.) — найбільша заслуга у вирішенні цього пи-



тання належить одному із перших дослідників радянського театального процесу — П. І. Рудіну. На основі науково обґрунтованої періодизації, розробленої театрознавцями, планувалось розгорнути відповідні розділи експозиції музею [10, с. 17 — 18]. Основуючись на зібраних матеріалах, у 1927 р. музей відкрив стаціонарну експозицію, яка і стала основною формою популяризації отриманих знань з історії театру та надавала «конкретні уявлення про основні шляхи розвитку українського театру» [7, с. 204]. Культурно-освітні екскурсії на теми профільної дисципліни проводив переважно П. Рудін або спеціально запрошені з театральної секції кафедри мистецтвознавства ВУАН З. Ляшевич та О. Кисіль.

Перший розділ експозиції — дореволюційний театр — був представлений (за термінологією П. І. Рудіна) — «шкільним театром, театром підготовчої доби, народницько-побутовим театром і театром міжреволюційним». Другий розділ надавав уявлення про розвиток театральної справи в Україні в післяреволюційний період. У 1932 р. відкрито нову експозицію, перебудовану згідно з основним завданням загальносоюзної музейної мережі. Метою реекспозиції було розкриття принципових відмінностей між дожовтневим і пролетарським театром, діючим в умовах запровадження ленінської національної політики. Тому переважне значення надавалось висвітленню діяльності нового, революційного, театру («Березіль», «Мистецтво дійства» та ін.), чому передувала велика пошукова і дослідницька робота як співробітників музею, так і науковців [9, с. 109 — 116]. Ці факти мають принципове значення, оскільки доводять, що досягнення профільної науки були важливим орієнтиром діяльності театрального музею. Здобутки театрознавства, які мали наукову основу, використовувались як у процесі систематизації колекцій, так і в експозиційній діяльності. У свою чергу, вивчення наявного фактичного матеріалу УТМ у рамках профільної дисципліни і перетворення його в систему наукових фактів збагачували знання істориків театру, що було необхідною умовою розвитку як театрознавства, так і музею. Дослідники зосереджували увагу на питаннях, недостатньо вивчених театрознавцями, але важливих для УТМ. Як свідчить звіт ВУАН 1926 — 1929 рр., використовуючи фонди музею, Ю. Блохін опрацював матеріал по історії «Молодого театру»; О. Кисіль — вивчав творчий шлях К. Соленика; З. Ляшевич — листи О. Русова до М. Заньковецької; Є. Марковський — текст і ляльки Сокиринського вертепу; П. Рудін — матеріали про М. Кропивницького і театр М. Заньковецької та ін. [11, с. 22]. Вивчення музейних предметів і виявлення документуючих якостей були необхідною передумовою долучення їх до експозиції, а результатів дослідження — до наукового обігу з історії театру.

Перші праці з теорії та методології вивчення українського театру належать П. І. Рудіну. Основні завдання нової установи та принципи організації наукової роботи музею сформульовані ним у брошурі АН УСРР «Український Театральний Музей: Завдання і перспективи» (1927 р. ). Питання збиральницької роботи й узагальнення матеріалів з історії українського театру перших пореволюційних років



порушив П. І. Рудін у статті «Перспективи історії революційного театру» (1927 р.).

Певним підсумком наукових досліджень у рамках профільної науки стали музейні публікації, які передавали суспільству зміст фондів та пов'язані з ними знання. В 1929 р. вийшов друком перший том історико-театрального журналу «Річник українського театрального музею». Річник відкривався статтею П. І. Рудіна «Завдання історії українського театру», в якій автор окреслив шляхи планового методичного вивчення окремих тем історії театру і містив значну кількість (18) наукових статей провідних театрознавців та практиків сцени [7]. У другій половині 1920-х р. вийшли друком і окремі праці театрознавців: О. Кисіля, Є. Марковського, П. Рудіна та ін. Видавнича діяльність УТМ сприяла популяризації наукових досліджень та привертала увагу громадськості до музею. Звичайно, це був тільки початок профільної науково-дослідницької роботи. Велась активна підготовча праця для складання другого тому «Річника», яка базувалась «на детальнім вивченні й науковій оцінці кожної музейної речі та науковій систематизації всіх матеріалів музею» [11, с. 21—22]. Поєднання першоджерел театрального мистецтва з результатами опрацювання їх профільною наукою надавало дослідженням особливого значення. Слід зазначити, що науковці 1920-х рр. використовували нові методи дослідження історії театру, започатковані М. Германом, тому їх праці виконані на якісно іншому рівні, порівняно з попередніми, дожовтневими. Це відзначають і самі дослідники, наприклад Я. Мамонтов, П. Рудін, Д. Антонович та ін.

Але на початку 1930-х рр. діяльність УТМ, як науково-дослідної установи, значно ускладнилась, що зумовлено загальною зміною державної політики стосовно як музейних закладів, так і науки взагалі. За висловом сучасників, «1931р. виявився переломним у роботі музеїв, особливо в їх науково-дослідній діяльності [5, с. 100].

Безумовний вплив на розвиток науки, як відзначають історики, мав лист Й. Сталіна, опублікований у московському журналі «Пролетарская революция» (1931 р.) «Про деякі питання більшовизму» [4, с. 286-287]. Його обговорення розпочалося і в закладах ВУАН. Слід зауважити, що ВУАН була однією з перших установ, яку зачепила хвиля репресій, оскільки вважалась осередком буржуазно-національної інтелігенції. До критики власної наукової діяльності змушені були долучитись і працівники музею, зокрема П. І. Рудін. Навіть назви публікацій П. І. Рудіна в цей період розкривають їх зміст, наприклад: «Порядком самокритики», «Остаточно викорінити націоналізм українського театрознавства» та ін.

Домінуюча до 1930-х рр. науково-дослідна діяльність музею поступилась місцем експозиційній роботі, роль якої, як засобу ідеологічного впливу на маси, значно зросла. Пріоритетним напрямом діяльності музеїв була проголошена масова політико-просвітницька робота «по вихованню нової, необхідної нам людини» [2, с. 55]. Отже, на початку 1930-х рр. музей долучився до вітчизняної «культурної традиції». Як наслідок, діяльність УТМ у новому, соціалістичному,

типів культури, набула нових форм, які відповідали системі уявлень радянського суспільства. Ідеологічні обмеження та неналежне матеріально — технічне забезпечення роботи музею змусили П. І. Рудіна порушити питання про переведення УТМ під егіду народного комісаріату освіти (далі НКО), що і відбулося в січні 1934 р. Усе вищезазначене призвело до згорання наукових досліджень у сфері профільної дисципліни.

Надалі роль УТМ у становленні профільної науки і вплив театрознавчих досліджень на розвиток музею виявлялись не так чітко й наочно, як це мало місце в другій пол. 1920-х рр. Театрознавчі дослідження були необхідною, але недостатньою умовою виконання завдань музею. Деякі радянські музеєзнавці, наприклад Б. Гнедовський, вважають виведення музеїв з науки історично виправданим, «оскільки діяльність музеїв надалі набула такого рівня розвитку, коли її можна вважати автономною» [3, с. 52 — 53]. Тому подальше підпорядкування театрального музею в 1934 р. НКО, а пізніше Міністерству культури, можна вважати об'єктивним процесом державного регулювання музейної справи.

Узагальнюючи вищезазначене, можна стверджувати, що в другій пол. 1920-х рр., коли діяльність театрального музею перебувала на організаційному етапі свого розвитку, а театрознавство, як самостійна галузь науки — в стадії становлення, — склався взаємозв'язок і відбувся взаємовплив музею і профільної науки, які відповідали тогочасним суспільним потребам. Взаємовплив музею і профільної науки в другій пол. 1920-х рр. виявився важливим фактором розвитку як УТМ, так і театрознавства. Зв'язок визначався спільним об'єктом дослідження та рівнем і потребами розвитку як науки, так і музейної справи. Дослідницька робота по вивченню історії театру в Україні була зосереджена в УТМ, який з 1926 по 1934 р. перебував у системі ВУАН. Наукові дослідження в рамках профільної дисципліни відповідали напрямам наукового пошуку, характерного для театрознавства і використовували матеріали фондів музею.

Найактивнішим у справі пошуку історико-театральної спадщини та її практичного опанування є період 1927 — 1930 рр., коли в основу діяльності УТМ було закладено історію театру в Україні, створено необхідні умови для наукових досліджень театрального мистецтва, відкрито експозицію, котра висвітлювала шляхи розвитку українського театру. Тоді ж найпомітнішим виявився і зв'язок з профільною наукою, який відбився у: плановій збиральницькій та експозиційній роботі на базі наукових досліджень (наукові здобутки театрознавців завдяки наочному демонструванню та запровадженням екскурсій на теми профільної дисципліни стали доступними широкому загалу); науковій обробці та систематизації зібраних музейних предметів (з точки зору їх джерельної цінності для театрознавства); плановому комплектуванні фондів відповідно до тематики музею; узагальненні та введенні до наукового обігу отриманих даних з історії театру, перетворених у систему наукових фактів; видавничій діяльності.

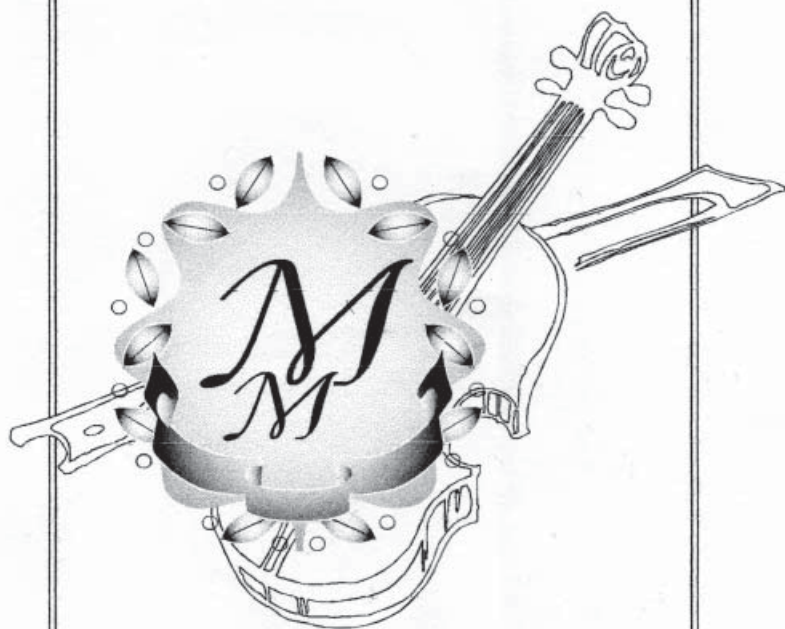
Концепція розвитку музею орієнтувалася на задоволення тогочасних суспільних потреб. Формуванню науково-дослідницького напрямку діяльності УТМ у рамках профільної науки сприяло і те, що керівник музею та його нештатні співробітники були фахівцями з театрознавства. Неоціненний внесок у справу створення джерельної бази для вивчення історії театру та становлення театрознавства зробив перший керівник УТМ, професор П. І. Рупін.

Перспективи подальших досліджень автор убачає у відтворенні дещо ціліснішої картини взаємозв'язку театрального музею широкого профілю з театрознавчою наукою.

#### Список літератури

1. Блохін Ю. Театральний музей ВУАН / Ю. Блохін // Нове мистецтво. — 1928. — № 16 — 17. — С. 8 — 9.
2. Вольтер А. А. К вопросу об экспозициях в художественных музеях / А. А. Вольтер // Советский музей. — 1931. — № 3. — С. 54 — 61.
3. Гнедовский М. Б. Анализ музейной сети и проблема классификации музеев / М. Б. Гнедовский // Музейное дело в СССР. Музейная сеть и проблема ее совершенствования на современном этапе : сб. науч. тр. — М., 1985. — С. 50 — 58.
4. Калакура Я. С. Українська історіографія : курс лекцій / Я. С. Калакура. — К. : Генеза, 2004. — 496 с.
5. Редакционная статья. Музейная методическая комиссия сектора науки Наркомпроса в 1931 г. // Советский музей. — 1932. — № 2. — С. 110 — 114.
6. Резолюція Президії Укрнауки про музейну справу в УСРР // Український музей. Зб. 1: Репринтне перевидання 1927 р. / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник; ред. рада: С. П. Кролевець (голова), В. М. Колпакова (відп. ред.) та ін. — К.: НКПІКЗ, «Фенікс», 2007. — С. 191 — 195.
7. Річник українського театрального музею / під ред. П. І. Рупіна. — К.: Київ — Друк, 1929. — 236 с.
8. Романча Л. Джерела з історії музею театрального, музичного і кіномистецтва України (1921 — 1934) / Л. Романча // Бібл. вісн. — 2009. — № 2. — С. 36 — 41.
9. Рупін П. Театральний музей Всеукраїнської Академії Наук / П. Рупін // Советский музей. — 1932. — №5 — С. 109 — 115.
10. Рупін П. Український театральний музей: Завдання і перспективи / П. Рупін. — К.: Київ-Друк, 1927. — 21 с.
11. Рупін П. І. Праця українського театрального музею // Звіт 1926 — 1929 рр. ВУАН : Театральний музей. — К.: Миськліт № 232, 1930. — С. 5 — 23.

*Надійшла до редколегії 27.06.2011 р.*



*Музичне  
мистецтво*

## ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПАРАМЕТРИ ВПЛИВУ МАСОВОЇ МУЗИКИ

*Аналізується вплив музичного мистецтва взагалі та сучасної популярної естрадної музики, зокрема. Обґрунтовуються особливості естетико-культурологічних параметрів впливу масової музики в контексті осмислення попередніх здобутків світової і вітчизняної музично-естетичної думки та врахування набутого естетичного й соціологічного досвіду.*

**Ключові слова:** естетика, музика, музичне мистецтво, масова музика, вплив, публіка, досвід.

*Анализируется влияние музыкального искусства вообще и современной популярной эстрадной музыки, в частности. Обосновываются особенности эстетико-культурологических параметров влияния массовой музыки в контексте понимания предыдущих достижений мировой и отечественной музыкально-эстетической мысли и учета накопленного эстетического и социологического опыта.*

**Ключевые слова:** эстетика, музыка, музыкальное искусство, массовая музыка, влияние, публика, опыт.

*The influence of the musical art in general and the modern popular variety music, in particular, is analyzed in the article. The features of the esthetic-culturological parameters of the influence of the mass music in the context of the comprehension of the previous achievements of the world and domestic musical-aesthetic thought and the account of the saved aesthetic and sociological experience are proved.*

**Key words:** aesthetics, music, musical art, mass music, influence, public, experience.

Особливості впливу музичного мистецтва на свідомість окремої людини та громади привертала увагу мислителів різних епох, об'єктивно засвідчуючи важливість цього фактора в культурах різних часів і народів. Детально аналізувалися джерела влади музики над тими психічними процесами, що утворюють емоційне тло діяльності й уподобань людини. Потенціал впливу музики, розгортаючись синхронно із розвитком суспільних формацій, визнавався серед найпотужніших, художньо найбільш цілісніших та інформативніших. Відтак вивчення впливу музичного мистецтва в його масових формах на людину набуває все більшої актуальності в постіндустріальну епоху, коли чинники глобальної інформативності й охопленості найширших реципієнтних кіл відіграють визначальну роль у мистецько-комунікативних процесах. У контексті різноманітних напрямів та аспектів цієї проблематики значне місце посідає дослідження естетико-культурологічних параметрів впливу музичної індустрії, яка концептуально протистоять багатьом традиціям «високої» творчості за проблематику, сис-

темою образів, часто — художніми і технологічними засобами. Вто-ринним і при цьому визначальним суб'єктом цього процесу є т. зв. «масова публіка», яка внаслідок різних модифікацій (зокрема у сфері музично-комунікативних технологій) за своєю сутністю відрізняється від «театральної», «концертно-академічної» тощо індивідуалізованої «публіки» і перероджується в деперсоніфіковані слухацькі кола. Ця реалія не зникає ні внаслідок пропаганди відверто негативно-оціночних концепцій щодо цього явища видатних діячів ХХ ст. світового рівня (як-от Ортега-і-Гассета чи К. Ясперса, про що далі), ні поширеного в традиційно зорієнтованій естетичній зіставленні високих досягнень споріднених жанрів «елітної» музики із сумнівним рівнем «масової естрадної музики».

Як відомо, вплив музики посилюється у зв'язку з активізацією суб'єкта творчості: повторюючи самостійно певні ритми або мелодії (отже, своєрідно естетично забарвлену ідею, він нагнітає в собі відповідний настрій як відгук на цей зовнішній відгук і часто адекватно спрямовує свої емоції). Цю закономірність, відзначену ще естетичною теорією Античності, визнали філософи Нового часу, що змістили акцент з етичних до психолого-фізіологічних домінант сприйняття. Так, у контексті картезіанського вчення про афекти німецький учений А. Кірхер наголошував, що музика викликає певні емоції — радість, гнів, пристрасть, прощення, страх, надію, жаль. Унаслідок цього він, фактично, дійшов тези про залежність сфери психологічних переживань від слухових образів: вона (в тексті цей термін визначено поняттям «дух людини») найрізноманітнішими емоційними градаціями: людина «то підіймається, то падає, то зовсім розслабляється, то незабаром знову напружується, і під впливом зазначених змін, зокрема рухливої гармонії звуків.., зазнає певних трансформацій» [3, с. 208].

Головні позиції такого підходу актуальні і для естетико-психологічних праць. Так, С. Рубінштейн, вивчаючи це явище в контексті психофізіологічної теорії і узагальнивши висновки в дослідженні «Буття і свідомість», відзначав, що подразники, відбиті у відчутті, можуть діяти як сигнали і не усвідомлюватися як зовнішні об'єкти [5, с. 220]. Отже, узагальнена інтонаційність музичного твору не тільки визначає інтенсивність аперцептивної діяльності мозку людини, а й стимулює, спрямовує і регулює її фізіолого-психологічну діяльність.

У епоху Просвітництва такий варіант теорії афектів критикували через «наївність» у класифікації пристрастей і застосування прямих аналогій між звуками певної висоти та почуттями. Хоча це об'єктивно зумовлено новою фазою в розгортанні філософсько-естетичних досліджень, принципово інших інтерпретацій впливу музики на людину не було випрацювано. Упродовж доби романтизму домінувала концепція музики як «мови» людської душі, почуттів і пристрастей — індивідуалізованих, гнучких, мінливих, суперечливих, позначених прагненням до досягнення ідеалу. Це означає граничну індивідуалізованість суб'єкта сприйняття і самого творця, який зберігає своє дистанціювання з аудиторією, культивує естетичність свого образу

навіть через своєрідну міфологізацію. Граничні прояви останньої — численні легенди про таких видатних митців, як Н. Паганіні, Ф. Ліст і Р. Вагнер, що активно поширювалися за їх життя.

Утім, уже наприкінці XIX ст. у сфері досліджень феномену музичного впливу на свідомість слухачів дедалі більшої значимості набули положення концепції З. Фрейда, згідно з якою мистецтво має здатність знищувати заборонені бажання і є засобом захисту особистості від «диких», нездорових імпульсів та примітивних сексуальних потягів і виявляє в цьому свої найвищі — естетичну і громадянську — функції [7].

**Мета** статті — визначити естетико-культурологічні параметри впливу масової музики.

Масове музичне мистецтво, виявляючи чіткі сугестивні й імперативні функції, спроможне навіювати людині певні думки, почуття й інстинкти. Емоційний вплив цього виду мистецтва здійснюється безпосередньо на почуття слухацької аудиторії. Серед феноменів, що характеризують взаємодію масового естрадного мистецтва та його публіки — спосіб відбору т. зв. «кращих пісень», з яких формують хіт-паради або «пісні року». Від справжніх конкурсів за участю професіоналів система масової комунікації моделювала до домінування глядацьких симпатій і факту продажу тиражованої продукції; при цьому враховуються результати різноманітних опитувань чи ефірних замовлень. Унаслідок більшість пісенних зразків, що свого часу мали чільні позиції в такого роду рейтингах, нині просто забуті й не затребувані тією ж масовою аудиторією, яка свого часу надала їм найвищі оцінки. Часто сприйняття екстравертовано спрямованої масової музики й «ефекту аури», який виникає в цьому процесі, призводить навіть до музичного фанатизму [4]: втілюючи найбільше поширені почуття і думки в максимально дохідливій формі, масова музика сприймається мільйонами як своя, близька, власна. Маса людей заражаються її настроями, ідентифікують себе з її героями, засвоюють утілені в ній ідеали» [6, с. 445].

Фундаментальними історико-мистецькими джерелами естетики масової пісенності є не тільки фольклор, зокрема робітничі пісні як один з перших феноменів урбанізованої культури. Універсальніші основи окреслюються під час розгляду процесів, що виявилися при зміні парадигм класицизму і романтизму, згодом — романтизму й численних естетико-стилістичних явищ XX ст. У цьому сенсі під «масовою естрадною пісенністю» як новим явищем у світовій музиці слід розуміти все розмаїття видів естрадної музики, які отримали масову аудиторію внаслідок розвитку індустрії мас-медіа і електронних технологій. Її естетико-культурологічна парадигма була сформована завдяки модифікації елементів естетики фольклорного і класичного музичного мистецтва в руслі специфічних форм розважальності, що виникли в результаті кореляції виразно окреслених потреб саме «масової аудиторії» і можливостей індустрії, яка їх забезпечує (насамперед, у ракурсі доступності мистецького продукту і можливості впровадження його в повсякденне життя).



Утім, до такого позірно-зовнішнього співвідношення між індустрією і аудиторією існує альтернатива, що ґрунтується на усвідомленні небувалої досі значущості повсякденного буття людини. Так, не згадуючи про роль повсякденної молитовно-покаянної практики в житті християнина, Т. Аквіндінова пропонує вивчати сприйняття оточуючого світу як такого, який щоденно сповнений сакральним змістом. І хоча це типово і для будь-якої автентичної народної культури (тобто наповненість сакральними знаннями щоденної практики), дослідниця мотивує посилення інтересу до естетики повсякденності «необхідністю оновлення європейської свідомості історичним досвідом культур, що зорієнтовані насамперед на цінність споглядання, але не стільки заглиблення в глибини душі людини, скільки на сприйняття оточуючого світу як сповненого сакральними сакральних змістів» [1, с. 10].

Шукаючи не альтернативи, а об'єктивних обґрунтувань закономірностей специфіки розвитку різних форм масової культури в об'єктивних історичних процесах, приходимо до наступного. Формуванню естетичних параметрів масової пісенної естради можна відшукати аналогії в об'єктивних вимірах класичного мистецтва, зокрема в дотриманні певних еталонів (як-от простота, загальнолюдські цінності, ідеал, універсальність, наслідування традиції тощо). Проблематику такого роду достатньо широко розробляють сучасні науковці, причому в переважній кількості праць особливу увагу спрямовано на виявлення тих класичних елементів і структур, які в масовій музиці відіграють роль естетичних, формотворчих і мовно-виразових стереотипів [8]. Так, фактор простоти, будучи одним із визначальних у мистецькій структурі шедеврів світової культури, в галузі масової музичної культури спирається на невибагливість стилістики, легке сприйняття демонстрованих почуттів чи опис подій. Серед важливих жанрових аналогій — жанр мелодрами, де важливу роль відіграла й музика, був закладений принцип ідентифікації глядача з персонажем, що в умовах домінування постіндустріальних парадигм може з достатньою мірою адекватності сприйматися як аналог симулякра<sup>1</sup> справжніх переживань або — до простого співпереживання герою пісенного сюжету, типового для сучасного естрадного пісенного мистецтва. У класичних джерелах містяться й такі естетичні параметри, як чітке структурування і відповідність стилістичним константам, що сприяє легкому сприйняттю внаслідок органічного перебування суб'єкта (чи то окремого слухача, чи масової аудиторії) в межах певної усталеної традиції сприйняття. Серед таких констант — виразна мелодичність зразків масової пісенної естради, що ґрунтується на досвіді і національній, і європейській мистецькій вокальній традиції (фольклорній, оперній і концертній). Особливо популярністю в українській масовій аудиторії користуються твори, що серйозністю вислову спонукають до рефлексії. Наприклад, до осмислення ґрунтовних проблем сьогодення спонукає й естетика, здавалося б,

<sup>1</sup> У «класичному» трактуванні Ж. Бодріара симуляційні коди в сучасному світі скеровують масові комунікації, моду, мистецтво тощо.

вкрай «карнавального» образу з усіма показовими для нього атрибутами клоунади та балаганного мистецтва — Верки Сердючки. Обраний виконавцем стиль пародіювання, хоча й переважно сприймається як гранично розважальний, містить у собі всі ознаки театру абсурду і при цьому спонукає до глибокого осмислення і особистісних, і суспільно-громадянських проблем за принципом «кривого дзеркала». Внаслідок кожного виступу межує з «новиною», своєрідною «сенсацією», створюючи паралель з естетикою сучасного телебачення.

При оцінці аудиторією зразків масового мистецтва виникає доволі цікавий парадокс. Не тільки деякі виконавці відокремлюються від загального «масиву» представників того чи іншого напрямку творчості, набуваючи позиції «класики». Індустрія масового мистецтва серед них створює певні «культурні» персоналії («зірки»), які оцінюються поза параметрами того жанру, яке репрезентує їх мистецтво. Втім, назагал існує естетичне дистанціювання прихильників певних напрямів між собою, найвиразнішим є глобальна опозиція «рок» — «попса». Нівелювання цього парадокса можливе тільки за умови застосування культурологічно-мистецтвознавчого дискурсу. Попри сприйняття масової пісенної естради більшістю як зразків мистецтва з належним критерієм художності, вона, все ж, є частиною сучасної повсякденної культури (за винятком індивідуальної концертної практики, що перетворюється на «свято» із задоволенням насамперед естетичних потреб). Стереотипи масової свідомості при цьому підносять повсякденне загальнодоступне і загальнозрозуміле явище до вищого рангу, естетизуючи його й уявно виводячи за межі повсякденності. На це спрямована й естетика естрадно-пісенних шоу, організованих за принципом потоку інформації і в такому вигляді репрезентованих й у численних телевізійних програмах.

Важливим для осмислення сутнісних аспектів проблематики взаємодії масового мистецтва і публіки є розуміння того, що перша складова спрямована на спрощення проблем хоча б завдяки поширенню різноманітних кліше і прикрашення повсякденності уявною причетністю до світу «свята» чи ж, навпаки, імітації зникнення дистанції між виконавцем і публікою. На це зорієнтовані, зокрема, естетика вбрання естрадних виконавців (сьогодні дуже рідко може йти про сценічний костюм, натомість часто експлуатується повсякденний одяг), сценічної поведінки (сходження в зал чи фрагментарне залучення публіки до «виконання», на відміну від академічної музичної культури, де дистанціювання зберігається за будь-яких обставин). Подєкуди важливим чинником естетики того чи іншого виконавця є свідоме нівелювання еталонності класичного вокалу тощо. Сценічний образ (який є категорією публічною, завжди зорієнтованою на публіку і призначеною для впливу на людей) у сукупності різноманітних естетичних факторів спрямований на «пізнаваність» виконавця масовою публікою як «свого», що привносить в естетику потужний психологічно-соціальний чинник.

Утім, у такій «пізнаваності» криється з точки зору мистецької естетики загрозливий фактор: пісенний стиль через насиченість певним

типом інтонаційних формул, що свого часу були знахідками, сприймається як наслідок тиражування і тому з часом «знижується» до рівня повсякденного фону. Альтернативою цьому є певні стилі й напрями масової музичної культури, які привносять у масову естрадну пісенність чинники самобутності, оригінальності як на стилістичному рівні, так і у виконавське мистецтво співаків, естетично сприйнятливих до впливів такого роду. Серед них варто назвати популярні в різні періоди розвитку масової естради пісенний, модальний і вільний джаз, джаз-рок і ф'южн; фолк-рок, «нову хвилю», арт-рок, різновиди важкого року («хард», «хеві-метал», «треш», «дет») та ін. Як естетичні явища серед масиву естрадної пісні з її виразними пісенноромансовими джерелами сприймаються інкрустації незвичних інтонаційних формул, притаманних цим стилям, упродовження принципів баладно-блюзового компонування й виконання, спонукаючи масову аудиторію до відповідної емоційної реакції.

Проте цей вид відгуку особистості на зовнішні імпульси не завжди виникає одразу після їх сприйняття. Згідно з інформаційною теорією, позитивні емоції викликаються будь-якою новою естетичною інформацією, розширенням інформаційного поля. Новизна такої естетичної інформації, передусім новизна за формою, спершу автоматично викликає в глядача задоволення, афект (емоцію). Водночас на цю закономірність впливає фактор попередньої поінформованості й обізнаності глядача. Суть його впливу: якщо попередній естетичний досвід глядача не містить відповідних подібних реактивних звичок, то нова інформація буде цілковито новою для нього і перевищить його естетичні очікування. За відсутності ж нових естетичних подразників глядач залишиться байдужим або його естетична реакція буде негативною.

Аналізуючи сучасну масову музичну культуру стосовно актуалізації естетики її сприйняття публікою, можна виокремити стильовий та жанровий підходи до класифікації її видів і форм. Стильовий підхід, як більш загальний, передбачає історично зумовлену класифікацію й трансформацію стильових напрямів у популярній музиці з урахуванням їх актуальності щодо еволюції потреб публіки в певний історичний період. Жанровий підхід ґрунтується на історичному поділі на жанри в межах певних стилів (наприклад, джазу, рок-музики, поп-музики, диско тощо) і спрямований на дослідження специфіки їх суспільного побутування й еволюції.

Однією з основних причин актуалізації цього завдання є зорієнтованість типової естетики на систему категорій класичного мистецтва (з особливою увагою до відтворення «прекрасного»), яка недостаття навіть уже для модерного й авангардного стилів і потребує значних кореляцій до явищ зі сфери масової музичної культури, зокрема й естрадної пісенності. Науковій чіткості не сприяють й ті методологічні позиції, що виявляються в сприйнятті останніх як кітч (хоча це явище притаманне і модернізму, і авангарду, про що далі), примітивної культури або й «некультури», тобто продукту індустрії, позбавленої естетичної змістовності (індивідуальності, складності,

глибини, системи семантичних значень чи стилістичної оригінальності тощо). Втім, сучасний естетичний досвід не тільки представників «масової аудиторії», а й елітних прошарків суспільств тією чи іншою мірою містить її як свою частину: «досвід — це те, що має кожен індивід і що формується в його взаємовідносинах з оточуючим світом. Тому досвід — закономірно рухливий, мінливий... у музичному досвіді першим складається сприйняття, а сам досвід містить у собі як різні форми музичної діяльності, так і позамузичні чинники — усі види сенсорної діяльності, мовні акти, емоційний, соціокультурний контекст спілкування...» [2, с.109].

Механізм стереотипізації в межах музичної масової культури спрямований на створення середовища, в якому більшість результатів (чи продуктів) творчості (або індустрії) — переважно у стилістиці й естетиці популярних жанрів — виявляються «звичними» (але долученими до художнього досвіду), «тривіальними» (спрямованими до ілюзій, що заміщують ідеал). Естетичний механізм реалізації «тривіального» контексту — ескепізм, наслідком дії якого у сферах сприйняття зразків музичної естради є, у крайніх формах, насолода, гедоністичні естетичні реакції аж навіть до нарцисизму (масовий слухач сприймає певний масив творів — і часто в межах певних пісенно-виконавських стилів (як-от «ретро») — як відображення своїх переживань, відбиття свого «Я» і не схильний до сприйняття інших). Ілюзія ж повсякденної причетності до прекрасного, серед основних способів досягнення якої — регулярна трансляція концертів, шоу, тощо — викликана компенсаторними функціями культури і психологічною потребою кожного окремого представника масової аудиторії цю компенсацію отримати.

Висновки. Актуалізація естетики впливу музичного мистецтва взагалі та сучасної популярної естрадної музики, зокрема, відбувається завдяки критичному осмисленню попередніх здобутків світової та вітчизняної музично-естетичної думки й урахуванню набутого естетико-культурологічного і соціологічного досвіду.

Масова музична культура, музична естрада загалом утілює соціально-психологічні настанови великих соціальних прошарків. За всієї різноспрямованості тенденцій, що супроводжують споживання масового музичного продукту, не можна не назвати провідної з цих тенденцій: масова музична культура формує відповідні естетичні сподівання та емоції і спрямовує їх у певне русло, забезпечуючи таким чином підготовку наступних поколінь своїх споживачів і даючи адекватні естетичні відповіді на запитання і виклики часу. Відтак вони повинні виражати ті духовні й інтелектуальні устремління, які реально дають змогу людям відчутися власний вплив на суспільні процеси, усвідомити зорієнтованість суспільства на задоволення їхніх сподівань. Це врешті-решт забезпечує успіх масової культури, зокрема музичної, у споживачів, які фактично отримують те, чого бажають.

Водночас подальшого поглибленого дослідження потребує понятійно-категоріальний апарат, пов'язаний із функціонуванням сучасної масової музики.

## Список літератури

1. Акиндинова Т. А. Об историко-культурных истоках эстетики повседневности / Т. А. Акиндинова // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века. Материалы научной конференции 10 октября 2001 г. Серия «Symposium». — Выпуск 16. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 8–10.
2. Березовчук Л. Процессы категоризации в музыкальном опыте (Психологический подход к проблеме музыкального языка) / Л. Н. Березовчук // Музыкальная коммуникация: Сборник научных трудов. — Серия: Проблемы музыковедения. — Вып. 8. — Санкт-Петербург, 1996. — С. 105–127.
3. Кирхер А. Мусургия универсалис / А. Кирхер // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII века. — М.: Прогресс, 1971.
4. Мозговий М. Фольклор в українській естраді / М. Мозговий // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. — 2008. — Вип. XIV. — С. 105–109.
5. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание / Рубинштейн С. Л. — М.: Наука, 1957. — 378 с.
6. Сохор А. Массовые жанры / А. Сохор // Музыка XX века: Очерки: В двух частях. — Ч. 2, кн. 3. — М.: Музыка, 1980. — С. 445–482.
7. Фрейд З. Будущность одной иллюзии / Пер. с нем. / Фрейд З. — М.-Л.: Красный пролетарий, 1930. — 59с.
8. Behrens R. Synthetische Geigen am Pophimmel: User Kunstmusikelemente in der Unterhalymusic / R. Behrens // Neune Zeitschrift für Music. — 1997. — № 2. — S. 26–30.

*Надійшла до редколегії 06.06.2011 р.*

УДК 786.8.087.5

О. І. ГОНЧАРОВ

### РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ БАЯНИСТІВ ТА АКОРДЕОНІСТІВ У ПОЧАТКОВИЙ ПЕРІОД НАВЧАННЯ

*Розглядаються питання розвитку виконавської техніки баяністів та акордеоністів у процесі роботи над етюдами в початковий період навчання, пропонуються методичні рекомендації з постановки виконавського апарату, підбору зручної аплікатури та опанування необхідних засобів звукодобування.*

**Ключові слова:** виконавська техніка, виконавський апарат, звукодобування, аплікатура, штрихи.

*Рассматриваются вопросы развития исполнительской техники баянистов и аккордеонистов в процессе работы над этюдами на начальном этапе обучения, предлагаются методические рекомендации по постановке исполнительского аппарата, подбору удобной аппликатуры овладения необходимыми приёмами звукоизвлечения.*

**Ключевые слова:** исполнительская техника, исполнительский апарат, звукоизвлечение, аппликатура, штрихи.

*In the article the questions of development of performance technique are examined bayanists and accordianists in the process of prosecution of etudes in an initial period of studies, methodical recommendations are offered from raising of vikonavskogo vehicle, selection of the comfortable fingering and capture, necessary zasobami zvukovidobuvannya.*

**Key words:** *performing technique, performing technology, sound making, fingering, strokes.*

Питання постановки виконавського апарату баяністів та акордео-ністів — посадка музиканта, положення його музичного інструмента під час виконання різноманітного за складністю репертуару, взаємодія інструмента та корпусу виконавця, положення правої та лівої рук на клавіатурі тощо, а також засвоєння технологічних прийомів інструментальної гри — є найважливішою складовою навчального процесу музикантів-початківців. Саме у зв'язку з цим означені питання набули різноманітного висвітлення в численних методико-педагогічних працях, музично-теоретичних розробках та виконавсько-практичних рекомендаціях [2; 6; 9; 11; 12]. Але, незважаючи на наявність значного обсягу методичної літератури з вищезазначених питань, вони є постійно актуальними і значущими у виконавсько-педагогічній практиці та потребують подальшого теоретичного вивчення.

**Мета** статті полягає у визначенні специфіки становлення і розвитку виконавсько-технічної майстерності баяністів та акордеоністів на початковому етапі навчання, зокрема в процесі роботи над етюдами.

Етюди — вправи для розвитку різних видів виконавської техніки — є найважливішою складовою репертуару баяністів та акордеоністів на кожному етапі навчання — від дитячих музичних шкіл (шкіл естетичного виховання) до вищих навчальних закладів культури та мистецтва. Впродовж усього періоду становлення і розвитку технічних можливостей виконавського апарату баяніста або акордеоніста етюди є тим підґрунтям, без якого практично неможливе якісне засвоєння різноманітного музичного матеріалу.

Підбір етюдів та вправ на початковому етапі набуття професійної майстерності спрямований на поступове набуття та закріплення музикантом виконавсько-технічних навичок і певних художніх прийомів. Професійні навички, набуті учнем-баяністом під час роботи над етюдами, необхідно постійно вдосконалювати завдяки поступовому ускладненню музичного матеріалу. Це стосується і постійного контролю за виконавським апаратом — положенням правої та лівої рук виконавця, і підбору зручної та професійно виправданої аплікатури, розвитку майстерності володіння міхом, штрихами, нюансами, динамічною шкалою, філіруванням звука тощо.

Розкриваючи сутнісні аспекти цієї проблеми, перш за все, необхідно зупинитися на головних складових питання постановки виконавського апарату:

- посадка учня-баяніста (акордеоніста);
- положенням його рук, ніг, корпусу під час виконання;

- положення музичного інструмента виконавця стосовно корпусу;
- положення правої та лівої рук виконавця на клавіатурі під час виконання.

Головним принципом постановки, який також стосується практично всіх виконавців-інструменталістів, є зручність, комфортність у взаємовідносинах між музикантом та його інструментом. Адже, для можливості достатньо вільного опанування виконавцем свого інструмента, йому необхідно, перш за все, зручно сидіти на сільці і зручно тримати свій музичний інструмент. Саме сприяє якіснішій роботі над звуком, керуванням міхом, майстерності фразування, виконання різноманітної динаміки і штрихової палітри.

Однією з найважливіших складових постановки виконавського апарату баяніста та акордеоніста є відповідна посадка музиканта, що передбачає сидіння на передній частині переважно твердого стільця (оскільки м'який стілець не надає необхідного відчуття опори. Суттєвою є й висота самого стільця, яка має бути такою, щоб коліна виконавця знаходилися паралельно підлозі. У такому положенні баян або акордеон не «сповзатимуть» нижче, а тому не створюватимуть незручностей під час звукодобування.

Суттєвим чинником вищезгаданої постановки є положення ремінів інструмента, що мають бути не занадто тугими, але і не дуже вільними. Так, лівий ремінь, коротший за правий, міцніше притискає інструмент до корпусу виконавця, проте правий — навпаки, дещо вільніший, щоб гриф баяна міг опиратися на праву ногу виконавця (при цьому спину слід тримати рівно). Міцне утримання інструмента на колінах виконавця надасть змогу баяністові успішно вирішувати завдання звукодобування, не відволікаючись на фіксацію інструмента (що особливо важливо під час гри на «стик» — гриф баяна, спираючись на праву ногу виконавця, забезпечить дуже важливе відчуття опори для інструмента).

Для впевненішого відчуття рівноваги музичного інструмента обидва ремені за спиною можуть кріпитися ще одним — горизонтальним.

Конструкція грифу баяна або акордеона та система розміщення клавіатури надають можливість виконавцеві повною мірою використовувати природну гнучкість правої руки, яка має **ВІЛЬНО** рухатися, **НЕ** порушуючи розвитку музичної тканини і «дихання» мелодії.

Усе це стосується і постановки лівої руки, яка, окрім безпосередньо гри на клавіатурі, здійснює ще й міховедення. Саме тому ліва рука має достатньо міцно триматися між корпусом інструмента та лівим ременем, що уможливить не тільки непомітний, «розтяг» та «стик» міха під час виконання, але й забезпечить якісніше філірування звука. Слід також зважати на те, що потужніша динаміка ускладнює пересування лівої руки вздовж клавіатури. Ця обставина зумовлює уважніше спостереження за рухом лівої руки та відчуттям останньої свободи у виконавському процесі.

Слід зауважити, що постановка рук баяніста або акордеоніста — поняття умовне та динамічне, завдяки постійній зміні залежно від



конкретної ситуації. Руки музиканта-інструменталіста є суттєвим чинником щодо вирішення відповідних художньо-виражальних і технологічних завдань, пов'язаних зі звукодобуванням, динамікою, артикуляцією тощо. А тому процес набуття навичок керування положенням рук, їх гнучкістю має відбуватися одночасно із засвоєнням усіх музично-виконавських навичок під час роботи над різножанровим музичним матеріалом — художніми творами та спеціальними технічними вправами — гамами й, особливо, етюдами, працюючи над якими музикант має можливість практичного відпрацювання різних виконавських засобів у різних темпах, різною динамікою та, що дуже важливо — різною аплікатурою.

Варто підкреслити, що головними принципами підбору аплікатури є зручність, доцільність та художня необхідність, які допомагатимуть учневі-баяністу реалізувати необхідні естетико-художні виконавські завдання.

А тому — з перших кроків музикування на інструменті, перших спроб добування звука — необхідно наполегливо працювати над пошуком такого варіанта аплікатури, який має бути для виконавця не тільки зручним, не тільки зберігати в процесі виконання музичних творів природне положення рук, але й допомагати виконавцеві успішно вирішувати складні завдання голосоведіння, фразування, балансу звучності. Оскільки учень-початківець не має достатнього досвіду роботи з музичним матеріалом — викладачеві слід постійно й уважно контролювати процес підбору кращої та зручної аплікатури.

На жаль, багато учнів безвідповідально ставляться до підбору аплікатури, користуються у своїй роботі незручною аплікатурою, яка порушує логіку розвитку музичного твору. Найчастіше таке трапляється саме тому, що з самого початку набуття навичок гри на музичному інструменті питанню, підбору логічно виправданої аплікатури, на жаль, не приділялося необхідної уваги.

Під час підбору аплікатури бажано окремі фрагменти музичного тексту програвати в різних темпах, адже в різних темпах координація рухів пальців може різнитися. Безумовно, кожен виконавець має підбирати власну аплікатуру, з урахуванням фізіологічних особливостей побудови своїх рук. Адже буває і так, що аплікатура, яка до вподоби одному баяністу чи акордеоністу, зовсім не влаштовує іншого музиканта. А тому в етюдах бажано свідомо не позначати жодної аплікатури. І причин тому декілька:

- етюди можна виконувати не тільки на баяні, але й на акордеоні;
- кожен виконавець може працювати над етюдами, користуючись своєю, зручнішою, на його погляд, та доцільнішою аплікатурою;
- зважаючи на те, що етюди — це, передусім, вправи для розвитку та відпрацювання різних видів виконавської техніки, то деякі з них можуть виконуватися кількома варіантами аплікатури, що надає можливість урівноважити розвиток усіх пальців на руці.

Особливу увагу слід приділяти підбору аплікатури для виконання подвійних нот — терцій, секст, октав (особливо на *legato*), а також акордів, в яких усі звуки МАЮТЬ звучати збалансовано.

Баян — унікальний музичний інструмент, який має не тільки великий звуковий діапазон, але й достатньо широкі динамічні можливості — різноманітне нюансування, можливість витонченого філірування звука в межах практично всього діапазону. І головне місце в процесі досягнення динамічної та художньої виразності звука відводиться міховеденню. Посилюючи або послабляючи рух міха, баяніст може досягти і дуже тонкого *pp*, і чіткого, виразного *mf* і могутнього *ff*. Якість міховедення — один з найважливіших показників рівня виконавської культури баяністів та акордеоністів. Змінювати напрям руху міха необхідно непомітно, не порушуючи логіки розвитку музичного твору. Найкраще повертати міх під час фразувальної цезури. Але, як свідчить практика, не завжди існує така можливість і не завжди це зручно робити, наприклад — під час виконання поліфонічних творів або досить тривалих музичних фраз на *legato*. У таких випадках змінювати напрям руху міха необхідно дуже швидко, але без поштовху, не допускаючи розриву звучності. Дуже важливо також повністю дослуховувати тривалість ноти перед зміною напрямку руху міха.

Гра на баяні чи акордеоні потребує значних фізичних зусиль, особливо в тому разі, коли музикантові доводиться грати впродовж тривалого часу. Окрім цього, під час роботи над музичним матеріалом музикант одночасно виконує декілька завдань — художніх і технологічних (аплікатура, штрихи тощо). Тому баяністам-початківцям краще заздалегідь визначати та позначати в музичному тексті місця змін руху міха.

Техніка міховедення потребує уваги з початкового етапу навчання гри на музичному інструменті. І від того, наскільки вправно баяніст чи акордеоніст керуватиме міхом, значною мірою залежить, наскільки зручно йому буде грати на своєму музичному інструменті, наскільки вправно та продуктивно він зможе вирішувати складні художньо-виконавські завдання.

Від правильного, художньо доцільного руху міха залежать також усі відомі засоби звукодобування, зокрема штрихи. Щонайменша зміна характеру руху міха автоматично змінює динаміку та довжину звука, його характер. Але багато в процесі звукодобування залежить і від роботи правої та лівої рук виконавця — вправної роботи його пальців, атаки звука та художньо-емоційної складової музичного матеріалу. Отже, штрихи — це, радше, характер виконання музичного звука, який є результатом певного способу звукодобування та залежить від певного художньо-виправданого змісту звучання.

Розглянемо докладніше основні штрихи, опанування яких є необхідною умовою виконавського апарату баяніста або акордеоніста.

*Staccato* — звук короткий, гострий, виконується невеликим замахом найчастіше за допомогою кисті руки. Довжина ноти, яка виконується на *staccato*, не має перевищувати половини від позначеної

в нотному тексті. «Кистьове» staccato найчастіше використовується баяністами та акордеоністами під час виконання акордів, подвійних нот (терцій, секст, октав та ін.) а також окремих нот, залежно від художньо-емоційного змісту музичного твору.

Staccatissimo — вищий рівень короткості та гостроти звучання, виконується короткими та легкими ударами пальців та кисті.

Legato — звуковедення із плавним, безперервним переходом одного звука в інший. Під час використання прийому пальці не слід піднімати занадто високо, клавіші необхідно натискати без удару, відчуючи кінчиками пальців поверхню кожної

Legatissimo — дуже зв'язно, дещо більше ніж legato, але звуки не мають «наповзати» один на одного

Non legato — окреме виконання звуків. Звучання має дорівнювати приблизно половині довжини зазначеної ноти.

Portato — звуки виконуються як на legato, але акцентованіше, легкими пальцевими ударами.

Tenuto — звуки витримуються повністю відповідно до зазначеної в нотному тексті довжини ноти.

Marcato — виконується активним ударом пальця та невеликим поштовхом міха, немов підкреслюючи кожну ноту.

Détaché — кожен звук виконується окремим рухом міха на «розтяг» та «стиск». Пальці при цьому можуть залишатися на клавішах. У швидкому темпі виконується як tremolo міхом.

Martele — акцентоване staccato, що нагадує marcato, але виконується гостріше.

Необхідно зазначити, що кожен штрих має багато різновидів, між якими — шкала ледь помітних відтінків. Кількість засобів контактування пальців виконавця з клавіатурою баяна чи акордеона є безмежною, особливо в поєднанні з тим або іншим характером руху міха, так і безліч варіантів звучання певного штриха.

Отже, початковий період навчання на музичному інструменті — це складний процес засвоєння та вдосконалення навичок і технічних прийомів — як необхідних складових набуття музичного професіоналізму. Проте навчання — це завжди й процес творчого пошуку, знаходження та відпрацювання нових, досконаліших елементів музичної виразності, які можна лише відчувати інтуїтивно, оскільки перебувають вони на рівні підсвідомості, інтуїції виконавця. Тому в кожному конкретному разі виконавцеві необхідно знаходити такі засоби звукодобування та філірування звука, які б сприяли найдосконалішому вирішенню учнем-баяністом (акордеоністом) складних художньо-виконавських завдань.

Перспективним напрямом подальших досліджень означеної проблеми є висвітлення шляхів опанування музичного матеріалу та подальшого розвитку й удосконалення виконавського професіоналізму під час систематичної та копіткої самостійної праці учня. Це актуалізує питання здійснення самоконтролю (знаходження помилок і недоліків у своїй роботі) та наполегливої праці над виправленням помило.

## Список літератури

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано / А. Алексеев. — М. : Музыка, 1971. — 278с.
2. Алексеев І. Викладання гри на баяні / І. Алексеев. — К. : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури, 1957. — 143 с.
3. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке / Л. Ауэр. — М. : Музыка, 1965. — 272 с.
4. Браудо И. Артикуляция / И. Браудо. — Л. : Музыка, 1973. — 195с.
5. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты / К. Вертков. — Л. : Музыка, 1975. — 280с.
6. Имханицкий М. Воспитание навыков интонирования на баяне / М. Имханицкий, А. Мищенко. — М. : Республ. метод. кабинет по учебным заведениям искусств и культуры, 1989. — 38 с.
7. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства : учебное пособие / М. И. Имханицкий. — М. : Из-во РАМ им. Гнесиних, 2006. — 520 с.
8. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях / Ф. Липс // Баян и баянисты. — М. : Сов. композитор, 1977. — Вып. 3. — С. 86-108.
9. Липс Ф. Искусство игры на баяне / Ф. Липс. — М. : Музыка, 1985. — 123 с.
10. Міщенко О. Перекладення музичних творів для дуету баяністів / О. Міщенко. — Х. : Крок, 2000. — 254 с.
11. Онегин А. Азбука баяниста / А. Онегин. — М. : Музыка, 1964. — 64 с.
12. Ризоль Н. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне / Н. Ризоль. — М. : СК, 1977. — 279 с.

*Надійшла до редколегії 21.06.2011 р.*

УДК792.54(091)(477)“18/19”

О. В. ЄРОШЕНКО

**СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ В КОНТЕКСТІ  
НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО РУХУ  
В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ — НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

*Розглядаються шляхи розвитку українського оперного мистецтва в контексті національно-культурних процесів періоду другої половини ХІХ — початку ХХ ст.*

**Ключові слова:** *українська опера, театр, національно-культурний рух.*

*Рассматриваются пути развития украинского оперного искусства в контексте национально-культурных процессов периода второй половины ХІХ — начала ХХ в.*

**Ключевые слова:** *украинская опера, театр, национально-культурное движение.*

*The article deals with the ways of the Ukrainian opera development in the context of the national and cultural processes of the second half of ХІХ — the beginning of ХХ cent. period.*

**Key words:** *Ukrainian opera, theater, national and cultural movement.*

Однією з визначних складових соціально-культурного розвитку української нації в XIX ст. став процес формування та становлення національної композиторської школи, частиною якого було створення української національної класичної опери. Дослідженню шляхів розвитку українського оперного мистецтва присвячені ґрунтовні праці Л. Архимович, М. Черкашиної-Губаренко, значну увагу цьому питанню приділили у своїх роботах відомі музикознавці О. Шреєр-Ткаченко, М. Загайкевич, Л. Корній, Л. Кияновська та ін., оперна творчість окремих українських композиторів розглядалася в монографіях вітчизняних науковців (Т. Булат, С. Павлишин, М. Загайкевич, І. Драч та ін.), віднедавна в працях сучасних дослідників вивчаються питання, пов'язані з вокально-виконавськими традиціями в українській опері (В. Антонюк, А. Кулієва, І. Присталов).

Однак проблема сучасного осмислення шляхів формування та розвитку української опери в контексті історичних соціально-культурних процесів, які відбувалися на теренах Російської та Австрійської (з 1867 р. — Австро-Угорської) імперій у XIX — на початку XX ст., залишає широке поле для поглибленого вивчення, що й зумовлює актуальність тематики цієї статті. **Мета** статті — висвітлення шляхів становлення оперного жанру в Україні в контексті процесів національного відродження в другій половині XIX — на початку XX ст. Першою «малоросійською оперою» (за визначенням самого автора) стала «Наталка Полтавка» І. Котляревського, створена 1819 р. й поставлена трупною Полтавського театру. Музична драматургія твору ґрунтується на народнопісенній основі: автор використав різножанрові українські народні пісні, вертепну пісню «Ой під вишнею», пісню Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права», жанр пісні-романсу («Віють вітри», «Сонце низенько»). На жаль, авторське видання музичного матеріалу п'єси відсутнє. Протягом трьох десятиріч (з 1833 по 1864 рр.) вийшла друком значна частина пісень з твору в обробках А. Барсицького (1833), А. Єдлички (1861), С. Карпенка (1864). Наприкінці 80-х рр. XIX ст. М. Васильєв та М. Лисенко створили клавіри «Наталки Полтавки» (у 1888 та 1889 відповідно). Саме музична редакція М. Лисенка виявилася найкращою з усіх попередніх спроб та набула великої популярності як в Україні, так і далеко за її межами. Наприкінці XIX — початку XX ст. «Наталці Полтавці» відводилося чільне місце в репертуарі відомих театральних труп Кропивницького, Садовського, Саксаганського, Старицького та інших, вона мала значний успіх під час їх гастролей на Кавказі, Далекому Сході, в Сибіру, Молдавії, Білорусі, Литві. 1893 р. «Наталка Полтавка» була поставлена в Парижі трупною Г. Деркача, головну роль виконувала провідна українська артистка З. Зарницька, в 1913 р. опера знову з великим успіхом покоряла французьку сцену, партію Наталки виконувала співачка Ратмінова [1, с. 154-155]. Надалі «Наталка Полтавка» з неодмінним успіхом демонструвалася в театрах СРСР і за кордоном. Донині «Наталка Полтавка» І. Котляревського — М. Лисенка залишається однією з найулюбленіших та найпопулярніших вистав.

Упродовж XIX ст. культурно-мистецьке життя української спільноти на теренах Російської імперії відбувалося в складних соціально-політичних умовах. Утім, періоди реакції час від часу за історичних обставин змінювалися періодами більш-менш ліберальними, які надавали можливість розвиткові національного мистецтва та літератури. Так, період кінця XVIII — початку XIX ст. ознаменувався розгортанням руху національно-культурного відродження в Україні, втім, його змінив час політичної реакції за царювання Миколи I Палкіна (1825-1855). Початок правління Олександра II (1855-1881) відзначився значними державними реформами: Маніфестом про відміну кріпосного права (1861) та судовою, адміністративною, освітньою реформами (1864). Того часу відбувалося поширення українського національно-культурного руху, пов'язаного насамперед з народною освітою, просвітньою діяльністю громад тощо.

У 50-і рр. XIX ст., майже через тридцять років з моменту створення «Наталки Полтавки» І. Котляревського, розпочав композиторську діяльність у музично-драматичній сфері видатний український бас-баритон імператорських театрів С. Гулак-Артемівський. Він створив водевілі «Картина степового життя циган» (1851), «Ніч напередодні Іванова дня» (1852), вокально-хореографічний дивертисмент «Українське весілля» (1851, утримувався в театральному репертуарі понад десять років). Найбільшим досягненням композитора стала опера «Запорожець за Дунаєм», написана в 1862 р. та поставлена в Маріїнському театрі в 1863 р. Цей твір був першою національною українською лірико-комічною оперою. Упродовж 1863-1865 рр. «Запорожець за Дунаєм» мав успіх у Петербурзі та Москві, а потім тривалий час не демонструвався. Поновлена опера була в 1884 р. у постановці трупи М. Старицького під час гастролей у Ростові-на-Дону. З того часу й дотепер «Запорожець за Дунаєм» є невід'ємною складовою репертуару українського оперного театру.

Різкі зміни в ставленні царя й уряду до українського руху спричинили події польського повстання 1863 р., толерантність було змінено на переслідування, заарештовано, вислано до північних російських губерній багатьох активних громадівських діячів (П. Чубинського, О. Кониського, П. Єфименка), закрито недільні школи та школи з українським навчанням тощо. Міністр внутрішніх справ П. Валуєв 20 липня 1863 р. видав циркуляр про заборону друкувати підручники та наукову літературу українською мовою, зазначивши, що «ніякої окремої малоросійської мови не було, нема й бути не може» [8, с. 434].

Українофобське ставлення царського уряду до культурного життя Малоросії виявлялося в різних безпідставних і безглузких заборонах щодо українських вистав, концертів, святкувань літературно-мистецьких ювілеїв тощо. Наприклад, у Києві в 1867 р. з великими труднощами одержано дозвіл на проведення концерту українських пісень, тексти яких при цьому необхідно було співати французькою; в Полтаві на початку шістдесятих заборонено вистави «Наталки Полтавки» у зв'язку з тим, «що ціни на виставу занизькі» тощо

[5, с. 598]. Однак це не була ще повна заборона всього українського. Так, у 1865-1868 рр. та в 1874-1876 рр. в Єлисаветграді за участю М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого й інших талановитих акторів давалося ряд українських вистав; відбувалися українські театральні постановки в Чернігові та Полтаві; з 1872 р. аматорським гуртком було дозволено давати українські вистави в Києві, відтоді розпочалася активна театральна діяльність М. Старицького і М. Лисенка, які влаштовували вистави в будинку сім'ї Ліндфорс [5, с. 598].

Нового удару по українському руху завдано в травні 1876 р. Тоді імператор Олександр II підписав таємний «Емський акт» (діяв до 1905 р. ), що забороняв друкування українською мовою книжок (крім історичних документів і белетристики), навіть українських текстів до нот, театральні вистави українського репертуару, читання лекцій українською мовою, імпорт українських видань [8, с. 436]. Такі варварські постанови — яскравий приклад колоніальної національної політики російського царату, який навіть у розвитку українського мистецтва, письменства та шкільництва вбачав наміри сепаратизму українців. Після вбивства імператора в 1881 р. настав тяжкий час політичної реакції. За визначенням історика, «доба 80-х років і першої половини 90-х була, мабуть, найглухішою в історії українського руху в другій половині XIX ст.» [3, с. 545].

Утім, саме цього часу в культурному житті України виникло визначне мистецьке явище — класичний реалістичний український театр, який створено талантом і зусиллями М. Кропивницького, братів Тобілевичів та інших акторів. У 1881 р. заборону щодо українських сценічних вистав скасовано, (щоправда, за умови репертуарного паритету в театральній трупі українських і російських п'єс) [2, с. 264]. Настав час блискучого розквіту українського драматичного мистецтва, видатними представниками якого стали театральні діячі М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, Л. Ліницька та ін.

Український національний професійний театр був за своєю суттю музично-драматичним; від часів свого заснування, яке пов'язане з драматичною творчістю та театральною діяльністю видатних особистостей кінця XVIII — початку XIX ст. І. Котляревським і Г. Квіткою-Основ'яненком, характерною ознакою постановок була насиченість їх музичними, пісненими та танцювальними елементами, що вводили глядача в народну стихію, тому найчастіше у виставах використовувався народнопісенний і народно-танцювальний матеріал. Театр 80-90-х рр. XIX ст. став в Україні тією національною установою, яка в часи гнітючої реакції, на тлі адміністративно-урядової, шкільної та церковної русифікації, несла народове живе українське слово, оповідала про історичну минувщину та пробуджувала національні почуття, розвивала українську культуру в широкому загалі, що перетворювало театральну справу на один із найважливіших чинників українського національно-культурного руху.



З другої половини XIX ст. на території України розпочався новий етап розвитку музичної культури, що пов'язано з організацією концертного життя та музично-просвітницькою діяльністю, які проводилися заснованими в українських містах відділеннями ІРМТ: Києві (1863), Харкові (1871), Одесі (1884), Катеринославі (1897), Полтаві (1899) тощо. Поступово концерти ставали доступнішими для ширшого кола відвідувачів, організовувалася досить розгалужена мережа музичних шкіл, на базі яких згодом були засновані музичні училища, а на початку XX ст. — консерваторії (Київ, Одеса, 1913).

На межі століть музичне життя в Україні набуло різноманітних форм — діяльність різних музичних об'єднань, артистичних і співацьких товариств та гуртків у багатьох українських містах (Київське товариство любителів музики (1897); Літературно-артистичне товариство; музично-хорове товариство «Боян» (Львів (1891), Перемишль (1891), Станіслав (1896), Тернопіль (1901), Київ (1905) тощо); «Український клуб» (Київ, 1908); Товариство камерної музики (Полтава) та ін.); інтенсивним ставало концертне життя; завдяки роботі багатьох новостворених музично-освітніх закладів значно підвищувався рівень музичної освіти в Україні. Ці музично-культурні чинники, поряд з просвітньою, науковою, літературною, театральною діяльністю української інтелігенції на початку XX ст., сприяли піднесенню загальнокультурного рівня українського народу, розвиткові його самосвідомості та національних настроїв, формуванню й усвідомленню соціально-політичних поривань напередодні великих історичних змін, які невдовзі принесли з собою Перша світова війна 1914-1918 рр., Лютнева буржуазна революція та Жовтневий більшовицький переворот 1917 р. у Росії.

Саме друга половина XIX ст. стала часом формування та становлення української класичної музики, фундатором якої був видатний композитор, хоровий диригент і суспільно-громадський діяч М. Лисенко. В оперній галузі композитор, по суті, визначив подальший розвиток жанрових різновидів української опери. Він створив народні опери «Чорноморці» (1872, 2 ред. 1883), «Наталка Полтавка» (1889) (музична редакція твору І. Котляревського), лірико-комічну «Різдвяна ніч» (1873, 2 ред. 1883), лірико-фантастичну «Утоплена» (1883), історико-героїчну народну музичну драму «Тарас Бульба» (1890), дитячі комічні опери «Коза-дереза» (1888), «Пан Коцький» (1891) та фантастичну «Зима і Весна» (1892), оперу-сатиру «Енеїда» (1910), лірико-фантастичну камерну оперу «Ноктюрн» (1912).

До цієї доби належить музично-драматична й оперна творчість талановитих сучасників М. Лисенка — композиторів П. Сокальського, П. Ніщинського, М. Аркаса; в Західній Україні — М. Вербицького, І. Воробкевича, А. Вахнянина, В. Матюка та ін. Наприкінці XIX — початку XX ст. створено оперні твори Д. Січинського, В. Сокальського, Б. Підгорецького, Я. Лопатинського, Б. Яновського, в перші десятиліття XX ст. українська музика збагачується в оперній та музично-драматичній галузі творчими доробками видатних компози-

торів — молодших сучасників М. Лисенка — К. Стеценка й М. Леонтовича.

Наприкінці XIX ст. сталося перше звернення в оперному жанрі до творчості Т. Шевченка, яке втілювалося у створенні народної лірико-психологічної опери М. Аркаса «Катерина» (1892). Прем'єра твору відбулася 1899 р. у Москві в постановці трупи М. Кропивницького, вистава пройшла з великим успіхом [4, с. 427]. Надалі опера ввійшла до репертуару багатьох українських театральних труп. У другій половині XX ст. «Катерина» М. Аркаса поновлена на оперній сцені в музичній редакції українського композитора Г. Таранова.

В останні десятиліття XIX ст. (1870-1892) створена перша українська опера в Західній Україні — «Купало» А. Вахнянина. Вперше цей твір поставлений уже після смерті композитора, в 1929 р. (у музичній редакції М. Вериківського) в Харківському театрі опери та балету, хоча окремі оперні сцени були виконані в 1871 р. Вирізняючись яскравим національним колоритом, поєднанням історичної та психологічної складових у музичній драматургії, опера А. Вахнянина відіграла помітну роль у розвитку оперного жанру в Україні, хоча так і не набула широкого визнання публіки. Після вистави 1929 р. опера була майже забута й поновлена (в музичній редакції М. Скорика) лише в дев'яностих роках XX ст. (1990 р. у Львові, 1993 р. у Києві).

Національному відродженню українців Австрійської імперії сприяло поширення ідей романтизму, загального слов'янського відродження, що охопило європейські країни з автохтонним слов'янським населенням на початку XIX ст., ознайомлення зі здобутками української етнографії, історії, нової літератури того часу, що друкувалися в Росії. Початок західноукраїнського відродження пов'язаний з діяльністю «Руської трійці», виданням альманаху «Русалка Дністрова» (1837). Революційні події 1848 р. сприяли вагомим зрушенням у суспільно-економічному та політичному становищі українського населення. Головним надбанням тих подій стало скасування панщини в Галичині, утворення першої легальної української політичної організації — Головної Руської Ради [9, с. 105], проте, здобутки національного руху незабаром були втрачені у зв'язку з придушенням революції австрійською армією та покликаними на допомогу російськими військами Миколи I.

У 60-і рр. XIX ст. український національно-культурний рух зазнав нового поживлення, що було пов'язано з політичними подіями в Австрійській імперії, які забезпечили нові демократичні зміни в суспільстві, а також з народницьким рухом на Наддніпрянщині, вплив якого відчутно позначився на світогляді української громадськості Галичини, особливо студентської молоді. Почалося заснування студентських громад, поширювались твори Т. Шевченка в переписаних списках, «ходження в народ» для запису народних пісень, казок тощо [3, с. 535]. Водночас наприкінці шістдесятих років австрійський уряд здійснював політику, спрямовану на посилення польського елементу в Галичині. Так, за виборчою системою в парламенті і сеймі польські депутати мали значну кількісну перевагу над українськими,

польська мова була визнана офіційною в освіті й адміністрації цілого краю за спеціальним імператорським розпорядженням (1869) тощо. У зв'язку зі здобуттям домінуючого становища в державницько-адміністративному, економічному та культурному житті Галичини польська громада мала широкі можливості для проведення колонізації західноукраїнських земель, що викликало значне протистояння галицького українства.

На основі нових конституційних законів у 60-і рр. XIX ст. у Галичині створюються різноманітні національні українські товариства. У Львові в 1861 р. засновано товариство «Руська бесіда», філії якого незабаром було відкрито по інших галицьких містах. Здійснюючи культурно-просвітницьку діяльність, товариство організовувало концерти, доповіді, літературно-музичні вечори, утримувало у Львові театр (1864-1923) тощо. У 1868 р. у Львові засновано громадське товариство «Просвіта», метою якого стало підвищення культурно-освітнього рівня народу та виховання української національної свідомості. Філії його поширилися по всій Галичині. Згодом, за галицьким прикладом на Буковині організовано товариство «Руська бесіда», пізніше, у зв'язку з подіями революції 1905 р. створено «Просвіту» на Наддніпрянщині, Кубані, Далекому Сході, Кавказі (Баку), та через кілька років російський царський уряд заборонив їхню діяльність. Осередки «Просвіти» виникли в еміграційних колах українців як у країнах Центральної Європи, так і в Америці, Австралії. У 1873 р. засновано літературне Товариство ім. Шевченка, яке в 1892 р. реорганізовано в Наукове Товариство ім. Шевченка (НТШ), воно згуртувало навколо себе галицьких і наддніпрянських учених, розвинуло широку науково-дослідну та видавничу діяльність.

Таким чином, завдяки конституційному режиму Австро-Угорщини український національно-культурний рух в останні десятиліття XIX — на початку XX ст. мав у цій країні сприятливіші умови для розвитку, порівняно з національним рухом українців в абсолютистській монархічній Росії. Як відзначав авторитетний український історик І. Крип'якевич, «на початку XX ст. чоловіче місце в житті України займала Галичина» [6, с. 293]. Водночас видатний учений І. Лисяк-Рудницький у праці «Роля України в новітній історії» (1963) зауважував, що «галицький ґрунт був духово радше яловий. Ідеї, що служили надхненням для українського відродження в Галичині, майже без винятку походили з Наддніпрянщини» [7, с. 41]. Далі історик указував на зростаючу в останні десятиріччя XIX ст. співпрацю між відмінними за політичним устроєм Наддніпрянською Україною та Галичиною в справі розвитку національної самосвідомості (діяльність М. Драгоманова й М. Грушевського, друкування після «Емського акту» творів наддніпрянських письменників тощо) та відзначав, що галичани «вірили, що їхній вужчий вітчизні судилося стати «П'ємонтом» майбутньої самостійної України» [7, с. 41].

Організація в Західній Україні різноманітних українських освітніх, культурних і мистецьких громадських установ значно підвищила загальнокультурний рівень населення, розвинула його національну

свідомість. Незважаючи на перешкоди у формі католицьких, урядових та польських наступів на український рух, які спричинилися в Австро-Угорській імперії в другій половині XIX ст. з метою впливати на його розвиток [6, с. 289-290], національно-культурне життя українства в Західній Україні мало широкі перспективи для подальшої розбудови та зростання.

Значною подією в національно-культурному житті Західної України стало відкриття в 1864 р. українського театру товариства «Руська бесіда» у Львові. Одним з ініціаторів його створення став галицький культурний та політичний діяч Ю. Лаврівський, який у статті «Проект до заведення руського театру у Львові» (1861) зауважував, що заснування театру сприятиме процвітанню й ужитковому поширенню української мови, відзначав, що театр «розвіває проміння у всі темні закутини та розбуджує й закріплює в грудях національне почування» [5, с. 606]. До репертуару театру входили як п'єси українських драматургів Наддніпрянщини, так і західноукраїнських авторів, характерною ознакою було широке використання музики та співів у виставах. Надзвичайно популярною на обох берегах Збруча стала п'єса І. Гушалевича з музикою М. Вербицького «Підгіряни» (1864) (композитор створив музику до 22 п'єс українського театру). Багато працювали в жанрі театральної музики сучасник М. Вербицького композитор І. Лаврівський (музика до мелодрам «Пан Довгоніс», «Роксолана» тощо), буковинський письменник і видатний композитор І. Воробкевич (музична комедія «Золотий мопс», мелодрами «Убога Марта», «Гнат Приблуда» тощо), композитор, музикознавець та фольклорист П. Бажанський, згодом — талановиті композитори А. Вахнянин, В. Матюк, Я. Лопатинський та ін.

З 80-х рр. XIX ст. на галицькій сцені деіонструють оперні твори українських композиторів (хоча деякі вистави йшли зі скороченнями у зв'язку з обмеженими музично-виконавськими можливостями театру): «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1881), «Олеся» (1883) й «Марійка» (1891) П. Бажанського, «Вечорниці» П. Ніщинського (1887), «Різдвяна ніч» (1890) та «Утоплена» (1891) М. Лисенка; в 1900-і рр. ставляться «Катерина» М. Аркаса, опери західнослов'янських («Продана наречена» Б. Сметани, «Галька» С. Монюшка) та західноєвропейських композиторів («Сільська честь» П. Масканьї тощо) [2, с. 285-287].

Особливого значення надавали оперному жанру під час керування театром режисером Й. Стадником (1906-1913), коли попередній репертуар було поповнено операми видатних європейських композиторів (Ш. Гуно, Ж. Галеві, Дж. Верді, Дж. Пучіні, Ж. Оффенбаха, Ж. Бізе та ін.), ставилися також відомі оперети (І. Штрауса, Ж. Оффенбаха, Ф. Легара та ін.). Рівень постановок був настільки високим, що «преса, особливо чернівецька, ставила їх вище за вистави польського театру у Львові та німецького в Чернівцях» [2, с. 288]. Водночас з цим театром на території Галичини у другій половині XIX ст. діяло багато аматорських труп (театр при товаристві «Просвіта»,

«Драматичне товариство ім. І. Котляревського» тощо). Однак криваві події, які охопили західноукраїнські землі під час Першої світової війни, перервали впевнений поступ у розвитку українського музично-драматичного та оперного мистецтва.

Таким чином, упродовж другої половини XIX — на початку XX ст. на теренах Російської й Австрійської (з 1867 р. Австро-Угорської) імперій соціально-культурне життя української спільноти відзначалося складними умовами щодо розвою власної самобутньої культури, однією із складових якої стали формування та розвиток українського оперного мистецтва. Значну роль у справі становлення української опери в зазначений період відіграли процеси національного відродження українців, насамперед такі його мистецько-культурні чинники, як театральна, концертно-організаційна, музично-просвітницька діяльність талановитих представників української інтелігенції Російської і Австро-Угорської імперій.

Особливістю тогочасного розвитку національного українського оперного мистецтва став його тісний зв'язок з драматичним театром. Шляхи розвитку української опери в другій половині XIX — на початку XX ст. формувалися таким чином, що здебільшого саме на драматичній сцені (професійній та аматорській) відбувалися постановки оперних творів українських композиторів. Це було зумовлено, з одного боку, повною відсутністю українських оперних театрів на теренах обох держав, і Російської, і Австро-Угорської, а з другого — непересічним вокально-музичним обдаруванням багатьох акторів вітчизняних театральних труп, до складу яких зазвичай входили й невеликі хори та оркестри. У репертуарі провідних труп кінця XIX — початку XX ст. було чимало українських опер, серед яких найперше «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, також ставилися «Чорноморці», «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Енеїда» М. Лисенка, «Катерина» М. Аркаса тощо.

Подальший розвиток української опери відбувався вже в нових, кардинально змінених Першою світовою війною та революційними зрушеннями в Росії і Європі соціально-політичних та культурно-історичних обставинах.

Перспективи подальших досліджень у контексті означеної проблематики пов'язані з детальним висвітленням специфіки розвитку оперного жанру в Україні в XIX — на початку XX ст. і особливостей його функціонування в соціально-політичних умовах, що склалися на тогочасній українській етнолінгвістичній території, у зв'язку з національно-культурними процесами зазначеного періоду.

#### Список літератури

1. Барабан Л. До питання про вітчизняну та зарубіжну інтерпретацію драматургії І. Котляревського / Л. Барабан // Творчість Івана Котляревського в контексті сучасної філології. — К. : Наук. думка, 1990. — С. 151-161.
2. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва / Б. Гнидь. — К. : НМАУ, 1997. — 320 с.
3. Дорошенко Д. Нарис історії України / Д. Дорошенко. — Львів : Світ, 1991. — 576 с.

4. Історія української дожовтневої музики / [заг. ред. О. Шреєр-Ткаченко]. — К. : Муз. Україна, 1969. — 588 с.
5. Історія української культури / [ ред. І. Крип'якевича]. — К. : Либідь, 2000. — 656 с.
6. Крип'якевич І. Історія України / І. Крип'якевич. — Львів : Світ, 1990. — 520 с.
7. Лисяк-Рудницький І. Між історією й політикою / І. Лисяк-Рудницький. — (Б. м.), Вид-во «Сучасність», 1973. — 444 с.
8. Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович. — К. : АртЕк, 1998. — 728 с.
9. Шейко В. Історія української культури / В. Шейко, В. Білоцерківський. — К. : Знання, 2009. — 413 с.

*Надійшла до редколегії 03.06.2011 р.*

УДК 781.68.071.1:7.038.6

І. Ю. КОНОВАЛОВА

### КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В РАКУРСІ ПОСТМОДЕРНУ (НА МАТЕРІАЛІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ Є. СТАНКОВИЧА)

*Виявляється специфіка постмодерністської моделі композиторської інтерпретації на матеріалі хорової творчості Є. Станковича.*

**Ключові слова:** *постмодернізм, художній синтез, музичне мислення, композиторська інтерпретація, українське хорове мистецтво.*

*Вьявляется специфика постмодернистской модели композиторской интерпретации на материале хоровых произведений Е. Станковича.*

**Ключевые слова:** *постмодернизм, художественный синтез, музыкальное мышление, художественная интерпретация, украинское хоровое искусство.*

*The article is devoted to the researching of specific postmodernistic models of the composers interpretation on the material of choral compositions E. Stankovycha.*

**Key words:** *postmodernism, artistic synthesis, musical thinking, composers interpretation, Ukrainian choral art.*

У мозаїці складних і парадоксальних художніх процесів у контексті постмодерну — провідної світоглядної парадигми на межі ХХ — ХХІ ст., — актуалізуються визначення специфіки сучасної композиторської творчості та висвітлення креативних аспектів однієї з форм її мистецької екзистенції — композиторської інтерпретації.

Відтворення художнього образу світу на сучасному етапі культурно-історичного буття зумовлює, з одного боку, звернення музичного мистецтва до глибинних історико-культурних пластів, з іншого — активізацію жанрово-стильових пошуків, оновлення звукової

палітри та кристалізацію унікальних систем виконавсько-авторської комунікації. Провідними ознаками сучасної композиторської творчості загалом є стильовий плюралізм, зрушення усталених орієнтирів мислення і способів тлумачення мистецького досвіду, орієнтація на творчу пам'ять та підвищену діалогічність, використання митцями «інтертекстуальних відношень як основи мислення» [11, с. 37], поширенню в композиторській практиці концепцій «інтерпретуючого стилю» (В. Грачев), «мішаного жанру» (М. Лобанова), реалізованих крізь призму суб'єктивно-авторського світобачення.

Проблемі постмодерну як феномену культури та специфічної ситуації, що зумовлює особливості буття сучасного мистецтва, зокрема музики, присвячено чимало наукових досліджень [4; 6; 9; 10]. Значний інтерес демонструє останнім часом і вітчизняна мистецька думка щодо специфіки віддзеркалення постмодерного бачення художньої картини світу у творах українських авторів. Так, окремі аспекти цієї складної теоретичної проблеми набули музикологічного висвітлення в теоретичних працях О. Берегової [1] Л. Кияновської [5], О. Козаренка [6], Б. Сюти [11] та ін.

Л. Кияновська зазначає, що «контури» постмодерну як актуального естетичного орієнтира в художній творчості останнього десятиріччя ХХ ст. — початку ХХІ ст., — «... рельєфно проступають і в українській музичній практиці, ... яскраво ілюструючи ... світову картину мистецьких протиріч і здобутків» [5, с. 13]. Спостерігаючи постмодерні мистецькі процеси в українській музиці, автор вважає сутнісними ознаками творів нині — нове пізнання «минулого в теперішньому»: об'єднання в єдину неподільну реальність звукового комплексу минулого, нинішнього і майбутнього, яка становить буття творів [5, с. 15].

Відомий український музиколог Б. Сюта підкреслює, що для постмодерністів властива свідома переорієнтація своєї культурної активності із творчості на компіляцію, цитування, колаж, створення «оригінальних композицій» на полістилістику і пастіш. Помітне місце в музично-творчій практиці належить також концепціям фрагментаризму й іронізму» [11, с. 38].

Аналізуючи провідні постмодерністські тенденції в сучасній українській камерній музиці, О. Берегова підкреслює характерний плюралізм стильових та конструктивних знахідок, що визначають безліч оригінальних композиторських інтерпретацій. Автор вважає, що основою творчої практики в аспекті узагальнення, переосмислення творчого досвіду стає «мистецтво цитування, авторського монтажу фрагментів різних художніх текстів» та мовностилістична імпровізація на теми відомих сюжетів [1, с. 15].

Сучасний вітчизняний композитор і музикознавець О. Козаренко, досліджуючи специфіку семіотичних процесів у сучасній українській музиці в контексті «діалогічно-теоретичного типу культури» [6, с. 10], вказує на тенденцію співіснування кількох стильових парадигм, що є наслідком «згущення» мистецького хроносу. Констатуючи інтерпретуючий характер вітчизняного музичного авангарду, вчений



акцентує увагу на виявленні у творах сучасних українських авторів національних пріоритетів як на естетичному рівні, так і в плані конкретних інтонаційно-мовних компонентів. Постмодерним центром, сутністним як для «авангардних», так і для «консервативних» творчих напрямів сучасної української музики, О. Козаренко вважає категорію національного, що зумовлена етнотрадиційними джерелами та творчо підтверджена неофольклорною тенденцією, яка є (внаслідок виникнення в умовах неоавангарду оригінальних авторських версій роботи з фольклором) основою збереження і збагачення «національного семіозису» [6, с. 13].

Згідно з вищезазначеним, **мета** запропонованої розвідки полягає у виявленні семантичної специфіки сучасної моделі композиторської інтерпретації, розглянутої в ментальному контексті постмодерну на матеріалі хорової творчості одного з найвидатніших майстрів українського музичного мистецтва сучасності Є. Станковича.

Нові стильові орієнтири в музиці сьогодення зумовлені впровадженням загальнохудожньої постмодерної ідеї глобального синтезу, а саме: поширення й переплетіння стильових політенденцій (неоромантизм, неокласицизм, неофольклоризм, авангард тощо), трансформація жанрових парадигм, збагачення образної сфери (перш за все лірико-філософсько проблематикою) та підвищення ролі суб'єктивного начала — істотно позначились на українській мистецькій практиці, зокрема в ракурсі урізноманітнення і збагачення форм композиторської інтерпретації. Особливо це помітно в хоровій музиці, адже саме в цій ментальній для української художньої культури мистецькій сфері відбувається філософське осмислення проблем національної духовності в її найтрадиційнішому джерелі — вітчизняній співочій традиції, зокрема через сучасне поєднання релігійної та фольклорної знаковості.

Сучасні хорові твори є складними художніми текстами, що репрезентують різноманітний спектр інтонаційної образності та широкий діапазон трактування традиційно-академічних жанрово-стильових явищ (від фольклорних мініатюр і культових гармонізацій до масштабних концертно-симфонічних, кантатно-ораторіальних творів та театралізованих дійств), у співіснуванні з новітніми авангардними версіями — мікстовими проектами — стилізаціями, реконструкціями й інсталяціями.

Прикладом утілення постмодерних композиторсько-інтерпретаторських пошуків у сучасній українській музиці, зокрема в хоровій, є творчість Є. Станковича. Яскрава образність, відкрита емоційність та стильова самобутність [3], пов'язані зі специфічним авторським віддзеркаленням народнопісенної культури, визначають мистецьку індивідуальність творчості майстра. Характерним для стилістики хорових опусів композитора, що відтворюють фольклорну образність, є відображення звукопису й особливої етнохарактерної колористики західноукраїнського регіону, а також притаманної народнопісенному звучанню нетемперованої природи (через використання сонорних ефектів й «розосереджених» кластерних педалей).

Ілюстрацією постмодерних проєкцій автора та водночас зразком сучасної композиторської інтерпретації національно-ментальної для вітчизняного мистецтва — фольклорної інтонаційно-семантичної моделі — є концертна хорова «Щедрівка» («Perpetuum mobile»). Зазначений твір позначений вишуканістю композиторської техніки та багатогранністю художніх асоціацій і стильових паралелей, які на рівні інтонаційної драматургії відтворюють художньо-філософський світогляд композитора. Свідченням цього є семантичні інтонаційні та ладофактурні зв'язки авторського тексту з різноманітними культурними контекстами — етнотрадиційною архаїкою і сучасною професійною композиторською лексикою.

Тематично-композиційною основою хорової «Щедрівки» Є. Станковича є чотиризвучний календарно-обрядовий мотив-остинато української щедрівки, відомий через його «канонізацію» в обробці «Щедрик» корифея вітчизняної музики М. Леонтовича. Згідно з авторською ремаркою («Perpetuum mobile»), «Щедрівка» Є. Станковича демонструє авторську концепцію усталеної в музичному мистецтві теми «вічного руху», вирішену в проєкції на архаїчний фольклорний тематизм через його сучасний варіантно-динамічний розвиток. Таким чином, обраний народнопісенний мотив символізує в контексті твору ідею вічного руху, динаміки буття в поєднанні з ідеєю безперервності духовної традиції. Обране інтонаційне джерело й тяжіння до вільного варіантно-остинатного його розвитку дають цікаві підстави для компаративного аналізу композиторських версій, створених українськими митцями різних епох — М. Леонтовичем і Є. Станковичем.

На нашу думку, спільними для обох творів у авторському вирішенні обраної теми є:

- опора на єдину інтонаційно-тематичну основу — трихордову послівку з притаманною їй ладовою лапідарністю (діапазон малої терції), ритмоформульною чіткістю, політонікальністю;
- звернення до жанрової традиції вільної хорової обробки а *capella*;
- створення оригінальної композиторської концепції на основі запозиченої інтонаційно-семантичної моделі-першоджерела;
- образно-змістовна й фактурно-композиційна динамізація провідного звукообразу;
- тяжіння до наскрізної інтонаційної розробки тематизму з використанням техніки *ostinato*, спрямованої на акумуляцію динамізму, моторики й енергії.

Утім, спрямованість авторського тлумачення обраного інтонаційно-семантичного джерела та кінцевий результат його реалізації у творях Є. Станковича і М. Леонтовича відмінні, проте, віддзеркалюють специфіку композиторської інтерпретації, властиву різним історико-культурним періодам — модернізму та постмодернізму. Так, твір М. Леонтовича є зразком вільної хорової обробки камерного типу з елементами наскрізного симфонічного розвитку тематизму в межах оновленої традиційної жанрової моделі.

«Щедрівка» Є. Станковича — це розгорнутий хорівий твір а саррелла, що відбиває притаманні сучасній добі ідеї постмодерністського синтезу й експресії музичного мовлення. Свідченням цього є насамперед рельєфне втілення автором у цьому творі характерних комунікативних ознак діалогу та полілогу культур (на рівнях професійне — фольклорне, світське — культове, минуле — сучасне), здійснене через звернення до різних історико-стильових площин — обрядової фольклорної архаїки (трихордова поспівка, підголосковість), європейської поліфонії різних епох (Відродження, бароко та сучасності), жанрово-семантичних моделей минулого (вільна обробка доби модернізму) тощо.

Композиторській версії фольклорного мотиву в «Щедрівці» Є. Станковича властиві концертний тип комунікації, спрямованість на широку асоціативність й образну емоційність сприйняття. Зокрема, ознаки концертності «Щедрівки» виявляються в масштабності творчого задуму (розгорнута варіантна композиція, насичена поліпластова фактура, *divisi* співочих партій тощо) й яскравості музичної палітри (інтонаційно-ладові, фактурно-регістрові, ритмічні й темброво-динамічні контрасти, що підкреслюють різні відтінки гольного образу). У звуковій площині твору втілені різноманітні професійні вокально-віртуозні (вокаліз, мелодекламація) й автентичні (етнохарактерні глісандо) виконавські засоби збагачення вихідного тематизму.

Архаїчна інтонаційна основа інтерпретується автором на мовному та формотворчому рівнях через розкриття сучасними засобами притаманної етнохарактерному музикуванню вільної імпровізаційності й нетемперованості звучання. Важливим чинником динамізації інтонаційної основи, підкресленням його експресії є авторське трактування християнського за змістом поетичного тексту «Щедрівки» («Ой, на річці на Йордані»): від лапідарно чіткого, синхронно поєднаного з хорвою вертикаллю до асинхронно-поліритмічного артикулювання із семантичною акцентуацією окремих слів.

Головним принципом композиційно-драматургічного розвитку тематизму в «Щедрівці» є наскрізне варіантно-динамічне проростання вихідного мотиву-остинато з поступовим розширенням ладотональної, комбінуванням інтонаційно-ритмічної та ускладненням фактурно-гармонічної й темброво-фонічної сфер. Так, у межах загальнофактурного крещендо, в «Щедрівці» утворюються декілька індивідуалізованих картин — епізодів-варіантів, що репрезентують різні площини вихідного тематизму — від легкої прозорості звучності унісону на початку твору до напруженого експресивно-драматичного (з поширенням ролі хроматики) вислову й виявом внутрішньої енергії у останньому кульмінаційному розділі. Структурно-композиційній єдності твору сприяють тональна спільність, мотивно-тематичні арки (остинато альтів) та прийом поліфонічного «накладання» куплетів.

У процесі розгортання провідного звукообразу утворюється багатоплощинна фактура, рівні якої апелюють до поліфонії з проєкцією на її різні історико-стильові різновиди: 1) етнотрадиційний — полі-

фонічне «включення» різноманітних імпровізаційних підголосків-варіантів (*divisi soprano*), опора на консонантні (терцієві, квінтові сполучення), гетерофонні подвоєння та нетемперовані нашарування; 2) професійний (техніка строгого стилю — малий діапазон, типові секундові затримання на початку тактів; вільна імітаційна техніка в дусі інвенційної поліфонії, що поєднується з прийомами сучасного варіантного письма).

Особливість музичної фактури твору зумовлена подвійною функцією тематизму — основи метроритмічних й мелодико-фактурних утворень, що одночасно є і рельєфом, і фоном. Авторський розвиток лейтінтонаційної основи відбувається через кількісно-якісну звукову прогресію вихідної інтонаційної тези (з розширенням діапазону співочих партій та їх теситурним підвищенням), насичення музичної тканини змістовними підголосками-контрапунктами й інтонаційно-ритмічними варіантами теми, ускладненими новим ладогармонічним й темброво-фактурним змістом з утворенням нової фонічної якості (кластерно-сонорного типу) під час певної повторюваності ритмуруху.

Скерованість на динамізацію вихідного звукообразу зазначена автором уже в експозиції твору — першому куплеті-варіанті. Так, після прозорого проведення вихідного інтонаційного матеріалу (стадіальний вступ жіночих та чоловічих голосів, що за характером тематизму й особливостями фактурного викладу асоціюється з твором М. Леонтовича, автор ускладнює гармонічну палітру трихордовими й секундово-квартовими співзвуччями, введенням глісандо й багатозвучних нашарувань кластерного типу (*b-d-as-c-a-cis-e*). Ознакою розвитку другого куплету-варіанта є утворення поліпластової фактури, що поєднує три лінії — мелодико-остинатну (альти), акордово-остинатну із хроматизованими звукокомплексами (баси і тенори *quasi sampane: e-d-gis-b-des-es*), що гетерофонно подвоєні квартово-тритоновими сполуками у синкопованій ритміці (*сопрано*, ц. 31).

Важливою складовою музичної тканини третього варіанта (ц. 43) є ритмо- та інтонаційно оновлений наспів у теноровій партії із «загостренням» інтервального складу поспівки (зменшена терція замість малої). Поступовому звуковому збагаченню наспіву, посиленого дисонантним «коментарем» тритонових нашарувань (тенорова і басова партії), сприяє загальне фактурно-динамічне крещендо із досягненням яскравої кульмінації, яка супроводжується появою імпровізаційного підголоска (вокаліз у *сопрано*) в дусі фольклорного «горака», що контрапунктує основному звучанню.

Нові грані провідного звукообразу-остинато ілюструє автор у IV-у куплеті, який виконує жіноча група хору (*сопрано* й *альти divisi*). Використовуючи деталізовану полімелодичну фактуру з опорою на різностильову поліфонічну техніку, ускладнюючи звукову площину складним семиголоссям, композитор досягає незвичайної темброво-інтонаційної колористики. Складовими цієї звукової тканини є окремі самостійні мелодичні лінії — розвинені вокалізовані підголоски фольклорного типу (*сопрано*) та різностильове

двоголосся синтетичного типу з ознаками техніки строгого стилю й етнотрадиційних виконавських елементів (глісандо), що фокусується в завершальному кластері — e-f-a-h-cis (ц. 82). Подальша динамізація провідної теми (V варіант) здійснюється через її фактурне ускладнення з ритмоінтонаційним оновленням мелодичних ліній підголосків.

Два наступні епізоди утворюють своєрідний мікроцикл («цикл у циклі»), побудований за принципом образно-драматургічного контрасту. Так, ознакою емоційно відкритого VI-го варіанта, вирішеного в динаміці forte, є активне стретно-імітаційне проведення теми у двох провідних ритмоверсіях. Останнє проведення теми, що звучить на фоні низхідного акордово-хроматичного руху тенорів й басів, сприяє посиленню драматизації цього епізоду. VII-й, динамічно контрастний попередньому варіантові, що викладений у межах звучності piano та pianissimo, репрезентує інший вимір музичного образу, якому властиві концентрованість, внутрішня зібраність та стриманість вираження почуттів. Це виявляється в щільному розміщенні хорових партій, одночасному двохваріантному існуванні остинатної послівки в синхронізованому акордово-гармонічному поєднанні (на основі гетерофонного кварто-квінтового подвоєння пар голосів у паралельному русі).

Подальше фактурно-динамічне *crescendo* провідного звукообразу (восьмий та дев'ятий варіанти) відбувається в останньому (X) — найдинамічнішому варіанті, вирішеному у звуковій палітрі fortissimo. Головною подією цієї кульмінаційної музичної картини твору стає контрапунктичне протистояння двох контрастних темброво-тематичних пластів — насиченого основного наспіву («Ой, на річці...») у виконанні тенорів й басів та інтонаційно нестійкого, хроматизованого мотиву «Святий вечір, щедрий вечір», вирішеного в октавно-квінтовому подвоєнні (жіночі партії). Активний діалог зазначених тематичних нашарувань набуває семантичного вирішення в заключному дисонансі кластерно-сонорного типу (h-c-cis-d-e-f-g) — апофеозі музичного розвитку. Проте це співзвуччя зазнає поступового динамічного згасання (до pianissimo), що відбувається водночас із кількісним зменшенням виконавців (від декількох до одного), та переходом від співу до шепоту. Перетворений у мерехтливий звуковий фон, цей звуковий комплекс стає поштовхом щодо відновлення розвитку заданого у творі інтонаційно-ритмічного імпульсу, семантично пов'язаного з «Perpetuum mobile».

Здійснений аналіз запропонованого хорового твору сучасного українського композитора дозволяє дійти певних висновків.

«Щедрівка» («Perpetuum mobile») Є. Станковича репрезентує художні ознаки сучасної композиторської інтерпретації вихідної інтонаційно-образної моделі, відповідні характеру її мистецької екзистенції в умовах музичного мистецтва постмодерну. Ці ознаки виявляються на рівнях:

— культурного діалогу / полілогу стилів, жанрів, національних світів;

- поглиблення, переосмислення художніх традицій і композиційних технік, створених попередніми епохами;
- вільного оперування різними моделями й окремими знаками з долученням їх (згідно з авторською метою) до нової художньої цілісності.

Специфіка композиторської інтерпретації фольклорного мотиву в розглянутій «Щедрівці» Є. Станковича зумовлена створенням на основі відомої інтонаційно-семантичної моделі-першоджерела (обрядового наспіву та теми обробки М. Леонтовича) концертного твору, що віддзеркалює притаманні сучасності ідеї художнього синтезу, реалізовані через залучення принципів варіантно-остинатного формотворення, полімелодичної фактури, ускладнено-дисонантного гармонічної та темброво-фонічної якості кластерно-сонорного типу (з відтворенням недиференційованого, близького фольклорному, звукового колориту).

Основними якостями постмодерного трактування вихідного звукообразу в цьому опусі є: вільне оперування цитованим фольклорним тематизмом; тяжіння до його розробки; моделювання сучасної композиції, з ознаками «узагальненої» концертності; комбінаторне використання усталених і новітніх креативних засобів інтерпретаційно-композиційного розвитку моделі, зокрема застосування варіантно-остинатної техніки. Властивим для аналізованого твору є активний семантичний розвиток тематизму, що зумовив структурно-композиційне та мовне ускладнення, здійснене через інтонаційно-ладову, фактурно-гармонічну динамізацію, застосування тембрової драматургії, «інструменталізацію» хорових партій.

Репрезентантом постмодерних авторських новацій у «Щедрівці» Є. Станковича є багатоманітна музична тканина, що сягає поліпласстової якості (поєднання самостійних, індивідуалізованих лінійних партій) та водночас яскраво ілюструє специфіку вільно трактованої вертикалі, синтезуючої діатонічні й хроматичні співзвуччя. Звуковій площині твору притаманне експресивно-загострене музичне мовлення з широким залученням інструментальних виконавських прийомів, інтенсифікацією вислово фольклорними речитативними елементами; ладовою драматургією (явищами поліладовості та ладової модуляційності), метроритмічною свободою; а також темброфонічними комплексами, семантично навантаженими етнотрадиційними елементами. Збагаченню хорової палітри сприяють різноманітне використання специфічно-виконавських засобів та колористичних прийомів, зокрема: вокального акомпанементу, вокалізів, хорових органних пунктів і педалей, кластерно-сонорних нашарувань тощо.

Загальні висновки щодо художньої специфіки постмодерної моделі композиторської інтерпретації, сформульовані завдяки музикознавчому аналізу хорової «Щедрівки» Є. Станковича, зумовлюють комплексне вивчення цієї складної та актуальної для сучасного мистецтва проблеми. Перспективним напрямом подальших розвідок у цьому ракурсі є виявлення креативних аспектів композиторської інтерпретації як специфічної екзистенції сучасної авторської твор-

чості, скерованої на пам'ять культури, нове прочитання «минулого в сучасному» та створення синтетичних звукових об'єктів і мікстових жанрово-стильових версій, відповідних естетичним вимогам постмодерну.

### Список літератури

1. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтв / О. Берегова / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К. ; НМАУ, 2000. — 20 с.
2. Грачев В. Интерпретирующий стиль в музыке ХХ в. : закономерности, эволюция : автореф. дис. ... канд. искусствoved. / В. Грачев. — М. : МГК, 1992. — 22 с.
3. Зинкевич Е. Евгений Станкович / Е. Зинкевич // Композиторы союзных республик : сб. статей. — М. : Сов. Композитор, 1986. — Вып 5. — С. 32-41.
4. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия : Эволюция научного мифа : исследование / И. Ильин. — М. : Интрада, 1998. — 255 с.
5. Кияновська Л. Постмодерн як контрверсійний образ гіперінформаційного простору сучасності / Л. Кияновська // Українська та світова музична культура : сучасний погляд : зб. статей наукового вісника НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2005. — Вип. 36. — С.12-19.
6. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму / О. Козаренко // Наук. записки Тернопільського держ. пед. ун-та. ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. — Тернопіль : ТДПУ, 1999. — № 2. — С. 9-15.
7. Коновалова И. Ю. Жанр обработки как явление художественной интерпретации в музыке / И. Ю. Коновалова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Х. : ХДАДМ, 2003/2004. — № 5/6, 3/4. — С. 48-51.
8. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр : история и современность : исследование / М. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 312 с.
9. Маньковская И. Эстетика постмодернизма / И. Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000. — 347 с.
10. Соколов А. Музыкальная композиция ХХ века : диалектика творчества : исследование / А. Соколов. — М. : Музыка, 1992. — 227 с.
11. Сюта Б. О. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ ст. : дослідження / Б. О. Сюта. — К., 2004. — 120 с.

*Надійшла до редколегії 11.05.2011 р.*

УДК 008:39(477.5)

Т. В. ПУЛАРІЯ

## РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ АНІМУСА В УКРАЇНСЬКОМУ ПІСЕННОМУ ФОЛЬКЛОРІ СЕРЕДНЬОЇ ТА НИЖНЬОЇ НАДДНІПРЯНИНИ (ДО ПРОБЛЕМИ ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОГО АРХЕТИПУ)

*Репрезентація Анімуса як принципу Логосу в українській народній пісні розглядається у зв'язку з дослідженням символічних форм актуалізації жіночого архетипу в міфопоетичній традиції української культури.*



**Ключові слова:** Анімус, жіночий архетип, Нижня Наддніпрянина, Середня Наддніпрянина, українська культура, українська народна пісня, «чоловіче — жіноче».

*Репрезентація Анимуса как принципа Логоса в украинской народной песне рассматривается в связи с исследованием символических форм актуализации женского архетипа в мифопоэтической традиции украинской культуры.*

**Ключевые слова:** Анимус, женский архетип, Нижняя Наддніпрянина, Середня Наддніпрянина, украинская культура, украинская народная песня, «мужское — женское».

*The article deals with the representation of the Animus as a principle of the Logos in the Ukrainian folk songs in connection with the study of symbolic forms of actualization of the feminine archetype in Ukrainian mythological and poetic tradition.*

**Key words:** Animus, feminine archetype, Ukrainian culture, Ukrainian folk songs, Lower Naddniprovyanschina Region, Middle Naddniprovyanschina Region, masculine — feminine.

Актуальність дослідження зумовлена інтересом культурології до архетипів як базових, інваріантних основ культури (за термінологією швейцарського психоаналітика К. Юнга) та символічних форм їх актуалізації в різних жанрах словесного й образотворчого фольклору. Розгляд архетипів крізь призму найдавнішої опозиції «чоловіче — жіноче» дозволить визначити певні критерії для типологізації культур.

Українські соціологи О. Донченко та Ю. Романенко висловлюються про сучасну кризу архетипу «інь-ян» у світовій культурі. На Заході вона виявляється «в надмірному домінуванні чоловічого начала в масовій свідомості, в авторитаризмі та нічим не обмеженій конкурентності, в ухилі до технократизму, лінійності й аналітичності соціального мислення, в людській автоматизованості, превалюванні в усьому логіки, волі, фізичної (матеріальної) сили, формальних стосунків тощо» [8, с. 33]. «Хворобливі» «інь-» прояви Сходу науковці вбачають у «патерналізмі, конфуціанстві, повазі до влади, пріоритеті особистісних стосунків і взаємообов'язань навіть у діловій сфері, рівноправному партнерстві, державній підтримці бізнесу, життям за космічними фрактальними принципами тощо» [8, с. 33]. Водночас функціонування цілісного архетипу «інь-ян» у психокультурі будь-якої спільності свідчило б про її істинну цивілізованість, ознакою якої в соціумах дослідники називають «відповідність власній природі і цілісним архетиповим формам загальнолюдської психіки» [8, с. 34].

Яким є співвідношення «інь-ян» в українській культурі? На це глобальне запитання неможливо відповісти без ґрунтовного дослідження символічних форм репрезентації жіночого та чоловічого начал, насамперед, у міфопоезисі, а також урахування історико-етнографічної своєрідності певних регіонів України. Стаття — лише частина роботи,

здійсненої автором у цьому напрямі [15–17 та ін.]. **Мета** — на матеріалі українських народних пісень Середньої та Нижньої Наддніпряниці спробувати збагнути проекції чоловічого начала — Анімуса — в позасвідомому жінки, що наблизить до розуміння особливостей актуалізації жіночого архетипу у вітчизняній культурі. Звернення до пісенного фольклору і, в першу чергу, до ліричних пісень, як до об'єкта дослідження жіночого архетипу зумовлене їх основною жанровою ознакою — «естетичним сприйняттям дійсності, в процесі якого буття осмислюється крізь призму людських переживань», «уся увага зосереджена на відтворенні внутрішнього світу людини (психологічних станів, думок, бажань, надій, страждань та ін.» [12, с. 322], найяскравішим утіленням позасвідомих сторін людської душі як базової компоненти етнічної ментальності. В пісні виражені й особливості репрезентації жіночого архетипу (найповніше — архетипу Матері та Анімуса як посередника між Его та Самістю), що розкривають ціннісні пріоритети та своєрідність етнопсихології. До аналізу залучалися українські народні пісні із збірок М. Закревського [19], П. Чубинського [21], З. Доленги-Ходаковського [22].

Методологічною основою дослідження вважаємо культурологічні праці представників аналітичної психології (К. Юнг, Е. Нойман, М.-Л. фон Франц, С. Біркхойзер-Оері та ін.) із залученням вітчизняних культурологічних (С. Кримський [11] та ін.), фольклористичних (Ф. Колесса [10], В. Гнатюк [6], В. Буряк [2; 3] та ін.), літературознавчих (О. Потебня [14] та ін.) розвідок.

Дослідження архетипних основ жіночої психіки, а також жіночого архетипу в культурі (спеціальне або в колі інших архетипів) якнайповніше представлене в працях юнгіанців: М.-Л. фон Франц [23; 24], С. Біркхойзер-Оері [1], К. Естес [27], Д. Шиноди Болен [26 та ін.], Е. Ноймана [13 та ін.], Р. Джонсона [7], М. Вудман [4], М. Хоуп [25], Ш. Роуз [18], Ч. Гілкрайст [5]. Окремо можна назвати дослідження міфолога К. Керені «Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter» («Елевсін: Архетипний образ матері та доньки») (1967) [9]. Це не повний перелік досліджень жіночого архетипу в культурі. На жаль, у ньому поки що не вистачає вітчизняних наукових розвідок. У названих працях звертається увага на різні аспекти вивчення жіночого архетипу: функціональна значущість його для індивіда та суспільства в цілому; розкриття інстинктивної природи жіночої душі (К. Естес); аналіз патернів жіночого позасвідомого, символічно представлених у міфологічних образах (Д. Шинода Болен, Ч. Гілкрайст, М. Хоуп, Ш. Роуз) та казкових персонажах (М.-Л. фон Франц, С. Біркхойзер-Оері).

Розгляд жіночого архетипу в його незмінній близькості з чоловічим — важливий принцип нашого дослідження. Як справедливо відзначає Черрі Гілкрайст, «жодна система, що описує чоловіче або жіноче начало, не може бути повною без зіставлення з протилежною статтю. І якщо ми хочемо перейти від чоловічої або жіночої істини до істини загальнолюдського, а потім і вселенського рівня, тоді нам необхідно на якомусь етапі також асимілювати енергію протилежної

статі і визнати її, щоб вийти за межі уявного поділу світу на чоловіче та жіноче. ...Знання про чоловіче начало має перебувати в центрі жіночого буття і навпаки» [5, с. 18–19].

Швейцарський психолог Е. Нойман вважав, що «символ «чоловічого» та «жіночого» прототипний, а значить трансперсональний, у різних культурах його помилково переносять на особистості, нібито вони є носіями його властивостей. Насправді, кожен індивід є психологічним гібридом. Навіть статевий символізм не може починатися з особистості, тому що він первинний стосовно неї» [13, с. 17].

Звертаючи увагу на те, що кожній статі внутрішньо притаманні риси протилежної, К. Юнг виділяв серед інших архетип, який у чоловікові являє позасвідому — жіночу сторону душі — Аніму, а в жінці — аналогічну чоловічу — Анімус. Юнг вважав, що Анімус співвідноситься з батьківським Логосом, як і Аніма співвідносна з материнським Еросом. Анімус — це «дух» жінки, вольове начало в ній. Як і Аніма в чоловікові, Анімус у жінці може мати і позитивні, і негативні аспекти. До позитивних належать сміливість, правдивість, наполегливість у досягненні мети, прагнення духовного розвитку. Серед негативних аспектів — різні зловмисництва, користолобство, безапеляційне наполягання на своєму, а іноді — невпевненість у собі, що призводить до апатії [28, 215–240].

Аналізуючи образи героїнь українських народних пісень, виявлено, що вольове начало в жінці, її дух утілені як у позитивному, так і негативному аспектах Анімуса.

Ще Ф. Колесса, один з найвидатніших дослідників української музичної фольклористики, в праці «Українська усна словесність» (1938) звернув увагу на те, що «в українських любовних піснях жінка постає далеко не в такій пасивній (безвольній) ролі, не в такому безвольному принизливому становищі, як, наприклад, у московських піснях. Вона вимагає, щоб її трактували нарівні з чоловіком: дівчина вміє зберегти свою волю й супроти кохання, й супроти батьків, незважаючи навіть на непохитне становище «людей»: сусідів і ворогів. До того ж українські любовні пісні стоять на високому моральному рівні з вимогою вірності й чистого розуміння любови та береження жіночої гідности» [10, с. 102]. Так, дівчина з пісні «Ходит, блудит козак по діброві» [22, с. 641]<sup>1</sup> на прохання козака пустити його переночувати відверто відповідає: «Козаче, боюся неслави, / Буде на тебе і на мене».

А дівчина з пісні «І сюди гора, і туди гора» [22, с. 409] з тої ж причини відмовляється напувати коня козакові<sup>1</sup>:

Не напою, бо ся бою,  
Бо еще не твоя,  
Як буду твоя,  
Напою і два,  
Попроваджу до Дунаю,  
Где тихая вода.

<sup>1</sup> Назви пісень та цитати згідно з оригіналами текстів

Привертає увагу еротична символіка напування дівчиною коня.

Героїня пісні «Ой у хатї, у кóмнатї — сидить стара мати» [19, с. 109]

виказує матері свою волю щодо шлюбу з нелюбом: «Луччеж мѣнї, моя мати, — гору роскопати, / А нѣж мѣнї нелюбого — соколикомъ звати».

На заручинах у Хорові Володимирського повіту дівчина співала:

Коли дасте мене за нелюба,  
То і шовку не псуйте,  
А коли дасте за милого,  
То злотом гаптуйте.  
Я не любонька зроду не любила,  
По его слїдам камінец котила,  
А я милого здавна любила,  
У его слїди перстень котила  
(«Коб же я знала, коб я відала» [22, с. 162]).

Дівчина з пісні «В Києві грїм заgrimів» [22, с. 87] ладна втратити красу та розум — дві рівноправні гідності — ніж вийти за нелюба. Грїм, хмари, дощї, засївання Оксїною своєї краси та розуму — символїчний ряд, який указує не тїльки на подїю, доленосну для дівчини, а й на її активну участь у «вирощуванні» своєї долї:

Як я пїду за нелюба,  
Ой ти, красно, не всходь красно,  
Ти, розумонько, не приймайся.  
...Як я пїду за милого,  
Ти, красно, всходь красно,  
Розумонько, поприймайся.

У пісні «Гай, гай зелененькїй» [19, с. 32] дівчина, входячи в доросле життя, почуває себе самостїйною:

Ой ненько моя, — а я дочка твоя;  
Тогда було мене вчити, — якъ маленька я була.  
А теперъ же я велика, — треба менї чоловїка.

Для Анімуса завжди характерна непохитна переконаність. Дівчина знає, якого саме чоловіка їй треба:

Ни старого, ни малого, — середнѣго, молодого:  
Щобъ и въ полї оравъ, — и худобу дбавъ,  
Менежъ бы вѣнъ молодую — та хазяйкою звавъ.

Доповнює цей портрет ідеального чоловіка героїня пісні «Ой горо високою голуби літають» [21, с. 488]: «Щоби люльки не куривъ, табаки не нюхавъ, / Чужихъ жінокъ не любивъ и брехні не слухав».

Жїноча воля до самоствердження знайшла своє вираження в українській пісні як двї сторони Анімуса: і позитивна, і негативна. Але навіть прояви негативного Анімуса представлені в іронїчному ключі, зайвїй відвертїй жорстокості. Так, героїня пісні «Чижик-воробѣчку» [22, с. 68] не тїльки ладна дати раду будь-якій господарчїй справї,

за дитиною доглянути, а й постояти за себе. На відповідь «чижика-воробейчка» про те, «кому воля, кому ніт волі»:

Жіночкам да нема волі –  
У печі горщок біжит,  
А в колісці дитя кричит,  
На покуті воркун ворчит,  
— жінка впевнено заявляє:  
Я горщик доставлю,  
А дитя забавлю,  
Свекра чортом поставлю.

І це не лише слова. Українська жінка завжди здатна себе захистити. Яскравим прикладом є сюжет пісні «Жіноча правда» [19, с. 39], в якому розкриваються всі перипетії «родинної події»: як «била жінка мужика». Не просто била, а ще й «пійшла позывати», й «присудили мужику» «ще жінки прохати». Отже, жінка мала юридичне право подавати судовий зиск на свого чоловіка й, цілком імовірно, таку справу могла виграти. Але вона, напевне, користувалася і моральним правом у суспільстві чинити розправу з ображалником, примусити його поважати її, застосовуючи фізичну силу й принижуючи його гідність, про що йдеться в пісні:

Сидить жінка на припечку, — нѳжки пѳдобгавши;  
Стоить мужикъ у порога, — шапочку изнявши.  
Прости мене, моя мила, — що ты мене била!  
Куплю тобѳ гарнець меду, коновочку пива.

Примхлива жінка відповідає на те: «Ой вѳдъ пива болить спина, — вѳдъ меду голова, / Купи мѳнѳ горѳлочки, — щобъ була здорова». І наказує: «Та ще, мужичище, — вчини мою волю: / «Поскачи ты гайдука, — та передо мною!» І ця примха жінки виконується чоловіком, адже, як пояснюється в пісні, «вже така пора прийшла, — що ще й не бувало: / Якій дѳдъко ни побѳе, — то й пиши пропало!»

Сварливість, роздратованість, незгода як прояви негативного Анімуса наявні в пісні «Бѳдный Лавро»: «Чуешъ, Лавро! Геть-но зъ хаты! / Хиба стану ще прохати?» [19, с. 121].

У пісні «Вычванка» [19, с. 121] козак і дівчина один поперед одним демонструють свою моторність, та за дівчиною залишається останнє слово, оскільки вона не тільки «моторна», а ще й «гнучка, чорнобрива», а до того ж попереджає козака: «Якъ побачишъ, аж заплачешъ, — що я вередлива!» Поведінка героїні пісні підтверджує істинність українського прислів'я: «Шафрану (Шапрану) не перетрешъ, а жінки не перепрешъ» [20, с. 223].

Нечасто в українській пісні (на противагу, наприклад, до казки) трапляється сюжет, де примхливу жінку карають. Цікавою з цього приводу видається пісня «Борода» [19, с. 116–118], в якій з іронією співається про попадю, яка зажурилася «своею бѳдою»: «Бѳднажъ моя головонька, що пѳпъ зъ бородою!» Жінка ходила навіть до Владика, щоб дозволив бороду голити, після чого той написав «карту»

попові: «Якъ не зхоче попадя попонька кохати: / «То ёй треба въ сѣмъ плетень крошила завдати». Після означеного «освячення» попадя заспокоїлась: «Теперь мѣнѣ уже легче, и гарно и мило: / Бо попове кропило кохати навчило!»

Іронію викликає і «вража баба», яка захотіла «молодою бути», «Натыкала за намѣтку зеленой руты» («Вража баба», Київська губ. [19, с. 114]). «Посадила вража баба на трохъ яйцяхъ гусака; / Сама вийшла на улицю, та вдарила тропака». Баба з рutoю — символом дівоцтва — так само надприродно виглядає, як і гусак на яйцях. Усьому свій час: і вінки плести, і танцювати.

Отже, Анімус, як позитивне начало в позасвідомому героїні української народної пісні, втілене в таких якостях як сміливість, правдивість, цілеспрямованість, допомагає жінці знайти власний шлях духовного розвитку. Водночас негативний аспект Анімуса, представлений такими рисами як жорстокість, упертість, грубість, свавілля, що також набув утілення в пісенному фольклорі, тільки заважає усвідомити справжній сенс прояву Самості як цілісності.

Подальші дослідження специфіки відтворення жіночого архетипу, його місця та ролі в культурних реаліях (як архаїчних, так і сучасних) різних історико-етнографічних регіонів України допоможуть усвідомити глибинні архетипові особливості українського соціуму.

#### Список літератури

1. Биркхойзер-Оэри С. Мать: Архетипический образ в волшебных сказках / С. Биркхойзер-Оэри; [пер. с англ.]. — М. : Когито-Центр, 2006. — 255 с. — (Юнгианская психология).
2. Буряк В. Архетипне мислення як базова домінанта сучасної свідомості етносу / В. Буряк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна : [зб. наук. праць] / Міністерство освіти і науки України, Львівський національний університет ім. І. Франка / Вип. 31 : Українська фольклористика / [ред.: Н. Бічужа, Б. Якимович]. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — С. 23–31.
3. Буряк В. Глибина пам'ять Придніпров'я. (Фольклор: до проблеми об'язного етногенезу) / Володимир Буряк // Хроніка — 2000 : Український культурологічний альманах. Вип. 73. Рік видання XVI / [Голов. ред. Юрій Буряк]. — К. : Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2007. — С. 311–339. — (Українські пропелі).
4. Вудман М. Страсть к совершенству: Юнгианское понимание зависимости / Мэрион Вудман ; [пер. с англ. В. Мершавки]. — М. : Независимая фирма «Класс», 2006. — 272 с.
5. Гилкрайст Ч. Круг Девяти: Аспекты психики современной женщины в девяти архетипах / Черри Гилкрайст ; [пер. с англ.]. — М. : ООО Изд-во «София», 2007. — 224 с.
6. Гнатюк В. Українська народна словесність // Вибрані статті про народну творчість / Володимир Гнатюк / [Упорядкув., ред. і вступ. ст. Б. Романенчука]. — Нью Йорк, 1981. — С. 29–40. — (Записки наукового товариства ім. Шевченка. Т. 201. Філологічна секція).
7. Джонсон Р. А. ОНА. Глубинные аспекты женской психологии / Роберт А. Джонсон ; пер. с англ. В. Мершавки. — Х. : Фолио ; М. : Институт общегуманитарных исследований, 1996. — 124 с. — (Современная психология : Теория и практика. Аналитическая психология).

8. Донченко О. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення) : Моногр. / О. Донченко, Ю. Романенко. — К. : Либідь, 2001. — 334 с.
9. Кереньи Карл. Элевсин: Архетипический образ матери и дочери / К. Кереньи ; [пер. с англ.]. — М. : Рефл-бук, 2000. — 288 с.
10. Колесса Ф. Українська усна словесність / Ф. Колесса ; Канадський Інститут Українських Студій, Альбертський Університет / [Вступ М. Мушинки]. — Едмонтон, 1983. — 645 с.
11. Кримський С. В. Під сигнатурою Софії / С. В. Кримський. — К. : Вид. дім «Киево-Могилянська Академія», 2008. — 367 с.
12. Лановик М. Б. Українська усна народна творчість : підручник / М. Б. Лановик, З. Б. Лановик. — [4-те вид., стер.]. — К. : Знання Прес, 2006. — 591 с.
13. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания / Э. Нойманн; [пер. с англ.]. — М. : «Рефл-бук»; К. : «Ваклер», 1998. — 464 с. — (Созвездия мудрости).
14. Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре / А. А. Потебня / [сост., подг. текстов, ст. и коммент. А. Л. Топоркова]. — М. : Лабиринт, 2000. — 480 с. — (Собрание трудов) (Классика отечественной гуманитарной мысли).
15. Пуларія Т. В. Мотив жіночої зради як прояв архетипу жіночого в українській народній казці / Т. В. Пуларія // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [науковий журнал] / [Ред. кол. : Чернець В.Г. (голова ред.) та ін.] / Міністерство культури і туризму України; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. — К. : Міленіум, 2010. — № 3. — С. 79–83.
16. Пуларія Т. Особливості «жіночої» ініціації в українській народній казці / Тетяна Пуларія // Українознавство / [За ред. П. Кононенка] / Міністерство освіти і науки України, Національний науково-дослідний інститут українознавства. — 2010. — № 3(36). — С. 162–167.
17. Пуларія Т. В. Персоніфікація анімуса як принципу Логосу в українській народній казці / Т. В. Пуларія // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвузівський збірник наукових статей / головний редактор В. А. Зарва. — Бердянськ : БДПУ, 2011. — Вип. XXIV. — Ч. I, С. 245–256.
18. Роуз Ш. Путь жрицы, путь богини: Руководство по пробуждению Божественной Женственности / Ш. Роуз ; [пер. с англ.]. — М. : ООО Изд-во «София», 2007. — 352 с.
19. Старосвѣтскій бандуриста : В 3 кн. / [Собраль Н Закревскій]. — М. : Университетская типография, 1860–1861.— Кн. 1 : Избранныя Малороссійскія и Галицкія пѣсни и думы. — 1860. — С. I–136.
20. Старосвѣтскій бандуриста : В 3 кн. / [Собраль Н Закревскій]. — М. : Университетская типография, 1860–1861.— Кн. 2 : Малороссійскія пословицы, разговорки и загадки и Галицкія приповѣдки. — 1860. — С. 137–244.
21. Труды этнографическо-статистической экспедиции въ Западно-Русскій край, снаряженной Императорскимъ Русскимъ Географическимъ Обществомъ. Юго-Западный отдѣлъ. Матеріалы и изслѣдованія : в 7 т. / [собранныя д.-чл. П. П. Чубинскимъ]. — Петербургъ, 1872–1878. — Т. 5 : Пѣсни любовныя, семейныя, бытовыя и шуточныя / [изд. подъ наблюдениемъ д. чл. Н. И. Костомарова]. — С.-Петербургъ : Типографія Майкова, 1874. — 688 с.



22. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського / [упоряд., текст. інтерпр. і ком. О. І. Дея]. — [Атриб. автографів, копій та передм. Л. А. Малаш, О. І. Дея]. — К. : Наукова думка, 1974. — 781 с.
23. Франц М.-Л. фон. Архетипические паттерны в волшебных сказках / Мария-Луиза фон Франц; [перев. с англ. В. Мершавки]. — М. : Независимая фирма «Класс», 2007. — 256 с. — (Библиотека психологии и психотерапии).
24. Франц М.-Л. фон. Процесс индивидуации / Мария-Луиза фон Франц // Человек и его символы / [Юнг К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л. и др.] : под общ. ред. С. Н. Сиренко. — М. : Серебряные нити, 1997. — С. 155–226.
25. Хоуп М. Сущность женщины: Её Сила, тайна, архетипы. Её Богиня / Мери Хоуп ; [пер. с англ.]. — М. : ООО Изд-во «София», 2007. — 224 с.
26. Шинода Болен Джин. Богини в каждой Женщине: Новая психология женщины. Архетипы богинь / Джин Шинода Болен ; [пер. с англ. Г. Бахтияровой, О. Бахтиярова]. — М. : ООО Изд-во «София», 2008. — 352 с.
27. Эстес К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / К. П. Эстес ; [пер. с англ. Т. Науменко]. — М. : ООО Изд-во «София», 2010. — 496 с.
28. Юнг К. Г. Отношения между Эго и бессознательным // Психология бессознательного / Карл Густав Юнг ; [пер. с англ.]. — [2-е изд.]. — М. : «Когито-Центр», 2010. — С. 143–270. — (Карл Густав Юнг. Сочинения).

*Надійшла до редколегії 21.06.2011 р.*

УДК 378+008

А. М. ПРОКОФ'ЄВА

### **МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СПЕЦИФІКИ ДЕТЕРМІНАЦІЙ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНОМУ СОЦІОГУМАНІТАРНОМУ ЗНАННІ**

*Досліджуються інтерпретації сучасної музичної культури в контексті інтегрування методів соціогуманітарного знання, здійснюється методологічний огляд практичних досліджень музичної рефлексії в новітній науковій літературі.*

**Ключові слова:** соціогуманітарне знання, музична культура, методологія інтегрування, художньо-естетична рефлексія.

*Исследуются интерпретации современной музыкальной культуры в контексте интегрирования методов социогуманитарного знания, осуществляется методологический обзор практических результатов исследования музыкальной рефлексии в новейшей научной литературе.*

**Ключевые слова:** социогуманитарное знание, музыкальная культура, методология интегрирования, художественно-эстетическая рефлексия.

*The article touches upon interpretations of modern musical culture in a context of integration of methods social humanities knowledge, to the methodological review of practical results of research to a musical reflection in the newest scientific literature.*

**Key words:** *social-humanities knowledge, musical culture, methodology of integration, art-aesthetic reflection.*

Музична культура як поняття в системі сучасного соціогуманітарного знання трактується як складна ієрархічна система відносин, до якої входять знаки, тексти, умови комунікації, філософсько-естетичні й етичні норми, що визначають цінність музики, всі види музичної діяльності, її суб'єкти й об'єкти, а також установи та соціальні інститути, що забезпечують її функціонування. Але особливе значення для виявлення специфіки музичної культури в багатовекторному просторі сучасної аксіосфери мають ціннісно-гносеологічні аспекти.

Культурестетичні трансформації музичної культури на зламі ХХ–ХХІ ст. пов'язані з проблемою формування системи художніх цінностей у соціо-аксіологічному просторі сучасної України. Музична культура Слобожанщини пройшла тривалий шлях становлення та конституювання. Головні процеси її генезису є невід'ємною частиною загальнокультурного і цивілізаційного процесу.

Теоретичний аналіз сутності музики, розпочатий наприкінці ХХ-го ст., приречений на одночасне порушення суміжної проблематики (що є культурою та її символами, людською діяльністю і духовністю, що таке культурний сенс і текст культури, кореляції традиції етносу, мистецтва та музичної рефлексії), детермінує комплексний, інтегрований підхід.

Згідно з традиційним розумінням музика є видом мистецтва, типом художньої діяльності, і, навряд чи, у зв'язку з цим потребує в аргументації її теоретична належність до мистецтвознавства та естетики, хоча явною є обмеженість подібного підходу. Це особливо помітно виявляється в тому разі, коли йдеться про специфіку ставлення до світу, його неповторності в межах музично-можливого і, разом з тим, відвертої детермінованості цілого певними фундаментальними законами, що перебувають поза музичною технологією та виразністю. В цьому контексті саме музика стає предметом іншої науки, наприклад, теорії культури, яка досліджує історично зумовлені типи людської духовності в її найрепрезентативніших формах. Цілком зрозуміло, що історична наука та весь комплекс пов'язаних з нею понять не просто застосовні до музики, але й виконують роль своєрідного поля тяжіння, тільки в ньому можуть бути охоплені її різноманітні кристалізації: від епохальних стилів і жанрів до формально-образних систем та засобів конструктивності.

Але існує ще одна галузь знань, чії теоретичні досягнення дозволяють виявити специфіку музичних комунікацій, приховані механізми процесів музичного сприйняття, чуттєвих та раціональних процедур художнього акту — від утворення до виконання музичного

твору. Це — музична психологія. У цьому разі ми маємо на увазі психологію творчості, відомий феноменологізм, який не заперечує фундаментальних законів психофізіологічної діяльності індивіда. Музична психологія може бути розцінена як наукове дослідження людської культури.

Даніель Дж. Левитін розглядає музику з точки зору когнітивної психології у своїх книгах «Це — твій мозок у музиці: наука про захоплення» [1], та «Світ у шести піснях: як музикальний мозок створив людську природу» [2]. Як спеціаліст з пізнання музики, він має довіру науковців завдяки своїм численним дослідженням, що змінили спосіб мислення про слухову пам'ять. Він доказує, що довготермінова пам'ять зберігає багато з деталей перцепційного досвіду, який попередні теоретики вважали втраченим під час кодування. Привертає увагу до ролі мозочку в слуханні музики, зокрема простежування імпульсів при розрізненні знайомої й незнайомої музики.

У своєму творі Левитін багато посилається на фахівців інших галузей науки, об'єднуючи з ними свої дослідження, що є для нас дуже важливим. Він шукає відповіді на, здається, елементарні запитання: «Чому одні виконавці стають знаменитими, а інші, не менш талановиті, пропадають у безславній темряві?; Чому музика дається одним легко, а іншим — ні?; Чому одні пісні нам подобаються, а інші залишають байдужими?; Як щодо дивних здібностей великих музикантів та інженерів, здатних відчувати нюанси, при тому, що більшість з нас цього не вміє чи не може?» [2, с. 25]. Науковці Стенфордського університету провели багато експериментів, щоб це з'ясувати. Нейропсихологія виявилася тією сферою, яка мала відповіді на деякі запитання про пам'ять, сприйняття, творчий потенціал та мозок, що є основою їх усіх.

Уільям Форд Томпсон (дослідник музичних здібностей, композитор у Торонто) вважає, що праця вчених і митців має подібний розвиток: творча та дослідницька стадія мозкової атаки, за якою йде стадія розвитку та експериментів, коли перевірені шляхи перегинаються з новими творчими вирішеннями проблем. Їх праця — це, зрештою, переслідування істини. Ті та інші розуміють, що «...правда, за своєю природою, є контекстною та мінливою, залежить від точки зору, а сьогоденні істини — завтра вже спростовані гіпотези. Для митця-художника та музиканта мета полягає не в тому, щоб відтворити правду в буквальному значенні, але створити універсальну правду, яка зворушуватиме людей і тоді, коли контексти, суспільства та культури змінюватимуться» [3, с. 140]. Для вченого мета полягає в тому, щоб переповісти «правду сьогоденню», щоб замінити «стару правду», визнаючи, що коли-небудь і цю теорію замінить «нова правда», тому що це — шлях прогресу.

Музика є надзвичайною для діяльності людини своєю повсюдністю та стародавністю. Деякі з найстаріших експонатів, знайдених у розкопках — музичні інструменти : з кісток робили флейти, шкіра розтягувалась по пнях — то були барабани та ін. ...Левитін звертає нашу увагу на те, що кожного разу, коли люди об'єднуються з певних

причин, там «є музика: весілля, похорон, закінчення коледжу, чоловіки, що йдуть битися на війну, та повернення їх додому, спортивні події на стадіонах, молитви, романтичні вечери, матері, котрі заколивають дітей, та студенти, які використовують музику як фон під час навчання» [5, с. 93]. У неіндустріалізованих культурах, навіть більш, ніж у сучасних західних суспільствах, музика була і є невід'ємною частиною буденного життя. Тільки порівняно нещодавно, десять п'ять століть тому, виник поділ в нашій власній культурі на дві категорії виконавців музики та слухачів музики. В більшій частині світу та в більшій частині історії людства, створення музики було такою ж природною діяльністю як ходіння та дихання, всі брали в ній участь. Концертні зали, присвячені виконанню музики, виникли тільки за декілька минулих століть.

Більшість з нас звертається до музики в пошуках виразу емоцій. Ми не вивчаємо виконання, відшукуючи в ньому неправильно взяті ноти, і, поки вони не виводять нас зі стану блаженства, більшість з нас їх просто не помічає. У нас, як у слухачів, є всі підстави вважати, що деякі стани нашого мозку відповідають тим, які мають музиканти, чиє виконання ми слухаємо. Лейтмотив, який повторюється в нашій свідомості стосовно музики, навіть для тих з нас, хто не здобув освіти з теорії музики та її виконання, робить нашу свідомість музичною, а нас — досвідченими слухачами.

З метою розуміння нейробіохімічної основи музичної майстерності і того, чому деякі люди перевершують інших як виконавці, необхідно пам'ятати, що музична майстерність набуває різноманітних форм, іноді технічних (зокрема вправність), іноді емоційних. Здатність захопити нас виконанням так, що ми забуваємо про все інше, — це також своєрідна здібність. Багатьом виконавцям притаманні особистий магнетизм чи харизма, тобто, незалежно від решти здібностей, це може в них бути або не бути. Ще однією складовою музичної майстерності є музична пам'ять.

Пам'ять упізнання — здібність, яку має більшість з нас, впізнати фрагменти почутої раніше музики — аналогічна пам'яті на обличчя, фотографії, навіть смак і аромат, тут маються індивідуальні відміни. Деяким людям це вдається краще, ніж іншим, але це може бути пов'язано з уродженою або внутрішньо притаманною, схильністю їх складу розуму, що також може мати, частково, генетичну основу.

Отже, майстерність у музиці набуває різноманітних форм: уміле володіння інструментом, емоційний зв'язок, творчість та спеціальні ментальні структури для запам'ятовування музики. «Вмілими слухачами можна стати після опанування нами граматики своєї музичної культури та долучення її до ментальних схем, які дозволяють нам формувати музичні очікування, суть естетичного враження в музиці» [4, с. 254]. Але, хоча в процесі занять музикою, безумовно, використовуються ті структури мозку та нейронні рефлекторні дуги, які не послуговуються рештою типів діяльності, процес формування музиканта високого класу потребує багато тих же властивостей

особистості, що й на шляху до високого рівня майстерності в інших галузях, зокрема ретельності, терпіння, мотивації та просто постійного заняття обраною справою.

«Зерна музичних смаків висіваються в утробі матері» — такого висновку дійшла під час своїх досліджень Олександра Ламонт з Кільського університету (Великобританія). Зокрема, результати доводять, що навколишнє середовище, навіть, коли воно передається через амніотичну рідину, може впливати на розвиток та переваги дитини. Але для смаку необхідний ще й тривалий період акультурації, впродовж якого мала дитина вбирає в себе музичну культуру народу свого місця народження. Були повідомлення щодо того, як звикнути до музики чужоземної (для нас) культури, всім маленьким дітям більше подобається західна музика, незалежно від своєї культури чи расової належності; підтверджено, що перевагу надають консонансу, а смак до дисонансу розвивається пізніше (і різні люди можуть витримати різну кількість дисонансу). Чутливість дітей до музичного малюнку можна порівняти з їх чутливістю до лінгвістичного малюнку.

Дослідники виокремлюють підлітковий вік як поворотний для формування музичних смаків. Стаючи дорослими, ми, зазвичай, відчуваємо ностальгію за музикою, яку сприймаємо, як «нашу», і це відповідає тій музиці, яку ми слухали в тому віці. У більшості людей музичні смаки сформовані уже до вісімнадцяти-двадцяти років, хоча немає якогось кінцевого пункту часу, після якого наші смаки вже не розвиваються.

Наукові дослідження переваг та неприйняття естетичних галузей (живопису, поезії, танцю, музики та ін.) довели, що існують упорядковані взаємозв'язки між складністю мистецьких творів і тим, наскільки вони нам до вподоби. Поняття складності тут є суб'єктивним. Коли музичний твір здається занадто простим, він нам, радше за все, не сподобається, ми вважатимемо його тривіальним. Коли ж він занадто складний, нам це теж не подобається, тому що ми нічого не можемо передбачити та не сприймаємо його як щось, пов'язане зі знайомим раніше.

«Як і всі форми мистецтва, музика має утворювати необхідну рівновагу між простою та складністю, щоб сподобатися нам» [2, с. 89]. Простота і складність пов'язуються з тим, що нам знайоме. Наше прослуховування музики утворює схеми для музичних жанрів та форм, навіть якщо ми слухаємо просто пасивно, не намагаючись аналізувати музику.

Відносно новий напрям у науці, еволюційна психологія, розширює розуміння розвитку від фізичного до психічного. Наш розум синхронно еволюціонував з фізичним світом. Характер мислення, здатність вирішувати проблеми певним чином, сенсорні системи — усе це є продуктом мільйонів років розвитку.

Усупереч старому спрощеному поняттю, що музика та мистецтво обробляються в правій півкулі, а мова та математика — у лівій, нещодавні дослідництва виявили, що «музика є всюди в мозку». Дослідник нервових процесів, Готфрід Шлауг з Гарварду, довів, що «...фрон-

тальна частина мозолистого тіла — маси волокон, котрі з'єднують дві півкулі мозку, — значно більше в музикантів, ніж у немусикантів, і, особливо, музикантів, які почали рано займатися музикою» [6, с. 107]. Це відбувається тому, що музиканти координують та залучають нейронні структури в операції, керовані як лівою так і правою півкулями. Встановлено, що в музикантів часто мозочок більший, у них вища концентрація сірої речовини (сіра речовина — це та частина головного мозку, котра містить кліткові тіла, аксони та деревоподібні структури і обробляє інформацію, на відміну від білої речовини, яка відповідальна за передачу інформації).

Виявлено, що прослуховування музики та музична терапія допомагають людям упоратися з багатьма психологічними та фізичними проблемами. На заняттях з людьми, в яких ушкоджено мозок, вчені бачили пацієнтів, які втратили здатність читати книги, але могли читати музику по нотах, або таких, котрі грали на фортепіано, але при цьому мали такі проблеми з моторною координацією, що не могли застібнути ґудзики на власному одязі. Урсула Белуджи (музичний нейропсихолог Стендфордського університету) проводила дослідницькі спроби з людьми, що мають синдром Уільямса. Незважаючи на їх повне розумове погіршення, вони особливо добрі у музиці й особливо соціальні. При скануванні їх мозку під час прослуховування музики виявлено, що поки вони слухали музику, використовували значно більший набір нервових структур, ніж тоді, коли роблять щось інше. Активація мигдаликів і мозочка (емоційного центру мозку) була значно більшою, ніж у «нормальних». «Їуди б вчені не подивилися, виявляли сильні нейронні активації. Мізки піддослідних аж гуділи» [4, с. 273].

Нова галузь науки, якою є перехрещення психології та неврології — нейропсихологія — з'ясувала, що в прослуховуванні музики, її написанні та виконанні беруть участь майже всі частини мозку та нервові підсистеми. Саме тому музика здатна управляти нашими емоціями, впливає на наш інтелект, спосіб мислення, душу.

Головними елементами будь-якого звука є голосність, основний тон (висота), контур, ритм, темп, тембр, місце знаходження (звідки лине звук) та реверберація. Наш мозок «перетворює ці основні перцепційні ознаки в високорівневі поняття виміру, гармонії та мелодії» [4, с. 115]. Ідея первісних елементів, що об'єднуються з метою створення художнього ефекту, та важливість взаємозв'язку між цими елементами існує і в музичному, і в образотворчому та танцювальному мистецтвах. Співвідношення кольору та ліній стають мистецтвом, коли форма та потік (те, як погляд падає на полотно) утворюються за допомогою елементів нижчого рівня. Коли вони гармонійно з'єднуються, то створюють вигляд, передній план і фон, емоцію та інші естетичні ознаки. Так само й танець, — це не тільки бурхливе море незв'язних рухів тіла. Саме співвідношенню цих рухів утворюють цілісність та повноту, послідовність та спільність — ось що є дещо вищим рівнем розумового процесу. Коли слухаємо музику, фактично сприймаємо численні ознаки чи виміри.

Антрополог Джон Блекінг вивчає характер музики в різних культурах і часах. Він стверджує, що «музичні здібності — загальна характеристика людського роду, а не рідкісний талант». Дарвін вважав, що музика передувала розмові, як засіб залицяння, порівнюючи музику з хвостом павича. У своїй теорії статевого відбору він встановлює виникнення особливостей, які не слугували безпосередньо меті виживання, а тільки забезпечували індивідууму (отже, його генами) більшу привабливість.

Когнітивні психологи розглядають роль музики в сучасному суспільстві з тієї ж точки зору. Як приклад, кількість сексуальних партнерів у рок-зірки може бути в сотні раз більша, ніж має нормальна людина, і неприваблива зовнішність не є проблемою. Багато чого з якостей людської поведінки (наприклад, розмова, створення музики, художні здібності та почуття гумору), можливо, розвивались переважно для того, щоб, як і у тваринному світі, рекламувати свої гени при сексуальних залицяннях.

Слід підкреслити, що саме в контексті когнітивної психології припускається, що музикальність та танцювальність були (і є) сексуально привабливими якостями для осіб протилежної статі. Дійсно, той, хто може співати та танцювати, засвідчує потенційним партнерам витривалість та гарний загальний стан здоров'я, як фізичний, так і психічний. Наявність цих навичок також засвідчує, що в цієї особи достатньо їжі та є надійний притулок, щоб мати час удосконалювати свою майстерність. Джон Блекінг указує: «У сучасному суспільстві зацікавленість музикою досягає піку в підлітковому віці, тому що музика розвинулась і продовжує функціонувати як показ залицяння, здебільшого, молодих чоловіків, щоб привернути увагу жінок» [5, с. 97]. Більше того, можливо, еволюція вибрала художню творчість (зокрема, музичну) в цілому, як своєрідний маркер сексуальної привабливості. Дослідник доводить, що є різниця між тим, кого жінка обрала б для народження потомства (кращі гени), а кого — для виховання цього потомства (кращі матеріальні умови).

Джефрі Міллер, когнітивний психолог, розглядає ще додаткові можливості музики як соціального зв'язку та спільності. Колективне створення музики може захопити людей (соціальних тварин) до згуртованості. І, можливо, музика історично слугувала тому, щоб стимулювати почуття єднання групи та надавала можливість виконувати інші соціальні дії. Давні співи навколо вогнища могли бути засобом не спати, щоб відвернути хижаків, та розвивати соціальну координацію і співпрацю в рамках соціальної групи. Люди мають потребу в соціальних зв'язках, щоб суспільство існувало, а музика — один з них.

У західній культурі вибір музики людиною пов'язаний з важливими соціальними наслідками диференціації суспільства за різноманітними ознаками. Дослідник психології музичного сприйняття вказує: «Ми слухаємо ту музику, яку слухають й наші друзі... Особливо замолоду, коли ми шукаємо себе, як особистість, формуються й наші зв'язки чи соціальні групи з людьми, на яких ми прагнемо бути схо-



жими, чи з тими, хто має з нами, як ми вважаємо, щось спільне. Щоб зовнішньо визначити такий зв'язок, ми одягаємося відповідним чином, захоплюємося тими ж самими речами та слухаємо однакову музику. Наша група слухає одну музику, а решта — іншу» [6, с. 131]. Все це складається в еволюційне уявлення про музику як особливий фактор розвитку соціальних зв'язків та згуртованості суспільства.

Таким чином, сучасні наукові дослідження генези музичної рефлексії базуються на інтегративному підході психології і нейрофізіології, культурології і теорії мистецтва, соціології й етнографії. У зв'язку з тим, що мова музики не має еквіваленту в жодній галузі людської діяльності, та її матеріал — звукоінтонація та організований час — було взято в праісторії людства, предметність музичних творів є принципово поза понятійною та не підлягає жодній редукції. Тому методологічною засадою дослідження специфіки детермінації музичної культури в сучасному соціогуманітарному знанні є комплексний, інтегрований підхід.

Перспективами подальших досліджень у цьому напрямі може бути визначення основних тенденцій наукових досліджень музичної культури в контексті інтегрування методів соціогуманітарного знання, розширення методологічних горизонтів аналізу музичної рефлексії як фактора новітнього культуротворення сучасної України.

#### Список літератури

1. Кучерюк Д. Ю. Художньо-образна система мистецтва // Естетика. — К., 2000. — С.148–149.
2. Марач А. В. Экспериментальные исследования восприятия музыки в англоязычной научной литературе [Электронный ресурс] / А. В. Марач. — Режим доступа : <http://www.pws-conf.ru/nauchnaya/lss-2008/263-esteticheskoe-obrazovanie/6583>.
3. Тарасов Г. С. Социопсихологический феномен музыкального искусства в современной культуре / Г. С. Тарасов // Вопр. психол. — 2006. № 1–2. — С.105–110.
4. Clarke, E. F. Perceiving musical time / E. F. Clarke, C. Krumhansl // Music Perception. — 1990. — Vol. 7. — № 3. — P. 213–251.
5. Daniel J. Levitin, This is your brain on music // Cognitive Psychology. — 1993. — Vol. 15. — P. 66–94.
6. Sloboda, J. A. Music and Emotion: Theory and Research. / J. A. Sloboda, P. Juslin. — Oxford: Oxford University Press, 2007. — 486 p.

*Надійшла до редколегії 25.05.2011 р.*

УДК 788.1/. 4. 161

А. В. ГЛАДКИХ

#### СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ДЖАЗОВИХ ПРИЙОМІВ У СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ

*Розглядаються специфічні особливості виконання на духових музичних інструментах джазових прийомів у сучасній музиці.*

*Ключові слова: джаз, штрих, синкопа, фраза, стиль.*

*Рассматриваются специфические особенности исполнения на духовых музыкальных инструментах джазовых приемов в современной музыке.*

**Ключевые слова:** *джаз, штрих, синкопа, фраза, стиль.*

*The peculiarities of jazz methodologies performing dy wind instruments in modern music are analyzed.*

**Key words:** *jazz, phrase, style, syncopation.*

У процесі модернізації вищої освіти України та її інтеграції в європейський простір виникає необхідність застосування якісно нової навчально-методичної літератури, яка б відповідала сучасним вимогам з виховання творчої особистості професійного музиканта-виконавця. Саме вирішення проблем виконавської майстерності в співвідношенні художнього, стилістичного та технологічного аспектів є одним з найголовніших компонентів, що складає специфіку професії виконавця як висококваліфікованого, творчо мислячого музиканта-просвітника.

Стаття є актуальною темі, яка зберігає свою користь для музичної педагогіки на подальшу перспективу, в ній обґрунтовується методика формування виконавської майстерності на духових інструментах через специфічні особливості виконання джазових прийомів у процесі підвищення професіоналізму гри на духових інструментах.

Виконавська майстерність на духових інструментах сформувалась не відразу. Її вдосконалення здійснювалося разом з еволюцією виконавства, музичної педагогіки та інструментарію. Кожне покоління виконавців, педагогів, композиторів і фахівців із конструювання духових інструментів робило свій внесок у цю науку, що збагачувало її новими ідеями, теоретичними і практичними досягненнями ( Ж. Арбан [2], В. Блажевич [3], Б. Диков [6], Л. Михайлов [6], та ін.).

Проте строкаєть думок у поглядах на роль науки в розвитку методики навчання гри на духових інструментах існувала ще протягом тривалого часу. Найінтенсивніший розвиток науково-методичної думки в галузі мистецтва гри на духових інструментах розпочався наприкінці 50 — початку 60-х рр. Він відбувався в 4-х напрямках. По-перше, це подальший розвиток і вдосконалення загальної теорії і методики навчання гри на всіх духових інструментах, дослідження загальних закономірностей розвитку техніки або інших компонентів виконавського апарату і виразних засобів. По-друге, вихід друком праць, в яких розглядаються питання теорії і практики гри на конкретному духовому інструменті. По-третє, прагнення педагогів-методистів у своїх дослідженнях, з урахуванням технічних засобів, проникнути в глибини виконавського процесу, виявити об'єктивні закономірності звукоутворення, інтонації, вібрато, динаміки, тембру; зрозуміти особливості звучання музичних інструментів, фізичну і фізіологічну природу різних прийомів звукоутворення. По-четверте, вивчення класичної спадщини, музикознавчий і виконавський аналіз творів різних стилів і форм для духових інструментів, уточнення їх редакцій, прагнення до розширення репертуару високого ідейно-

художнього значення, розробка методичних рекомендацій з їх вивчення.

Значним внеском у розвиток методичної науки про виконавство на духових інструментах стало написання дисертаційних робіт, що увінчалися в різні роки успішним захистом із присвоєнням наукових ступенів доктора мистецтвознавства — М. Платонову і Ю. Усову, І. Якустиді, В. Апатському, В. Посвалюку; кандидатів мистецтвознавства — Б. Семенову, В. Буяновському, Б. Дикову, Г. Єрьомкіну, Р. Терьохіну, Н. Карауловському, В. Петрову, А. Баранцеву, Ю. Гриценку, Г. Абаджану, С. Горовому, П. Крулю та ін.

Становлення і розвиток нового напрямку в теорії та практиці виконавства на духових інструментах відбувалися за активної участі багатьох талановитих виконавців і педагогів. Їхня плідна праця є яскравою сторінкою в історії музичної педагогіки. ( В. Апатський [1], І. Горвард [4], В. Посвалюк [11], Г. Марценюк [8], Н. Платонов [10], М. Табаков [13], І. Якустиді [14] та ін.). Проте протягом тривалого часу багато педагогічних концепцій як теорії, так і виконавської практики ґрунтувалися лише на гіпотезах і емпіризмові.

Отже, сучасна музична педагогіка до теперішнього часу потребувала спеціальної науково-методичної розробки методики виконання джазових прийомів на духових інструментах у сучасній музиці, оскільки окремих праць з цієї тематики не було.

В академічній музиці, що має багатотисячолітню традицію, хроматичні духові інструменти виникли порівняно недавно, не більше ста років тому. Велика кількість оркестрової музики написана саме для них. Багато композиторів минулого трактували їх як фанфарні, сигнальні інструменти, відводячи їй роль у посиленні динаміки в *tutti*.

У джазі спочатку труба, тромбон, саксофон — мелодійні інструменти, тому в цьому стилі музики переважають здебільшого види м'якої атаки звука, так званий «лігований язик». Музикантові, вихованому на класичній артикуляції, інколи складно виробити м'яку атаку, і коли він грає джазову п'єсу, відразу помітні неправильна артикуляція та фразування.

Неможливо записати точно всі особливості джазового фразування, словами можна пояснити лише деякі елементи, в цілому ж необхідно ґрунтуватися на відчутті свінгу, яке можна виробити постійними заняттями з магнітофоном. Під джазовим фразуванням у музичній термінології мають на увазі правильну інтерпретацію самостійного музичного уривка.

У джазі і танцювальній музиці це поняття має, крім того, окрему інтерпретацію кожного звука, зумовлену взаємними зв'язками в межах фрази. По-джазовому відчуте фразування — один з найважливіших моментів, що докорінно впливає на інтерпретацію в цій музичній галузі.

Джазове фразування організовує звукову тканину по трьох параметрах: прояв пульсу; доведення музичної думки до зазначеної точки; артикуляція штрихів.

Основна властивість джазової музики — це постійна наявність пульсу, що заряджає музичну фразу енергією, вливає в неї пружний імпульс — «біт». Залежно від стилю і напрямку джазової музики, біт буває парним і непарним. У свінгу, де пульсація має тріольну основу, біт досягається тим, що всі восьмі ноти читаються тріолями. Тріольність переважає в середніх темпах, вона зникає в дуже повільних п'есах (баладах), у яких біт досягається за допомогою агогіки («відтягнення») ритму мелодії від метра — «граунд-біта»: а у швидких темпах біт — за допомогою штрихів та артикуляції.

Щоб мати джазове фразування, необхідно виробити внутрішнє відчуття пульсу. Для цього слід виконувати ноти і паузи у свінгу тріольною пульсацією, подумки наспівуючи біт складами «ду-бі».

Крім тріольного розподілу, біт у джазовій музиці підтримується зміщенням акценту із сильної частки на слабку, в музичній фразі, що складається з одних четвертих — це акцент «ап-біт». У фразі з одних восьмих нот акцентується слабка частка — акцент «офф-біт». Крім акценту на слабкі частки такту, в джазовій музиці постійно відбувається чергування з акцентами на сильну частку такту — «ту-біт» із акцентом «на раз» (у чотиридольному метрі — перша частка) «даун-біт».

Слід відзначити, що в академічній музиці акцент виконується язиком (твердою атакою, штрихом маркато), а в джазі всі акценти виповнюються поштовхом преса та м'якою атакою. На відміну від штриха легато в європейській музиці, де всі ноти під лігою слід виконувати без участі язика, ліга в джазі, зазвичай, означає, що фразу та ноту під лігою необхідно виконувати «лігованим» язиком, щоб забезпечити доведення музичної фрази до її завершальної точки. «Лігований» язик, оснований на м'якій атаці, виконується складами «ді-ду-да», а для досконалості виконання цього прийому, язиком необхідно вдаряти трохи вище звичайного, виняток становить артикуляція акцентів і початок фрази. Основна умова «ліgowаного» язика — відсутність будь-яких пауз між нотами, а паузи виходять тому, що учень спочатку натискає на клапан, а потім ударяє язиком, фраза розривається. Щоб цього уникнути, слід домагатися синхронності руху язика і пальців.

Найважливішою умовою «ліgowаного» язика є робота артикуляційного апарату під час постійного напору повітряного струменя. Навіть якщо звук «затикається» в невеликих паузах, м'язи діафрагми повинні утримувати і не переривати потік повітря.

Духові інструменти мають унікальні можливості в тембровому забарвленні звука. В їх звуці можна чітко почути голосну, котрою артикулюється нота, достатньо проартикулювати ноту соль першої октави різними складами, щоб переконатися в цьому. Ця особливість інструментів стала використовуватися на практиці для підкреслення «офф-біта», коли ноти, що акцентуються, тембрально «засвідчуються» за допомогою складу «да», а ноти без акценту «затемнюються» складом «ді» чи «ду». Якщо приставити долоню до губ, то легко помітити, що під час артикуляції складом «да» струміль повітря спрямовується

прямо вперед, а складом «ді» — донизу. Все це і робить звук тембрально темнішим.

У швидких темпах, коли через швидкість темпу зникає тріольність, то акцент пресом «офф-біт» можна зберегти тільки за допомогою тембральної артикуляції. Штрих «ті-а» — характерний для стилю «Боп» — з рухами восьмими, в якому акцент «офф-біт» створюється за допомогою ліги, такий штрих «навиворіт» комбінується в джазових лініях з акцентом «біт», в якому лігуються восьмі на сильні частки.

Дуже складно розчленувати джазове фразування на окремі аспекти, тому що в проголошенні фрази беруть участь відразу кілька прийомів: це і тріольність, і акцентування, і артикуляція, і артикуляція синкоп. Причина синкопації полягає в тому, що на ритм мелодії діє акцент «ап — біт» в акомпанементі. Цей акцент дає таку силу «гравітації» слабким часткам в акомпанементі, що вони зривають з орбіт сильні частки такту в мелодії і виходить випередження або запізнення. За кожною синкопою можна передбачити основну ритмічну модель і зрозуміти, як прості ритмічні фрази під дією «офф-біта» і «ап-біта» трансформуються в синкопи. Для правильного прочитання синкоп необхідно подумки уявити ноти і паузи пульсацією біта, на який накладається синкопа.

Важливе місце в розділі артикуляції відводиться виконанню тріольних восьмих, де акцент повинен виконуватися на третю восьму, а не на першу, як в академічній музиці, і не на другу, як у звичайних восьмих. А щоб підсилити ефект акценту, ноту перед ним грають дуже тихо, тобто «проковтують». Іноді трапляється поліметрія в мелодійних лініях, коли тріолі згруповані по два звуки, в такому разі акценти виконуються на кожну першу ноту з групи.

Для розвитку артикуляційної техніки в джазовій практиці склалися допоміжна вокальна артикуляція складами: «бу-бі», «да-ді», «дап» та ін. Усі ці склади не відображають реального положення язика під час гри, а лише допомагають краще зрозуміти ідею артикуляції. У мелодійних лініях, що складаються з восьми нот, акцент «офф-біт», який артикулюється складами «ді-да», сполучається з акцентом у частку — «даун-біт», що артикулюється складами: «да-дз-да-дз». Для посилення акценту — друга восьма затискається, такі ноти в оркестровій практиці мають назву: «проковтнуті». «Проковтнуті» ноти в повільних темпах можна зіграти за допомогою прийому «половинний клапан» (англ. Half-Valve). Мета цього ефекту — одержання звука однієї висоти з різним тембральним забарвленням, у середніх швидких темпах за допомогою «половинного» язика (Half tongue) — «да-дл» або «да-дз».

У джазі форшлаг акцентується, тому прийом «проковтнута» нота за ним звучить особливо ефектно. Джазовий біт має такий напір і енергію, що починає «розгойдувати» навіть тривалі звуки, просвічуючись крізь них через вібрато. Залежно від стилю, амплітуда вібрації змінюється. У традиційному стилі й у ранньому свінгу переважає здебільшого четвертний «офф-біт», частота коливань шістнадцятими

нотами, тобто дрібне вібрато. В епоху пізнього свінгу і Бопу, де переважає акцент восьмими «ап-біт», частота коливань відповідає тріолям — велике вібрато, тому за характером звучання вібрато поділяється на три види:

— дрібне вібрато — при цьому виді вібрато коливається висота звука, таке вібрато артикулюється складами «ді-а-і-а», виконується рухом нижньої щелепи (як під час вимови складу «ва-ва») і за допомогою техніки вигнутого язика, коли язик своєю задньою частиною притискається до корінних зубів і при цьому в ротовій порожнині створюється ущільнення струменя повітря, необхідного для підвищення звука; вібрато в стилі «диксиленд» часто переходить наприкінці в «шейк» чи губну трель (англ. lip trill), що свідчить про східну природу цих прийомів, (приклад — манери гри Л. Амстронга);

— велике вібрато — при цьому вібрато, крім того, що коливається сама висота звука, між коливаннями затухає, зменшується сила звука. Таке вібрато артикулюється складами «да-у-а-у» та виконується погойдуванням або рухом кисті руки і пальцями, що знаходяться на вентиляльному механізмі інструмента. При цьому зі зміною висоти звука послаблюється і сама сила звука;

— звичайне вібрато — вібрато, під час якого основний звук, що виконується, залишається на одній висоті, змінюється лише його тембральне забарвлення і утворюється при нормальному і розслабленому амбушурі. При затиснутому, твердому і перенапруженому амбушурі, неправильному виконавському диханні («не обертому») на діафрагму вібрато стає вульгарним, або взагалі відсутнє.

Для правильності вибору вібрато необхідно подумки проспівати пульс біту та наповнити звуком ноту, яку необхідно виконати. У четвертому біті частота коливань — шістнадцяті, а в біті восьмими — тріолі.

Крім основних елементів, таких як звук, вібрато, штрихи, фразування, музикант вчиться на практиці виконувати оркестрову партію з багатьма ефектами. Усе, що можна витягти з інструмента, його конструкції, джазисти стали застосовувати в музиці.

Усі ефекти можна поділити на чотири види:

— ефекти, що використовують натуральний діатонічний звукоряд «фліп», «шейк», «турн», та форшлаги «д'я»;

— ефекти, основані на здатності інструмента глісандувати та затискати звук при недотиснутому клапані — «скидання», «під'їзд» до звуків, половинний клапан чи подібне їм «клапанне глісандо»;

— ефекти, основані на можливості регулювання губ, послаблюючи чи напружуючи м'язи, знижувати або підвищувати звук — «смір», «бенд», «ліп слер»;

— ефекти, основані на дублюванні основної та додаткової аплікатури — «подвійна аплікатура», застосування різноманітних сурдин «уа-уа», «хармон», «чашкової», «стрінг» та інших.

Сучасні духові інструменти стали основою для створення великої кількості ефектів по натуральному звукоряду, це ще виправдовується

і тим, що багато джазових фразованих ліній мають поправку на натуральний звукоряд. Форшлаг по натуральному звукоряду можна поділити на два типи: короткий та довгий.

У джазовій музиці акцент доводиться на форшлаг, а не на ноту, перед якою він пишеться, і хоча акцент над хрестоподібною нотою не пишеться, поштовх преса приходиться саме на неї.

Короткий форшлаг, на відміну від «проковтнутих» нот, завжди виконується штрихом легато.

«Фліп» (англ. flip) — прийом, побудований на натуральному звукоряді, якщо в академічній музиці групето виконується клапанами, то джазове групето «фліп» виконується губами за допомогою преса й артикуляцією «да-і-а», коли язик підгортає струмінь до піднебіння на голосну «і».

Джазовий прийом «фліп» дещо нагадує короткий форшлаг «д'я», але він відрізняється тим, що форшлаг виконується за допомогою язика, а «фліп» — тільки легато.

Джазове групето «турн» — прийом, подібний до «фліпа», однак, його відмінність від «фліпа» полягає в тому, що «турн» завжди виконується клапанами, а звуки, що входять у «турн», завжди виписуються.

Джазовий прийом «шейк» (англ. Shake — трясти) дуже часто трапляється в оркестровій грі, особливо в кульмінаціях, та є одним із найскладніших прийомів. Виконання його аналогічне губній трелі, однак, «шейк» — це не просто губна трель, яка трапляється в академічній музиці. Відмінність від трелі полягає в тому, що інтервал між основним і допоміжним тонами поступово звужується до секунди, що досягається звуженням ротової порожнини, а амплітуда гойдання до кінця звука збільшується.

Деякі музиканти під час виконання «шейку» трясуть інструментом, що полегшує виконання цієї джазової трелі, звідси — і назви цього ефекту.

Прийом глісандо широко використовують в різних стилях джазу та сучасній музиці, це ефект напівнатиснутих клапанів, коли звук починає ковзати по всьому діапазону.

Можна виділити чотири основні типи: глісандо до звука («під'їзд»); глісандо від звука («скидання»); глісандо від звука нагору, що в джазовій практиці має назву «дойт»; глісандо між звуками.

Глісандо також кваліфікується за засобами звукодобування: а) гладке; б) клапанне; в) змішане.

Гладке глісандо виконується на напівнатиснутих клапанах тільки губами та диханням. Артикулюється складом «ті-у-а» донизу, вгору — складом «та-у-і».

Сама природа глісандо є такою, що під час неповного натискання клапанів відтинається повітряний стовп і звучить тільки маленька трубка від мундштука до першого клапана. Невипадково звук під час глісандо нагадує звучання володимирського ріжка, що має таку ж довжину своєї трубки. Довжина глісандо залежить від багатьох мо-



ментів: темпу, нотації та смаку виконавця. Довжина глісандо позначається (Long fall off).

Клапанне глісандо виконується безладним швидким рухом клапанів, причому склад звуків, що входять у таке глісандо, не має значення, тому що через велику кількість вони проскакують дуже швидко.

Змішане глісандо починається як «гладке», але з розвитком переходить у клапанне глісандо.

Глісандо «дойт» (англ. Doit чи Doik). Складність його виконання полягає в тому, що наприкінці його звучання не має певного звука по висоті. Звук «дойт» немовби зникає і гасне на димінундо, а це особливо складно, тому що верхній регістр, навпаки, потребує зусилля повітряного ступеня. Це протиріччя можна подолати за допомогою техніки язика, коли язик під час закінчення глісандо повільно закриває губну щілину, в результаті, не знижуючи напору повітряного струменя, відбувається зменшення сили звука.

Глісандо «Doit» — глісандо, спрямоване вгору і починається завжди після певної ноти.

«Під'їзд» (англ. Rip чи Flare) — це глісандо до ноти. Воно має звучати в межах одного тону, тому виконується аплікатурою ноти, що на тон нижчий за основний, або половинний клапан, як і форшлаг.

У «змішаних» глісандо гладка частина виконується із-за такту, а «клапанна» частина — як форшлаг, завдяки тривалості основного звука, однак, не слід плутати «змішане» глісандо з довгими форшлагами по натуральному звукоряду.

Джазовий прийом «половинний клапан» (англ. HALF VALVE) застосовується частіше в сольній грі. Суть його полягає в тому, що за допомогою недотиснутих клапанів добуваються затиснуті, так звані «проковтнуті» ноти, на фоні яких ще яскравіше звучать акценти.

Амбушурне глісандо «смір» або «ліп слер» (англ. SMEAR, LIP SLUR) — це два основні види губного глісандо. «Смір» (переклад «змазати») — це губний «під'їзд» до звука, артикулюється складом «ту — і». «Ліп слер» — це опускання звука губами після атаки, артикулюється складом «ті — у».

Виконуючи прийом «Бенд» (англ. Bend), джазова пульсація повинна мати таку силу, що «просвічує» навіть через ноти, змушуючи їх артикуляційне вібрувати в свінгові — тріольним бітом.

Виконується «бенд» так: після атаки звука послаблюється напір повітряного струменя та знижується звук, після чого знову підсилюється напір струменя повітря і висота звука має початкову висоту. Артикулюється «бенд» словами «ті-у-і» чи «ті-а-і».

Джазовий прийом «подвійна аплікатура» (англ. False-Finger).

Той же звук можна взяти різними аплікатурами; цей прийом відомий давно, але в джазовій музиці ця особливість набула поширення. Найчастіше «подвійна аплікатура» використовується для гри трелей. Така трель у джазових соло зазвичай здебільшого трапляється на ноті мі другої октави. Крім виконання трелей, «подвійна аплікатура» використовується для виконання поліритмічних фраз на одному звуці.

Ефект «ya-ya» (англ. WA-WA), «ду-ва» (англ. DU-WA)

Сама назва цього ефекту має звуконаслідувальне походження, цей прийом типовий для ранніх стилів джазу — «новоорлеанського» та так званого «стилю джунглів», який виник в оркестрі Дюка Еллінгтона.

У духовому інструменті можна чітко почути голосну, котрою артикулюється нота. Достатньо проартикулювати окрему ноту різними складами «ту», «та» чи «ті», щоб переконатися в цьому. Така особливість стала використовуватися музикантами в джазі для посилення контрасту між наголошеною і ненаголошеною нотами, а також для з'єднання регістрів. Нижній регістр, що потребує широкого повітряного струменя, артикулюється голосною «а», середній — «у», верхній, що потребує вузького струменя повітря — «і» надвисокий артикулюється складом «тіч». Приголосна «ч» не дає язикові зімкнутися з піднебінням, іноді висока нота береться тільки легато знизу і зовсім не виходить під час атакування. Це відбувається тому, що язик збиває апертуру, тому дуже складно зімкнути губи в ігрове положення. Подолати ці труднощі можна за допомогою «підсікання», коли верхній звук атакується квінтою нижче зі складом «та-і», немовби через форшлаг. Цей прийом атаки часто використовують трубачі М. Фергюссон та Т. Андерсен.

Звук духових інструментів у джазі зазнав певної еволюції, від різкого — в традиційному джазі до звука з електронним перетворювачем зі всіма ефектами з арсеналу сучасної музики, пошуки нових тембрових фарб тривають і нині.

Ми легко пізнаємо гру Л. Армстронга за його різким вузьким звуком з дрібною вібрацією, гру Б. Майлі, майстра сурдини «ya-ya». Теплий і ліричний звук Г. Джеймса, чия манера була прикладом для покоління музикантів епохи свінгу. Джазовий стиль «боп» збагатився новим підходом, достатньо почути кілька нот, щоб розпізнати легкий, різкуватий звук Д. Гіллеспі, гугнявий та стрекотливий звук К. Террі, сріблястістю і глибиною відрізнявся звук К. Брауна, а в стилі «кул», що потребує від трубачів нового саунда (англ. Sound — звук), розцвів субтон Арта Фармера, та засурдинена труба Майлса Девіса. І як не приваблює намагатися набути свій індивідуальний саунд, слід знати, що не кожний звук підходить для гри в оркестрі, що добре для сольної гри, не завжди підходить для гри в групі, де переважає оркестрове звучання, так званий біг-саунд.

З темою, яка розглядається в даній статті, пов'язано багато питань, і автор не претендує на повне їх висвітлення, він намагався торкнутись найактуальніших із них, аби полегшити освоєння студентами непрості дисципліни, яким є спецінструмент.

#### Список літератури

1. Апатский В. Н. Основы теории методики духового музикально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. — 430 с.
2. Арбан Ж.-Б. Полная школа игры на корнет-а-пистоне и трубе / Ж.-Б. Арбан. — М. : Музыка, 1990. — 191 с.

3. Блажевич В. Н. Школа для раздвижного тромбона / В. Н. Блажевич — М. 1987. — 171 с.
4. Гарват И. В. Основы джазовой импровизации / И. В. Гарват, И. С. Васерберг. — К., 1980. — 121 с.
5. Грей Д. В. Блюзовая импровизация : сборник / Д. В. Грей. — Нью-Йорк, 1961. — 91 с.
6. Диков Б. А. Школа игры на кларнете (системы Т. Бема) / Б. А. Диков. — М. : Сов. композитор, 1975. — 180 с.
7. Леонов В. Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах : учеб. пособие / В. Леонов. — Ростов-на Дону : Ростовская гос. Консерватория им. С. В. Рахманинова, 2010. — 345 с.
8. Марценюк Г. М. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні. / Г. М. Марценюк : навч.-метод. посіб. — К. : ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2007. — 351 с.
9. Михайлов Л. Школа игры на саксофоне / Л. Михайлов — М. : Музыка, 1975.— 91 с.
10. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / Н. Платонов. — М. : Музгиз, 1958. — 48 с.
11. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні : моногр. / В. Т. Посвалюк. — К. : КНУКіМ, 2006. — 400 с.
12. Степурко О. Трубоч в джазе : самоучитель / О. Степурко. — М. : Сов. композитор, 1989. — 208 с.
13. Табаков М. В. Первоначальная прогрессивная школа игры для трубы / М. В. Табаков.— М. : Издание ВУВК, 1946. Ч. 1. — 231 с.
14. Якустиди И. Некоторые советы молодым педагогам-валторнистам / Теория и практика игры на духовых инструментах / И. Якустиди. — К, 1989. — С. 10–21.

*Надійшла до редколегії 10.06.2011 р.*

УДК 782.1.071.2(477)

В. Ф. ХАРИТОНОВА

### І. С. ПАТОРЖИНСЬКИЙ — ВИДАТНИЙ СПІВАК, АКТОР, ПЕДАГОГ

*Досліджуються творчий шлях та основні педагогічні принципи видатного українського співака І. С. Паторжинського (до 115-річчя з дня народження).*

**Ключові слова:** оперне мистецтво, вокальне виконавство України, виховання співака-актора.

*Исследуются творческий путь и основные педагогические принципы выдающегося украинского певца И. С. Паторжинского (к 115-летию со дня рождения).*

**Ключевые слова:** оперное искусство, вокальное исполнение Украины, воспитание певца-актера.

*The author explores the creation and main pedagogical principles of I. S. Patorzhunskyi, the great Ukrainian singer.*

**Key words:** operatic art, vocal performance of Ukraine, education of singer actor.

Актуальність дослідження творчої спадщини І. Паторжинського зумовлена тим, що на сучасному етапі розвитку вокального виконавства великого значення набуває узагальнення основних педагогічних принципів постановки голосу. Серед них значне місце належить принципам вокального виховання, які сформульовані І. Паторжинським.

**Мега** статті — ознайомлення широкого кола професійних музикантів та аматорів з біографією видатного творця української культури і мистецтва, народного артиста СРСР, співака, педагога, театрального і громадського діяча І. С. Паторжинського, чий життя і діяльність пов'язані з Харковом.

“Безстрашна людина, правдива людина,  
Могутній талант, могутній голос.  
А серце — серце людяне, прекрасне!”

Ці рядки з вірша П. Г. Тичини присвячені видатному співакові, акторові, педагогові, народному артисту СРСР Івану Сергійовичу Паторжинському (1896-1960), 115 років від дня народження якого минуло в березні 2011 р. Його могутній талант, шляхетна особистість, знана в усьому світі, викликає подив і захоплення. Багато років його життя і творчості пов'язані з Харковом.

І. С. Паторжинський — один із найвидатніших представників української вокальної школи, мав сильний, гнучкий, виразний голос оксамитовий тембр, яскраве драматичне обдарування, рідкісний педагогічний хист.

Народився він у селі Петрово-Свистуново на Дніпропетровщині (тоді Катеринославщині). Село, де минуло дитинство артиста, давно стало дном Дніпра (після побудови Дніпровської ГЕС). У зрілому віці співак згадував, як там, у селі над Дніпром, слухав спів дівчат, бувальщини й вигадки про сховані скарби, нечисту силу, гомін Ненашитецького порогу, вигуки лоцманів і рибалок. «Перед моїми очима й зараз постають їх колоритні постаті... Білі українські сорочки сліпуче чисті. Бронзові засмагли обличчя й руки, натруджені важкою роботою, вуса, що їх кінцівки опущені як у Шевченка, лукаву посмішку в очах... Ці спогади дитинства допомогли мені в подальшому в роботі над образами Тараса Бульби, Івана Карася в «Запорозжці за Дунаєм», «Виборного в «Наталці Полтавці», Батька в «Катерині», Трохима в «Наймичці» та ін.» [5, с. 29].

Підлітком Паторжинський співав у церковному хорі, потім навчався в Катеринославській духовній семінарії, де був солістом хору, а коли в 1918-му р. у Катеринославі відкрилася консерваторія, І. С. Паторжинський став одним із перших студентів. Його педагогом була З. М. Малютіна, випускниця Московської консерваторії, яка й до цього безплатно працювала з Паторжинським, оцінивши його чудовий голос і наполегливе бажання вчитися. Про тяжкі часи громадянської війни, участь у фронтових бригадах, виступи перед шахтарями, червоноармійцями, робітниками, перенесення тифу, голод, заробляння на життя, працюючи вихователями в школі сліпих дітей, яскраво розповідає у своїх спогадах дружина І. С. Паторжинського М. Ф. Снага-Паторжинська [5, с. 46]. Вони й жили в холодній

кімнатці гуртожитку Будинку сліпих і все ж у 1922 р. Іван Сергійович закінчив консерваторію. Три подальші роки сповнені натхнення й творчої праці. Хоча для заробітку Паторжинський працював на посаді рахівника в Державному банку, він організував хорову капелу, де був і керівником, і диригентом, викладав у двох школах співи й працював хормейстером, організував чоловічий вокальний квартет, влаштовував театралізовані вечори-спектаклі, створив оперну студію... А в 1925 р. він узяв участь у конкурсі, оголошеному в Харкові першим українським державним театром опери і балету, і став солістом стаціонарного оперного колективу.

Основний склад опери Харківського театру формувалася з відомих українських співаків, які працювали на російській сцені. Серед них М. І. Литвиненко-Вольгемут, М. С. Гришко, Ю. С. Кипоренко-Даманський, З. М. Гайдай, В. М. Гудова, М. Ф. Снага-Паторжинська та ін. Була створена прекрасна оперна трупа, що могла змагатися з такими видатними колективами, як московський і ленінградський.

З жовтня 1925 р. відбулося відкриття Державного українського оперного театру. Демонструвалася опера М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок». І. С. Паторжинський співав невелику партію Цигана і відразу ж завоював прихильність і товаришів по сцені, і глядачів.

У Харківському театрі опери і балету (з 1944 р. — ім. М. С. Лисенка) І. С. Паторжинський працював понад десять років. У 1935 р. він переїхав до Києва. З Київським театром опери та балету пов'язаний значний період його творчості, де він виконав більше 30 оперних партій. Про всі згадати в короткому нарисі неможливо. Але є такі, що яскраво характеризують талановитого артиста. Наприклад, першою партією, яку виконував Паторжинський в опері М. Бородіна «Князь Ігор», була невелика партія Скули — п'янички, чудашиника, нахлібника князя Галицького. До речі, Іван Сергійович ніколи не відмовлявся від невеликих ролей, особливо характерних, що живили його уяву. Зазвичай постановники доручають партію Скули співакам, які виконують другорядні ролі. Паторжинський змалював свого персонажа яскравими фарбами, показавши і його мужицьку кмітливість, і його вміння пожитися хмільним князівським частуванням, і його блягузство та підлабузництво. А через рік у тій же опері Паторжинський співав князя Галицького. Децю пізніше, вже на київській сцені, хана Кончака, про якого диригент Л. Штейнберг говорив, що такого половецького хана ще не бачив, хоча міг би назвати багато імен першокласних виконавців.

Партія Фігаро в опері Моцарта «Весілля Фігаро» написана для баритона, музика потребує легкості, величезної рухливості голосу. А в Паторжинського був бас-профундо, глибокий бас, хоча й великого діапазону. Та співакові був цікавий персонаж, близький йому за гумором, жвавістю, винахідливістю. І артист блискуче впорався зі складним завданням.

Можна було б назвати і Мефістофеля з опери Гуно «Фауст», Мельника з «Русалки» Даргомицького, царя Салтана із «Казки про царя Салтана» Римського-Корсакова, Дона Базіліо з «Севільського ци-

рульника» Россіні, Сусаніна з опери М. Глинки «Іван Сусанін», царя Бориса в «Борисі Годунові» Мусоргського, інших. Але найбільше талант артиста розкрився в українських операх. Він виконував головні басові партії в операх «Катерина» Аркаса (Батько), «Богдан Хмельницький» Данькевича (дяк Гаврило), «Наймичка» Вериківського (Дід Трохим), «Наталка Полтавка» Лисенка (Виборний), «Золотий обруч» Лятошинського (Захар Беркут). Сюди ж слід додати «Ніч перед Різдом» Римського-Корсакова (Чуб), «Мазепа» Чайковського (Кочубей). Та неперевершеними шедеврами, що назавжди залишилися в історії культури (в спогадах, книжках, підручниках, кінофільмах, записах), є образи Тараса з опери «Тарас Бульба» Лисенка і Карася з опери Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм».

«Тарас Бульба» народився на харківській сцені. Вперше опера була поставлена в 1924 р., але пройшла не дуже поміченою. Справжньою прем'єрою стала вистава 1928-го р. переважно завдяки І. С. Паторжинському, оскільки він «визначив її визнання й успіх на всі подальші роки і не тільки на українській сцені» [5, с. 56]. До речі, входить «Тарас Бульба» до репертуару Харківського театру опери і балету і нині.

І. С. Паторжинський зізнавався, що спочатку йому було дуже складно працювати над образом Тараса. «Мені здається, що я зображую не Тараса, а Тарасьонка», — говорив він. І тут йому на допомогу прийшов директор театру, колишній актор курбасівського «Березюш» С. І. Каргальський. Він змалював зовнішній вигляд Тараса — його величезну фігуру, широкий переконливий жест, важку ходу. Показав, як носити шаблю і шапку, як тримати люльку, зрідка видихаючи великі клубки диму. І як тільки актор відчув зовнішню поведінку Тараса, уявив собі його вигляд, у ньому прокинувся «могутній козак» із суворим орлиним поглядом з-під сивих брів і владними інтонаціями «батька» Запорізької Січі. «Як ні в кого була зроблена у артиста вокальна партія. Широкою хвилею лунав повний, звучний, красивий голос, кожна фраза звучить переконливо й виразно» [5, с. 56-57].

Цікаво навести думку відомого українського мистецтвознавця Ю. О. Станішевського щодо виконання І. С. Паторжинським партії Дяка Гаврила в опері К. Данькевича «Богдан Хмельницький» — це було вже в Київський період творчості співака.

Оперу поставлено в Київському оперному театрі в 1951 р. — диригентом був М. Покровський, режисером — Я. Мілешко, художником — Л. Золочевський. Постановка викликала негативну оцінку владних структур і преси. «Але це не може перекреслити самовіддані й прекрасні акторські роботи, — пише Ю. Станішевський, — і в першу чергу роботу І. Паторжинського» [8, с. 151].

Щоб перейти до другої найзірковішої ролі І. С. Паторжинського — Івана Карася в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», необхідно спершу згадати його партнерку Марію Іванівну Литвиненко-Вольгемут (1892–1966).

Упродовж творчого життя І. С. Паторжинському доводилося співати з видатними виконавцями. Його партнерками у виставах були: О. Петрусенко, З. Гайдай, В. Гужова, І. Лунзем, Т. Левицька... Та найулюбленішою найпостійнішою — Марія Іванівна Литвиненко-Вольгемут.

У їх біографіях багато спільного. Майже однолітки, зростали в бідняцьких сім'ях. Обоє народилися на берегах Дніпра: Марія — в Києві, Іван — у селі на іншому березі. Обоє в дитинстві співали в церковному хорі. Їм доводилося зустрічатися на різних сценічних майданчиках, але саме Харків став містом, де остаточно сформувалися, розвинулися їх творчі особистості, злетіла їх слава. Недарма перша фундаментальна праця про історію Харківського державного академічного театру опери і балету ім. М. В. Лисенка, видана 1965-го р., відкривається портретами І. С. Паторжинського і М. І. Литвиненко-Вольгемут [4; с. 2, 3].

Яскрава самотуня творчість М. І. Литвиненко-Вольгемут — ціла епоха в розвитку української музичної виконавської культури. «Є магістри, творчість яких образно втілює кращі й типові риси свого народу: його красу, розум, його правду. До таких народних — у найвищому розумінні цього слова — художників належить народна артистка СРСР М. І. Литвиненко-Вольгемут, — писав відомий диригент А. М. Пазовський. — Її артистична індивідуальність гармонійно поєднує чудовий за красою голос, високу сценічну майстерність, шляхетну строгість стилю виконання. Багатогранна артистична діяльність М. І. Литвиненко-Вольгемут — великий внесок у розвиток музичного театру...» [10, с. 3].

Після закінчення Київського музичного училища стала солісткою Першого музично-драматичного українського театру М. Садовського (Київ). Два роки — 1914-1916 — виступала на сцені Петроградського театру музичної драми.

Улітку 1919 р. у Києві створено перший в історії національної культури Український державний театр музичної драми. Фундаторами його стали видатний режисер Лесь Курбас, талановитий художник А. Петрицький, композитор Я. Степовий, відомий російський балетмейстер М. Мордкін, М. І. Литвиненко-Вольгемут. На жаль, цей театр проіснував негравалий час, та уроки Л. Курбаса запам'яталися акторці назавжди. Він ставив складні акторські завдання, вимагаючи сценічної правди, психологічної розробки вокальних сцен, велику увагу приділяв пластичному вирішенню образу, скульптурній виразності поз, кожного жесту [10, с. 27-28].

Могутній, рівний в усіх регістрах голос м'якого тембру й широкого діапазону (2, 5 октави), прекрасна вокальна техніка, музична виразність притаманні всім сценічним творінням її репертуару — більше 80-ти партій в операх, оперетах, музично-драматичних виставах. Крім того, як і її партнер, мала великий репертуар камерних творів, була першокласною виконавицею народних пісень. М. Ф. Смага-Паторжинська згадує, як Іван Сергійович і Марія Іванівна виконували сценку, основою якої була народна пісня «Ой, поїхав за сно-



пами...» Вся сцена просякнута соковитим українським гумором, виконавці створювали такі яскраві комедійні характери, що глядачі аж плакали від сміху.

Творча співдружність І. С. Паторжинського і М. І. Литвиненко-Вольгемут тривала понад тридцять років. А їх коронний дует Карася і Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм», який вони виконували з перших спільних виступів, назавжди став явищем національної культури. В пам'ять про цей дует залишилися аудіозаписи, кінофільм, окремі зйомки.

Зі спогадів співачки Віри Гужової: «Десять років ми співали з Марією Іванівною один і той же репертуар. Слухати її, спостерігати за її грою було для мене радістю і школою. Незабутній драматичний образ матері в «Тарасі Бульбі», а особливо хвилювала до сліз сцена прощання з синами... У безлічі статей описана неповторна гра в «Запорожці за Дунаєм». На диво колоритний гострохарактерний образ створювала Марія Іванівна... Безліч разів могла слухати її в цьому спектаклі з незрівняним її партнером Іваном Сергійовичем Паторжинським» [1, с. 68-69].

Дует Карася і Одарки Паторжинський і Литвиненко співали з перших своїх спільних виступів і прем'єра «Запорожця за Дунаєм» на харківській сцені — заслуга Паторжинського. Вона відбулася в лютому 1934 р. : диригент І. Вайсенберг, постановник К. Кошевський, художник О. Волненко і, зрозуміло, окрасою вистави були М. І. Литвиненко-Вольгемут і І. С. Паторжинський. Його Карасеві притаманні й народна кмітливість, і вільність, і широта натури. Його Карась не боявся своєї норавливої Одарки. Він лише «грав» свій страх перед нею. А яким він був поважним, сповненим власної гідності й прихованого глузування під час зустрічі з султаном! І всі сцени, кожне слово, кожний рух пройняті невичерпним гумором. Як писали в тодішній пресі, гра Паторжинського настільки природна, що досягти її не можна ані спеціальним тренуванням, ані детальною розробкою ролі. Це внутрішня простота артиста, який не прагне, щоб глядачі сміялися в певному місці. Фраза звучала просто, ніби артист не підозрював, що б'є в ціль.

Для Паторжинського дуже важливий зовнішній вигляд персонажа. Він надавав величезного значення костюму, гриму, зачісці. «Я за зовнішнє, але викликане внутрішнім», — говорив він.

Ось, наприклад, як розповідає І. Г. Козловський про виконання І. С. Паторжинським ролі Батька в опері Аркаса «Катерина» в спектаклі Большого театру в Москві: «В цьому спектаклі брали участь М. І. Литвиненко-Вольгемут, А. Виспрева, Т. Талахадзе. Судилося виступати в ньому й мені... Оркестр і хор на задньому плані, завуальовані, а дійові особи в костюмах епохи були на першому плані. І. С. Паторжинський, виконуючи роль Батька, був могутній своєю переконаністю. Він вийшов, загримувавши не лише обличчя, але й руки, шию... Співав осмислено, проникливо, високопрофесійно, але й із скорботою, образою, що її малювали Шевченко й Аркас. Він був щирим і переконливим, страждаючи за знеславлену честь дочки;

невблаганний закон і традиції не давали права тримати «покритку» в домівці. Вигляд Батька — Паторжинського, очі актора відбивали то скорботу, то обурення, то зневагу й жадання помсти, то внутрішню боротьбу між любов'ю до дочки і традиціями, звичаями. Зимової ночі, в завірюху, він проганяє її з хати. З великою людяністю виконував Іван Сергійович цю сцену. Він був настільки переконливим, що не вражало навіть поєднання українського селянина в чоботах, шароварах і свитці з диригентом у фраку. Це було тому, що блискуче вирішувалася проблема, що він несе, а потім уже в чому, як він одягнений, хоча й останнє важливо» [2, с. 25].

У 1944-45 навчальному році розпочиналася педагогічна діяльність І. С. Паторжинського в Київській консерваторії. Його дружина, співачка М. Ф. Снага-Паторжинська, згадує: «Якщо пам'ятати, що Іван Сергійович з шести років співав у хорі, у дев'ятнадцять-двадцять років створював хоріві колективи й керував ними, то можна зрозуміти, який «багаж» він приніс із собою у вокальний клас консерваторії. Саме тому, що Іван Сергійович з дитинства осягав музику не у вигляді гам і арпеджіо, а саме в художній суті, він створив свої принципи педагогіки, метод комплексного виховання співака» [5, с. 111].

Паторжинський, розмірковуючи над особливостями навчання вокалістів, наводить епізод зі свого життя, який вважав значною віхою у своєму творчому шляху, оскільки він примусив мене по-іншому, по-новому ставитися до вокального мистецтва. «Якось, коли я був студентом консерваторії, мене запросили в одну сім'ю, де дуже любили мистецтво, зокрема спів. Як завжди, мене попросили заспівати. Серед запрошених був і відомий драматичний, у минулому оперетковий актор. Присутність цього актора мене трохи бентежила. Але все-таки я заспівав відому баладу Рубінштейна «Перед воеводой». Слухачі нагородили мене оплесками, зокрема і цей актор. Але, підійшовши до мене, він сказав: «Юначе, у вас дуже хороший голос, проте, дозвольте мені, вже безголосому, заспівати цей романс». То не був спів у нашому розумінні, але я виразно побачив перед собою воеводу й полоненого, слухав їхні слова, сповнені то злорадства, то обурення, то насмішки, то сарказму...

Мені стало зрозуміло, що спів — це не тільки звуки і вимовляння слів, — є ще «щось», над чим мені слід працювати і чого необхідно добиватись.

Я згадав гру видатних майстрів української сцени — Саксаганського, Садовського та ін., спектаклі яких мені часто доводилося бачити. Чому ці актори, маючи посередні голоси, вміли скорити глядачів вокальною майстерністю, чому пісня в їх виконанні хвилювала, захоплювала? Артист співає півголосом народну пісню, ніде не форсує звука, а зал боїться пропустити хоча б одне слово?.. Я зрозумів, що глибоко помиляються ті оперні співаки, які вважають за «особливий шик» уміння співати голосніше. Будують центральні місця своїх партій на форсованому звучанні, намагаються цим заслужити схвалення слухачів...» [6, с. 422].

І. С. Паторжинський був переконаний, що досягти високохудожнього виконання музичного твору, опираючись лише на природній обдарованості, неможливо, необхідно всебічно вдосконалювати техніку вокалу-дикцію, чистоту звука, розвинення артикуляції губного апарату, язика і всіх тих частин, які чітко вичіщують і оформлюють приголосні. «Якщо голосні — ріка, і приголосні — береги. То треба укріпити останні, щоб не траплялося розливів», — наводить Паторжинський образний вислів К. С. Станіславського, чия книгу «Робота актора над собою» вважав необхідною для співаків-артистів. «Ось чому величезну роль я приділяю виробленню чистоти співання голосних та розвитку й укріпленню співання приголосних разом з голосними», — писав І. С. Паторжинський [6, с. 424].

Одна з учениць Івана Сергійовича З. Зинюк згадує, як вів заняття Паторжинський. У неї збереглися записи уроків, занять з окремими студентами. «Він підбирав голосні для кожного учня свої залежно від того, в кого які краще звучали, придумував усілякі вправи... Часто сам наспівував твір, створюючи яскраві образи, що запам'ятовувалися надовго...» [5, с. 236].

«Нашим обов'язком є виховання співака-артиста, що мислить не нотами, маскою, диханням, а розуміє чітко, виразно і змістовно подає вокальне слово, текст музичного твору», — писав І. С. Паторжинський [6, с. 424].

«У практиці багатьох наших педагогів вокалу ще цупко тримаються традиції — всю увагу зосереджено на техніці, тій чи іншій високій ноті, колоратурних пасажах, майстерності філірування, скоромовці та ін. — за принципом — не важливо що, а важливо як» [6, с. 423].

Хочеться навести спогад учня Івана Сергійовича, фронтовика Р. Белицького про те, як складно виконувати музичний твір «Вокаліз» Конконе.

— Вклади в цю мелодію живу думку, живе почуття, — порадив учитель.

— Як же можна вкласти почуття у вокаліз, у назви нот?

— Ти розповідав, з яким почуттям ви на фронті зустріли Перемогу! От і розкажи те ж саме, але мелодією.

І «Вокаліз» зазвучав у мене радісно, переможно, урочисто! [5, с. 228].

Серед найвідоміших, найзнаменитіших учнів І. С. Паторжинського — народні артисти СРСР Дмитро Гнатюк, нині директор і художній керівник Національної опери України, і Євген Іванович Червонюк (1924-1982), життя і творчість котрого пов'язані з Харківським театром опери і балету ім. М. В. Лисенка.

В історії кожного народу є митці, з ім'ям яких пов'язана ціла епоха в розвитку національної культури.

Іван Сергійович Паторжинський — співак, артист, педагог, театральний і громадський діяч — один із найславетніших творців національної культури України.

## Список літератури

1. Гужова В. Спогади / В. Гужова. — К., 1971. — 86 с.
2. Козловский И. С. Иван Сергеевич Паторжинский / И. С. Козловский // Театр-ральная жизнь. — 1960. — № 8. — С. 25.
3. Мартич Ю. Старий театральний квиток / Ю. Мартич. — К., 1974. — 176 с.
4. Милославський К. Харківський державний академічний театр опери і балету ім. М.В. Лисенка / К. Милославський та ін. — К., 1965. — 132 с.
5. Иван Сергеевич Паторжинский: сб. / Сост. Е. Грошева. — М., 1976. — 263 с.
6. Паторжинський І. С. Про мистецтво співака-актора / І. С. Паторжинський // Про мистецтво театру. — К., 1954. — 515 с.
7. Пружанский А. Отечественные певцы. 1750–1917 / А. Пружанский. — М., 1991. — 424 с.
8. Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України / Ю. Станішевський. — К., 2002. — 734 с.
9. Швачко Т. Марія Ивановна Литвиненко-Вольгемут / Т. Швачко. — К., 1986. — 136.

*Надійшла до редколегії 07.06.2011 р.*

УДК 783.6:282(477)"18"

В. М. ЩЕПАКІН

**ТРАДИЦІЇ ПРОВЕДЕННЯ НЕПРАВОСЛАВНИХ ДУХОВНИХ  
КОНЦЕРТІВ В УКРАЇНІ В СЕРЕДИНІ — ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ  
ХІХ СТ. В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ  
МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

*Розглядається процес зародження та становлення традиції проведення духовних концертів у неправославних церквах України в ХІХ ст. Аналізуються впливи духовних концертів, які організовували представники різних неправославних духовних конфесій, на розвиток музичного виконавства в Україні ХІХ ст.*

**Ключові слова:** музична культура України, неправославні духовні концерти, музично-виконавський професіоналізм.

*Рассматривается процесс зарождения и становления традиции проведения духовных концертов в неправославных церквях Украины в ХІХ в. Анализируются влияния духовных концертов, которые организовывали представители различных неправославных духовных конфессий, на развитие музыкального исполнительства в Украине ХІХ в.*

**Ключевые слова:** музыкальная культура Украины, неправославные духовные концерты, музыкально-исполнительский профессионализм.

*We consider the process of nucleation and the formation of the tradition of spiritual concerts in non-Orthodox churches in Ukraine in the 19th century. The influence of the spirituals concerts, organized*

*by representatives of various non-Orthodox religious denominations, the development of musical performance in Ukraine, 19th centuries is analyzed.*

**Key words:** *musical culture of Ukraine, non-Orthodox spirituals concerts, music-performing professionalism.*

Протягом століть пліч-о-пліч на теренах України, як і всієї Західної Європи, співіснували церковна (духовна) і світська (народна, згодом і професійна) музичні традиції. Історичні шляхи розвитку церковної і світської музики в різних європейських країнах та в різних народів сповнені як численними сторінками жорсткої непримиримої боротьби, так і їхнім постійним взаємопроникненням і взаємозбагаченням — як на ладоінтонаційному, гармонічному, ритмічному, сюжетному, так і на вищому — філософському — рівнях.

Поступова секуляризація церковного музичного мистецтва як в Україні, так і в Західній Європі, привела, серед іншого, до створення світських музичних зразків на духовні (біблейські та свангельські) тексти і сюжети, або близьких до духовної тематики творів, а також до поступового поширення виконання духовних творів у світських концертах.

Нині, коли все більшу увагу дослідники історії становлення і розвитку професійного музичного мистецтва в Україні звертають на міжнародні контакти і впливи, якими характеризувався цей процес, вивченню різних граней діяльності на теренах України XIX — початку XX ст. численних представників західноєвропейських культурних традицій присвячується все більше наукових розвідок. Однією із найменш вивчених сфер діяльності в Україні західноєвропейських музикантів залишається організація і проведення в різних регіонах численних концертів західноєвропейської духовної музики, під час яких здійснювалося активне залучення багатонаціональної слухачької аудиторії до ознайомлення з численними високохудожніми зразками цього жанру, які можна було почути виключно в таких концертах. У жодній із існуючих наукових праць вітчизняних і, тим паче, зарубіжних дослідників історії музичної культури України організація і проведення неправославних духовних концертів та наслідки цього процесу, який тривав в Україні принаймні 80 років — з 40-х рр. XIX ст. до революційних подій XX ст. — не розглядалися не лише як самостійна проблема, але й навіть майже повністю обминалася взагалі. Поодинокі факти проведення деяких духовних концертів надалися авторами лише в контексті розгляду інших проблем.

Отже, в цій розвідці намагаємося заповнити пробіл у вивченні цієї проблеми через звернення до газетної періодики середини XIX — початку XX ст. вивчення красназавчих та музикознавчих джерел, на основі аналізу наведених фактів обґрунтувати висновки щодо місця цього жанру концертів у культурному побуті представників різних національностей і релігійних конфесій, формування музичних смаків відвідувачів цих концертів, впливу на розвиток музичного професіоналізму виконавців.

Об'єктом дослідження є духовна музична культура України XIX — початку XX ст., предметом — неправославні духовні концерти, що проводилися в Україні в цей історичний проміжок.

Ще за доби козацтва в різних регіонах України набув поширення позацерковний православний духовний спів. Духовні пісні створювали відомі культурні діячі, богослови й письменники П. Беринда, Д. Туптало (Ростовський), К. Транквіліон-Ставровецький, Ф. Прокопович та ін. Хоча музичний професіоналізм того часу розвивався переважно в надрах церковної музики, поступово в музичному побуті саме на церковному ґрунті почали зароджуватися й світські вокальні жанри — канти та псалми. Безцінний внесок у розвиток жанру українського духовного концерту в другій половині XVIII ст. зробила славетна трійця — А. Ведель, М. Березовський та Д. Бортнянський. Як зазначає музикознавець В. Г. Бойко, «центральною жанром творчості М. Березовського і Д. Бортнянського був хоровий концерт, стилістика якого в 60–70-х рр. XVIII ст. наближалася до італійського хорового мотету а саррелла на тексти псалмів, інтонаційний лад пов'язаний із малоруською пісенною культурою» [1, с. 9].

У XIX — на початку XX ст. у різних регіонах України як у церквах, так і на численних світських естрадах дедалі все регулярніше відбувалися хорові концерти православної духовної музики.

Поруч із поширенням православних концертів духовної музики в XIX ст. в Україні розвивалися і традиції впровадження концертів духовної західноєвропейської музики, які відбувалися за ініціативи польської, німецької, чеської та ін. культурних спільнот і найчастіше організовувалися саме в католицьких, лютеранських, протестантських, реформатських храмах, адже для виконання таких творів майже завжди був необхідний орган (який іноді замінювався фісгармонією), а нерідко і оркестр. Отже, на відміну від православних концертів духовної музики, які, окрім власне церков, могли бути організовані на будь-яких сценах, головними (хоча й не обов'язковими) осередками проведення подібних духовних концертів західноєвропейського церковного обряду ставали саме костьоли, кірхи й інші релігійні неправославні споруди.

Подібно до православної церкви, яка приділяла пильну увагу набуттю з дитинства навичок хорового співу, в школах при різних західноєвропейських церквах церковний спів (а разом із ним, нерідко, і гра на різних музичних інструментах — струнних, духових та органі) був невід'ємною частиною учнів. Ця традиція в Західній Європі базувалася на педагогічних принципах великого чеського просвітника Я. А. Коменського, який серед основних навичок, котрі слід прищеплювати з дитинства представникам усіх прошарків суспільства, називав і вміння співати всі мелодії, що існували в побуті. Згодом, на думку Коменського, більш здібних дітей слід було навчати основ художньої музики, а на наступному щаблі здобуття освіти учні повинні були вміти застосовувати музичні знання на практиці та в теорії. Ця сформульована Коменським гуманістична спрямованість церковних навчальних закладів Західної Європи, які протягом де-

кількох століть були осередками народної освіти, набула поширення в багатьох європейських країнах [5, с. 53-59].

Отже, представники західноєвропейських народів, які жили в Україні впродовж багатьох віків і для яких землі Західної та Центральної України були батьківщиною (як, наприклад, поляки), а також ті, що переселялися в Україну протягом XVIII — XIX ст., не будучи музикантами за фахом, у своїй більшості мали добру музичну підготовку: могли не лише до глибокого сприймати музичні духовні твори, але й виконувати їх — як члени хорових колективів, а іноді також як ансамблеві (оркестрові) музиканти й органісти. Слід додати, що, окрім власне численних західноєвропейських професійних музикантів, у значній кількості переселенців із Західної Європи — підприємців, інтелігенції (вчені, інженери, лікарі, провізори, педагоги, вчителі, конструктори, архітектори, будівельники, актори, художники тощо), військових спеціалістів і у звичайних селян та ремісників, які в XIX ст. масово запрошувалися до Росії й нерідко оселялися саме в Україні (Волинь, Південний захід, Північне Приазов'я, інші території), — попередня освіта зазвичай передбачала вміння співати по нотах та володіння грою на музичних інструментах. Саме в таких традиціях західноєвропейські переселенці різних прошарків намагалися виховувати вже в Росії (в Україні) своїх дітей. У більшості випадків їм це вдавалося через відкриття німецько-, чесько-, грецькомовних та ін. шкіл; навчання дітей багатьох переселенців у приватних пансіонах або надання їм ґрунтовної домашньої освіти із залученням кращих фахівців із колишніх співвітчизників-переселенців; традиційне відвідування храмів, де також як під час служби, так і в школах при церквах значна увага приділялася музиці, музичним заняттям, принаймні хоровому співу.

Характерними ознаками переважної більшості переселенців в Україну різних національностей були їхня ділова ініціатива, здатність виправданою мірою йти на ризик в організації справ — як власних, так і всієї національної (релігійної) громади, активна життєва позиція, загальна націленість на поліпшення власного і громадського побуту — матеріального і духовного. Адже на українські землі потрапляли найактивніші представники різних європейських спільнот саме з надією, що їхні інтелектуальні та (або) підприємницькі здібності і самовіддана праця допоможуть їм поліпшити власне життя на чужині. Тому, як підкреслювалося в численних друкованих джерелах — від щоденних газетних видань до спеціальних статистичних досліджень, — відносно невеликий фактичний відсоток переселенців до українських земель із Західної Європи аж ніяк не відбивав фактичного — значно вагомішого — їхнього значення для розвитку економіки, медицини, науки, культури, мистецтва тощо на теренах сучасної України.

Приносячи в Україну досягнення європейської культури в широкому розумінні значення цього слова, національні меншини, що склалися в переважній більшості із представників західноєвропейських народів, дуже суттєво впливали і на розвиток музичного мистецтва



в Україні взагалі, і безпосередньо на збагачення музичної духовної палітри багатонаціонального населення України. Саме тому концерти духовної музики, які організовувалися за ініціативи тієї чи іншої етнічної спільноти, ставали можливими завдяки участі в них численних добре підготовлених до виконання складних музичних творів аматорів — співаків, іноді й інструменталістів.

Організацію таких концертів покладали на себе практично завжди музиканти неукраїнського та неросійського походження: іноді гастролери, а найчастіше — ті, хто роками працював у тому або іншому місті: зазвичай, такими ентузіастами ставали або місцеві капельмейстери (диригенти), або органісти в католицьких, протестантських, лютеранських, реформатських церквах. Упродовж усього XIX ст. в різних культурних центрах України дедалі все активніше створювалися різні культурні товариства (нерідко вони мали назву артистичних, літературно-артистичних, літературно-музичних, музично-театральних, музичних, співочих тощо) — традиція, яка прийшла в Україну із Західної Європи, — переважна частина з яких вибудовувалася саме за національною ознакою учасників — німців, поляків та інших національних спільнот. Зазвичай, культурне життя різних національних спільнот, що населяли Україну, об'єднувалося навколо їхньої церкви. Відповідно до національної належності музичних товариств утворювалися як загальна стратегія їхньої діяльності, так, зокрема, і програми концертних виступів. Водночас, нерідко до однієї парафії належали представники різних національностей.

На прикладі римо-католицької парафії в Харкові можна зробити певний, хоча і, безумовно, неповний, зріз національних меншин, які мешкали в середині XIX — на початку XX ст. у місті. Так, до парафії цієї церкви в середині XIX ст. належали поляки, білоруси, французи, німці, чехи, навіть деякі українці (вихідці із Західної України), а з 1915 р. (під час трагічних подій громадянської війни в Аттаманській імперії) ще й значне число біженців-вірменів. Така картина — зі специфічним для кожного регіону розмаїттям національного складу — була більш-менш характерною для всієї України.

Документальна друківана інформація про концерти, організовані в різних містах на території України, що входила до складу Російської імперії, іноземними фахівцями із виконанням західноєвропейських творів, які за їхнім наповненням та змістом можна класифікувати як духовні, датується приблизно серединою XIX ст., проте не виключено, що такі концерти відбувалися і раніше.

Одну з найперших інформацій у пресі XIX ст., де вживається сполучення «духовний концерт», знаходимо в 1845 р. у «Київських губернських відомостях», де згадується про те, що в червні 1844 р. відбувся «духовний» концерт, який організував піаніст-педагог Паноціні (Алоїз Йосипович Паноціний). За словами безіменного кореспондента, цей чеський музикант узяв на себе обов'язок «узгодити спочатку різноманітність думок поєднаних мистецтвом друзів [...], потім гармонізувати декілька оркестрів музики та хорів півчих у складі 150 осіб» [8].

У Києві з 1840-х рр. функціонувало німецьке співоче товариство «Kijewer Gesang Verein», до якого входили численні місцеві музиканти та вчителі німецького походження. У 1854 р. під час освячення кірхи це товариство продемонструвало, що вже переросло своє первинне «локальне значення художнього осередку німецької общини» [3, с. 34], виконавши «Halilluya» з «Мессії» Г. Ф. Генделя та «Небеса сповістять» з ораторії «Створення світу» Й. Гайдна. Спогади П. Козицького зберегли свідчення про виконання за ініціативи цього товариства в 1864 р. ораторії «Stabat Mater» Д. Россіні за участю хору Київської духовної академії. Як пише П. Козицький, «концерт зібрав силу-силенну публіку (була й академічна корпорація). Хлопчики академічного хору стояли попереду і несли на собі увесь тягар своїх партій. Концерт пройшов із великим художнім і матеріальним успіхом. Диригент та упорядник у радісному захваті від цього запропонували улаштувати другий концерт. У програмі була «Пустеля» Давида, але цього разу збір був нікчемний, бо публіка вважала, що не годиться йти великим постом на недуховний концерт» [4, с. 103].

У Харкові в 1853-54 рр. мешкав органіст Йосип Поллак, який був організатором і керівником двох концертів, що присвячувалися творчості Моцарта і Мендельсона. Ці концерти мали дуже позитивні відгуки в місцевій пресі. Так, про концерт восени 1853 р. у Католицькій церкві, в якому прозвучав моцартівський Реквієм, ми дізнаємося з відгуку на другий концерт цього музиканта на користь Католицької церкви, котрий відбувся 30 квітня 1854 р. у будинку Дворянського зібрання. У цьому концерті слухачі ознайомилися з музикою Ф. Мендельсона до драми Ж. Расіна на біблейський сюжет «Аталія». «Концерт, що був увінчаний абсолютним успіхом, закінчився гучними оплесками і викликами головного винавтаця його, п. Поллака, якому він коштував чимало турбот і праці, і п. Шульца, котрий прихильно не відмовився прийняти у свої досвідчені руки диригентський жезл» [7]. Як зазначив кореспондент, окрім Й. Поллака і Ф. І. Шульца, у виконанні цього твору взяв участь відомий аматор-віолончеліст князь Микола Борисович Голіцин, який на професійному рівні грав на цьому інструменті. «Взагалі виконавців було не більше 50-ти осіб, у тому числі тільки 5 музикантів з оркестру. Решта була аматорами й артистами» [6].

Вазначимо: ще наприкінці 1840-х рр. — у першій половині 1860-х рр. викладачем музики в Харківському університеті (до 1859 р.) та інституті шляхетних дівчат композитором, піаністом і скрипалем Федором Івановичем (Йоганном Крістіаном Фрідріхом) Шульцем були організовані принаймні дев'ять духовних концертів у Харкові, почесне місце в яких посідала саме творчість Ф. Мендельсона, адже в молоді роки Шульц грав в оркестрі під керівництвом цього геніального німецького композитора. Дослідник історії Харківського університету Є. К. Редін надає перелік таких концертів:

1851 р. — Й. Гайдн. «Сім слів Спасителя на хресті»;

1852 — Л. Шпор. «Падіння Вавилону»;

1853 та 1864 рр. — Ф. Мендельсон. «Святий пророк Ілля»;

1858 та 1861 рр. — Ф. Мендельсон. «Аталія»;

1860 — А. Я. Ромберг. «Пісня про дзвін», Ф. Мендельсон. 42 псалом;

1863 — Ф. Мендельсон. «Lauda Sion» [9, с. 16].

До цього переліку слід додати пропущений Є. К. Редіним імовірно найперший з таких концертів у січні 1849 р. , в якому виконувалася ораторія Ф. Мендельсона «Павло» [12]. Серед інших учасників цієї творчої події безіменний рецензент називає ім'я Ернеста Несвадьби — відомого скрипальчеха, колишнього партнера Б. Сметани по камерних концертах у Празі, майбутнього відомого житомирського педагога, фундатора й організатора музичного життя в цьому місті.

Серед творчої спадщини Шульца залишилися ненадрукованими твори на релігійні сюжети: декілька біблейських висловів для хору та 121-й псалом для соліста і хору із супроводом роялю або органу [9, с. 17]. На думку Є. К. Редіна, діяльність Шульца як популяризатора в Харкові класичної музики була видатною [9, с. 16], саме він підготував ґрунт для заснування в місті музичного товариства.

Із устанавленням у вересні 1862 р. у харківському римокатолицькому костьолі Успіння святої Діви Марії органу, першим харківським церковним органістом став учитель музики поляк Іван Матвійович Домбровський, який служив у парафії з 1848 до 1871 р. Потім протягом одного року обов'язки органіста виконував 20-річний учитель музики Гнат Карлович Квятковський. 34 роки, з 1872 до 1906 р. , органістом у костьолі був Станіслав Францович Світеч, 1850 р. народження, який переїхав до Харкова з Могилевської губернії і служив органістом у місті до кінця вересня 1906 р. Саме за часи його роботи до костьолу у квітні 1901 р. був привезений з Баварії новий орган, побудований на кошти харківської польської громади (старий інструмент передано до костьолу в Сумах), а трьома роками пізніше (1904) при костьолі було створено хор півчих. На зміну Світечу в грудні 1906 р. з Варшави прибув 31-річний органіст Корнелій Мар'янович Бжезовський. Після Бжезовського парафія деякий час не мала постійного органіста. З 15 жовтня 1910 р. по 27 січня 1911 р. у церкві органістом служив 28-річний Антон Францович Суткевич, а з 28 січня до червня 1911 р. обов'язки органіста виконував 26-річний Сигізмунд Казимирович Земицький. З 15 листопада 1911 р. до вересня 1916 р. парафіяльним органістом працював Станіслав Карлович Скригайло (Скригелла) з м. Мітава Курляндської губернії, за часи якого органний майстер Петро Войцехович з Вільно відремонтував орган. Чергове оновлення і ремонт органу припали на 1916 р. і з жовтня цього ж року посаду органіста обійняв Владислав Савицький [2].

Протягом 29 років (1890-1919) активну участь у релігійному і музично-духовному житті цієї римсько-католицької громади брав відомий у місті польський музикант — скрипаль-віртуоз, викладач музичного училища, композитор, диригент, учасник (перша скрипка) квартету Харківського відділення Імператорського російського му-

зичного товариства Костянтин Антоній Кіпріанович Горський, який був ще й головою парафіяльної ради костелу, одним із засновників культурного суспільства «Будинок Польський» у Харкові. Він також керував церковним і польським (світським) хорами, заснованими ним же в католицькому приході. Саме завдяки його старанням були закуплені орган і дзвін до парафіяльного храму [13].

В останній третині XIX ст. в Україні неправославні духовні концерти відбувалися епізодично, до того ж інформація про ці мистецькі події не завжди друкувалася на сторінках місцевих газет, а якщо і потрапляла на їхні шпальти, то найчастіше лише у вигляді невеличких анонсів. Так, наприклад, у березні 1889 р. «Харьковские губернские ведомости» помістили об'яву про духовний концерт, який мав відбутися 19 березня в Євангельсько-лютеранській церкві, за участю пп. Нувель-Норді, Шпора, Іранека, Грудмана та струнного оркестру» [11]. У лютому 1896 р. харківська газета «Южный край» помістила анонс духовного концерту, що мав відбутися 3 березня, в якому серед іншого сповіщалося: «...окрім п. Іозууса (орган) та М. І. Тихонова (баритон), у концерті візьме участь улюбленець нашої публіки С. С. Глазер (віолончель), художньо-закінчене виконання якого завжди справляє враження, що зачаровує, тому зацікавленість до майбутнього концерту ще більше посилюється» [10].

Обидва наведені вище анонси акцентують увагу потенційних слухачів не на твори, що мали прозвучати в концертах, а на імена їхніх виконавців, серед яких — представники різних національностей. У першому анонсі знаходимо імена відомого в Росії і за кордоном камерного співака з італійською співацькою школою Річарда Федоровича Нувель-Норді, музикантів-інструменталістів німців: скрипаля Шпора, піаніста Грудмана та піаніста-чеха Іранека (на жаль, невідомо якого саме, адже в місті в ті роки працювали в приватному пансіоні Д. Д. Оболенської вчителями музики два брати Іранеки — Йосип та Алоїз). Другий анонс також містить інтернаціональний склад виконавців: німця-органіста, росіянина-співака та віолончеліста-чеха або чеського єврея.

Отже, процес прищеплення слухачам українських міст зацікавлення духовними творами неправославних конфесій протягом середини — другої половини XIX ст. через організацію духовних концертів був доволі непростим, з певними сплесками і затуханнями активності їхніх організаторів і виконавців. Значна ініціативна роль в організації таких мистецьких подій належала місцевим музикантам — німцям, полякам, чехам, які пліч-о-пліч працювали і жили з представниками культурної інтелігенції титульних — української та російської — націй.

Розгляд подальшого розвитку традицій проведення духовних неправославних концертів в Україні в неповні перші два десятиріччя XX ст. і загальні висновки щодо значення таких концертів у музичній культурі України буде здійснено в наступній статті.

## Список літератури

1. Бойко В. Г. Секуляризація православної духовної хорової музики в російській та українській культурі XVII–XXI ст. : Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 — теорія та історія культури / В. Г. Бойко. — Х. : ХДАК, 2008. — 20 с.
2. История Харьковского прихода Успения Приснодевы Марии [Электронные ресурсы]. — Режим доступа: <http://www.slovosnami.narod.ru/historyStanovlenie.htm>
3. Київ музичний / АН УРСР; Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Рильського. — К. : Наук. думка, 1982. — 119 с., 14 арк. іл.
4. Козицький П. О. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / П. О. Козицький. — К. : Музична Україна, 1971. — 148 с.
5. Коменский Я. А., Локк Д., Руссо Ж.-Ж., Песталоцци И. Г. Педагогическое наследие / Сост. В. М. Кларин, А. Н. Джурицкий. — М. : Педагогика, 1989. — 416 с.
6. Л. П. Концерт в пользу Католической церкви / Л. П. // Харьковские губернские ведомости. — 1854. — № 17. — 1 мая.
7. Л. П. Концерт в пользу Католической церкви / Л. П. // Харьковские губернские ведомости — 1854. — № 18. — 8 мая.
8. О музыкальной жизни Киева. [Б. п.] // Киевские губернские ведомости, 1845. — № 48. — 30 ноября.
9. Редин Е. К. Преподавание искусств в Императорском Харьковском университете: К истории Императорского Харьковского ун-та (1805-1905) / Е. К. Редин. — Х. : Тип. и литогр. М. Зильберберг и с-вья, 1905. — 35 с., 6 л. ил.
10. Театр и музыка [Б. п.] // Южный край, 1896. — № 5197. — 25 февр.
11. Часть неофициальная. [Объявление о духовном концерте.] [Б. п.] // ХГВ, 1889. — 14 марта.
12. Часть неофициальная. Отдел второй. Известия. Оратория. [Б. п.] // Харьковские губернские ведомости — 1849. — № 5. — 21 янв.
13. Buszek M. Boże Ciało w Charkowie [Електронні ресурси]. — Режим доступу: <http://ekai.pl/wydarzenia/x20846/boze-cialo-w-charkowie/>

*Надійшла до редколегії 10.06.2011 р.*

## НАШІ АВТОРИ

- Азарцева Л. С. канд. пед. наук, доц. ХДАК
- Брагін Ю. А. учитель ХЗОШ №50
- Веліулаєва Е. І. аспірант ХДАК
- Вішленков М. П. ст. викл. ХДАК
- Гладких А. В. канд. пед. наук, доц., зав. кафедри інструментів духових та естрадних оркестрів ХДАК
- Гватишин О. Є. канд. мистецтвозн., доц. Львівської нац. музичної академії ім. М. В. Лисенка
- Гогуля С. О. аспірант ХДАК
- Голуб І. М. аспірант Прикарпатського нац. ун-ту ім. Василя Стефаника
- Гончаров О. І. ст. викл. ХДАК
- Гончарова О. М. докторант КНУКіМ
- Гоц Л. С. аспірант ХДАК
- Денисенко Ю. М. аспірант ХДАК
- Дяченко М. В. д-р філос. наук, проф., зав. кафедри філософії та політології ХДАК
- Єрошенко О. В. докторант ХДАК
- Жадан В. Б. канд. філос. наук, ст. викл. ХДАК
- Жердєв В. В. канд. мистецтвозн. ХДАДМ
- Зборовець І. В. д-р мистецтвозн., проф. ХДАК
- Кагадій О. Е. викл. ХДАК
- Колчанова Л. М. канд. мистецтвозн., викл. ХДАК
- Коновалова І. Ю. канд. мистецтвозн., доц. ХДАК
- Кравченко О. В. докторант ХДАК
- Марасєва У. М. викл. Ужгородського нац. ун-ту
- Мозгова О. М. здобувач Нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
- Панков Г. Д. д-р філос. наук, доц. ХДАК
- Пашков К. В. канд. філос. наук, ст. викл. ХДАК
- Піщанська В. М. канд. культурології, доц. Дніпропетровського обл. ін-ту післядипломної педагогічної освіти
- Погорельчук В. А. канд. мистецтвозн., доц. ХДАДМ
- Прокоф'єва А. М. аспірант ХДАК
- Пуларія Т. В. викл. Академії митної служби України, м. Дніпропетровськ

- Роговський О. М.** д-р філос. наук, доц. ХДАК
- Рудавіна І. Г.** аспірант ХДАК
- Старкова Г. В.** аспірант ХДАК
- Харитонова В. Ф.** засл. артистка України, доц. ХДАК
- Частник С. В.** канд. філол. наук, доц. ХДАК
- Чуйко В. О.** здобувач ХДАК
- Шейко В. М.** д-р іст. наук, проф., ректор ХДАК,  
член-кореспондент Академії мистецтв  
України, засл. діяч мистецтв України,  
дійсний член Міжнародної академії ін-  
форматизації при ООН
- Шудрик І. О.** канд. філос. наук, проф. кафедри сус-  
пільних та гуманітарних дисциплін  
ХДУХТ
- Щепакін В. М.** канд. мистецтвозн., доц. ХДАК



## ЗМІСТ

## ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

**В. М. Шейко**

Історико-культурологічні аспекти еволюції літературно-художніх об'єднань України (30–80-і рр. ХХ ст.) . . . . . 4

**О. В. Кравченко**

Історичні аспекти культурної політики України . . . . . 13

**М. В. Дяченко**

Х. Л. Борхес: філософсько-поетична картина світу . . . . . 21

**Ю. М. Денисенко**

Джерельна база дослідження культурологічної спадщини української діаспори (за матеріалами фонду Україніки ХДНБ ім. В. Г. Короленка) . . . . . 31

**С. О. Гозуля**

Протестантизм у соціокультурному просторі незалежної України: історіографія, джерельна база та методологія дослідження . . . . . 38

**Ю. А. Брагін**

Деякі особливості застосування культурфілософської фундації предмета для визначення предмета культурології . . . . . 44

**Л. С. Азарцева, М. П. Вішленков**

Внесок церкви в розвиток культури Харкова другої половини ХІХ ст.: освіта та церковний друк . . . . . 52

**К. В. Пашков**

«Культурологія єзуїтів»: католицькі місіонери в просторі неєвропейських культур . . . . . 60

**Г. Д. Панков**

Про людську гідність у вченні Г. С. Сковороди . . . . . 68

**І. В. Зборовець, Е. І. Веліулаєва**

Бібліотека Яна Ласького в Емдені (Німеччина) як культурний центр . . . . . 77

**В. Б. Жадан**

Відповідальність, страх та помірність як принципи прикладної етики . . . . . 83

**О. М. Роговський**

Темпоральність християнської свідомості . . . . . 91

**У. М. Мараєва**

Соціокультурна ідентифікація особистості як пізнавальна мета обрядової діяльності . . . . . 97

**В. В. Жердєв**

Іконостас російської православної церкви в Бад-Наугаймі —  
ремнісценції трьох епох . . . . .105

**І. М. Голуб**

Основні компоненти вербальної частини зовнішньої реклами . . . .114

**Л. С. Гоц**

Концептуальне дослідження сутності магії:  
термінологічний аналіз . . . . .121

**О. Є. Гнатишин**

Теоретичні концепції О. Потебні та П. Сокальського  
як етап у розвитку української етномузикології . . . . .128

**С. В. Частник**

Лінгвістичний туризм (зі світового досвіду) . . . . .139

**І. О. Шудрик**

Наталівка — важливий об'єкт туризму Східної України . . . . .147

**Г. В. Старкова**

Міф у кіберпросторі: інтернет як простір утілення  
неоміфологем . . . . .155

**В. О. Чуйко**

Ретроспективний огляд розвитку масових свят в Україні  
в 60–80-і рр. ХХ ст. . . . .163

**В. М. Піщанська**

До історії одного зібрання . . . . .172

**В. А. Погорельчук**

Світлодіодні технології освітлення в сучасному дизайні . . . . .180

**О. М. Гончарова**

Навчальний дискурс у контексті академічного  
красномовства античності . . . . .187

**ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ****Л. М. Колчанова**

Специфіка викладання акторської майстерності . . . . .198

**О. Е. Казадій**

Зірки балетної трупи харківського академічного театру  
опери та балету ім. М. В. Лисенка . . . . .204

**І. Г. Рудавіна**

Український театральний музей і театрознавство: фактори  
розвитку та форми взаємовпливу (1926–1934 рр.) . . . . .211

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<b><i>О. М. Мозгова</i></b>	
Естетико-культурологічні параметри впливу масової музики. . . . .	220
<b><i>О. І. Гончаров</i></b>	
Розвиток виконавської техніки баяністів та акордеоністів у початковий період навчання. . . . .	227
<b><i>О. В. Єрошенко</i></b>	
Становлення української опери в контексті національно-культурного руху в другій половині ХІХ — на початку ХХ ст. . . . .	233
<b><i>І. Ю. Коновалова</i></b>	
Композиторська інтерпретація в ракурсі постмодерну (на матеріалі хорової творчості Є. Станковича) . . . . .	242
<b><i>Т. В. Пуларія</i></b>	
Репрезентація анімуса в українському пісенному фольклорі середньої та нижньої Наддніпрянщини (до проблеми особливості жіночого архетипу). . . . .	250
<b><i>А. М. Прокоф'єва</i></b>	
Методологічні засади дослідження специфіки детермінацій музичної культури в сучасному соціогуманітарному знанні . . . . .	258
<b><i>А. В. Гладких</i></b>	
Специфіка виконання джазових прийомів у сучасній музиці. . . . .	265
<b><i>В. Ф. Харитонова</i></b>	
І. С. Паторжинський — видатний співак, актор, педагог . . . . .	274
<b><i>В. М. Щепакін</i></b>	
Традиції проведення неправославних духовних концертів в Україні в середині — другій половині ХІХ ст. в контексті становлення професійної музично-виконавської культури . . . . .	282
<b>Наші автори</b> . . . . .	291

*Наукове видання*

**Культура України**

**Збірник наукових праць**

**Випуск 34**

**Редактори:**

**Л. Ф. Торбовська,**

**Т. Д. Булах,**

**Н. С. Бондаренко,**

**А. Г. Лисенко**

**Художній редактор**

**І. Г. Колесник**

**Комп'ютерна верстка**

**С. В. Яшиш**

Підписано до друку 30.06.2011. Формат 60x84/16.  
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.

Ум. друк. арк. 11,25. Обл.-вид. арк. 11,61.

Наклад 500 пр. Зам. №

**Адреса редакції і видавця:**

**ХДАК, 61057, Харків-57, Бурсацький узвіз, 4**

**Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК**