

Міністерство культури України
Харківська державна академія культури

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Збірник наукових праць

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

Випуск 35

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 №5 від 25.11.2011 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.

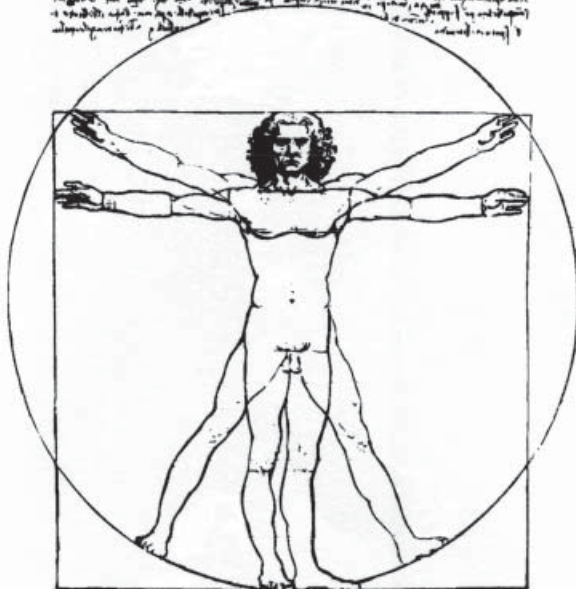
К90 **Культура України.** Вип 35. : зб. наук. пр. / М-во культури
України, Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. —
Х. : ХДАК, 2011. — 298 с.

Розглядаються проблеми культурології, розвитку світової і національної культури, театрального, кіно- телемистецтва, хореографії, 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

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



*Теорія та історія
культури*

МІЖНАРОДНИЙ КУЛЬТУРНО-КОМУНІКАТИВНИЙ ОБМІН: ФОРМУВАННЯ ПРАВОВОГО ПОЛЯ ТА ДЕФІНІЦІЙ

Аналізуються стан та перспективи взаємозв'язків у культурно-комунікативних галузях. Головний об'єкт аналізу — функціонування ЮНЕСКО в зазначених сферах.

Ключові слова: *культура, наука, творчість, фольклор, комунікації, інформація, культурна спадщина, культурне різноманіття, культурні цінності, правове поле.*

Анализируется состояние и перспективы взаимосвязей в культурно-коммуникативных отраслях. Главный объект анализа — функционирование ЮНЕСКО в указанных сферах.

Ключевые слова: *культура, наука, творчество, фольклор, коммуникации, информация, культурное наследие, культурное разнообразие, культурные ценности, правовое поле.*

The state and tendencies of interdependences in the culture-communicative spheres are analyzed. The main objekt of the analysis is the functioning of the UNESCO in the up mentioned spheres.

Key words: *culture, science, creativity, folklore, communications, information, cultural heritage, cultural variety, lawful field.*

Велику роль в усуненні протиріч, притаманних глобальному процесу взаємопроникнення культур, відіграє Організація Об'єднаних Націй, яка розглядає культурний і науковий обміни, міжкультурні комунікації як важливі елементи в досягненні миру й розвитку.

Так, Конвенція ЮНЕСКО від 1970 р. забороняє незаконний імпорт, експорт і передачу культурної власності, а конвенція 1995 р. сприяє поверненню в країну вкрадених або незаконно вивезених культурних цінностей [11].

Як відомо, культурна діяльність ЮНЕСКО спрямована на:

- підтримку культурних аспектів розвитку;
- сприяння творчості та творчому началу;
- зберігання культурної належності й усних традицій;
- пропаганду книг і читання.

ЮНЕСКО — світовий лідер у сприянні свободи преси та плюралістичного незалежного характеру засобів масової інформації. У своїй основній програмі в цій сфері вона прагне підтримувати вільний потік інформації та зміцнювати культурологічні комунікаційні можливості країн, що розвиваються, особливо в умовах світової кризи [5; 11; 13].

У рекомендаціях ЮНЕСКО «Про міжнародний обмін культурними цінностями» (Найробі, 26 листопада 1976 р.) зазначено: Генеральна конференція ООН з питань освіти, науки і культури

нагадує, що культурні цінності є основними елементами цивілізації і культури народів. Підкреслюється, що розширення та зміцнення культурних обмінів, забезпечуючи повніше взаємне ознайомлення з досягненнями в різних сферах культури, сприятиме збагаченню різних культур при повазі самобутності кожної з них, а також цінності культур інших народів, що в сукупності складає культурну спадщину всього людства. Взаємний обмін культурними цінностями є потужним засобом зміцнення взаєморозуміння і взаємоповаги між народами з того моменту, як він забезпечується юридичними, науковими та технічними умовами, що запобігають незаконній торгівлі й нанесенню шкоди цим цінностям. При цьому під «міжнародним обміном» ЮНЕСКО розуміє будь-яку передачу прав власності, використання або зберігання культурних цінностей між державами або культурними установами різних країн — будь-то у формі надання в тимчасове використання, передання на зберігання, продаж або дарування такої власності, що здійснюється в умовах, які можуть бути узгоджені між зацікавленими сторонами.

Крім своєї головної діяльності у сфері освіти, ООН через ЮНЕСКО, зосереджує увагу на трьох інших сферах: науці, культурному розвитку (спадщина і творчість), комунікації (зокрема інформації та інформатиці) [13].

Розглянемо наукову сферу. Головна програма ЮНЕСКО по науці сприяє вдосконаленню, передачі й обміну знаннями в галузі природничих, фізичних, соціальних та гуманітарних наук. Серед міжурядових програм ЮНЕСКО такі: людина і біосфера; програма Міжурядової океанографічної комісії; природне середовище та розвиток в прибережних районах і на малих островах; програма з управління соціальними перетвореннями; міжнародна гідрологічна програма; міжнародна програма геологічної кореляції.

Крім того, за допомогою ініціатив у сфері освіти і підвищення кваліфікації, ЮНЕСКО сприяє усуненню диспропорції в розподілі наукових і технічних кадрів, 90 % із яких сконцентровані в промислово розвинених країнах.

У зв'язку з досягненнями в галузі клонування живих істот держави-члени ЮНЕСКО прийняли в 1997 р. Загальну декларацію про геном людини і права людини — перший міжнародний документ про етику генетичних досліджень. Декларація встановлює загальні етичні стандарти в галузі генетичних досліджень людини і здійснення їх на практиці, що створюють рівновагу між свободою вчених на продовження їх діяльності та необхідністю охорони прав людини й захисту людства від потенційного нехтування цих прав.

У соціальній та гуманітарній сферах ЮНЕСКО акцентує увагу на: сприянні науковим дослідженням у галузі філософії та

соціальних наук; дотриманні й пропаганді прав людини і демократії; боротьбі проти всіх форм дискримінації; поліпшення становища жінок; стимулюванні заходів із вирішення проблем молоді, зокрема просвітництва з метою профілактики СНІДу.

Стосовно іншої сфери — культурного розвитку — культурна діяльність ЮНЕСКО направлена на зберігання культурної спадщини. Відповідно до прийнятої в 1972 р. Конвенції про охорону всесвітньої культурної та природної спадщини, 175 держав взяли на себе зобов'язання по міжнародному співробітництву із захисту 730 визначних пам'яток культури в 125 країнах — міст, природних об'єктів, що перебувають під загрозою і занесені у відомий Перелік всесвітньої спадщини. Як зазначалося вище, прийнята в 1970 р. конвенція ЮНЕСКО забороняє незаконне ввезення, вивезення і передачу культурних цінностей, а конвенція 1995 р. сприяє поверненню культурних предметів, украдених або незаконно вивезених із країни походження [10; 17].

ЮНЕСКО також розробила проект конвенції про зберігання нематеріальної спадщини — усні традиції, звичаї, мова, музика, танці, ритуали, свята, традиційна медицина, кулінарне мистецтво та всі види традиційних ремесел. Вона розглядає можливість розробки нормативного документа, що розширює й доповнює Загальну декларацію про культурне різноманіття, прийняту в листопаді 2001 р. Її діяльність також направлена на сприяння культурним аспектам розвитку; підтримку творчості та творчої діяльності; зберігання культурної ідентичності й усних традицій; пропаганду книг і читання.

Однією з умов подальшого культурного розвитку, як відомо, є наявність культурного різноманіття. Для ЮНЕСКО сприяння культурному різноманіттю — головний стратегічний пріоритет у сфері культури. Устав цієї організації ставить перед організацією два завдання: «забезпечити державам-членам зберігання своєрідності їх культури» та «сприяти вільному поширенню ідей словесним і образотворчим шляхом». Тому ЮНЕСКО прагне до створення міжнародного клімату, оснований на рівності всіх культур, захисті культурної спадщини, поваги культурних прав та підтримки міжкультурного діалогу.

Вона, вирішуючи зазначене завдання, у 2001 р. одностайно приймає Загальну декларацію про культурне різноманіття, яка стала першим міжнародним правовим інструментом, присвяченим культурному різноманіттю. Крім того, 20 жовтня 2005 р. у Парижі ЮНЕСКО прийняла Конвенцію про охорону та підтримку різноманіття форм культурного самовираження [10; 17].

Зберігання й розвиток «загального надбання людства» — головна й кінцева мета програми сектора культури ЮНЕСКО в таких основних сферах, як: охорона всесвітньої спадщини; захист

рухомої та нематеріальної спадщини; підтримка міжкультурного та міжрелігійного діалогу; індустрія культури; захист авторського права; розвиток культурного туризму і підтримка музейної діяльності [11; 13].

Загалом сприяння культурному різноманіттю можна розглядати як один із пріоритетів ЮНЕСКО у сфері культури. Для того, щоб культурне різноманіття було продуктивним, воно має ґрунтуватися на взаємному інтересі людей, прийнятті чужої культури, діалозі і духовному взаємозбагаченню. Таким чином, саме людські взаємовідносини — залог багатства й різноманіття культур [10; 17].

Приймаючи у 2001 р. Загальну декларацію про культурне різноманіття, держави-члени ЮНЕСКО підтвердили свою прихильність культурному різноманіттю — джерелу розвитку, «яке так необхідне для людства, як біологічне різноманіття для живої природи». Вони також рішуче відхилили погляд про неминучість конфліктів між культурами та цивілізаціями.

Одночасно ЮНЕСКО створює Глобальний альянс за культурне різноманіття, який відкриває шлях новим формам партнерства між приватними та державними організаціями з метою підтримки місцевої індустрії культури (наприклад, музикантів або видавничу справу) в країнах, що розвиваються. Альянс розвиватиме нові методики, заходи та стратегії, направлені на скорочення комерційного дисбалансу в галузі товарів, що належать до сфери культури, зокрема між Північчю та Півднем, одночасно запобігаючи фактам піратства та забезпечуючи міжнародне визнання авторських прав [6; 11].

У контексті вказаної Загальної декларації про культурне різноманіття ЮНЕСКО продовжує роботу міжнародного масштабу у сфері захисту населення. Так, прийнята в 1972 р. Конвенція про охорону всесвітньої культурної та природної спадщини ґрунтується на тому, що деякі цінності культурної та природної спадщини мають великий інтерес для всього світу і тому їх слід вважати частиною всесвітньої спадщини людства. Поважаючи суверенітет держав, на території яких перебувають об'єкти культурної та природної спадщини, і не обмежуючи прав власності, передбачених національним законодавством до цієї спадщини, держави-учасники Конвенції визнають, що охорона всесвітньої спадщини є обов'язком усієї міжнародної спільноти в цілому.

Як відомо, нині існує систематизований список всесвітньої спадщини, який поєднує близько 700 природних і культурних об'єктів, від Тадж-Махалу в Індії до давнього міста Тімбукту в Малі, містить таке чудо природи, як Великі коралові рифи в Австралії. Так, ЮНЕСКО надає технічну допомогу в охороні таких унікальних пам'яток культури, як давня столиця Камбоджі

Ангкор та місто Фес у Марокко. Своєрідний проект здійснюється в Афганістані, де культурна спадщина є однією із найбагатших у світі.

Одночасно ЮНЕСКО не обмежується охороною пам'яток культури і природних цінностей. Велике багатство становлять різні форми нематеріальної культурної спадщини, особливо в країнах, що розвиваються: фестивалі, пісенна творчість тощо. Подібні заходи збирають представників різних країн, мов, що сприяє зростанню творчого полілогу та зміцненню солідарності нації.

Загальна декларація ЮНЕСКО про культурну різноманітність — чудовий інструмент діалогу та розвитку. Вона містить сукупність керівних принципів для створення миролюбнішого та справедливішого суспільства, що ґрунтується на взаємоповазі й терпимості. У ній закладено прагнення до визнання культурного різноманіття не просто як факту, а як інноваційного джерела новаторства, обмінів і творчості, що сприяють формуванню нового інформаційного суспільства [10].

У 2005 р. ЮНЕСКО прийняла Конвенцію про охорону та підтримку різноманіття форм культурного самовираження, яка набула чинності 18 березня 2007 р. Основною метою Конвенції є охорона й підтримка різноманіття форм культурного самовираження, втілених у «культурній діяльності та культурних товарах і послугах», які й мають стати способами віддзеркалення досягнень сучасної культури [11; 13].

Слід зауважити, що, на відміну від Декларації 2001 р., котра охоплює всі аспекти культурного різноманіття, Конвенція 2005 р. покликана координувати тільки конкретні аспекти, які викладені в статтях 8 (Предмети й послуги культурного призначення — товар особливий) і 11 (Налагодження партнерства між державним сектором, приватним і громадянським суспільством) Декларації.

Показово, що прикладом товарів культурного призначення можуть бути книги, компакт-диски, відеозаписи, фільми, відеоігри, програмне забезпечення, твори мистецтва, моделі одягу тощо. Прикладом послуг культурного призначення є організація вистав та різних культурних заходів, а також поширення інформації по темах культури і збереження таких закладів, як бібліотеки, документальні центри, музеї, театри, концертні зали й кінотеатри.

Характерно, що нині виробництво й поширення товарів та послуг культурного призначення дедалі більше відповідає вимогам економічної сфери. Однак, незважаючи на те, що їх виробництво й розповсюдження багато в чому залежать від економіки, вони не повинні використовуватися лише для отримання фінансової вигоди. Необхідно визнати, що культурні товари та послуги є, насамперед, носіями ідей, символів і способів життя і, отже, не можуть розглядатися як звичайні споживчі товари. Конвенція 2005

р. визнає такий двоїстий характер культурних товарів та послуг і закликає держави-члени ЮНЕСКО вжити всіх необхідних заходів для охорони й підтримки різноманіття форм культурного самовираження.

Одночасно Конвенція передбачає, що кожна людина мусить мати рівний доступ до всього різноманіття культурних форм. Така можливість має бути повністю реалізованою в дедалі взаємозалежному глобалізованому світі, який потребує більшої солідарності, толерантності та взаємодопомоги в цивілізаційному розвитку [9].

І, нарешті, Конвенція 2005 р. має за мету створити сприятливе середовище для того, щоб п'ять нерозривних ланок одного ланцюга — творчість, виробництво, розповсюдження, доступ та користування культурними об'єктами — були корисними й доступними всьому людству. Конвенція спрямована на створення такої правової бази, яка сприяла б виробництву, розподілу та поширенню культурних товарів та послуг різного походження, а також вільному доступу до них кожної нації, кожного громадянина.

У контексті реалізації зазначених постулатів було узаконено Всесвітній день культурного різноманіття заради діалогу та розвитку. Так, Генеральна асамблея ООН 20 грудня 2002 р. у резолюції 57/249 «Культура і розвиток» ухвалила проголосити 21 травня Всесвітнім днем культурного різноманіття заради діалогу та розвитку і запропонувала всім державам-членам, міжурядовим органам, організаціям системи ООН та відповідним неурядовим організаціям інформувати громадськість про цінність та важливість різноманіття культур, зокрема сприяти за допомогою просвітництва та засобів масової інформації усвідомленню позитивної ролі культурного різноманіття [15].

Слід зазначити, що Статут ЮНЕСКО покладає обов'язки сприяти «збереженню своєрідності культури» на її держави-члени. Однак нині національним культурам загрожують різні фактори: в одному разі — надзвичайний захист національної самобутності створює загрозу для культури меншин; в іншому — релігія здійснює тиск на культуру. Нарешті, майже всюди під впливом глобалізації зникають мови, втрачаються традиції, уразливі культури виявляються на узбіччі, а то й зовсім зникають. Небезпека різкого скорочення широти культурного різноманіття дуже серйозна. Увесь спектр веселки над нашою планетою неможливо звести до одного кольору і не наразити при цьому загрози культурну спадщину майбутніх поколінь та виживання людства [7].

Саме усвідомлення цього факту й визначило прийняття у 2001 р. вказаної Загальної декларації ЮНЕСКО про культурне різноманіття, котра супроводжується двадцятьма основними напрямками Плану дій і в котрій пропонується нове розуміння взаємозв'язку між різноманіттям, діалогом та розвитком. Ці три поняття

взаємопов'язані й дозволяють оптимізувати культурні ресурси людства. Затвердивши цю Декларацію, держави-члени ЮНЕСКО зобов'язалися визнавати, захищати й активно пропагувати блага, пов'язані з культурним різноманіттям, на місцевому, національному та міжнародному рівнях.

У налагодженні міжкультурного обміну в міжнародних комунікативних потоках одна із ключових ролей належить культурній спадщині. Культурну спадщину можна визначити як створені людиною культурні цінності в процесі її цивілізаційного розвитку. Причому поняття «цінність культури» не має асоціюватися безпосередньо з категоріями матеріального світу. Це лише частина культурної спадщини, яка нерозривно пов'язана з цінностями, нематеріальними за своєю природою. Ще в першій половині ХХ ст. нідерландський мислитель Й. Хейзинга зазначав, що «культура потребує певної рівноваги, гармонізації духовних і матеріальних цінностей» [18]. Отже, культурна спадщина передбачає матеріальні та нематеріальні складові, її можна розуміти через її види, зокрема менталітетний, музичний, літературний, політичний тощо.

Хоча поняття «культурні цінності» зазвичай асоціюються з артефактами, пам'ятниками та музеями, спадок людства містить і нематеріальну складову, яку можна визначити як сукупність культурних та соціальних відбиттів, оснований на традиціях, що характеризують історичні особливості різних спільнот (народностей, етносів). Такі нематеріальні форми культурної спадщини, що передаються із покоління в покоління, змінюються в часі через періодичне колективне відтворення. Вони ефемерні й до свого втілення надзвичайно вразливі. Для збереження, передачі та оновлення цих дійсно дорогоцінних активів культурної скарбниці людства, підтримки світового культурного різноманіття ЮНЕСКО створила міжнародний список «Шедеври усної та нематеріальної спадщини людства», що має репрезентативний характер. Тричі оголошувалися списки шедеврів: у 2001, 2003 та 2005 рр. Вони містять 90 шедеврів і з 107 держав світу, серед яких: карнавал Бінче (Бельгія, 2003), багатоголосний спів Грузії (2001), епічна поема «Ал-Сірах аль Хіلالійя» (Єгипет, 2003), традиційна музика Морін Хуур (Монголія, 2003), культурний простір та усна культура поселення семейських (Росія, 2001), мистецтво меддахів, розповідачів історій (Туреччина, 2003) та ін. [8].

Перша спроба надати чітке формулювання поняття нематеріальної культурної спадщини відбулася на конференції ЮНЕСКО в березні 2001 р. Нематеріальна спадщина культури була визначена як «процеси, яких навчалися люди, разом зі знаннями, навичками та творчістю, які наповнюються та розвиваються ними; результати, створені людьми, а також ресурси, простір та інші

аспекти соціальної та природної дійсності, необхідні для їх підтримки; ці процеси формують у спільнот почуття спадкоємності, і важливі для культурної самобутності, і для збереження культурного різноманіття й творчості людства». На основі цього визначення можна виділити три основні категорії нематеріальної культурної спадщини, хоча межі між ними дещо розмиті.

До першої категорії належать матеріалізовані форми вираження культури або традиційного укладу життя конкретного суспільства — це елементи релігійних обрядів, традиційного господарства, способу життя, фольклору та ін. Сюди входять такі шедеври усної та нематеріальної спадщини людства, як Ляльковий театр Сицилії, Опера Кун Ку (Китай), Площа Джемаа ель-Фна в м. Маракеш (Марокко) та ін. [8].

До другої категорії входять усі індивідуальні або колективні форми вираження, в яких відсутнє фізичне втілення — це мова, спогади, пісні, традиційна музика, що не має нотного запису, та ін.

Третя категорія нематеріальної спадщини — «симбіотичні та метафоричні значення об'єктів, що складають матеріальну культурну спадщину». Кожний об'єкт, окрім фізичного, існує у вимірі смислового, що виникає із історії та інтерпретації, якими його наділяють усі інші, із можливості, вміння й таланту інтерпретуючих поєднати минуле й сьогодення. Така інтерпретація створюється спеціалізованими організаціями та закладами, зокрема музеями [3; 7].

Музеї та міжнародні організації, які їх поєднують, відіграють суттєву роль у збереженні нематеріальної спадщини культури через ведення записів, перепис та облік, завдяки чому нематеріальна культурна спадщина переходить у світ матеріальний, набуваючи можливості зберегтися як історичне та культурне надбання. У цих випадках «живі культурні прояви» віддзеркалюються в матеріальних предметах через набуття ними форми в просторі й часі, втрачаючи, однак, більшість зв'язків із суспільством, яке їх породило. Прикладом перетворення може бути пісня, котра зберігається в архіві у виді запису: залишаючись частиною нематеріальної спадщини, вона набула сталішої форми.

Саме поняття «нематеріальна культурна спадщина» в повному обсязі було сформульоване на 32-й сесії ЮНЕСКО, що відбулася в Парижі з 29 вересня по 17 жовтня 2003 р. Одним із результатів роботи є Міжнародна конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини від 17 жовтня 2003 р. Доповнюючи Конвенцію 1972 р. про охорону весвітньої культурної та природної спадщини, що стосувалася лише історичних і природних пам'яток, нова Конвенція охоплює фольклор, усні традиції та форми вираження, зокрема мову як носія нематеріальної культурної

спадщини; виконавські мистецтва; звичаї, обряди, свята; знання та звичаї, що стосуються природи та всесвіту; знання та навички традиційних ремесел. На Генеральній конференції конгресу 2004 р. зазначалося, що Конвенція ЮНЕСКО від 2003 р. — перший значний крок на шляху до оновлення ставлення людини до культурної спадщини за допомогою популяризації інтеграційних підходів до матеріальної та нематеріальної спадщини. До 30 січня 2006 р. 30 держав ратифікували Конвенцію про охорону нематеріальної культурної спадщини. Конвенція набула чинності 20 квітня 2006 р. [3; 7].

Отже, нематеріальна культурна спадщина означає не тільки звичаї, форми уявлення та вираження, знання й навички, а й пов'язаний з ними культурний простір та об'єкти матеріального світу: інструменти, предмети, артефакти.

Нематеріальні прояви культури — це неречові результати діяльності інтелекту людини (мова, епічні оповіді, культурний простір, свята, звичаї, обряди та ін.), нерозривно пов'язані з природним простором та пам'ятними місцями.

Основні нормативні джерела, що містять положення щодо міжнародно-правового захисту культурних цінностей, традиційно можна поділити на такі групи: конвенції та угоди універсального характеру, регіональні конвенції та угоди, двосторонні договори. Міжнародні конвенції та угоди поєднують більшість держав світу. У них закріплені основні принципи, які стосуються охорони культурної спадщини та здійснення міжнародного обміну культурними цінностями.

Охорона культурної спадщини є єдиним інтересом для всього людства. Але що розуміється під охороною? У загальному сенсі це ті заходи, які необхідно організувати й успішно реалізувати суб'єктам міжнародних відносин для збереження надбання наших предків [7; 9].

Захист окремих об'єктів культури має свої особливості, що розкриваються вже в дефініціях основних категорій. Так, у змісті поняття охорони нематеріальної культурної спадщини віддзеркалюється крихка суть об'єкта: його охорона передбачає вживання заходів з метою забезпечення життєздатності такої спадщини і містить ідентифікацію, документування, дослідження, збереження, захист, популяризацію, підвищення ролі, передачу та поширення (головним чином за допомогою освіти), а також відродження різних аспектів нематеріальної спадщини культури.

Слід розуміти, що охорона та попередження ризиків набагато важливіше, ніж відшкодування шкоди або втрати, тому основною метою світової спільноти є збереження культурної спадщини, а не підміна грошовими сумами предметів, які є унікальними та незамінними.

Отже, міжнародна охорона культурної спадщини — це комплекс юридичних, адміністративних, фінансових, наукових, технічних та організаційних заходів, що реалізуються на міжнародному або національному рівнях. Вони, зазвичай, направлені на виявлення (ідентифікацію), збереження, вивчення, популяризацію і відродження культурної спадщини та розвиток технічного потенціалу людства.

Конвенція 2003 р. передбачає, що охорона нематеріальної культурної спадщини на державному рівні передбачає розробку, прийняття та реалізацію заходів, необхідних для забезпечення охорони такої спадщини. Найважливішим заходом є ідентифікація та визначення різних елементів нематеріальної скарбниці людства: це виявляється в обов'язку учасників Конвенції 2003 р. періодично складати переліки такої культурної спадщини, зокрема тієї, що перебуває в небезпеці, та надавати їх до спеціально створеного в рамках Конвенції Міжурядового комітету з охорони нематеріальної культурної спадщини [7; 9].

Держави, які є учасниками Конвенції 2003 р., обов'язково мають визначити, а при необхідності створити компетентні органи з охорони нематеріальної культурної спадщини. Серед заходів, спрямованих на охорону, можна назвати обов'язок сприяти науковим, технічним, мистецтвознавчим дослідженням та розробці науково-дослідницьких методологій з метою найефективнішої охорони.

Зрозуміло, що для успішного функціонування системи необхідна грамотно спланована політика, направлена на підвищення значимості нематеріальної культурної спадщини в суспільстві. Основними етапами її реалізації, відповідно до Конвенції, є:

- підготовка кадрів у сфері управління спадщиною;
- державний контроль над виконанням норм по обережній передачі спадщини та відповідного поводження з нею, а також забезпечення відкритого рівного доступу до неї.

Процес реалізації такої «політики відкритості» має відбуватися без шкоди інтересам і суверенітету держави: усім учасникам взаємодії слід додержувати норм закону і практики. Важливими є також підтримка закладів, які займаються документацією нематеріальної культурної спадщини (музеїв, бібліотек, архівів) та створення нових осередків у структурі, яка вже існує [3; 7].

Для того, щоб забезпечити підвищення поінформованості громадськості та зміцнити потенціал нематеріальної культурної спадщини через її визнання та повагу (що також є одним із напрямів охорони), учасникам Конвенції пропонується розробити відповідні програми у сфері освіти та підготовки кадрів; здійснювати заходи щодо розвитку наукових досліджень; поширити практику застосування неформальних способів передачі знань; своєчасно

інформувати громадськість про небезпеку, що загрожує спадщині; сприяти освіті з питань охорони природного простору та пам'ятних місць, існування яких необхідне для вираження нематеріальної культурної спадщини. У межах такої діяльності дуже важливо забезпечити максимальну участь спільнот, окремих груп та осіб, які займаються створенням, збереженням та передачею такої спадщини, а також активно залучати їх до управління спадщиною. Результатом такої взаємодії є програми держав з охорони нематеріальних активів культури, котрі можуть бути або самостійно реалізовані учасниками Конвенції, або надаватися Міжурядовому комітету для відбору з метою сприяння здійснення найоптимальніших із них.

Фольклор, як найважливіший елемент нематеріальної культурної спадщини, заслуговує на правову охорону, подібну до охорони творів інтелектуальної творчості. Правовий захист дозволяє розвивати, забезпечувати наслідування поколінь і поширювати цей вид спадщини як усередині однієї країни, так і за її межами без утиску законних інтересів третіх осіб. Разом із Конвенцією про охорону нематеріальної культурної спадщини для охорони фольклору має значення і Рекомендація ЮНЕСКО про збереження фольклору (від 15 листопада 1989 р.). Крім аспектів охорони проявів фольклору, пов'язаних з інтелектуальною власністю, є інші категорії прав, які вже забезпечуються та мають і надалі забезпечуватися правовою охороною в центрах документації й архівних службах, що вивчають питання фольклору. Необхідне проведення самостійної політики держав зі збереження фольклору, наприклад, захист носія фольклорної інформації як носія традицій (особистий захист життя й здоров'я, забезпечення конфіденційності); надання гарантій інтересам «збирачів фольклору» (зібрані матеріали мають зберігатися в архівах у доброму стані та відповідно до певної методики); розробку заходів для захисту зібраних матеріалів від їх навмисного неправомірного використання; покладення відповідальності за використання зібраних матеріалів на архівні служби та ін. [1; 3; 7].

Конвенція 2003 р. передбачає складання, оновлення та публікацію Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства, головне призначення якого — забезпечення більшої наочності спадщини та сприяння усвідомленню її важливості світовою спільнотою. Список складає, оновлює та публікує Міжурядовий комітет, з урахуванням пропозицій держав-учасників.

На основі переліків нематеріальної культурної спадщини, які надають держави, в межах міжнародної охорони Комітет складає Репрезентативний список нематеріальної культурної спадщини людства (є ілюстративним і забезпечує наочність спадщини) та

Список нематеріальної культурної спадщини, яка потребує нагальної охорони (складається з метою вживання екстрених заходів). На основі пропозицій від держав і відповідно до розроблених критеріїв Комітет здійснює періодичний відбір та сприяє здійсненню національних, субрегіональних або регіональних програм, проєктів та заходів з охорони спадщини. При цьому особливі умови створюються для країн, що розвиваються. З цією метою Комітет розглядає й узгоджує заявки на міжнародну допомогу та супроводжує здійснення цих програм, проєктів і заходів поширенням передової практики в різних формах.

У межах міжнародного співробітництва на учасників Конвенції 2003 р. покладається обов'язок співробітничати на двосторонньому, субрегіональному, регіональному та міжнародному рівнях.

Поняття «міжнародне співробітництво» передбачає в себе обмін інформацією та досвідом, спільні ініціативи, створення механізму надання допомоги державам-учасникам в їх зусиллях, спрямованих на охорону нематеріальної культурної спадщини. Допомога, що надається, зазвичай регулюється угодою між державою-учасником, яка є бенефіціаром, і відповідним органом міжнародної організації. За загальним правилом бенефіціар бере участь у витратах, пов'язаних із заходами охорони, на які надається міжнародна допомога, та доповідає про використання допомоги [7; 16].

Міжнародна допомога може виявлятися в:

- дослідженнях, що стосуються охорони;
- наданні послуг експертів та носіїв нематеріальної культурної спадщини;
- підготовці персоналу; розробці нормативних та інших заходів охорони;
- створенні та забезпеченні функціонування різних інфраструктур; наданні устаткування та ноу-хау;
- наданні позик під низькі проценти тощо.

Як уже зазначалося, найважливішим напрямом внутрішньодержавної діяльності є зміна національного законодавства відповідно до міжнародних обов'язків країни. При цьому важливо дотримуватися балансу між суверенітетом держави й інтересами світової спільноти. Тобто держави встановлюють санкції за порушення заходів, які вони прийняли на виконання Конвенції. При цьому санкції мають бути адекватними за суворістю покарання — ефективно запобігати порушенням та позбавляти порушників зиску, який вони мають із протиправної діяльності. Однією із правових проблем співробітництва держав по боротьбі зі злочинністю є проблема юрисдикції. Рівень і форми співробітництва залежать від того, якою мірою злочини порушують інтереси

міжнародної спільноти. У цьому сенсі виділяють злочини міжнародного характеру та загальнокримінальні. Міжнародні злочини Комісія міжнародного права визначає як міжнародно-правові діяння, що виникли в результаті порушення державою такого обов'язку, яке має основоположне значення для забезпечення життєво важливих інтересів міжнародної спільноти. За такі злочини відповідальність разом із державою несуть і індивіди. Злочини міжнародного характеру, крім того, що вони посягають на національний правопорядок, порушують інтереси міжнародної спільноти. Іноді ці злочини називають конвенційними, оскільки співробітництво держав у боротьбі з конкретними злочинами міжнародного характеру здійснюється в межах багатосторонніх міжнародних договорів. Кримінальні злочини не посягають на міжнародний правопорядок і не шкодять інтересам міжнародної спільноти, але іноді здійснення правосуддя неможливе без допомоги інших держав [7; 12].

В українському законодавстві норми, що створюють бар'єр для потенційних порушників, містяться в Кримінальному кодексі та Кодексі про адміністративні правопорушення. Однак при цьому немає санкцій за замах на нематеріальну спадщину культури.

Так, Стаття 7.13 Конвенції передбачає штраф за порушення вимог зберігання, використання та охорони об'єктів культурної спадщини (пам'яток історії та культури) федерального значення, їх територій та зон охорони; Стаття 7.14 забороняє виконання земляних, будівельних та інших робіт без дозволу державного органу охорони об'єктів культурної спадщини; Стаття 7.15 — проведення археологічних розвідок або розкопок без відповідного дозволу; Стаття 7.16 забороняє відвід земельних ділянок на землях історико-культурного значення.

Ефективність міжнародного культурного обміну в міжнародних комунікативних потоках, формування їх правової бази багато в чому залежать від комунікації та інформації. Саме ЮНЕСКО — світовий лідер у сфері сприяння свободі друку, плюралізму та незалежності засобів масової інформації. У своїй основній програмі вона прагне сприяти вільному потоку інформації та зміцненню можливості країн, що розвиваються, в галузі комунікацій. Вона допомагає державам-членам у зміні внутрішнього законодавства про засоби масової інформації відповідно до демократичних норм та забезпеченні редакційної самостійності державних та приватних ЗМІ. У разі порушення свободи преси Генеральний директор ЮНЕСКО втручається по дипломатичних каналах або через публічні заяви [3; 4; 7; 9].

За ініціативою ЮНЕСКО 3 травня — Всесвітній день свободи друку. З метою зміцнення комунікаційної інфраструктури та кадрового складу в країнах, що розвиваються, вона здійснює

експертизу, допомагає розробляти національні та регіональні проекти у сфері ЗМІ, передусім за допомогою Міжнародної програми розвитку комунікацій.

ЮНЕСКО допомагає країнам, що розвиваються, у створенні їх власних систем інформатики та доступу до глобальних інформаційних потоків з метою усунення розриву в цифрових технологіях.

Нові інформаційні та комунікаційні технології (ІКТ), багатозазово підвищуючи можливості виробництва, розповсюдження та отримання інформації в безпрецедентних масштабах, поширюють принцип безперешкодного руху ідей. ЮНЕСКО прагне забезпечити, щоб максимальна кількість людей скористалася цими можливостями.

У відомій декларації тисячоліття ООН містяться зобов'язання «забезпечити, щоб усі блага нових технологій, особливо інформаційно-комунікаційних, були доступними всім». В умовах глобальної економіки такі технології можуть сприяти прискоренню розвитку, економічному зростанню, підвищенню продуктивності та викоріненню злиденності.

Для вирішення цього питання Генеральний секретар сформував у листопаді 2001 р. Цільову групу ООН з інформаційно-комунікаційних технологій. Її функції: просвітня діяльність, політика залучення населення, інноваційні технологічні та бізнес-моделі при одночасній організації партнерства за участю державного і приватного секторів та громадянського суспільства, що сприяє досягненню цілей у галузі розвитку через широке застосування ІКТ [2; 7].

Цільова група створила робочі групи по конкретних напрямках розвитку ІКТ, зокрема: політика та управління ІКТ; національні та регіональні стратегії в галузі електроніки; розвиток людських ресурсів та створення потенціалу; комерційні підприємства та підприємництво. Вона також створила регіональні підрозділи для Африки, Латинської Америки та Карибського басейну, арабських країн, Європи та Центральної Азії, здійснюючи підтримку конкретним регіонам з метою посилення взаємозв'язку існуючих регіональних зусиль.

Для скорочення розриву в цифрових технологіях необхідні міжгалузеві зусилля в державному та приватному секторах на глобальному, регіональному й місцевому рівнях. Завдання Цільової групи полягає в тому, щоб зміни в новій економіці стали продуктивними та сталими в довгостроковій перспективі, поширювалися у світовому масштабі та враховувалися потреби населення світу.

ООН і ЮНЕСКО постійно підкреслюють нееквівалентність інформаційних потоків сучасного світу. Ще в 1957 р. ЮНЕСКО

звернула увагу Генеральної Асамблеї ООН на своєрідний інформаційний голод, що базується на невідповідності обміну між багатими країнами Півночі та бідними Півдня.

Світ отримує 80 % новин із Лондона, Парижа та Нью-Йорку. Індустріальні країни повністю контролюють такі сфери, як наукова та технічна інформація; інформація, що стосується промислових, комерційних, банківських, торгових операцій; інформація про природні ресурси та клімат. Така інформація контролюється урядовими організаціями й крупними корпораціями та не попадає в країни, що розвиваються [14].

Це викликає певне занепокоєння ООН та ЮНЕСКО, оскільки кількісна перевага обов'язково перейде в якісну. Подібна невідповідність спостерігається також і на рівні культурного обміну.

Існують й інші види асиметрії, що призводять до неефективності комунікації. Наприклад, так звана зовнішня асиметрія, коли транснаціональні компанії захоплюють зміст культурних та розважальних програм у країнах, що розвиваються. Поступово втрачається стимул до виробництва власних програм, кінофільмів, книг. У результаті виникає односторонність смаків, стилів та змістовного наповнення культурного життя [14].

Загалом це важлива проблема, тому що вільний обмін інформацією, що захищається міжнародною спільнотою, нині не реалізується. Це суттєва проблема ще й тому, що розвиток країни та відповідних комунікаційних можливостей взаємопов'язаний. Тому ЮНЕСКО спрямовує зусилля на формування нового світового інформаційного та комунікаційного порядку, який робить інформаційний обмін еквівалентнішим.

Таким чином, аналізуючи стан та перспективи процесів налагодження співпраці в галузях культури та комунікацій, що відбуваються в глобалізаційно-цивілізаційному світі сучасного інформаційного суспільства, можна з упевненістю стверджувати, що ЮНЕСКО при ООН в останні десятиліття зробила вагомий внесок у формування правового поля та дефініцій у сфері міжкультурного обміну в міжнародних комунікативних потоках. Робота саме такого змісту й рівня сприяє налагодженню полілогу та діалогу культур, зміцненню міжнародних зв'язків у галузі соціально-культурних комунікацій. Таким чином торується творчий шлях міжнародної співпраці, а не ворожнечі культур у глобалізованому світі.

Список літератури

1. Акты 30-й сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО, Париж, 26 октября — 17 ноября 1999 г. Т. 1. Резолюции. — Париж : ЮНЕСКО, 2000. — 144 с.

2. Акты 31 сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО, Париж, 15 октября — 13 ноября 2001 г. Т. 1. Резолюции. — Париж : ЮНЕСКО, 2002. — 195 с.
3. Антошевська Н. Вклад ЮНЕСКО в зміцнення миру в добу глобалізації / Наталія Антошевська // Державне управління і право : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т культури і мистец., Ін-т держ. упр. і права. — К., 2006. — Вип. 1, ч. 2. — С. 115–123.
4. Декларация о расе и расовых предрассудках : принята 27 нояб. 1978 г. (Париж) // Международные нормативные акты ЮНЕСКО. — М., 1993. — С. 223–230.
5. Делягин М. Г. Мировой кризис : Общая теория глобализации / М.Г.Делягин. — М. : ИНФРА-М, 2003. — С. 51.
6. Диалог культур, народов, цивилизаций [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.unesco.ru/files/docs/>. — Загл. с экрана.
7. Каткова Т. Г. Діяльність ЮНЕСКО у сфері збереження культурної спадщини : правові аспекти / Т. Г. Каткова. — Х. : Титул, 2007. — 181 с.
8. Крашенинникова М. Культурное наследие: юридические аспекты. [Электронный ресурс] / М. Крашенинникова. — Режим доступа: <http://www.memorial.spb.ru>. — Загл. с экрана.
9. Макаренко Є. А. Інформаційне суспільство, політика, право в програмній діяльності ЮНЕСКО / Євгенія Анатолівна Макаренко. — К.: Наша культура і наука, 2001. — 384 с.
10. Общественные перемены и культура мира / Междунар. ин-т перспектив. проблем социокультур. и полит. развития. — М. : Весь мир, 1998. — 364 с.
11. Организация Объединенных Наций: основные факты : [справочник] — М. : Весь мир, 2000. — 402 с.
12. Основні положення Меморандуму про співробітництво між Урядом України і Організацією Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО) // ЮНЕСКО. — Вип. 3. — С. 3–5.
13. Основные факты об организации Объединенных Наций / пер. с англ. Н. Л. Некрасова. — М. : Весь мир, 2005. — 435 с.
14. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. — М. : Рефлбук ; Киев : Ваклер, 2001. — С. 571.
15. Программы и проекты ЮНЕСКО в области науки и участие в них Украины / Малицкий Б., Кузьминов В., Оноприенко В., Артемова В. ; ЮНЕСКО. — Венециан. регион. офис, НАН Украины, Центр исслед. науч.-техн. потенциала и истории науки им. Г. М. Доброва. — Киев, 2001. — 38 с.
16. Раков С. А. Якість освіти: європейський вимір / Раков С. А. // Вісн. ТІМО. — 2007. — № 10/11. — С. 4–13.
17. Україна в ЮНЕСКО [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://unesco.iatp.org.-ua/uk_unesco.html#start. — Назва з екрана.
18. Хейзинга Й. Homo Ludens : статті по історії культури / Й. Хейзинга. — М. : Наука, 1997. — С. 227.

Надійшла до редколегії 18.10.2011 р.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В РЕАЛІЯХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ 60-Х РР.

Розглядаються концепції та модули культурно-мистецької освіти, державного управління культурно-освітньою галуззю в умовах трансформації українського суспільства початку періоду «розвинутого соціалізму».

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

Рассматриваются концепции и модулы организации образования в области культуры и искусства, деятельности государственных органов управления культурно-образовательной отраслью в условиях трансформации украинского общества в начале периода «развитого социализма».

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

In this article the problem of institutionalization of culture and art branch, state management of the culture and education sphere in the conditions of the social and cultural transformation of the Ukrainian society in the 60th of the 20 century is considered.

Key words: culturology, social and cultural processes, art education system, state creation.

Уніфікація сучасного культурного простору все більше поширює тенденції до стандартизації способів життя людини. Водночас ці процеси стимулюють активну протидію країн, що виявляється в національному культурному та духовному відродженні, прагненні до етнонаціонального самоствердження. Помітна тенденція наростаючої активності щодо збереження і розвитку власної ідентичності, етнокультурних цінностей, національної традиції, які можна вирішити тільки певним комплексом дій та інституцій, головним з яких є національне виховання і освіта.

Національні освітні моделі відіграють неабияку роль у відродженні й розвитку національних форм життя і мислення та потребують визначення їх культурологічних чинників у контексті глобалізаційних процесів.

Європеїзація національного культурно-освітнього простору потребує узгодженості європейських стандартів, чинників формування «міжкультурної компетенції» з національною специфікою.

Культурологічну рефлексію різних аспектів української системи освіти здійснюють В. Андрущенко, Н. Авер'янова, В. Журавський, М. Згуровський, В. Кремень, В. Луговий, Л. Рижак, В. Шейко й інші науковці. Практична діяльність багатьох із них

пов'язана з організацією функціонування освітньої сфери. Зазвичай вони розглядають освіту як необхідну форму вдосконалення особистості, яка ґрунтується на засвоєнні матеріальних і духовних пластів культури.

Мистецька освіта з власною концепцією діяльності найкращим чином сприяє формуванню «міжкультурної компетентності», яка трактується як позитивне ставлення до розмаїття культур. В її функціонуванні спостерігаємо багатоаспектність і багатовимірність культурно-освітньої діяльності, блискуче поєднання раціонального і чуттєвого, наукового і художнього.

На розвиток її інституцій впливало не одне покоління діячів мистецтва та різних державних інституцій. По-різному склалися відносини між подвижниками мистецької справи і державними інституціями, що відбивалося на парадигмах стандартної компоненти основ мистецької освіти, творчості, трансляторами традицій якої стали навчальні заклади.

Мета — висвітлити та проаналізувати один з етапів професіоналізації культурно-мистецької діяльності в Україні через виявлення особливостей функціонування системи мистецької освіти Мінкультури України.

Актуальність теми визначається тим, що вона є важливою складовою тієї нагальної пропедевтичної роботи, яка передуює становленню парадигмальних засад наукового бачення подальшого розвитку соціокультурної сфери людської діяльності.

Період 60 — 80-х рр. — найстабільніший час в історії України, її культурі й економіці. Поступове очищення суспільства від наслідків культу особи відродило певну свободу творчості, повернуло повагу до творчої особистості, можливість звернення до незаполітизованих національних традицій. Перетворення в цей період у соціальній сфері вплинули на подальший розвиток української культури. Відбулося формування цілого покоління «шістдесятників» — митців, учених, які відзначилися непримиренністю до ідеологічного диктату та політики зрівнялівки.

Значні досягнення українських митців сприяли світовому визнанню української, зокрема вокальної, хорової, виконавської інструментальної, композиторської шкіл. Створюються нові опери, балети, симфонії В. Кирейка, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, М. Скорульського, М. Колесси, Г. Майбороди, К. Данькевича, Б. Лятошинського та багатьох інших митців. Слухачам представлені перші опуси Є. Станковича, М. Скорика, І. Карабиця, В. Бібіка, В. Губаренка, інших композиторів з новим світоглядом. Всесвітнього визнання набуває виконавська майстерність музикантів А. Солов'яненка, Д. Гнатюка, Б. Руденка, П. Пономаренка, Є. Мірошніченко, П. Муравського, М. Різоля. В образотворчому мистецтві тема героїчної боротьби народу більше

перемежується з образами сучасника, природи (Н. Глущенко, І. Бокшай, С. Шишко, О. Шовкуненко, Т. Яблонська), історичного минулого (М. Деревус, А. Лопухов, В. Чеканюк, В. Шаталін). Працюючи в провідних мистецьких навчальних закладах — Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського, Київському художньому інституті, Одеській ім. А. В. Нежданової та Львівській ім. М. В. Лисенка консерваторіях, Харківському інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського, Київському інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, ці діячі не тільки передають свій творчий досвід, а й впливають на формування нового світогляду молоді.

Але нетривала відлига змінилася новою хвилею диктату цензури. Творча діяльність і далі жорстко регламентувалася, підпорядковувалася ідеологічним пріоритетам, новаторство, зазвичай негативно оцінювала офіційна критика. Влада почала переслідувати талановитих письменників (Л. Костенко, В. Симоненко, І. Драч, М. Вінграновський, Є. Гуцал), літературних критиків (І. Дзюба, І. Світличний, Є. Сверстюк) після їхніх яскравих дебютів. За своє загострене відчуття справедливості, об'єктивне сприйняття дійсності, активну громадську позицію загинули в таборі для політ'язнів В. Стус, О. Тихий, В. Марченко, Ю. Литвин.

Освітня галузь на початку 60-х рр. розвивається відповідно до напрямів реформ, визначених семирічним планом розвитку країни, Законом «Про зміцнення зв'язку школи з життям і про подальший розвиток системи народної освіти в Українській РСР», прийнятим Верховною Радою УРСР 17 квітня 1959 р.

Парадигми діяльності навчальних закладів, визначені урядовими рішеннями, спрямовуються на поліпшення підготовленості випускників шкіл до практичної діяльності і на, вже звичні для країни, лозунги — «поліпшення роботи з комуністичного виховання молоді, формування в неї марксистсько-ленінського світогляду, підвищення комуністичної свідомості й активності, виховання в душі колективізму і працьовитості, соціалістичного патріотизму і інтернаціоналізму» [4, с. 513].

В освітній галузі здійснюються значні реформи. Основна увага в роботі навчальних закладів приділяється підготовці молоді до суспільно корисної праці, запровадженню в загальноосвітній школі замість семирічної — восьмирічної загальної обов'язкової освіти, обов'язковому направленню батьками дітей на навчання, створенню для випускників восьмирічних загальноосвітніх шкіл умов для продовження навчання в загальноосвітній середній школі, професійно-технічних училищах і середніх спеціальних навчальних закладах. При цьому середня освіта молоді з 15 — 16 річного віку мала здійснюватися на основі поєднання навчання з суспільно корисною працею.

У мистецькій галузі актуалізується завдання розширення вечірньої й заочної форм підготовки осіб, що в значній кількості працювали не за фахом не тільки в дитячих школах, а й у середніх спеціальних навчальних закладах. Подальшого розвитку мали набути «середні загальноосвітні трудові політехнічні школи для дітей, найбільш здібних у галузі музики, хореографії та образотворчого мистецтва» [4, с. 516]. В Україні такі школи, вже під егідою Міністерства культури, діяли в Києві, Одесі, Львові, Харкові — чотирьох великих культурно-мистецьких регіонах країни.

На початку 60-х рр. в Україні, як зазначалося у «Звіті Центрального Комітету КП України XXI з'їздові Комуністичної партії України», діяло 36 тис. загальноосвітніх шкіл — середніх, восьмирічних, заочних, вечірніх, змінних шкіл і класів працюючої молоді. Особливого значення уряд надавав розвитку шкіл-інтернатів. У 138 вищих навчальних закладах навчалася 400 тис. студентів, серед них — 9 навчальних закладів мистецтва і культури. Їх випускники та випускники близько 60 середніх спеціальних навчальних закладів культури і мистецтва працювали у 28,7 тис. клубів і будинків культури, 33 тис. масових бібліотек, 16 тис. кіноустановок, 130 музеях, 68 театрах, 25 філармоніях, 38 професійних вокально-музичних колективах, 117 тис. колективів художньої самодіяльності. Водночас усім їм, як зазначалося в постанові Верховної Ради УРСР від 30 червня 1960 р. «Про стан і заходи щодо подальшого поліпшення культурно-освітньої роботи серед трудящих Української РСР», не вистачало наполегливості в наближенні своєї роботи до «життя і практики комуністичного будівництва» [Радянська Україна, № 152 (11804), 1 липня 1960 р.]

На Міністерство культури України покладалося завдання поліпшення роботи з добору і виховання кадрів працівників закладів культури, забезпечення «правильного» використання випускників культосвітніх навчальних закладів на роботі в клубах, бібліотеках, театрах, музичних колективах, поліпшення системи методичного керівництва художньою самодіяльністю міськими і районними будинками культури. Ставилася й питання про розширення музичної освіти для дітей і дорослих. Викладачі і студенти професійних мистецьких навчальних закладів повинні на громадських засадах надавати допомогу клубним установам і самодіяльним колективам. Розширювалася база практики студентів, що сприяла подальшому зростанню і професіоналізації самодіяльних народних колективів.

Урядом передбачалося впорядкування мережі середніх спеціальних навчальних закладів республіки, їх наближення до виробництва завдяки кооперуванню інтересів раднаргоспів, міністерств

і відомств, розширення заочної та вечірньої освіти, зміцненню матеріальної бази середніх спеціальних навчальних закладів.

У січні 1961 р. технікуми з підготовки культосвітніх працівників реорганізовано в культурно-освітні училища. Встановлено чотирирічний строк навчання, вводились, водночас із підготовкою бібліотекарів, нові спеціалізації: керівників самодіяльних драматичних і хорових колективів (з 1960/61 навчального року); керівників самодіяльних оркестрів народних інструментів (з 1962/63 навчального року); керівників самодіяльних духових оркестрів і хореографічних колективів (з 1967/68 навчального року).

Конкурс абітурієнтів у культурно-мистецьких навчальних закладах у десять разів більший, ніж вони спроможні прийняти на навчання.

У цей період особливо кардинальним чином переглядаються навчальні плани культурно-освітніх училищ. Розташовані не тільки в кожному обласному, а й у багатьох районних адміністративних центрах країни, вони стають осередками професійного ставлення до творчої діяльності, збереження особливостей мистецьких традицій свого регіону. Їх робота зосереджується не тільки на підготовці методистів-організаторів, а й керівників для самодіяльних творчих колективів.

Завдання вищої школи — підготовка спеціалістів на базі повної середньої освіти на основі поєднання навчання з суспільно корисною працею. При цьому про повну демократизацію вступу до вищих навчальних закладів ще не йдеться. До вищих навчальних закладів приймають осіб на основі характеристик партійних, профспілкових, комсомольських організацій. При зарахуванні до навчання перевага надається особам зі стажем практичної роботи.

У підготовці спеціалістів з вищою і середньою спеціальною освітою в галузі музики, живопису, театрального й інших видів мистецтв значного поширення набуває система навчання без відриву від виробництва з метою забезпечення можливості здобуття цієї освіти широким верствам населення, виявлення обдарованої з точки зору мистецької діяльності молоді з периферії. Цьому ж сприяло відкриття ще в 1957 р. при всіх консерваторіях державних підготовчих вокальних відділень, слухачі яких отримували державні стипендії й користувалися всіма перевагами студентів основних курсів [7]. Такі відділи відкрито при Київській, Харківській, Львівській та Одеській консерваторіях, як було зазначено в 1 пункті вказаної постанови, «для осіб, що володіють відмінними вокальними та музичними даними».

Розширюється підготовка в навчальних закладах культури і мистецтва кваліфікованих учителів і керівників художньої самодіяльності. Випускники диригентсько-хорових, музично-

теоретичних відділень музичних училищ, живописних відділень художніх училищ набувають кваліфікації, які надають їм право працювати як у творчих колективах, так і в загальноосвітніх навчальних закладах.

Уряд приймає рішення щодо поліпшення перспективного планування підготовки фахівців з вищою і середньою спеціальною освітою, впорядкування мережі вищих навчальних закладів з метою наближення їх до районів працевлаштування молодих фахівців, зміцнення навчально-матеріальної бази, поліпшення підготовки науково-педагогічних кадрів.

Важливою щодо розвитку мистецької освіти була постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР від 9 травня 1963 р. № 533 «Про заходи щодо подальшого розвитку вищої і середньої спеціальної освіти, поліпшення підготовки та використання спеціалістів», згідно з якою передбачалося збільшення підготовки спеціалістів з вищою і середньою спеціальною освітою відповідно до потреб народного господарства та культури, ширше використання спеціалістів із середньою спеціальною освітою. При цьому протягом 1963 — 1966 рр. планувалося перевести художні училища на підготовку спеціалістів декоративно-ужиткового та промислового мистецтва, впровадження в музичних і хореографічних училищах навчальних планів, які б забезпечували розширення вивчення дисциплін гуманітарного циклу через зменшення кількості непрофільних предметів — предметів, що суттєво не впливають на якість підготовки зі спеціальності. Особлива увага приділяється підвищенню кваліфікації викладачів на базі провідних вищих навчальних закладів і наукових організацій із залученням до цієї роботи найкваліфікованіших науково-педагогічних кадрів.

Значна реорганізація, створення нових напрямів мистецької освіти в ці роки визначили парадигму мистецької галузі на найближчі десятиліття. У 1963 р. Харківський державний художній інститут, що створений ще у 20-ті рр. на базі Харківського художнього училища, за рішенням уряду реорганізований у Харківський художньо-промисловий інститут і перепрофільований на підготовку художників промислового напрямку. Вольовим рішенням призупинено розвиток академічної школи образотворчого мистецтва цілого регіону, діяльність якої пов'язана з відкриттям у Харкові художнього училища в 1912 р. Навчальний заклад підпорядковувався Санкт-Петербурзькій академії мистецтв. Директором училища призначили О. Любимова, рекомендованого на цю посаду його вчителем І. Репіним. О. Любимов сформував колектив педагогів художніх дисциплін з учнів І. Репіна і Д. Кардовиського: О. Титова, С. Прохорова, Г. Горелова, О. Кокеля, М. Федорова.

У 1921 р. у Харкові закладено основи вищого навчального закладу образотворчого мистецтва. Директором Харківського

художнього виз у 1922 — 1925 рр. був скульптор Б. Коротко. У 1925–1927 рр. ректором інституту став відомий український пейзажист М. Бурачек, а в 1927–33 учень І. Рєпіна — А. Комашко, до 1941 р. навчальним закладом керував мистецтвознавець І. Август. У 20–30-х рр. в інституті працювали С. Таранушенко, Д. Гордєєв, Л. Лєневич, відомі художники — А. Петрицький, Ф. Кричевський, Г. Бондаренко, М. Самокиш, В. Касян, В. Мироненко, Б. Косарєв, М. Дерєгус, Б. Бланк, М. Фрадкін, Д. Овчаренко, Л. Крамаренко, М. Козик, пластичну анатомію викладав видатний учений академік В. Воробйов. У роки Великої Вітчизняної війни інститут був евакуйований до м. Самарканд (Узбекистан).

Харківський державний художній інститут, у 1963 р. реорганізований у Харківський художньо-промисловий інститут і перепрофільований на підготовку художників промислового профілю по двох спеціальностях, змінив вектор діяльності з академічного мистецтва на промислове.

Тільки в 1969 р. повторне відкриття в Харкові художнього училища знову інституціоналізувало академічну школу в регіоні в системі Мінкультури України.

Це створило можливість підготовки в регіоні кадрів образотворчого мистецтва середньої кваліфікації. У 1970 р. новостворене Харківське художнє училище отримало нове приміщення. Упродовж його існування в регіоні було відкрито живописне, скульптурне відділення. Значний внесок у розвиток матеріальної бази, розширення контингенту студентів, формування високопрофесійного викладацького складу зробив директор училища Г. С. Коробов, який очолював навчальний заклад майже з початку його створення більше чверть століття.

Серед випускників Харківського художнього училища чимало талановитих художників, скульпторів, педагогів, котрі успадкували традиції підготовки майстрів образотворчого мистецтва, закладені відкритою в 1869 р. в Харкові Школою малювання М. Раєвської-Іванової, Харківським художнім училищем (1912), Харківським художнім інститутом (1921).

Створений же на базі академічного навчального закладу Харківський художньо-промисловий інститут (1963) продовжував презентацію нового мистецького напрямку. У 1992 р. при інституті відкрито художній ліцей із дворічним терміном навчання. Почали працювати курси для абітурієнтів, факультет підвищення кваліфікації дизайнерів. У серпні 2001 р. розпорядженням Кабінету Міністрів України за № 364р на базі інституту створено Харківську державну академію дизайну і мистецтв.

Академія стала єдиним в Україні вищим навчальним закладом, що в кінці ХХ ст. здійснювала підготовку дизайнерів промислових виробів, фахівців у сфері графічного дизайну,

проектування інтер'єрів, декоративних тканин, одягу, фахівців торгово-промислової реклами, фірмового стилю. Крім того, Академія, успадковуючи традиції, закладені на початку ХХ ст., готувала фахівців, котрі працюють у різних сферах художньої творчості: станкового живопису, станковій графіці, книжковій графіці, плакаті, монументально-декоративному розписі та вітражі, архітектурно-декоративній пластиці та скульптурі, реставрації творів мистецтва.

Радикальними реформами 60-х рр. змінено й напрям підготовки кадрів у Київському училищі прикладного мистецтва, яке під такою назвою проіснувало з 1948 до 1963 р.

Київське республіканське художньо-промислове училище відкрито на базі Київської школи майстрів народної творчості, діяльності якої передувала робота експериментальних майстерень, організованих при Київському музеї українського мистецтва (Національний художній музей) для виготовлення експонатів на виставку українського народного мистецтва, яка відбулася в Києві і Москві в 1936 р.

Училище в 1948 р. дістало назву Київське училище прикладного мистецтва. Його викладачами були відомі майстри народного мистецтва: Параска Власенко, Наталка Вовк, Пелагея Глущенко, Іван Гончар та інші.

У 1963 р. училище перейменували в Київський художньо-промисловий технікум, в якому змінено напрям підготовки кадрів. Його два відділення — художнього конструювання і художнього оформлення — зосередилися на підготовці, як і в Харкові, дизайнерських кадрів, а традиційні для навчального закладу спеціальності прикладних мистецтв були скасовані. У зв'язку з цим навчальний заклад передали в підпорядкування Міністерству машинобудування для легкої і харчової промисловості СРСР, потім, у 1989 р. — Міністерству авіаційної промисловості.

У 1992 р., коли зі здобуттям Україною незалежності, Технікум передали в підпорядкування Міністерству освіти України, в ньому на відділенні декоративно-прикладного мистецтва відновлено підготовку майстрів традиційного українського мистецтва — художнього ткацтва, вишивки, декоративного розпису, художнього різьблення по дереву, художньої кераміки, художньої обробки металу.

У 1997 р. 12 жовтня за рішенням Кабінету Міністрів України технікум реорганізовано в Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука. Академічне мистецтво повернулося в цей навчальний заклад. В інституті почали викладати відомі в Україні фахівці образотворчого мистецтва: академік Національної академії мистецтв України В. Прядка, народні художники України П. Печорний,

С. Нечипоренко, М. Попов, М. Стратілат; заслужені художники України М. Білик, Н. Литовченко, О. Одайник, О. Гуйда, Л. Сотніков, О. Владимірова, В. Федичев; заслужені діячі мистецтв України О. Ворона, В. Сергєєв, В. Чебанік, М. Кіщук та інші.

60-ті рр. відкрили й шлях молоді до академічного музичного мистецтва в багатьох регіонах України. На основі урядових рішень нові навчальні заклади мистецького напрямку відкривають у Донецьку (Донецький музично-педагогічний інститут), Києві (Київський інститут культури), Держинську та Жданові Донецької обл. (Держинське та Жданівське музичні училища), Северодонецьку Ворошиловградської обл. (Северодонецьке музичне училище), Харкові (Харківське культурно-освітнє училище та Харківське художнє училище), Черкасах та Умані Черкаської обл. (Черкаське та Уманське музичні училища), Чернігові (Чернігівське музичне училище) тощо.

Кардинальним чином змінилася професійна підготовка мистецьких кадрів у Донецькому регіоні. Цьому сприяла поява Донецького державного музично-педагогічного інституту (укінці ХХ ст. — Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва), який був відкритий у 1968 р. на базі Донецького філіалу Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Регіон набув можливості зберегти мистецькі кадри для формування власних мистецьких традицій (перша спроба відкрити в місті консерваторію на початку ХХ ст. була невдалою).

У 1968–1991 рр. навчальний заклад мав назву «Донецький державний музично-педагогічний інститут». У 1991 рр. навчальний заклад перейменовано на консерваторію, а відповідно до розпорядження Кабінету Міністрів України № 506–р від 2002 р. — на Донецьку державну музичну академію імені С. С. Прокоф'єва. Постановою Ради Міністрів України Академії присвоєне ім'я композитора-класика ХХ ст. С. С. Прокоф'єва. В становленні навчального закладу як наукового, творчого, культурного центру Донбасу доклали зусиль перший ректор О. Д. Незовибатько, Ю. М. Чебуков, В. Л. Бахарєв, В. В. Воеводін, які сприяли формуванню науково-творчого колективу, розширенню підготовки науково-педагогічних кадрів через власну аспірантуру і асистентуру-стажування, перетворенню інституту в мистецьку академію.

Базою підготовки абітурієнтів для цього навчального закладу стали Донецьке й Артемівське музичні училища — навчальні заклади з певними традиціями та нові — Держинське і Жданівське (Маріупольське) музичні училища.

Відзначені державними нагородами України, мають почесні звання та відомі у світі випускники навчального закладу: народні артисти України Аліна Коробко, Людмила Стрельцова, Михайло

Чемберджі; заслужені артисти України Григорій Костринський, Валерій Колесников, Анатолій Лозовський, такі виконавці, як Євген Мартинов, Сергій Шеремет та інші.

Розвиток музичного мистецтва в центральному регіоні в цей період інституціоналізувався двома навчальними закладами в Черкаській області.

Черкаське музичне училище ім. С. С. Гулака-Артемовського створено відповідно до наказу Міністерства культури УРСР від 14.06.1961 р. постановою Ради Міністрів УРСР від 12.11.1986 р. № 390 училищу присвоєно ім'я С. С. Гулака-Артемовського — видатного співака і композитора, автора першої широковідомої національної опери «Запорожець за Дунаєм».

Вихованцями училища стали: народна артистка України Л. Зайончковська, заслужені артисти України О. Бондаренко та С. Бондаренко, О. Стадник, професор Московської консерваторії ім. П. І. Чайковського Ю. Власенко, володар Кубка Світу серед акордеоністів В. Замула, театральний діяч С. Проскурня, а також більше 300 лауреатів міжнародних, всеукраїнських, міжрегіональних конкурсів виконавців. Усі вони успішно працюють не тільки в Україні, а й Росії, Латвії, Естонії, Польщі, Чехії, Швеції, Бельгії, Аргентині, Сербії, Австралії, Ізраїлі, США, Німеччині.

Уманське обласне музичне училище ім. П. Д. Демуцького засноване в 1963 р. за рішенням уряду України. Першим директором навчального закладу був Б. Г. Жук, кларнетист за фахом. З 1964 по 1973 р. очолював музичне училище І. М. Буланов, випускник Свердловської консерваторії, хормейстер за фахом, який приділяв значну увагу відродженню та збереженню музичних традицій Уманщини. З 1973 р. посаду директора обіймав І. Ф. Цимбалістий, заслужений працівник культури України, випускник Львівської консерваторії. Майже 20 років заступником директора з навчально-методичної роботи був В. І. Дочило, випускник Одеської консерваторії, домрист за фахом, художній керівник та диригент оркестру народних інструментів. Особливою подією для колективу викладачів і студентів училища стало присвоєння в 1988 р. закладу ім. Порфирія Даниловича Демуцького, українського фольклориста, хорового диригента, композитора і педагога.

Серед випускників Уманського музичного училища немало талановитих композиторів, музикантів, артистів театрів, філармонії, ансамблів, керівників колективів, чудових педагогів. Велика кількість випускників продовжила навчання у вищих навчальних закладах України та за її межами, стали лауреатами міжнародних і всеукраїнських конкурсів, отримали високі звання «заслужений працівник культури України». Понад 400 випускників училища закінчили вищі мистецькі навчальні заклади України та Російської Федерації і продовжують професійну роботу не тільки

в Україні, а й у Російській Федерації, Італії, США, Німеччині, Ізраїлі, Польщі тощо. Випускники училища заснували приватні музичні школи в США, Німеччині і Ізраїлі: С. Шерман-Токар (США), С. Тульчинська (Ізраїль), І. Бенхіс (Німеччина), А. Агенко (Польща).

Це період, коли відновлюють освітню діяльність Запорізьке, Чернігівське музичні училища. У 1926 р. у Запоріжжі відкрито музпрофшколу, яку пізніше, 1 жовтня 1930 р., рішенням Народного комісаріату освіти УРСР було реорганізовано на музичний технікум. У ці роки в технікумі навчалося 80 учнів. Велика Вітчизняна війна припинила діяльність навчального закладу майже на 20 років. Музичне училище відроджено тільки 1 вересня 1958 р. Того часу його очолив талановитий організатор і музикант М. Р. Тищенко. У 1967 р. навчальний заклад отримав нове чотириповерхове приміщення зі спеціальними аудиторіями, концертним залом, бібліотекою. Училище носить ім'я земляка, відомого українського композитора, народного артиста СРСР П. І. Майбороди.

Випускники Запорізького музичного училища становили основу академічного симфонічного оркестру Запорізької обласної філармонії, музично-драматичного театру та театру молоді, працюють у дитячих музичних школах міста й області. Імена багатьох висококваліфікованих фахівців відомі не тільки в Україні, але й за її межами. Серед них — голова Донецької Спілки композиторів України, професор Донецької музичної академії ім. С. Прокоф'єва С. О. Мамонов; заслужений діяч мистецтв України Н. І. Боева; заслужений артист України, професор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського А. В. Ільїн; лауреат міжнародних конкурсів акордеоніст І. Б. Завадський; лауреат трьох міжнародних конкурсів вокалістів О. С. Репчинський; заслужений діяч мистецтв Росії професор Краснодарського інституту мистецтв В. І. Литвин; керівник Російського ансамблю «Золоте кільце» О. Г. Костюк та інші. Лауреатами міжнародних і регіональних конкурсів стали М. Забара, О. Семенець, О. Грицюк (фортепіано); З. Бібік, В. Метлушка (духові й ударні інструменти); В. Шаншієв (народні інструменти); О. Кравцова, Я. Ревуцький (струнні інструменти); О. Репчинський (спів); А. Зименко, К. Остапенко (теорія музики) та інші.

Колектив училища є ініціатором проведення багатьох конкурсів, концертів, фестивалів. Навчальний заклад організує: регіональні конкурси вокалістів і композиторів ім. П. І. Майбороди, фестиваль духової музики «Дніпровські сурми» 2000, 2005, регіональний конкурс піаністів у 2004 р., регіональну теоретичну конференцію. За ініціативою обласного відділення Всеукраїнської музичної спілки в 1996 та 2001 рр. в училищі відбувся всеукраїнський фестиваль — конкурс «Зірки баяна на Запоріжжі».

Відкриття Чернігівського музичного училища ім. Л. М. Ревуцького 1961 р. підготовлено існуванням Приватного музичного училища вільного художника Кіндрата Васильовича Сорокіна, заснованого 1904 р. К. В. Сорокін — чудовий виконавець на мідних духових інструментах — заснував музичне училище в місті, зібравши ентузіастів — викладачів, випускників Віденської, Петербурзької консерваторій і Київського музичного училища.

Новим етапом розвитку професійної музичної освіти на Чернігівщині стали відкриті 1907 р. музичні класи Імператорського Російського музичного товариства на чолі з випускником Ніжинської гімназії, потім Варшавської та Петербурзької консерваторій С. В. Вільконським. У 1919 р. професор Московської консерваторії Євген Васильович Богословський, який у 1919 р. переїхав на постійне місце проживання до Чернігова, відновив роботу музичного училища, де викладав фортепіано, теорію музики, композицію. У різні роки училище називалося музпрофшколою та Чернігівським радянським музичним училищем. На деякий час училище припинило своє існування. Але випускники музичного училища 20–30-х рр. стали гідними продовжувачами традицій музичної культури й освіти Чернігова. Працюючи в музичних школах міста в 30–50-х рр., А. І. Сімкін, О. І. Кресинська, Н. Ф. Володимирська, В. С. Гурко, М. М. Пейсахович, Й. М. Слущкий сприяли відновленню роботи Чернігівського музичного училища, яке в 1961 р. очолив випускник Московської та Київської консерваторій, заслужений працівник культури України В. І. Полевик. З 1971 по 1986 рр. під керівництвом випускника Одеської консерваторії О. В. Шибітченка училище стало провідним мистецьким закладом Чернігівщини. 1977 р. училищу присвоїли ім'я композитора, професора, народного артиста СРСР, Героя Соціалістичної праці Л. М. Ревуцького.

На Луганщині початком існування Северодонецького музичного училища ім. С. С. Прокоф'єва можна вважати заснувану 1957 р. дитячу музичну школу. Завдяки зусиллям її директора Євгена Анатолійовича Лобка на базі школи в червні 1966 р. в місті відкрито музичне училище. Педагогічний колектив — це випускники провідних консерваторій колишнього СРСР — Москви, Ленінграда, Києва, Одеси, Харкова, Львова, Ташкента.

Перший навчальний рік навчальний заклад розпочав у колишньому приміщенні хіміко-механічного технікуму — триповерховому будинку без концертної зали, хорового й інших спеціалізованих музичних класів. Тому вже з наступного року розпочалося будівництво навчального корпусу училища (за індивідуальним проектом та при підтримці міської влади), в якому, крім будівельників-професіоналів, брали участь і викладачі, і студенти. До старої будови додається Велика концертна зала на 500 місць,

Мала зала для проведення академічних концертів, спортивна зала, хоровий клас, бібліотека з читальною залом на 50 місць, 12 класів для групових та понад 30 класів для індивідуальних занять, оригінальний і самобутній хол на першому поверсі з «повітряними сходами», невеликим фонтаном та «зимовим садом».

Училищу через десять років існування — 1976 р. — присвоєно ім'я композитора, диригента та піаніста Сергія Сергійовича Прокоф'єва. Багато студентів училища є лауреатами та дипломантами престижних мистецьких конкурсів, таких як: міжнародний конкурс «Кримська весна» (Ялта); міжнародний фестиваль слов'янської музики (Мелітополь); міжнародний конкурс «Фортисимо» (Харків); міжнародний конкурс «На родині С. Прокоф'єва» (Донецьк); всеукраїнський конкурс «Созвучие» (Маріуполь); Всеукраїнський конкурс у м. Кіровоград та ін.

Серед творчих колективів училища найзначнішим є симфонічний оркестр, яким більше 25 років керував директор училища, заслужений працівник культури України В. С. Асєєв. Симфонічний оркестр училища — лауреат I та II всеукраїнських фестивалів народної творчості.

Активну участь у концертному житті міста й області беруть спеціалізований хор, вокальний ансамбль та солісти училища. Хор під керівництвом М. І. Крупкіна став лауреатом III всесоюзного фестивалю народної творчості в Москві та лауреатом всеукраїнського фестивалю народної творчості в Києві.

У місті та за його межами добре знають ансамбль бандуристок під керівництвом старшого викладача Л. О. Дегтярєвої, оркестр народних інструментів (керівник В. В. Вашколуп) — лауреат всеукраїнського фестивалю народної творчості.

Як уже зазначалося, ідеологія тоталітарної системи 60-х потребує жорсткої централізації управління всіма сферами суспільного буття в країні. Культурно-освітня галузь посідала важливе місце в програмі розвитку країни «по шляху до комунізму», визначеною постановами XX, XXI з'їздів партії, Пленумів ЦК КПРС [4, с. 555].

Знаменною подією в розвитку цього сегмента культури України стало створення Київського інституту культури.

Київський державний інститут культури відкрито 1968 р. згідно з постановою Ради Міністрів СРСР від 08.08.1968 р. № 608 та постановою Ради Міністрів УРСР від 28.08.1968 р. № 459 на базі Київського філіалу Харківського інституту культури. До 1997 року носив ім'я О. Корнійчука. З листопада 1997 р. заклад реорганізовано в Київський державний університет культури і мистецтв; у лютому 1999 р. йому надано статус національного. Його кадри — це, крім фахівців бібліотечної справи, спеціалісти з народної творчості й організатори масової культури.

Важливим показником у діяльності мистецьких, як і всіх інших установ, організацій, закладів, стала агітаційна і масово-політична робота, цього потребували рішення Пленуму ЦК Компартії України від 22 травня 1959 р. «Завдання партійних організацій України по посиленню масово-політичної роботи серед трудящих». У цих рішеннях, крім загальної позитивної оцінки політико-виховної роботи діяльності радянських, партійних, комсомольських, громадських організацій, що діяли в усіх без винятку установах, підприємствах і організаціях, зазначалася необхідність більше вникати в роботу культурно-освітніх закладів, підвищувати їх роль у справі комуністичного виховання трудящих, поліпшувати роботу з добору, підготовки і виховання кадрів для цих закладів тощо.

Збільшується кількість творчих колективів — хорових, хореографічних, оркестрів, народних ансамблів. Цьому сприяв процес поступового введення нових навчальних планів і спеціалізацій у культурно-освітніх училищах починаючи з 1961 р.

Про особливу роль політичної освіти, необхідність охоплення нею всіх верств населення йдеться й у постанові ЦК КПРС від 9 січня 1960 р. «Про завдання партійної пропаганди в сучасних умовах», постанові Пленуму ЦК Компартії України від 30 квітня 1960 р. «Про стан ідеологічної роботи на Україні та заходи до її поліпшення». У цих та інших документах, крім ідеологічної роботи в колективах, було поставлене завдання значно посилити роль ідейно-виховної роботи в навчальних закладах, викладання марксистсько-ленінської науки. Кафедри марксизму-ленінізму посилити свою роль провідних у діяльності вищих навчальних закладів.

Як зазначалося в документах того часу, наприклад «О перестройке руководства высшими и средними специальными учебными заведениями СССР» [6], з метою подальшого розвитку й удосконалення системи вищої і середньої спеціальної освіти, розширення прав і підвищення відповідальності союзних республік у справі керівництва вищими і середніми спеціальними навчальними закладами Указом Президії Верховної Ради СРСР від 22 червня 1959 р. створюється союзно-республіканське Міністерство вищої і середньої спеціальної освіти СРСР замість Міністерства вищої освіти СРСР, яке теж мало повноваження союзно-республіканського центрального державного органу. Зазначена державна установа насамперед мала розробляти основні показники перспективного планування розвитку вищої і середньої спеціальної освіти в країні загалом, навчально-методичну документацію з військової і фізичної підготовки студентів, здійснювати міжнародні зв'язки з питань вищої та середньої спеціальної освіти. Але це міністерство контролювало зміст навчальних планів і програм,

проведення виробничої практики та прийом на навчання, надавало допомогу в організації викладання суспільних наук у всіх республіках. Отже, як і в попередні десятиліття, суспільно-політичним дисциплінам приділялась особлива увага.

Для управління всіма навчальними закладами, що здійснювали підготовку кадрів з наданням кваліфікації в Україні, Указом Президії Верховної Ради УРСР від 24 липня 1959 р. «Про перетворення Міністерства вищої освіти Української РСР в Міністерство вищої і середньої спеціальної освіти Української РСР» у республіці також створено спеціальний центральний орган, який в Україні продовжував упроваджувати в життя партійні рішення щодо реформи освітянської галузі.

Водночас усі керівні важелі управління вищою освітою в країні були збережені за Міністерством вищої і середньої спеціальної освіти СРСР, а міністерства і відомства, що мали у своєму підпорядкуванні такі навчальні заклади, забезпечували управління навчальною, виховною, методичною й науковою роботою навчальних закладів на підставі загальних положень, розроблених цим відомством [3, с. 22]. Тому виконання таких наказів Мінвузу СРСР «О введении преподавания в вузах СРСР курса основ научного коммунизма» № 214 від 27 червня 1963 р., «О введении государственного экзамена по диалектическому и историческому материализму в высших учебных заведениях искусств для актерских и режиссерских специальностей» від 9 липня 1958 р. № 740, інструктивних листів «О повышении научно-атеистического, нравственного и эстетического воспитания студентов высших учебных заведений» від 2 січня 1963 р. № И-2, «Об отнесении общественных наук в вузах и общественных дисциплин в средних специальных учебных заведениях к специальным дисциплинам» від 20 лютого 1964 р. № И-12 та тому подібних [3, с. 99-110] ставило в навчальних закладах ідейне виховання «в дусі високої комуністичної свідомості» на один щабель з професійною підготовкою і, як свідчить останній цитований документ, здійснювалося під час вивчення спеціальних дисциплін.

При цьому розширення прав союзних республік у справі керівництва галуззю обмежувалося підвищенням їх відповідальності за діяльність вищих і середніх спеціальних навчальних закладів. Вони мали вивчати потребу в кадрах в регіонах, здійснювати добір та затвердження на посадах керівників і науково-педагогічних працівників навчальних закладів, контролювати організацію навчально-методичної, виховної й науково-дослідницької роботи, а також матеріально-технічного забезпечення і будівництва підпорядкованих навчальних закладів.

Про особливе ставлення уряду до таких заходів свідчить те, що вже в 1966 р. ЦК КПРС і Рада Міністрів СРСР 3 вересня прийняли

постанову № 729 «Про заходи щодо покращення підготовки спеціалістів і удосконалення керівництва вищою і середньою спеціальною освітою в країні», в якій знову зосереджено увагу на підвищенні якості підготовки кваліфікованих кадрів, необхідності посилення контролю за діяльністю партійних, комсомольських та профспілкових організацій, здійснюваного партійними органами союзних республік. У цьому контексті республіканські партійні й освітні органи мали забезпечити зміцнення кафедр суспільних дисциплін висококваліфікованими викладачами.

Отже, республіканським органам управління освітою відводилася роль слухняних виконавців, а регіональні особливості культурного розвитку залишилися поза увагою уряду.

Проте специфіка мистецької освіти і її особлива роль в ідеологічній роботі потребували внесення певних корективів в освітнє законодавство. Зважаючи на загальнодержавну політику, Міністерством вищої і середньої спеціальної освіти СРСР було визначено й деякі особливості прийому в мистецькі вищі й середні спеціальні навчальні заклади. Особлива увага приділялася оцінці творчих здібностей. Так, приймальні комісії цих навчальних закладів мали проводити ретельне попереднє ознайомлення з творчими можливостями абітурієнтів, після чого вони допускалися до складання вступних випробувань з урахуванням рекомендацій за місцем роботи або навчання. Оцінка знань осіб, що вступали до цих навчальних закладів, могла ставитися по кожному з розділів іспиту зі спеціальності або загальна зі спеціальності після рекомендації ради вищого навчального закладу [3, с. 59]. Таким чином, посилювався критерій добору молоді на навчання до мистецьких навчальних закладів і престиж навчання в яких у молоді ніколи не згасав.

Урахування специфіки підготовки кадрів мистецтва і культури дістало й своє відображення у таких наказах Мінвузу СРСР, що діяли й на території України «О льготах студентам и учащимся заочных отделений высших и средних музыкальных учебных заведений» від 13 квітня 1960 р., «О льготах студентам заочных отделений высших театральных и театрально-художественных учебных заведений» від 7 березня 1961 р. № 69, «О льготах для учащихся и студентов заочных отделений культурно-просветительных школ и факультетов культпросветработы библиотечных институтов» від 10 червня 1963 р. № 201 [3, с. 218-219].

Привертає увагу в цей період існування системи освіти ретельність, з якою опрацьовувався весь механізм організації навчання від прийому абітурієнта на навчання (порядок отримання вступного екзаменаційного листа) і проходження навчання до видачі диплома про освіту і працевлаштування молодого спеціаліста. Така заформалізованість роботи навчальних закладів, з одного

боку, спрощувала контроль за їх діяльністю та надавала змогу визначити єдині критерії в підготовці спеціалістів у різних регіонах країни. З іншого боку, вона приборкувала будь-яку ініціативу з місць щодо регіональних особливостей навчання, творчого пошуку форм і змісту навчання. Увесь зміст навчально-виховної роботи регламентувався навчальними планами, що розроблялися в центральних відомствах, і підлягав безумовному виконанню.

При цьому в планах професійного розвитку мистецьким закладам надавалося другорядне значення. Згідно з постановою Ради Міністрів СРСР від 21 травня 1964 р. № 499 «Про терміни підготовки і покращення використання спеціалістів з вищою і середньою спеціальною освітою» для мистецьких навчальних закладів були встановлені найкоротші терміни навчання порівняно з іншими вищими навчальними закладами. Так, підготовка спеціалістів на акторських, мистецтвознавчих, культурно-освітніх спеціальностях передбачалася за 4 роки, на режисерських і музично-виконавських спеціальностях — 4 роки 6 місяців, і тільки спеціальності образотворчого мистецтва дорівнювали термінам навчання на економічних, інженерних, технічних спеціальностях — 5 років. У середніх спеціальних мистецьких навчальних закладах термін навчання — від 3 років 6 місяців до 4 років (образотворчі, музичні, театральні, прикладного мистецтва) [3, с.76].

Таким чином, можна підсумувати, що 60-і рр. — це період, коли інтенсивно розвивається і змінюється не тільки мережа культурно-освітніх і мистецьких навчальних закладів, що викликано потребами культурного розвитку регіонів, а й зміст навчання в них.

Слід зауважити, що в 60-ті рр. мистецька освіта в Україні нараховували в кожний обласний центр мав музичне училище. Відкриваються нові навчальні заклади, що здійснюють підготовку артистів оркестрів, музичних ансамблів, народного чи академічного хору, викладачів спеціальних мистецьких дисциплін для дитячих позашкільних навчальних закладів — дитячих музичних шкіл-семірічок, гуртків тощо, не тільки в таких обласних центрах, як Вінниця, Черкаси. В містах обласного підпорядкування Донецької області відкриваються Жданівське (Маріупольське), Дзержинське музичні училища, в Черкаській області — Уманське музичне училище, Дніпропетровській області — Дніпродзержинське музичне училище, в Ворошиловградській (Луганській) області — Северодонецьке музичне училище. Музичною освітою охоплено молодь усіх регіонів України.

Поступовий розвиток створених у 30-х рр. шкіл політосвіти — перших культурно-освітніх навчальних закладів — сприяв створенню мережі бібліотечних технікумів (школи), пізніше — технікумів з підготовки культосвітніх працівників і завершився

в 1961 р. створенням мережі культосвітніх навчальних закладів, у яких здійснювали підготовку клубних працівників, організаторів культурно-дозвіллевої роботи, керівників самодіяльних хороших колективів, духових і народних оркестрів, хореографічних колективів, режисерів клубних заходів.

Перехід цих навчальних закладів на підготовку кадрів за 4-річним терміном навчання сприяв зростанню виконавської майстерності їх вихованців, перетворенню цих навчальних закладів на центри народної художньої творчості. 26 культосвітніх училищ — навчальних закладів мережі середньої спеціальної освіти, що функціонували в кожній області України (останні з них відкриті в Луганську — 1965 р. та Харкові — 1967 р.) забезпечили необхідну кількість хоча і політично заангажованої, але професійно підготовленої молоді, яка становила основний контингент студентів Харківського (поновлено роботу в 1946 р.), Київського (відкритий на базі філіалу Харківського інституту культури в 1968 р.) інститутів культури, Миколаївського факультету Київського інституту культури. Таким чином, працівники культури всіх регіонів (центрального, східного, південного і західного) мали можливість здобути вищу освіту за фахом, вивчаючи і поглиблюючи набутки місцевої творчої еліти, традиції культури свого регіону в континуумі світових культурних досягнень.

Демократизація суспільства, зумовлена тимчасовою політичною відлигою, сприяла інтенсивному розвитку всіх ланок системи мистецької освіти від дитячої школи до вищих навчальних закладів, перегляду змісту і форм навчання в них у напрямі професіоналізації, в рамках ідеологічних догм, вироблених політичною і творчою елітою в попередні десятиліття радянської влади в Україні.

Список літератури

1. Богуцький Ю. П. Українська культура в європейському контексті / за ред. Ю. П. Богуцького. — К. : Знання, 2007. — 679 с.
2. Васюта О. Сторінки музичної освіти Чернігівщини / О. Васюта. — Чернігів, 2003. — 88 с.
3. Высшая школа / Сборник основных постановлений, приказов и инструкций, Ч.1 под ред. Е. И. Войленко «Высшая школа». — М. — 1965, — 432 с.
4. Культурне будівництво в Українській РСР. Найважливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду 1917–1960 рр. : зб. документів: у 2 т. Т. II. (червень 1941–1960 рр.). — К. : Держ. вид. політ. літ. УРСР. — 663 с. — С.109, 110, 164,171.
5. Луговий В. І. Управління освітою: навч. посібник для слухачів, аспірантів, докторантів спеціальності «Державне управління» / В. І. Луговий. — К. : Видавництво УАДУ, 1977. — 302 с.
6. О перестройке руководства высшими и средними специальными учебными заведениями СССР // Постановление Совета Министров

- СССР от 17 июня 1959 г. № 671 с изменениями, основанными на постановлении Совета Министров СССР от 5 ноября 1960 г. № 1200 / СП СССР, 1959, №13, ст. 79
7. Постанова Ради Міністрів Української РСР № 1350 від 28 листопада 1957 р. «Про відкриття дворічних підготовчих відділів при вокальних факультетах державних консерваторій УРСР» // ЦДВОВ України.
 8. Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура. Аналітичні розробки, пропозиції наукових та практичних працівників / Керівники авторського колективу: А. І. Комарова, Ю. П. Богуцький, О. С. Тимошенко, М. І. Чембержі, В.Г. Чернець. — К. : 1999. — Т. 14. — 625 с.
 9. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок XXI ст.). Монографія / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький. — К. : Генеза, 2005. — 592 с. — С.223–280.

Надійшла до редколегії 09.11.2011 р.

УДК 008 477

К. В. КИСЛЮК

УКРАЇНЬСЬКА КУЛЬТУРА В ТЕНЕТАХ БАГАТОУКЛАДНОСТІ

Проаналізовано стан багатокладності в українській культурі, співіснування принципово різних за рівнем розвитку елементів і структур у соціально-економічній та соціокультурній сферах, визначено його причини, уяочнено механізм взаємоінерційності її складових, що належать до різних укладів.

Ключові слова: багатокладність, розвиток, соціально-економічна сфера, соціокультурна сфера, українська культура.

Проанализировано состояние многоукладности в украинской культуре, сосуществования принципиально различных по уровню развития элементов и структур в социально-экономической и социокультурной сферах, определены его причины, показан механизм взаимонерционности принадлежащих к различным укладам ее составляющих.

Ключевые слова: многоукладность, развитие, социально-экономическая сфера, социокультурная сфера, украинская культура.

In the article has been analyzed the state of multiformity in the Ukrainian culture, co-existence of fundamentally different elements and structures in the socio-economic and sotsikulturnoy spheres, identified the cause, the mechanism shown of hinhibition between the different way of its components.

Key words: multiformity, development, socio-economic sphere, sociocultural sphere, Ukrainian culture.

На початку другого десятиліття ХХІ ст. величезна зацікавленість українознавчо-культурологічною тематикою останніх двох-трьох десятиліть є беззаперечним історіографічним фактом. Дійсно, за цей період вийшли друком численні теоретичні праці вітчизняних дослідників (А. Бичко, В. Горського, М. Дяченка, Я. Ісаєвича, Г. Вервеса, М. Жулинського, С. Кримського, В. Крисаченка, В. Лісового, Н. Мозгової, В. Нічик, І. Огородника, М. Русинова, М. Ткачук, В. Шейка та ін.); маємо рецепції й безпосередні контакти зі знайомими речниками останнього покоління української діаспори (О. Прицаком, Я. Дашкевичем, З. Когутом, Р. Шпорлюком, І. Шевченком, С. Плохієм) та відомими західними промоторами *Ukrainian'studies* (Е. Кінаном, Д. Сондерсом, Ф. Сисінім,

А. Капшелером, У. Уілсоном та ін.), діяльність численних спеціалізованих академічних установ чи їх структурних підрозділів (Національний науково-дослідний інститут українознавства, Інститут історії України, Український інститут національної пам'яті, Український центр культурних досліджень тощо). Проте, підсумовуючи наукові результати бурхливого сплеску досліджень усього українського, мусимо констатувати відсутність достеменного концептуального «начиння» у сфері спеціальності «українська культура». Отже, невідповідно члени вельми багатолюдного авторського колективу найфундаментальнішої нині «Історії української культури» протягом останніх десяти років спромоглися хіба що на оброблення, нехай не тільки фактографічне, але й теоретичне, лише кожен власної ділянки. А часто цитовані в навчальній і науково-популярній літературі особливості, основні етапи розвитку, духовні джерела, інституціональні прояви української культури насправді являють собою переоповідання підходів діаспорних «грандів» І половини ХХ ст. Фактичний теоретико-методологічний плюралізм у цій царині підозріло точно корелює з невизначеністю зовнішньо- та внутрішньополітичного курсу країни, постійними гострими суперечностями як серед угруповань еліти, так і широкого загалу з принципових питань минулого та майбутнього України.

Єдиний продуктивний вихід із цього становища вбачається нами у висуненні й конкурентній боротьбі різноманітних авторських концепцій щодо української культури. Як відомо з логіки наукового пізнання, саме ця стадія передують оформленню певної загальної чи галузевої парадигми.

Отже, мета статті — подальша розробка власного бачення «межовості» як провідної інституціональної ознаки вітчизняної культури.

Попередньо визначивши в наших публікаціях [3] «межовість» української культури як її утворення з безлічі різноякісних

субкультурних елементів, на перетині різновекторних зовнішніх впливів, на межі між одним з «центрів» сучасного світу і його периферією, мусимо одразу внести декілька уточнень. «Межовість» по-українськи зовсім не дорівнює «полікультурності» — з огляду саме на міксованість абсолютної більшості матеріальних та духовних феноменів, з яких вона складається. Не йдеться тут і про мультикультурність у широкому сенсі теорії й практики підтримання культурного різноманіття, вже тому, що увагу переважної більшості населення України відволікають значно актуальніші суспільно-політичні та соціально-економічні дискусії. Нарешті, вітчизняна культурна «межовість» далека від культурної синтетичності, наприклад, за традиційною китайською конфуціансько-даосько-буддійською моделлю. Авжеж, примусове сусідство відмінних соціокультурних складових в інституціональному вимірі, постійно пом'якшуване вимушеною толерантністю в плані ментальному, часто залишається неорганічним, що в будь-який момент може датися взнаки то у формі донецького «федералізму», то у формі галицького «сепаратизму».

Предметом нашої статті є певний вимір української межовості, її багатукладність, себто співіснування в наявному культурному стані засадничих елементів, принципово відмінних за рівнем розвитку. Маємо: 1) коротко схарактеризувати багатукладність у соціально-економічній і соціокультурній сферах, 2) визначити перспективи її динаміки; 3) нарешті, з'ясувати роль і значення питомих соціокультурних чинників у формуванні та трансформації багатукладності по-українськи. Проблему вбачаємо не стільки в самому факті наявності різноякісних економічних, соціальних, політичних, духовних структур, а в механізмі їх взаємодії.

В постмодерну епоху прогресуючого прискорення соціокультурних змін цей механізм постає провідним фактором подальшого розвитку української культури та її самовизначення в глобалізованому світі.

Започаткування методології вивчення багатукладності можна співвіднести із «Развитием капитализма в России» (1897) В. І. Лєніна, а її сучаснішу редакцію й адаптації до культурологічної царини — із «Футуршоком» (1980) О. Тоффлера. Останніми роками надруковано серйозні аналітичні праці вітчизняних авторів, передусім, В. Семиноженка [4-5, 7], де багатукладність розглядається, переважно, в економічній площині й оцінюється як небезпечний ризик на шляху до прискореної модернізації країни у ХХІ ст.

За його підрахунками, в економіці України переважають третій і четвертий технологічний уклади, питома вага яких перевищує 90%. Вони сформувалися наприкінці ХІХ — наприкінці ХХ ст. і характеризувалися прискореним розвитком важкої промисловості. Натомість на сучасніший 5-й технологічний уклад

(1990–2020), оснований на виробництві роботів, комп'ютерної техніки та програмного забезпечення для неї, телекомунікаціях, ефектах від альтернативної енергетики, охорони здоров'я та навколишнього середовища, припадає приблизно 5% соціально-економічної сфери, причому не тільки за обсягом, але й за вкладеними інвестиціями й інноваційними витратами [4, с. 285]. Не дивно, що в товарній структурі зовнішньої торгівлі за січень–липень 2011 р. машини, обладнання та механізми, електротехнічне обладнання, засоби наземного транспорту, літальні апарати, плавучі засоби склали разом 16,6%; тоді як чорні метали та вироби з них, мінеральні продукти, продукція хімпрому, зернові культури, жири й олії — 65% [6]. Причому дисбаланси зовнішньої торгівлі віддзеркалюють зростання диспропорцій у вітчизняній промисловості протягом 1990–2008 рр., коли частка машинобудування в структурі промислового виробництва знизилася вдвічі — з 31 до 14%, а чорної металургії, навпаки, збільшилася з 11 до майже 27%. У профіцитній торгівлі послугами, яку часто вважають чи не головною ознакою постіндустріальності вітчизняної економіки, у 2005–2010 рр., як легко підрахувати за статистичною інформацією на сайті Держкомстату, більше ніж 90% становлять транспортні перевезення і послуги з перекачування газу та нафти до Західної Європи. Наукоємні підприємства, щоб мати попит на свою продукцію, змушені брати участь у зарубіжних проектах (як от «Морський старт») або (значно меншою мірою) торгувати науково-дослідними та конструкторськими послугами.

Україна входить до top-15 країн з найбільшою швидкістю широкого смугового доступу до мережі Інтернет. Проте ступінь такого доступу (один із найактуальніших глобальних трендів) залишається критично низьким. Рівень проникнення подібних послуг в Україні на початок 2010 р., за даними Міжнародного інституту електров'язку, складає лише 4,17%, що значно нижче середньосвітового показника — 7,02%. За цим напрямком Україна відстає від більшості країн третього світу, таких як Тувалу, Тринідад і Тобаго, Колумбія, Коста-Ріка та багатьох інших [1, с. 18-19].

Так само різноукладною є сфера НККРД. Підприємницький сектор, корпоративна ланка якого є виробником новітніх технологій, не розвинута, адже олігархічний капітал вкладається лише в ті види промисловості, які можуть мати швидкий зиск. Він забезпечує лише третину НДДКР, тоді як 70% належить державі, яка витрачає на науку на душу населення в десятки разів менше коштів, ніж лідери в економіці знань. Гіпертрофованого виду набуває університетський сектор, більшою мірою зорієнтований на теоретичні, а не прикладні знання. Новітні форми економіки знань — технопарки й технополіси («Інститут монокристалів», «Інститут електроварування ім. Є. О. Патона», НТУУ

«КПІ») — хоча й створюються від початку 2000-х рр., однак, не мають ані замовників, ані інвесторів для своєї діяльності. Питома вага наукових організацій заводського сектора (стосовно академічного, вузівського, галузевого) становить лише 5%. Працює в ньому менше 1% кандидатів і докторів технічних наук. Доки українські підприємства матимуть конкурентні переваги низького рівня — дешеву робочу силу, сировинну спрямованість — доти прориву в кількості та якості НДДКР як першого етапу інноваційного циклу очікувати на них не варто.

Часто розглядувані як провідні потенційні рушії інноваційного економіко-культурного «прориву» людський капітал (hum tech) і вся соціокультурна царина так само спотворені різноукладністю. Формально за рівнем грамотності, кількістю громадян, котрі навчаються у вишніх рівнях акредитації, Україна входить до двадцятки найблагополучніших країн світу. Однак за два десятиліття незалежності вдалося лише розбудувати гуманітарну освітянську інфраструктуру, а не природничо-технічну. Причому, надмірна увага до першої явно, серед інших чинників, базується на успадкованій від радянських часів системі ідеологічної роботи у душі «діалектичного й історичного матеріалізму», за допомогою якого щитно інституціоналізували платформу правлячої політичної сили, яка до моменту захоплення влади не мала в Російській імперії сталої соціальної бази. Щоправда, суттєве розширення системи гуманітарної освіти кількісно відповідає загальній постіндустріальній тенденції до масової вищої освіти (на рівні щонайменше 50–60% населення). Але сучасна структурна освітянська інновація — поділ вищих навчальних закладів на питому освітню та «дослідницьку» — поки що впроваджений лише на рівні постанов уряду Ю. Тимошенко, які чинний Кабмін не поспішає виконувати. Впровадження багаторівневої системи підготовки фахівців (бакалавр/магістр) уже багато років супроводжується збереженням зайвої ланки — освітньо-кваліфікаційного рівня фахівця. Наявні освітянські проблеми примножуються різким відставанням середньої освіти, яка не має таких фінансових, законодавчих та інноваційних можливостей для реформування, як освіта вища. У системі вищої освіти існує й внутрішня багатокладність — паралельне співіснування сесійно-екзаменаційної та заліково-атестаційної організації підсумкового контролю, подвійна система оцінювання за традиційною чотирибальною та за шкалою ESTC, переважання нормативно визначених навчальних дисциплін над предметами за вільним вибором студентів, аудиторного навчання над самостійною роботою тощо. Тому за успіхами щодо виконання вимог Болонського процесу на 2009 р. Україна поділяла з Азербайджаном 44-45 місця з 48 учасників. Нарешті, замість принципу випереджального опанування нововведень, у соціогуманітарії триває

імпорт парадигмально значущих ідей. Парадоксально, але приклад Г. Гонгадзе, на нашу думку, яскраво засвідчує, що у світі є знаними не постаті оригінальних вітчизняних інтелектуалів, а мученицькі фігури інтелігентних борців проти радянського комунізму та пострадянського авторитаризму.

Як наслідок — чисельність наукових фахівців вищої кваліфікації в Україні є вдвічі меншою за середнє значення цього показника в країнах ЄС. Одна з небагатьох проявів зворотної тенденції — унікальна забезпеченість України дипломованими ІТ-спеціалістами — призводить до того, що переважна більшість з них працюють у «тіньовому» секторі, зазвичай, обслуговуючи інтереси зарубіжних фірм. Склалася ситуація, за якої Україна повноцінно використовує в своїх інтересах лише невелику частину генерованого нею ж інтелектуального капіталу і втрачає решту.

Визначаючи причини й оцінюючи перспективи багатоукладності в українській культурі, мусимо вказати на такі інерційні чинники. По-перше, у роки економічного зростання 2000–2008 рр. оборот інноваційної продукції та інноваційні витрати зменшились, навіть, порівняно з кризовими 1990-ми рр. Даліся взнаки і досі незнане в післявоєнній світовій економічній історії падіння ВВП понад 40%, і хибна суб'єктивна стратегія економічного відновлення через пришвидшений розвиток низькотехнологічних економічних укладів, зорієнтованих на зовнішні ринки. Усе це — попри наявність пілотних технологій світового рівня, приміром, в аерокосмічній і авіабудівній галузях, суднобудуванні, телекомунікаціях, виробництві деяких видів озброєнь та військової техніки. Низько- та середньотехнологічні сектори з помітним відривом домінували за кількістю підприємств, що впроваджують новітні технології, за рівнем ліцензійної торгівлі, за кількістю СП та зайнятих у них працівників, за обсягом ПІН, часткою в імпорті й експорті [5, с. 146]. Натомість, високотехнологічний сектор у розвинених країнах зростає на 20-100% щороку, адже залучає трильйони внутрішніх і зовнішніх інвестицій.

По-друге, непропорційно високою в кількісному плані і надзвичайно немодерною за змістом є в Україні сільська культура. Мало того, що на її основі через відсутність національно свідомої еліти та спізнільості і незавершеність процесів індустріалізації відбулося формування підмурівку модерної української політичної нації. За оцінками соціологів, чисельність сільського населення становить на 1 січня 2010 р. 14,3 млн осіб. Причому, у зв'язку зі збільшенням народжуваності та зменшенням смертності, а також через економічну кризу, яка спинила трудову міграцію, його чисельність в останні роки стабілізувалася. Соціально-економічні умови функціонування сільської культури за роки незалежності суттєво погіршилися. Середній сукупний дохід на одного члена

родини на селі значно менший, ніж у середньому по країні, лише 3,4% селян займаються індивідуальною діяльністю та 1% виконує роль роботодавців, а 2,6 млн є фактично безробітними. Тільки 36% інтернет-користувачів, старших 15 років, зосереджені в селах та невеликих (до 50 тис. жителів) містах, хоча в цій категорії населених пунктів проживають близько 50% громадян України [1, с. 18]. Не дивно, що половина сільських мешканців не мають наміру змінювати місце проживання або зраджувати усталеним світоглядним стереотипам, адже, так би мовити, «пасіонарна» частина селян село вже покинула (2,5 млн за 1990–2000-і рр.).

По-третє, якісно нова економіка — економіка знань — потребує створення нового культурного середовища, починаючи реально діючою правовою державою та громадянським суспільством та закінчуючи домінуванням у суспільній свідомості настанов на новацію, особисті заслуги, невід'ємність прав на приватну й інтелектуальну власність. Дійсно, на думку численних міжнародних організацій, наприклад Freedom House, Україна є вільною країною, де поцінуються основні права та свободи людини. Проте з іншої сторони, за даними «Європейського соціального обстеження» (European Social Survey) 2004–2005 рр., українське населення має статистично значущі відмінності від загальноєвропейського соціального фону. Українському національному характерові притаманна відносно більша, порівняно з іншими європейськими народами, фіксація на проблемах влади й неповаги до особистих досягнень; у ньому помітніше виражені конформізм, консервативні, передусім патерналістські сподівання, і потреба в безпеці [7, с. 11-12]. Точніше, в різних регіонах дослідники чітко фіксують протилежні різновиди політико-культурної ідентифікації (пасивний, з високими патерналістськими очікуваннями, на Півдні та Сході й активний, орієнтований на індивідуальне господарювання та підприємництво, на Заході). Така світоглядна фрагментарність суттєво ускладнює конструювання суспільного консенсусу щодо основних фундаментальних цінностей [8, с. 58-59] та налагодження регіонального партнерства по осі «Львів–Київ–Харків».

За даними вітчизняних соціологічних опитувань, рівень самостійності у вирішенні життєвих проблем у середині 2000-х рр. не перевищував 40% населення. Цей показник точно корелює з даними Держкомстату, згідно з якими приблизно половина доходів вітчизняних домогосподарств отримується у формі соціальних виплат і різноманітних пільг. Натомість, на відміну від більшості європейських країн, в Україні частка фінансування громадських організацій з державного бюджету досі залишається незначною та має тенденцію до скорочення. Сказане означає, що значна частина українців не має моральних і моральних стимулів для глибинної зміни культурного статус-кво.

Нарешті, по-четверте, слід зважати на історико-культурну інерцію, пов'язану з тим, що формування багатокладності є наслідком тисячолітньої ситуації перебування вітчизняної культури з I тис. до н.е. на околицях світової цивілізації. Отже, властивий пострадянській економіці України нееквівалентний обмін невідтворюваної природної ренти на інтелектуальну виявляється типово периферійним явищем. Останніми роками маргінальний статус України примножується перетворенням країни на смітник небезпечних відходів, джерело постачання кваліфікованої робочої сили на найпростіші трудові операції та секс-послуг. Причому, як проникливо помітила О. Забужко, «культ Роксолани», коли цілий народ «упадав у приступ патріотичних гордоців від того, що його дочка прикрашала чужі гареми» [2], доводить, що такий нееквівалентний обмін є не тільки наслідком об'єктивних і суб'єктивних «труднощів» перехідного періоду (які, наприклад, не завадили сусідній Польщі в рази (!) поліпшити власні соціально-економічні та соціокультурні показники), але й свідченням усталених маргінальних культурних традицій (водночас — фактором їх подальшого поглиблення).

На нашу думку, специфіка багатокладності різко звужує можливість української культури щодо виконання креативних функцій, хоча культура багатьох країн демонструє прямо протилежне. Експерти визнають роль «національних брендів», вершину яких складають новітні технології, але підмурівок укорінений у неповторній культурній спадщині. Способи менеджменту фірм і види конкуренції також зазнають впливу національних особливостей країн. Наприклад, Італія лідирує в дизайні, виробництві модного одягу, меблів, предметів інтер'єру, організуючи відповідні виробництва за усталеними зразками сімейних підприємств. Навпаки, Німеччина процвітає в галузях з великим технічним компонентом, де організація виробництва й ієрархічне керівництво потребують німецького «Ordnung» [5, с. 32-33]. Японія в 1950–1990 рр. здійснила модернізаційний «прорив століття» через традиційну культуру («східна мораль — західна техніка»). Синтетична китайська культурна модель значною мірою забезпечила китайське економічне диво завдяки підтриманню балансу між переважно комуністичною політичною системою та переважно капіталістичною економікою («одна країна — дві системи»).

На жаль, в українській культурі складається протилежна ситуація взаємоінерційності її складників, що належать до різних укладів. Як засвідчують прикрі випадки з постачанням оплачених літаків і бронетехніки в деякі країни третього світу, без перебільшення мільярдне замовлення зривалися не через відсутність технологій, а через брак сучасної виробничої й управлінської культури, застарілість відповідних організаційних структур. Отже, можна

підсумувати, що в багатоукладній українській культурі доіндустріальна ментальна спадщина дисгармонує з індустріальними інститутами й інформаційними технологіями, що сповільнює та спотворює поступальність її розвитку. Недарма економіко-політичний «кентавр» за зразком сучасного китайського протримався в Радянському Союзі лише півдесятиліття НЕПУ в 1920-х рр.

Зважаючи на наведені причини, можна прогнозувати, що консервативні тенденції до збереження культурної багатокладності переважатимуть процеси постіндустріальної трансформації України. Це не виключає можливості докорінних перетворень на рівні окремої особистості, певного місця чи конкретної соціокультурної сфери. Проте, радше, реалізуватиметься песимістичний сценарій поступового накопичення «критичної маси» соціально-економічних та соціокультурних інновацій, що залишатиме гідне майбутнє української культури, як сказав би І. Франко, «поза межами можливого».

Прикінцеву оцінку можуть підтвердити чи спростувати подальші дослідження, наприклад, регіонального чи етнорелігійного вимірів української культурної межовості. Адже Україна є нетиповою багатоетнічною країною, яка поєднала фактично моноетнічні регіони, але з двомовною культурою, та поліетнічні регіони, але з мономовною культурою.

Список літератури

1. Дубов Д. В. Інформаційне суспільство в Україні: глобальні виклики та національні можливості: аналіт. доп. / Д. В. Дубов, О. А. Ожеван, С. Л. Гнатюк. — К. : НІСД. — 2010. — 64 с.
2. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоби до української гендерної міфології [Електронний ресурс] / Оксана Забужко // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика / Оксана Забужко. — К. : Факт, 1999. — Режим доступу : <http://exlibris.org.ua/zabuzko/r05.html>. — Назва з екрана.
3. Кислюк К. В. Межовість як соціокультурна категорія / К. В. Кислюк // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія : Теорія культури та філософія науки. — Вип. 41. — Х., 2010. — № 900-II. — С. 30–35.
4. Стратегічні виклики ХХІ ст. економіці та суспільству України : в 3 т. Т. 1 : Економіка знань — модернізаційний проект України / за ред. В. Гейця, В. Семиноженка, Б. Кваснюка. — К. : Фенікс, 2007. — 542 с.
5. Стратегічні виклики ХХІ ст. економіці та суспільству України : в 3 т. Т. 2 : Інноваційно-технологічний розвиток економіки / за ред. В. Гейця, В. Семиноженка, Б. Кваснюка. — К. : Фенікс, 2007. — 564 с.
6. Товарна структура зовнішньої торгівлі за січень-липень 2011 року [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.ukrstat.gov.ua/operativ/operativ2011/zd/tsztt/tsztt_u/tsztt0711_u.htm. — Назва з екрана.

7. Україна-2015: національна стратегія розвитку. — К., 2008. — 73 с.
8. Україна в 2010 році: щорічні оцінки суспільно-політичного та соціально-економічного розвитку: монографія / за заг. ред. А. В. Єрмолаєва. — К. : НІСД, 2010. — 528 с.

Надійшла до редколегії 18.10.2011 р.

УДК 330.101:316.334.2

З. М. ОСТРОПОЛЬСЬКА

ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ НОВОЇ КУЛЬТУРНОЇ РАЦІОНАЛЬНОСТІ В ПОСТКРИЗОВИЙ ПЕРІОД РОЗВИТКУ СВІТОВОЇ ЕКОНОМІКИ

Розглядаються духовні та соціокультурні аспекти економічної діяльності в посткризовий період розвитку світової економіки. Акцентується увага на питаннях господарчого етосу.

Ключові слова: економіка, економічна криза, споживацтво, нова культурна раціональність, духовність людини.

Рассматриваются духовные и социокультурные аспекты экономической деятельности в посткризисный период развития мировой экономики. Акцентируется внимание на вопросах хозяйственного этоса.

Ключевые слова: экономика, экономический кризис, потребительство, новая культурная рациональность, духовность человека.

The article deals with spiritual and socio-cultural aspects of economic activities in the post-crisis period of world economy development. The issues of economic ethos are specified.

Key words: economics, economic crisis, consumership, new cultural rationality, human spirituality.

Сьогодні ні в кого вже немає сумнівів, що світова спільнота перебуває в стані перманентної економічної кризи. Бізнесмени, фінансисти провідних західних країн, і перш за все США, причину економічної кризи вбачають в перебільшенні довіри до механізмів саморегулювання ринків. Панікуючи, вони покладають надію на посилення регулятивної ролі держави в оптимізації ринкових механізмів, оскільки останні як спосіб саморегулювання не спрацьовують. Менеджерам капіталістичного виробництва «необхідні безпосередньо — суспільні регулятори, які гарантують арґюї суспільну необхідність того, що вони виробляють, або того, чим вони спекулюють. І ось держави викуповують «погані борги», щоб захистити бідних фінансових спекулянтів від розорення [2, с. 88]. Але глибше осмислення ситуації наводить на думку про кризовий стан не тільки економіки, а й усього соціокультурного спектра соціального буття.

Мета статті полягає в обґрунтуванні думки про те, що економічні кризи є лише однією із складових у загальній соціокультурній системі розвитку і функціонування сучасної світової цивілізації. Тому «лікувати» необхідно не тільки економіку і фінансовий сектор, а й усе сучасне суспільство, зокрема, таку його важливу сферу як духовно-культурне життя.

Якими ж мають бути теоретико-методологічні підходи, що допомогли б економістам, соціологам, політологам, культурологам, менеджерам соціальних технологій зрозуміти специфіку сучасного стану світової цивілізації і визначити шляхи оптимізації буття людини в умовах перманентних кризисних ситуацій? Зрозуміло, що людство не може жити поза економічною діяльністю, суспільним виробництвом, адже ці суспільні форми є способом людського існування. Поки існують люди на цій планеті, вони вироблятимуть і засоби виробництва, і засоби споживання. Справа полягає в тому, як це вони робитимуть: збалансовано чи в режимі дисбалансу, раціонально чи ірраціонально, органічно чи дивіантно, стихійно і традиційно чи все ж таки свідомо, змінюючи соціокультурну реальність у контексті розумних потреб людини як суб'єкта сучасної цивілізації?

Що ж необхідно зробити для запобігання або пом'якшення деструктивних проявів глобальних економічних криз? Повернемося на декілька десятиліть назад до проектів Римського клубу. Створення і діяльність Римського клубу, як відомо, здійснювалися наприкінці 60-х рр. минулого століття багато в чому за ініціативи видатного суспільного діяча, вченого, футуролога Аурелі Печчеї. Саме він у 1968р. доклав зусиль до створення цієї міжнародної неурядової організації, що поєднує видатних учених, представників політичних, урядових і ділових кіл, суспільних діячів багатьох країн.

Ідеологи Римського клубу на чолі з А. Печчеї розробили грандіозні проекти, які потребують широкого міжнародного співробітництва. Вони дістали назву «Цілі для людства», зокрема широкий резонанс серед світової громадськості мають шість глобальних стартових цілей: «зовнішні межі», «внутрішні межі», культурна спадщина, світове співтовариство, людське житло, виробнича система. Кожна з цих цілей передбачає певні основні поняття і факти, які необхідно знати сучасній людині, важливі дії, котрі вона повинна здійснити, щоб створити відповідні передумови для життя і подальшого розвитку. Шість зазначених цілей пов'язані із «зовнішніми межами» планети, «внутрішніми межами» самої людини, культурною спадщиною, яку вона має передати тим, хто прийде після неї, світовим співтовариством, котре вона мусить побудувати, середовищем людського існування, яке вона мусить

захистити будь-якою ціною і, нарешті, складною виробничою системою, реорганізацію якої їй уже слід розпочати.

У контексті мети нашої статті звернемо увагу саме на останню з перелічених вище цілей. А. Печчеї слушно зауважує, що людську спільноту все більше хвилюють явні неполадки в існуючих сьогодні економічних механізмах, їх взаємозв'язку із суспільством у цілому. Дійсно, складно зрозуміти, чому так часто не спрацьовують елементи економічної системи в різних країнах, незалежно від того, що керує нею — ринок чи план. «Якщо залишити поза увагою питання безпеки, — пише А. Печчеї, — можна стверджувати, що уряди практично всю увагу фокусують на проблемах зайнятості, продуктивності, інфляції, ціни, торгівлі, платіжного балансу, готові йти на будь-які жертви, щоб хоча б тимчасово полегшити вирішення цих проблем. Однак усе це в кінцевому рахунку абсолютно не приносить користі і єдиним висновком є те, що для поліпшення зазначеної ситуації ще не придумано поки що жодних надійних засобів» [9, с. 276]. Необхідно, на думку вченого, створити новий міжнародний економічний порядок. І хоча ще важко повністю його уявити в усіх деталях, але зрозуміло одне, він потребує докорінних змін у свідомості сучасної людини. «Настав час, — зазначає А. Печчеї, — виявити і вивільнити потенційну в кожній людині здатність бачити, розуміти і створювати, направляти моральну енергію людей на те, щоб вони самі будували своє гідне майбутнє» [9, с. 8].

А. Печчеї звертає увагу на те, якого надзвичайного значення набувають сьогодні притаманні нам усім — людям планети — внутрішні людські якості, їх виявлення і розвиток у жителів усіх куточків світу. На його думку, саме ці якості є найважливішим ресурсом людства, який можна порівняти хіба що з тим теплом, тією енергією, які так щедро посилає нам сонце. По суті, цей учений порушує питання про подолання глобальної суперечності, до якої дійшло людство і яка заганяє його в глухий кут. Сутність цієї суперечності — у протиставленні цивілізації і культури. Сучасна людська цивілізація, що формувалася в планетарному масштабі на основі грандіозних досягнень науки, техніки і технології, поряд з безсумнівними досягненнями має безліч недоліків, які ставлять на порядок денний гамлетівське питання: бути чи не бути *Homo sapiens* на планеті.

Ці проблеми всім відомі, вони актуалізуються і загрожують існуванню людства з кожним днем: питання демографії, безробіття, недовикористання соціальних й економічних можливостей суспільства, дефіцит і нераціональне управління ресурсами, неефективність, інфляція, відсутність безпеки і гонка озброєнь, забруднення середовища і деструкція біосфери, негативний вплив

на клімат та багато інших проблем, наче щупальця гігантського спрута, опутали всю планету [9, с. 6-7].

Отже, цивілізація потіснила культуру, індустрія — дух, споживацтво — практикування розумних потреб. «Що робити?» — це тривожне запитання турбує все прогресивне людство ось уже протягом останнього півстоліття. Римський клуб, його провідні аналітики, футурологи пропонують конструктивну відповідь: людству сьогодні, по суті, нічого іншого не залишається, як якнайшвидше наблизитися до наступної фази свого розвитку, а саме: поєднуючи свою могутність з достойною мудрістю, навчитися підтримувати в гармонії і рівновазі всі людські справи. Але відбутися це може тільки за умови ще небаченого перебігу подій, який А. Печчеї називає «людською революцією» [9, с. 6].

Справа полягає в тому, що людина, як відомо, підпорядкована дії двох основних програм — генетичної і культурної. На відміну від життєдіяльності тварин, людина пристосовується до середовища переважно на основі культурних (а не генетичних) механізмів. Отже, виживання людства зумовлене не біологічною, а відповідною культурною еволюцією. Основою останньої є людський дух, тобто мислення, мораль, воля, пам'ять. Саме ці складові людської свідомості формують загальнолюдські цінності, які є дороговказами до досягнення гуманних суспільних відносин. У реалізації людської революції А Печчеї вбачає два основні духовні засоби: сильну політичну волю і моральну енергію, які в першу чергу мають застосовувати керівники держав, політичні діячі, економічні менеджери, суспільні організації, а в кінцевому рахунку, основний суб'єкт нової якісної фази культурної еволюції — широкі народні маси, все людство в цілому.

Серед евристичних проєктів Римського клубу А. Печчеї виділяє проєкт Денніса Л. Медоуза «Межі зростання», який набув віддзеркалення в його доповідях, а також у книзі з однойменною назвою, написаною ним у співавторстві.

Основна ідея Медоуза полягає в тому, що при збереженні існуючих тенденцій до зростання в умовах кінечної за своїми масштабами планети на-ступні людські покоління досягнуть межі демографічної і економічної експансії, що призведе до неконтрольованої кризи і краху. Медоуз зазначає, що можна ще уникнути катастрофи, якщо вдається до заходів з обмеження і регулювання цього зростання і переорієнтації його цілей. Але чим далі, тим хворобливішими будуть ці зміни і тим менше залишиться шансів на кінцевий успіх [9, с. 120].

Навіть здоровий глузд, а не тільки наукові висновки, підказує, що матеріальне зростання на обмеженій за розміром планеті не може продовжуватися безкінечно. Людство віками формувало культуру зростання, але сьогодні необхідні революційні зміни

в культурній еволюції. Слід установити межі зростання фізичного, екологічного, біологічного і культурного характеру. Останнє особливо є актуальним. А. Печчеї спеціально підкреслює: «І все-таки проблема межі людського зростання і людського розвитку є по суті своєї проблемою головним чином культурною [9, с. 129].

Справа в тому, що людство, як виявилось на сьогодні, є ще культурно незрілим. Існує великий розрив (і він має тенденцію до збільшення) між культурним, духовним розвитком і технічними досягненнями. Людство по-справжньому ще не усвідомило філософських основ свого буття, воно «за деревами не бачить лісу», за конкретними економіками (державними, приватними), ринковими системами не бачить (а радше і не хоче бачити) загальної тенденції до самознищення. Схильність до марнотратства стала загальною вадою багатих економік, головним розсадником якого стали розвинуті країни і регіони. Саме вони, як підкреслює А. Печчеї, продукують таке ганебне явище, як консюмеризм (неумна схильність до споживацтва) [9, с. 132].

Запобігти цьому, розірвати порочне коло можна тільки за умови людської революції, перебудови духовно-культурної, моральної складової людського буття. «Якщо при існуючих обставинах не зміняться самі якості людини, то ми ніколи так і не знайдемо ніякого рішення щодо жодної з наших складних проблем», — підсумовує А. Печчеї [9, с. 133].

Незважаючи на деякі елементи утопізму, в проектах Римського клубу 70-х рр. минулого століття визначені реалістичні перспективи оптимізації соціокультурного розвитку сучасної цивілізації. Акцентуємо увагу на трьох із них, на нашу думку, основних.

1. У глобальному масштабі реалізація програми, яку називають по-різному: «новий світовий порядок», «нове людство», «демократичне світове товариство».

Більшість спеціалістів з проблем глобалістики закликають політиків, менеджерів світового бізнесу, вчених не ігнорувати небезпеку перманентних світових криз, не покладатися виключно на віру і благополучний результат, адже благодущність призведе людство до бід, деградації, зрештою, до загибелі. Моделі — сценарії цих негативних наслідків — детально розроблені і прораховані в процесі комп'ютерного аналізу.

Реальні дії світової спільноти повинні спрямовуватися на максимальну консолідацію і інтеграцію, а не на конфронтацію. Правилком мають стати міжнародні угоди з проблем світового соціально-економічного розвитку («росту» в термінології західних футурологів) на далеку перспективу. Необхідно наполегливо переборювати вузьконаціональний підхід під час їх розробки. Пошуки нового економічного порядку зумовлюють створення різних форм сумісної діяльності, міждержавних коаліцій. Уряди і міжнародні

організації мають зважати на те, що формування проекту «нове людство» повинно бути не стільки актом доброї волі і благочинства, скільки необхідністю, продиктованою проблемою виживання людини в глобальному вимірі. Чи готове світове співтовариство до практичних глобальних угод і дій? Вочевидь, ще по-справжньому не готове. Як зауважують Ю. Данілов, В.Седнев і О.Шипова, однією з найважливіших реакцій світового співтовариства на глобальну фінансово-економічну кризу 2008-2009 рр. став висновок про необхідність сформувати елементи регулювання і нагляду на національному рівні. На рівні всього світу, зазначають ці автори, можливості впровадити елементи глобального регулювання і нагляду виявилися вкрай обмеженими. Утім, на Лондонському саміті вдалося створити новий міжнародний орган — Раду з фінансової стабільності, яка стала наступницею Форуму фінансової стабільності. Порушено також питання про створення на рівні ЄС єдиної системи кризис — менеджменту, прийнято рішення про створення в рамках ЄС нового наглядового органу — Європейської ради із системних ризиків [4, с. 10 - 11].

2. Формування національних економік з позиції «технократичного оптимізму». Настав час кожній країні, кожному національному уряду практично здійснювати економічні й організаційні заходи з урегулювання соціальних відносин у суспільстві, зокрема законодавства у сфері бізнесу (виробництво товарів і послуг, трудова зайнятість населення і охорона здоров'я, збереження навколишнього середовища, зменшення крайніх проявів нерівності). Особливого значення в умовах перманентних криз набуває лідируюча роль держави. Адже ніякі інші суспільні інститути й організації (сім'я, профспілки, церква, політичні партії) не можуть у цьому сенсі конкурувати з державою.

Історія криз учить, що вона нічого не вчить. Існує досвід виходу американського суспільства з економічної кризи 1929 — 1933 рр. Його вивчення має немаловажне значення для сучасності, зокрема й для України. Комплекс реформ («Новий курс») президента США Ф. Рузвельта ґрунтувався на ідеї державного регулювання економіки, наприклад, планування народного господарства. Як відомо, думка про неможливість автоматичного саморегулювання капіталізму була висловлена М.І. Туган — Барановським ще на початку ХХ ст.

Одним із перших актів Ф. Рузвельта в рамках політики «Нового курсу» було зміцнення банківської і фінансової системи. Центральне місце в реформах належало державному регулюванню національної економіки. Головним вектором «Нового курсу» було вгамування приватновласницької, індивідуалістичної ринкової стихії, яка поставила США на край економічної і соціальної катастрофи [5, с. 10 -12]. Безумовно, нинішня світова криза і криза

1929 — 1933 рр. у США й інших країнах дуже відмінні, але є й спільні інваріанти, які вказують на оптимальні шляхи виходу з подібного роду соціально-економічних потрясінь.

3. «Новий гуманізм», «людська революція», «новий глобальний етос», «нова культурна раціональність» — подібного роду концепти, що пропонуються світовому співтовариству представниками Римського клубу, містять важливий посил: слід кардинально змінити систему цінностей суспільства. Здійснити це, на думку М. Месаровича і Е. Пестеля, можна завдяки створенню нової системи освіти з урахуванням специфіки та реалій різних країн і національних культур.

«Усі сучасні кризи мають свою глибинну причину саме в духовній сфері. Їх основи — у сфері освіти», — наголошує Г.В. Задорожний. Сьогодні освіта, сформована в межах великої письмової традиції, яка надавала загальні духовні смисли й універсалії, світоглядно-ціннісні орієнтації, стає непотрібною. Все поширенишим стає псевдоосвіта як форма пост(недо)модерну, яка не просто руйнівна, але низводить людину — споживача — до тварини, адже саме тварині «не треба» задумуватися над вищими смислами життєдіяльності, оскільки її життя інстинктивне, воно не реалізується в творчості [6, с. 90–91].

Необхідно здійснити переакцентування: від одностороннього курсу на економічні інтереси і стимули перейти до орієнтації на соціокультурні фактори, в першу чергу їхню морально-етичну складову. Це зумовлює розвиток свідомості сучасної людини до рівня самосвідомості як учасника світового співтовариства, як жителя планети Земля, що є колискою людства, але вона достроково може стати і його глобальною могилою. Основний недолік сучасної економічної практики полягає в тому, що в ній відокремлюється господарська діяльність від моральної, етичної. На це звертав увагу В.С. Соловйов — видатний російський мислитель другої половини ХІХ ст. «Визнавати в людині тільки діяча економічного — виробника, власника, споживача матеріальних благ — є точка зору хибна й аморальна. Зазначені функції не мають самі по собі значення для людини і аніскільки не визначають її сутності і достоїнства. Виробнича праця, освоєння і використання її результатів — одна із сторін в житті людини або одна із сфер її діяльності, але істинно людський інтерес полягає в тому, як і для чого людина діє в цій певній сфері» [10, с. 35].

Інший видатний мислитель — філософ і економіст С. М. Булгаков — указував на необхідність вироблення гуманної економічної раціональності. Зіставляючи квієнтистські вчення, що проповідують містично-споглядальне, занадто аскетичне, ставлення до життя (наприклад, буддизм), і «сучасний європейський епікуреїзм», він писав: «Повне протиставлення цьому, серйозному

і похмурому світогляду — епікурейський, легковажний світогляд середнього європейця, для якого прагнення до збільшення багатства, комфорт, вічна потреба насолоди є чимось насущним і настільки само по собі зрозумілим, що йому навіть на думку не спадає створювати для виправдання якусь доктрину або мораль, і вся своєрідність його світогляду усвідомлюється тільки в порівнянні зі світоглядом протилежним» [3, с. 223].

«Економічна людина» стає рабом господарчої стихії. На ці аспекти попадання людини в полон економіки звертає увагу англійський морально-релігійний проповідник Т. Карлейль. У своїй праці «Герої і героїчне в історії», що вийшла друком у 1891 р., цей релігійний мораліст розгорнув всесторонню критику споживацького духу капіталізму. Споживацтво, на його думку, стало специфічною ознакою утилітарного способу мислення і дії. «Замість кадила наш час відверто підносить сковороду...» — зауважує він. Споживацьку філософію Т. Карлейль називав «філософією свиней» [“Pigphilosophi”], всесвіт для такої філософії — «свиняче корито», а рай — «необмежена кількість свинячих помиїв» [8, с. 74]. Відчуття дива, благоговійності і тайни стосовно людини — усе це ігнорується духом практицизму і споживацтва. Людина, вважає цей мислитель, забула Бога і релігію — образ, яким вона відчуває себе духовно пов’язаною з невидимим світом.

Формування нової культурної раціональності зумовлює високу духовність людини. Ще М. Вебер розрізняв два види раціональності — формальну, основану на утилітаризмі, «сухих» розрахунках, «голому практицизмі» і сутнісну, яка враховує і певні ціннісні постулати. М. Вебер довів, що суто формальна раціональність грошових розрахунків повинна розглядатися як другорядна або така, що суперечить кінцевим цілям, які зумовлюються вищими цінностями [7, с. 97]. Очевидно, що пріоритетною у визначенні ціннісних орієнтирів особистості і перспектив соціокультурного розвитку України має саме сутнісна раціональність. Практикування бережливої етики зумовлює орієнтування на використання зберігаючих технологій у процесі виробництва і споживання. При цьому необхідне врахування природних і соціальних ресурсів, їх оцінка в контексті існування майбутніх поколінь, які мають забезпечити подальше оптимізоване існування соціуму.

Найголовніше у формуванні нового глобального етосу — досягнення збалансованого зростання споживання, що передбачає і обмеження цього зростання з кількох позицій. Сьогодні людська цивілізація переживає системну кризу і її головним детермінуючим фактором є стан людського духу. Але якщо матеріальні потреби безупинно зростають, а індустрія і цивілізація ще більшою мірою стимулюють ці потреби, то, як зазначив М.О. Бердяєв, врятування людини, природи, планетарного середовища можливе

лише на основі революційної зміни духу і в першу чергу — завдяки обмеженню матеріальних потреб. Якщо народи прагнуть духовно відродитися, підкреслював цей мислитель, їм доведеться стати на шлях розумного аскетичного самообмеження і одухотворення всього господарчого життя [1, с. 696]. Мабуть найскладніше завдання — регулювання споживацької свідомості людини, формування істинно людських якостей особистості, істинно людських потреб, на чому так наголошував один із лідерів Римського клубу — А. Печчеї у своїй книзі «Людські якості».

Якщо вдасться вирішити це питання — відбудеться революція людини: трансформується людський дух, сформується нова свідомість, що ґрунтується на загальнолюдських цінностях. Реалізація цього завдання сприятиме вирішенню глобальних проблем світопорядку, зокрема проблеми криз як поки що непереборної складової світового соціокультурного розвитку.

Таким чином, можна констатувати, що сьогодні на порядок денний поставлено проблемні питання щодо сутності, місця і ролі господарської економічної діяльності в житті світового співтовариства й окремої особистості. Серед них в першу чергу актуалізуються такі, як вироблення нової, гуманної раціональності: переосмислення ідеології і психології споживання, впровадження нового економічного етосу. Вони потребують подальшого аналізу, всебічного і ґрунтовного вивчення.

Список літератури

1. Бердяев Н. А. Философия неравенства / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. Судьба России: Сочинения. — М. : ЗАО Изд-во ЭКСМО. — Пресс; Х. : Изд-во Фолио, 1998. — С. 479-730.
2. Бузгалин А. В. Мировой экономический кризис: природа и альтернативы будущего (марксистский анализ) / А. В. Бузгалин, И. А. Колганов // Социальная экономика. — 2009. — № 2. — С. 87 — 97.
3. Булгаков С. Н. Очерки по истории экономических учений / С. Н. Булгаков // Социальная экономика. — 2009. — № 2. — С. 219 — 225.
4. Данилов Ю. Философская архитектура посткризисного мира: эффективность и/или справедливость? / Ю. Данилов, В. Седнев, Е. Шипова // Вопросы экономики. — № 11. — 2009. — С. 4 — 17.
5. Дерев'янкін Т. І. «Новий курс» у Сполучених Штатах Америки (30-і роки ХХ ст.) / Т. І. Дерев'янкін // Історія народного господарства та економічної думки України. міжвід. зб. наук. пр. — Вип. 30. — К., 1998. — С. 3-14.
6. Задорожний Г. В. О фундаментализации университетского образования / Г. В. Задорожний // Социальная экономика. — 2007. — № 1-2. — С. 84 — 91.
7. Задорожний Г. В. Роль і значення соціального партнерства для сучасного розвитку України / Г. В. Задорожний // Соціальна економіка. — 2007. — № 1-2. — С. 93-100.

8. Карлейль Т. Теперь и прежде / Т. Карлейль. — М. : Республика, 1994. — 415с.
9. Печчеи А. Человеческие качества / Аурелио Печчеи. — М. : Прогресс, 1980. — 302 с.
10. Соловьев В. С. Экономический вопрос с нравственной точки зрения / В. С. Соловьев // Социальная экономика. — 2008. — № 3-4. — С. 34-45.

Надійшла до редколегії 17.10.2011 р.

УДК 304.4:811 (477)

О. В. КРАВЧЕНКО

МОВНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ В УКРАЇНІ

Висвітлюються мовні аспекти культурної ситуації в Україні та визначається культурологічна модель її вирішення.

Ключові слова: мовна ситуація, диглосія, білінгвізм, мовна політика, культурна політика, ідентичність.

Освещаются языковые аспекты культурной ситуации в Украине и определяется культурологическая модель ее решения.

Ключевые слова: языковая ситуация, диглоссия, билингвизм, языковая политика, культурная политика, идентичность.

Highlights the linguistic aspects of the cultural situation in Ukraine and is determined by the cultural studies model to solve it.

Key words: language situation, diglossiya, bilingualism, language policy, cultural policy, identity.

Відсутність чіткого «етнічного» маркера ідентичності в Україні, яка неодноразово привертала увагу аналітиків, спонукає до того, аби заради усвідомлення складності національної ідентифікації в Україні, оцінити її мовний чинник. Багатофункціональність феномену мови та його значимість в акумуляції і вирішенні соціально значимих проблем стимулювали дослідження когнітивно-дискурсивних, комунікативних, лінгвокультурних та соціолінгвістичних аспектів мовної практики. У публічному дискурсі України найактуальнішими виявилися проблеми відновлення та збереження мовних норм, захисту або утвердження офіційного статусу мов, забезпечення їх ефективного соціального функціонування тощо [1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 21].

Наріжним каменем у дискусіях фахівців та політиків є уявлення про мову як одну з унікальних культурних характеристик етносів. На цьому ґрунтується переконання, що національна розбудова передбачає реалізацію формули «одна нація — одна мова». Специфіка етнічної ситуації в Україні зумовила те, що стрижнем напруження став україно-російський білінгвізм населення країни,

який має історичне підґрунтя, але в контексті націєтворення здебільшого інтерпретується як аномалія. Якщо мовну належність вважати суттєвим моментом особистісної самоідентифікації, то асоціація мова — культура, яка іноді фіксується в понятті «лінгвокультура», є доречною. Відтак, усвідомлення та проектування мовної моделі культурного порядку є одним з найважливіших та найскладніших у формуванні культурної політики. Звернення до аналогій в інших країнах не дають очікуваних відповідей, оскільки очевидно, що мова — не тільки унікальний за походженням лінгвістичний феномен, а й детермінована у своєму функціонуванні численними чинниками, що складають національну специфіку. Так, наприклад, стимулювання до вивчення двох і більше мов у країнах Євросоюзу та спадковий або неофіційний білінгвізм у країнах колишнього СРСР мають хоча і подібні прояви, але різну природу.

Науковці, зважаючи на характер лінгвістичної прагматики в Україні, характеризують співіснування російської та української мов як диглосію. Ідеться про можливість формування індивідуальної мовної поведінки через вибір з декількох мов функціонально ефективнішої за тих чи інших обставин. Співіснування мов в одному культурному просторі рідко є рівноправним: якась з них посідає вищу сходинку в системі соціальної престижності, а якась — нижчу. Тому ступінь поширеності мови, її статус стають важливим аргументом політики, оскільки підвищують впливовість її акторів і дозволяють підвищити ефективність впливу на формування символічного простору. Диглосія передбачає не тільки конкуренцію двох мов, а й різних стилів однієї мови або її компонентів. Диглосний білінгвізм зовсім не є політичним «вироком» суспільству, оскільки в залежності від обставин він може стати основою продуктивного культурного діалогізму. Проте не виключена й можливість маргіналізації, акультурації або формування змішаної ідентичності. Тому важливим є не тільки фіксація цієї ситуації, а й визначення мотивів мовного вибору та тієї соціокультурної конфігурації, яка в результаті цього утворюється.

Аби мати надійнішу межу відліку в постановці проблеми, варто нагадати, що під час Всерадянського перепису населення в 1959 р. українську мову визнали рідною 95% населення України (при тому, що власне українці становили тоді 76,8%). За даними перепису населення 2001 р., українську мову вважали рідною 67,5% населення України, що на 2,8% більше, ніж за даними перепису 1989 р. Російську мову визначили як рідну 29,6% населення, що в порівнянні з минулим переписом населення є менше на 3,2%. Але за той час, що розділяє обидва переписи, в цілому чисельність українців, які вважають українську своєю рідною мовою, знизилася на 2,5%. Збільшення чисельності населення, яке вважало

українську мову рідною, зафіксоване майже скрізь — у 23 регіонах. У Дніпропетровській, Житомирській, Кіровоградській, Львівській, Миколаївській, Одеській, Сумській, Херсонській областях збільшення відбулося більше, ніж на 5%, а в Києві — на 14,6%. Знову таки, очевидно, йдеться про зміни, які сталися у зв'язку зі зміною мовної самоідентифікації росіян: майже скрізь, за винятком Києва, збільшення чисельності росіян, котрі вважали українську своєю рідною мовою, перевищило збільшення кількості українців, які вважають рідною українську мову. Частка українців, котрі вважають рідною мовою своєї національності, збільшилася в 16 регіонах. Але якщо в Полтавській області вона залишилася на колишньому рівні, то в 9 регіонах (Дніпропетровській, Донецькій, Запорізькій, Луганській, Миколаївській, Одеській, Харківській та Херсонській областях, а також у Криму) — знизилася. У цих же регіонах помітне збільшення частки українців, які вважали своєю рідною мовою російську. Отже, зміна етнічності з «росіян» на «українців» не означала автоматичної зміни мовної самоідентифікації. Коментуючи підсумки перепису 2001 р., український соціолог С. Єфімов згадав про ситуацію, яка відбувалася з представниками вищої влади: Л. Кучма зі здобуттям Україною незалежності змінив свою етнічну самоідентифікацію з «росіянина» на «українця», а декількома десятиліттями раніше українець за походженням Л. Брежнєв, навпаки, перетворився на «росіянина». Пояснення цих змін можна відшукати в словах Л. Кучми, який у своїй книзі написав: «...людина шукає свою користь, намагається пристосуватися до нових обставин, вловити, що сподобається владі... Люди перестали боятися заявляти себе українцями...» [5, с. 298]. Таким чином, якщо виходити з методології, яка використовувалася в процесі проведення перепису, можна дійти висновку про зміну етномовної самоідентифікації населення України, що відбулася на рубежі тисячоліть.

Дебати про фактичний стан справ були темою гарячих дискусій між російськими й українськими політиками. Перепис 1989 р. свідчить, що 12,3%, а у 2001 р. — 14, 8% етнічних українців зазначають російську мову як «рідну мову». Але такі дані мають враховуватися з великою обережністю. Ідея «рідної мови» є надзвичайно неоднозначною. Вона може бути інтерпретована як мова своїх предків або мова, яку вивчають у школі, або мова, яка нині є зручною в повсякденному користуванні. Як результат процесів русифікації, мова в кожному з цих випадків може бути багато в чому відмінною [16]. За даними українського соціолога М. Шульги, на запитання «Як ви вважаєте, що таке «рідна мова»?», 34% опитаних відповіли, що «це мова, якою я думаю і можу вільно спілкуватися», 32% — що «це мова, до якої я належу», для 24 % — це «мова, якою говорили мої батьки», а ще 8% вважали рідною ту

мову, якою я спілкуюся найчастіше» [14]. Д. Арел переконує, що «приватне використання мови ближче до сутності (національної) ідентичності», ніж будь-який інший груповий індикатор [15]. На цій основі можна моделювати дещо відмінну від «чорно-білої» офіційної схеми ситуацію в українському суспільстві. Зокрема можна виділити три групи: українців — українофонів, росіян — русофонів і українців — русофонів. Дослідження щоденної мовної практики пересічної людини надають дещо відмінні в порівнянні з переписом результати: українці — українофони, охоплюють приблизно 40-45 % населення, росіяни — русофони — 20-22 %, українці — русофони — 30-35 % і росіяни — українофони — 1-3 % [10, 13]. Це надає підстави для висновку, що меншість населення в Україні говорить українською. У той час, як у сільських областях українофони все ще переважають, у міських областях вони складають меншість, будучи змушеними щоденно захищати свої права віч-на-віч з домінуючими групами русофонів [20]. А значить, головні регіональні відмінності в практиці функціонування мови полягають саме в цьому.

Аналіз ситуації, що склалася в 1991-1994 рр., свідчить про те, що 77 % «західноукраїнського» населення використовували переважно українську мову і лише 18,5% населення «Східної України» роблять так само [16] У Києві, де 72% міського населення є українцями (за радянським переписом), лише 23,6% використовують переважно українську мову [15]. За даними опитувань КМІСу, проведених у 2004 р., російській мові надають перевагу більшість населення Криму — 97 %, і шести областей Півдня та Сходу України — від 72 до 93 % [10, с. 17]. Проте М. Рябчук переконує, що мова «переважного вжитку», як і категорія «рідної мови», не пояснює повністю складнощів мовної ситуації в Україні. Про це свідчить те, що приблизно третина українського населення використовують як українську, так і російську мови — у залежності від обставин та їх оточення [20]. Дослідник стверджує, що використана методологія не розкриває повною мірою реального стану функціонування мови, оскільки багато українців-українофонів у неформальній ситуації під час інтерв'ю, можливо, вважають за краще відповідати російською мовою і тому дають штучно високу цифру українців-русофонів.

Інші дослідники стверджують, що етнолінгвістичне розділення в Україні є надзвичайно важливим у поясненні соціально-політичних орієнтацій населення й українсько-російських відносин [17]. Про це свідчать результати президентських виборів 1994 р., які переконливо довели, що підтримка обох ключових кандидатів розколола лінгвістичну ситуацію в суспільстві. Приходо до влади Кучми сприяла підтримка густонаселених і сильно русифікованих регіонів південно-східної України. Такий аналіз

збігається з поширенням настроїв глибокого національного розколу в Україні, який, як уже було сказано, неминуче призводить до розщеплення України на «схід» і «захід» за лінгвістичною ознакою. Але такий аналіз не в змозі встановити лінію розподілу країни, не зважається на те, що ця модель не повною мірою відображає проблему, тому що в українському суспільстві має місце також структурування та мінімізація відмінностей.

Така ситуація привела до запеклих дебатів в Україні з приводу державних спроб лінгвістичної українізації населення. По суті, є два протилежні табори, які пропонують надзвичайно різні перспективи в мовній політиці в Україні. В одному з них переконують, що є необхідність змінити політику гомогенізації та асиміляції, в результаті якої за часів царизму та радянського періоду поширення російської мови відбувалося за рахунок української мови, яка нині перебуває під загрозою зникнення. Унаслідок офіційної державної політики сталася штучна «деукраїнізація» великих сегментів українського населення, тому українська держава має обов'язок і моральне право на своєрідний реванш. Єдина державна мова в Україні є гарантією її довгострокового виживання в процесі розбудови України, а її статус є відшкодуванням збитків, нанесених у минулому. Таким чином, сприяння українській мові має сприяти згоді і здійсненню ширших змін, які забезпечать Україні подальший розвиток [18]. Реагуючи на критику такої політики тими, хто вважає її «неліберальною», оскільки вона сприяє мові титульної більшості (української) над іншими етнічними групами населення України, Т. Кузьо заявляє, що національне та державне будівництво в усіх державах завжди змінювало ситуацію на користь титульної культури та мови [18]. Він переконує, що суто громадянських держав просто не існує і що держави Заходу, попри їх різноманітність, ґрунтуються на культурі, традиціях і мові домінуючої титульної етнічної групи.

М. Рябчук намагався довести, що не зважаючи на риторику державних еліт у Києві, державна політика не пішла надто далеко, аби змінити мовну ситуацію в Україні. Він вважає, що Україна перебуває в класичному постколоніальному стані, коли його тубільна місцева культура все ще змушена конкурувати з колишньою імперською культурою, яка походить з Москви. Україна була травмована зліва «під час домінування цивілізації «першого світу» — міської, модерної російської мови, над цивілізацією «третього світу» — сільської, архаїчної української мови» [11]. Це призвело до формування спадку «українофобії», або точніше «українофонофобії». Ідеться про те, що, завдяки місцевій номенклатурі, було створено ситуацію, коли носії українці-українофони продовжують бачити себе громадянами України другого сорту. М. Рябчук вважає, що такі люди, спокушаючись «вогнями українських

міст», опиняються здебільшого в російськомовному культурному середовищі, і саме російськомовні українці є ключовими «гравцями» в ЗМІ і політиці. М. Рябчук стверджує, що «креольський» націоналізм існує серед української пострадянської еліти русофонів, які «в політичному сенсі... є повними «українцями», тобто абсолютними прихильниками державної незалежності, територіальної цілісності й такими, що поділяють багато історичних міфів і символів з українофонами. Проте в культурному та лінгвістичному сенсах, вони є радше «росіяни» за своєю сутністю, тобто такі, що не виявляють симпатії до українофонів (з їх «західноукраїнською націоналістичною одержимістю») і схиляються до упередженості щодо української мови та культури [19]. Він порівнює цю еліту з латиноамериканською, яка здобувала незалежність своїх країн не для того, щоб об'єднатися з місцевими індіанцями і будувати для них державу, а заради того, щоб ще раз солідаризуватися з колишніми метрополіями, але вже на нових умовах [19]. М. Рябчук посилається на нерішучість політики «українізації» за часів Л. Кучми. Утім, те саме можна було б сказати і про політику В. Ющенка і про політику його наступника.

З іншої точки зору, задекларованої, наприклад, М. Погребінським, пропонується розгляд україно-російського мовного питання як потенційного джерела конфлікту в Україні [10]. Тому, щоб уникнути відчуження великої кількості російськомовного населення в Україні за етнічним походженням росіян й українців, слід дотримувати політики статускво. Це заперечувало б офіційне сприяння українській мові за рахунок російської мови. Замість цього пропонується політика «ліберальної» терпимості та лінгвістичного плюралізму. Доводиться таке: якщо мета офіційної політики полягає в тому, щоб досягти політичної згоди, тоді українська держава має в подальшому змінити політику визначення відмінностей між українською та російською мовами [20]. Посилаючись на результати опитування стосовно ставлення до Росії, пропонується сприяти «наявній слов'янській» ідентичності, звертаючи увагу на близькість двох етнічних груп. Окрім того, у центрі уваги опиняється твердження захисників офіційної програми лінгвістичної «українізації», що протягом царського та радянського періодів багато етнічних українців було одночасно «деукраїнізовано» і «русифіковано». Як доводить І. Кононов стосовно історії взаємодії росіян і українців у Донбасі, важливо усвідомити, що багато українців і росіян за радянських часів не були фактично «денаціоналізовані», оскільки не мали жодної реальної національної свідомості раніше. Серед населення було чимало безграмотних, і вони утворювали в радянському контексті цілісне культурно-освітнє формування нещодавно урбанізованого населення. Штампування їх ідентичності,

за знаменитою фразою радянських часів, насправді, відбувалося «в горнилі праці».

Стосовно фактичних дій держави і політики в освітній системі, то очевидно є узгодженість зусиль у просуванні української мови. У 1991 р. Міністерство освіти затвердило Державну програму розвитку української мови й інших національних мов в Україні до 2000 р. [12]. Таким чином, українська мова мала стати обов'язковою в усіх навчальних установах відповідно до плану доведення пропорції дітей, що навчаються українською мовою, фактичному відсотку етнічних українців серед населення України. За даними Української філії Міжнародного інституту гуманітарно-політичних досліджень в період з 1991/1992 по 2003/ 2004 рр., відсоток школярів, які навчалися українською, зріс з 45 до 75 [10, с. 56]. Так само в цей період відсоток дітей, які навчалися російською мовою, зменшився з 54 до 24 % [10, с. 56]. У той же час, за цими фактами приховуються великі регіональні відмінності в упровадженні проекту українізації, про що свідчать дуже низькі показники пропорції дітей, що навчаються українською мовою, наприклад, у 2008/2009 рр. 90% учнів Криму, 60% — Донецької та 56 % — Луганської областей навчалися російською мовою [10, с. 57]. Як відзначають фахівці, є необхідність в уточненні і розширенні поля зору поза статистикою, яка інколи маскує дійсність. Статистика була б надійнішою, якщо б враховувалася кількість викладачів, які фактично викладають свої предмети або українською, або російською мовами. Подальше дослідження також свідчить про те, що багато дітей, які навчаються в українських школах у Центральній, Південній та Східній Україні, вважають за краще спілкуватися з друзями і сім'єю російською мовою [10, 363]. Спроба державного врегулювання використання мов у робочий час у системі освіти, яка здійснена у 2009 р. через прийняття Постанови уряду України про внесення змін у «Положення про загальноосвітній заклад», викликала широкий резонанс і врешті-решт — негативну реакцію Конституційного суду. Оскільки увага науковців була значною мірою сконцентрована на аналізі статистики змін у використанні мови в освітній системі на макрорівні, є необхідність глибшого та якіснішого наукового підтвердження цих результатів [16].

Такі труднощі в оцінці функціонування мови дали привід до критики спроб надання їй значимості у визначенні сутності національного в Україні. Мова є важливим, але не найголовнішим і всеохоплюючим чинником національної ідентичності. Отже, якщо метою державних проектів є досягнення політичної згоди, то українська держава, очевидно, повинна захищати проєкцію на нейтральну, наприклад, на «східнослов'янську» ідентичність, яка наголошує не на відмінностях, а близькості українців

та росіян. Політизація цього питання заважає вибудовуванню зваженої мовної політики, що має наслідком перетворення питання з практичного в символічне з очевидними збитками для національної консолідації, оскільки сприяє формуванню образу «свійчужий» у середині країни. В такому разі конкуренція між політичними силами починає трактуватися як протиборство між регіонами країни, соціальними групами. На думку А. Колодій, серед проблем формування загально-української національної ідентичності є «накладання мовних та етнокультурних відмінностей на регіональні розбіжності в цінностях і соціетальній культурі», відсутність чіткого компромісу стосовно «культурного ядра» української політичної нації та офіційної мови, неконсолідованість, регіональна та мовно-культурна роздільність (титульної) української етнопції як постколоніальний синдром» [4, с. 46]. Не заперечуючи очевидного регіонального розмаїття в мовних практиках та культурних стилях, усе ж не варто перебільшувати їх значення, оскільки вони нівелюються загальним зубожінням мовної культури населення країни. Зайвим доказом тому — реалізація ініційованої І. Фаріон програми підвищення рівня опанування української мови депутатами Львівської обласної ради. З іншого боку, боротьба із суржиком, який начебто притаманний Сходу України, також є надуманою, з огляду на неусталеність критеріїв визначення та екзотичність цього стилю. Загалом, дедалі очевиднішим є те, що вирішити мовне питання, формулюючи його в суто лінгвістичній парадигмі, навряд чи можливо, так само, як і в політичній площині. Переосмислюючи ситуацію за допомогою культурологічних аналогій, можна говорити про бікультуралізм. Щоправда, на відміну від традиційних етнологічних досліджень цієї ситуації, яка розглядається в контексті міжетнічних контактів, варто спроектувати її на процеси глобалізації. В такому разі йтиметься не про перспективу заміщення однієї мови іншою, а про розширення діапазону мовного спілкування.

Загалом есенціалізація мовних та культурних ситуацій призводить до неминучої їх ідеологізації та передбачає можливість і необхідність вирішення через використання інститутів влади. Але при цьому виникає не менш ризикована асоціація мови та культури зі станом держави. Тобто, з одного боку, «різномовність» можна розцінювати як симптом безпорадності влади, а з іншого — як оцінку ступеня функціональності мови, на яку впливає відповідний імідж держави загалом. Наприклад, намагання замістити українською мову російську в діловодстві й офіційній сфері навряд чи можуть бути визнані результативними. Причиною, очевидно, є не лише культурний стереотип «другорядності», «селянськості», який має українська мова, а й те, що в цьому разі не змінюється змістовий

контекст, в якому українська мова постає як чергова політична «ново-мова», за словами О. Забужко.

Мовна ситуація в суспільстві не надає переконливих доказів ментальної консолідованості населення, потрібної для успішної реалізації національного проекту в його «класичному» варіанті. Якщо розглядати мову як вербальне втілення культури, маємо констатувати не стільки мультикультурність, скільки багатокладність культурного середовища українського суспільства. Показово, що стрижнем для формування публічних позицій щодо мовних проблем в останні десятиліття є ставлення до мови. Тобто мова сприймається як певний символ, покликаний відображати ступінь впливовості політичних акторів, які його використовують. За соціологічними дослідженнями, «мовне питання» не є пріоритетним для тих, чії права начебто потребують захисту. Однак захист мовних прав — це найоптимальніша з позицій міжнародного права формула реалізації культурно-психологічної стратегії збереження символічно вигідної позиції, співвідносно з утраченим статусом привілейованого етносу. Зрозуміло, що функціонування мови не регулюється лише законами. Соціальна ефективність як української, так і російської мов, вочевидь, зменшується. Формальне вирішення питання щодо другої державної мови навряд чи змінить існуючу мовну ситуацію, але, ймовірно, сприятиме фундаменталізації соціально-політичного аспекту проблеми.

Мабуть, було б доцільним відійти від сприйняття мовного середовища як предмета унормування відповідно до ідеалізованих концепцій лінгвістики минулого століття. Глобальний вимір мовних процесів свідчить на користь того, що юридичне «урівноваження» різних мов нереальне, оскільки протистояти мовній експансії, як це відбувається, наприклад, з англійською мовою, навряд чи є перспективним. Отже, позбавитися білінгвізму там, де він уже є, неможливо без культурних збитків. Однак сприяти його утилітаризації, тобто підтриманню прав мовного вибору людини з чітким зазначенням сфери державного протекціонізму в цій сфері, цілком доцільно. У подальшому, вочевидь, важливим є детальніше порівняльне дослідження динаміки мовної ситуації в регіонах, населення яких вважається найбільш політично ангажованим щодо мовної проблеми.

Список літератури

1. Даниленко О. А. Язык конфликта в трансформирующемся обществе: от конструирования истории — к формированию социокультурных идентичностей / О. А. Даниленко. — Вильнюс : ЕГУ, 2007. — 404 с.
2. Дзюба І. Сучасна мовна ситуація в Україні / І. Дзюба // Слово Провісїти. — 2000. — № 5. — С. 2–3.

3. Журженко Т. Ю. Мовна політика в сучасній Україні / Т. Ю. Журженко // Розвиток демократії в Україні : матеріали міжнар. наук. конф., (Київ, 29 верес. — 1 жовт. 2000 р.) : наук. зб. / М-во освіти і науки України, Центр вивчення демократії ун-ту КВІНЗ (Канада), Канад. агентство міжнар. розвитку (CIDA). — К. : Центр освіт. ініціатив, 2001. — С. 39–50.
4. Колодій А. Культурний плюралізм і етнонаціональна політика / А. Колодій // Агора. — 2006. — № 4. — с. 34 — 51.
5. Кучма Л. Україна — не Россия / Л. Кучма. — М. : Время, 2004. — 560 с.
6. Масенко Л. Т. Мова і суспільство: постколоніальний вимір / Л. Т. Масенко. — К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. — 164 с.
7. Масенко Л. Т. Мова і політика / Л. Т. Масенко. — К. : Соняшник, 2004. — 120 с.
8. Медведев О. Мовний баланс: сухі факти проти крикливих політиканів [Електронний ресурс] / О. Медведев // Обозреватель. — Режим доступу : <http://www.obozrevatel.com/news/2007/3/23/162212.htm>. — Назва з екрану.
9. Мовна політика та мовна ситуація в Україні : аналіз та рек. / за ред. Ю. Бестерс-Дільгер. — К. : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2008. — 362 с.
10. Русский язык в Украине / ред. М. Б. Погребинский. — Х. : Харк. приват. музей миськ. садиби, 2010. — Кн. 2 : Социология и статистика. — 361 с.
11. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення / М. Рябчук. — К. : Критика, 2000. — 303 с.
12. Рябчук М. Дві України: реальні межі, віртуальні ігри / М. Рябчук. — К. : Критика, 2003. — 335 с.
13. Хмелько В. Лінгвоетнічна структура України: регіональні особливості та тенденції змін за роки незалежності / В. Хмелько // Наук. зап. НаУ-КМА. Соціол. науки. — 2004. — Т. 32. — С. 3–15.
14. Шульга Н. Родной язык: надуманный конструкт или реальность? : [Електронний ресурс] / Н. Шульга. — Режим доступу : <http://odnarodina.ru/topics/1/252.html>.
15. Arel D. Language Politics in Independent Ukraine: Towards One or Two State Languages? / D. Arel // Nationalities Papers. — 1995. — Vol. 23, № 3. — P. 597–622.
16. Janmaat J. G. Language Politics in Education and the Response of the Russians in Ukraine / J. G. Janmaat // Nationalities Papers. — 1999. — Vol. 27, № 3. — P. 475, 478.
17. Khmelko V. The Russian Factor and Territorial Polarisation in Ukraine / V. Khmelko, D. Arel // Harriman Review. — 1996. — Vol. 9, № 1/2. — P. 81–91.
18. Kuzio T. The Nation-building Project in Ukraine and Identity: Toward a Consensus / T. Kuzio // Dilemmas of Slate-Led Nation Building in Ukraine / Eds: T. Kuzio, P. D'Anieri. — Westport : Coon Pager, 2002. — P. 21.
19. Ryabchuk M. A Future Ukraine: One Nation, Two Languages, Three Cultures? / M. Ryabchuk // The Ukrainian Weekly. — 1999. — 6 June.

20. Ryabchuk M., Civil Society and Nation Building in Ukraine / M. Ryabchuk // Contemporary Ukraine: Dynamics of Post-Soviet Transformation / ed. T. Kuzio. — Armonk : M. E. Sharpe, 1998. — P. 89.
21. Ryabchuk M. Culture and Cultural Politics in Ukraine: A Postcolonial Perspective / M. Ryabchuk // Dilemmas of Slate-Led Nation Building in Ukraine / Eds: T. Kuzio and P. D'Anieri. — Westport : Coon Pager, 2002. — P. 47–70.

Надійшла до редколегії 26.09.2011 р.

УДК 130.2:82–1 (520)

М. В. ДЯЧЕНКО

ЯПОНСЬКА ПОЕЗІЯ: ФІЛОСОФСЬКІ МОТИВИ

Акцентується увага на філософському сприйнятті людини і світу японськими поетами-класиками. Проводиться думка про те, що палітра смислових значень стосовно людського буття в японській поезії є широкою і багатовимірною.

Ключові слова: природа, життя, японська художня культура, японська класична поезія, буддизм, дзен-буддизм, поетична рефлексія, філософія.

Акцентируется внимание на философском восприятии человека и мира японскими поэтами-классиками. Проводится мысль о том, что палитра смысловых значений относительно человеческого бытия в японской поэзии широка и многогранна.

Ключевые слова: природа, жизнь, японская художественная культура, японская классическая поэзия, буддизм, дзен-буддизм, поэтическая рефлексия, философия.

The article emphasizes Japanese classical poets' philosophical perception of a man and the world. The author advances an idea that the sense palette re human being is broad and multifaceted in the Japanese poetry.

Key words: nature, life, Japanese artistic culture, Japanese classical poetry, Buddhism, Zen-Buddhism, poetic reflection, philosophy.

Что эта жизнь?
 Дымок в небесной бездне,
 Готовый каждый миг исчезнуть без следа...
 Фудзивара Киёскэ

Едва — едва добрел,
 Усталый, до ночлега...
 И вдруг — глициний цвет!
 Басё

Два вірші як епіграф до цієї статті вибрані автором не випадково. Вони — своєрідні відлуння світосприйняття людини особливої, своєрідної — жителя японських островів. У них людське

життя, з одного боку, постає як плінна, не тривка, обтяжена турботами реальність, а з іншого — світле, наповнене радощами існування. Отже, палітра смислових значень стосовно людського буття в японській поезії широка і багатовимірна. Автор ставить за мету показати, що ця поезія глибоко філософська, для неї головним предметом є особистість і світ, люди і природа, суб'єктивна й об'єктивна реальності, почуття і розум, раціональне й ірраціональне в їх співвідношенні і взаємопроникненні. Уся ця проблематика розглядається крізь призму чуттєвого світосприйняття, емоційно насиченою.

На перший погляд здається, що в японській, особливо середньовічній, поезії основним предметом, на який спрямована поетична творчість, є не людина, а природа. Дійсно, життя на загублених у морській стихії островах, що обдуваються вологими, іноді і навіть смертельно небезпечними для населення вітрами, природне, натуральне. Вода, каміння, гори, небо з його двома основними світилами — сонцем і місяцем, дощ і сніг як своєрідні медіатори, посередники поміж небом і землею, тумани, порівняно обмежена кількість видів флори і фауни (тут знаковими, зазвичай, є рослини і тварини: сосна, сакура, слива, очерет, лотос, роза, хризантема, олень, зозуля, ворон, цикада, цвіркун, равлик, метелик, світлячок, краб, креветка) — ось те природне середовище, що є предметом художньої рефлексії островитян в епоху середньовіччя — часу розвитку японської класичної поезії. Але, не зважаючи на здавалось би, явно «природний» характер, вона містить відбиток антропологізму, людського духу. В поетичному зображенні природних стихій, знакових феноменів флори і фауни, речей і предметів побуту виявляються душа людини, гранично сконцентровані емоції і думки.

Речі самі по собі безіменні, нечутливі, раціонально не проявлені. Чуттєво і раціонально значимими їх робить людське сприйняття. Введені в суб'єкт — об'єктні відношення, в «поле» людської діяльності, вони духовно резонують — «відчувають» і «мислять». Необхідно відзначити, що в одних поетів речі суб'єктивовані більшою, в інших — меншою мірою. Однак і в першому, і в другому випадках відбуваються одухотворення речі і оречевлення людського духу, в процесі поетичної рефлексії виникає відношення тотожності суб'єкта й об'єкта, що нагадує філософське бачення дійсності німецьким філософом Ф. Шеллінгом. Це світосприйняття наближене до натуралістичного пантеїзму і гілозоїзму.

Відомо, що японська культура розвивалася в духовній атмосфері політеїзму. Первісно ментальність народу формувалася в умовах домінування природничої релігії сінто (буквально «шлях богів»), яка найбільшою мірою наближена до гілозоїзму і панпсихізму. К. Арсенєв у своїй повісті «Дерсу Узала» яскраво змалював

портрет людини, котра мешкає в далекосхідному регіоні, в тайзі. Його літературний герой сприймає навколишній світ через призму зазначеного вище світогляду: дерева, ручаї, сопки, блискавка, грім, дикі тварини, птахи — усе, що існує в навколишньому світі, одухотворялося, олюднювалося цим аборигеном. З усіма природними процесами, явищами він вербально спілкувався, знаходив спільну мову з тваринами і рослинами, не протиставляючи себе природі, відчуваючи з нею глибокий, органічний зв'язок.

Буддизм, даосизм і особливо конфуціанство, що прийшли в Японію з азіатського материка, репрезентували китайську культуру і більшою мірою були зорієнтовані на людину, взаємовідносини особистості і суспільства. Ці релігії в японській культурі мирно вживалися як поміж собою, так і з корінною релігією японців — синто, утворюючи своєрідний релігійний синкретизм.

У поезії раннього середньовіччя зустрічаємо мотиви, подібні до вчення Будди: людське життя — страждання, яке невідворотне, і це слід сприйняти як належне, зрозуміти, що іншим воно просто не може бути. Характерною для розуміння цих ідей є поезія видатного представника художньої культури Японії Яманое Окура. В його поемі «Діалог бідняків» вельми виразно віддзеркалено соціальні мотиви. В монолозі селянина — одного з учасників удаваного монологу — виразно звучать ремствування на необлаштованість особистого життя, на докучливі голод і холод.

Когда ночами
Льют дожди
И воет ветер,
Когда ночами
Дождь
И мокрый снег. —
Как беспросветно
Беднякам на свете,
Как зябну я
В лачуге у себя!
...Холщовым одеялом
Стараюсь я
Укрыться с головой,
Все полотняные
Лохмотья надеваю,
Тряпье наваливаю
На себя горой, —
Но сколько
Я себя не согреваю,
Как этими ночами
Зябну я!

[3, с. 46].

Ці віршовані рядки дуже зрозумілі тим людям, які пережили подібні ситуації, пройшли через тяжкі випробування — голод, холод, приниження гідності. І все ж таки цей поетичний персонаж намагається розмірковувати по-філософському: як би там не було, але, головне, я — живий, самодостатній, існую як неповторна особистість усупереч навалі випробувань, зазнаванню знегод. Оцінюючи ситуацію з позиції буддистської етики жалісливості і співчуття, розуміючи, що в цьому житті може бути комусь ще гірше, ніж йому, перший учасник діалогу звертається до другого, який ще більшою мірою обтяжений клопотами існування, адже в нього є ще й сім'я і вже старі батьки. Він хоче отримати відповіді на запитання: як і що тримає цю людину «на плаву життя» і чи є надія на переїзди до кращого? По суті, це навіть не запитання, а вираження співчуття людини, яка також переживає складні часи, розуміє, що людські страждання неминучі і комусь живеться на цьому світі ще гірше.

Але відповідь другого бідняка в цьому діалогічному переклику зовсім не оптимістична. В поті чола доводиться йому добувати засоби існування — їжу, одяг, дах над головою, злидні не залишають його. На запитання першого другий бідняк відповідає теж запитаннями, які, по суті, є риторичними:

Скажи мне,
Все ли в мире так несчастны,
Иль я один
Страдаю понапрасну?
Сравню себя с людьми –
Таков же, как и все:
Люблю свой труд простой,
Копаюсь в поле,
Но платья теплого
Нет у меня к зиме,
Одежда рваная
Морской траве подобна,
Лохмотьями
Она свисает с плеч,
Лишь клочьями
Я тело прикрываю.
В кривой лачуге
Негде даже лечь,
На голый пол
Стелю одну солому

[3, с. 47-48].

Таким чином, другий учасник діалогу дивиться на світ ще песимістичніше, ніж перший. Думки про безнадійність, приреченість, невідворотність страждань домінують в його світосприйнятті.

«Сумний мій шлях на землі, в сльозах і в горі я блукаю по світу», — констатує він. «Що робити?» — запитує він у першого учасника діалогу, розуміючи, що на це запитання немає відповіді. Однак усе ж таки відповідь на нього є і вона міститься в буддизмі, згідно з яким корінь будь-якого страждання — це жага до життя, до його насолод і принад. Народження — страждання, старість — страждання, хвороба — страждання, незадоволення бажань — страждання! На запитання: «Що робити?» «Як вийти із ситуації тотального страждання?» — відповідає Будда. Необхідно, повчає він, відмовитися від жаги до життя, від численних його принад, перестати тривожитися про нереалізовані бажання, досягнути душевної рівноваги і незворушності духу. Одним словом, необхідно «загасити вогонь життя», тобто досягти стану нірвани. Відомо, що слово «нірвана» походить від дієслова «нірва», що означає загасити, задмухати (вогонь).

Але досвід свідчить, що пересічна людина за своєю природою слабка, вона не може ігнорувати принади життя. Шлях звільнення від страждань (так званий «восьмеричний шлях»), який пропонує Будда, можуть подолати лише окремі подвижники, зазвичай, монахи-буддисти. Пересічній людині, переобтяженій земними клопотами і проблемами виживання, не під силу пройти весь цей шлях до кінця.

Філософським змістом у контексті ідей буддизму наповнені й інші поетичні твори Яманое Окура. Один із них — «Поема жалю з приводу швидкоплинності життя». Рефреном через увесь його зміст проходить ідея про нетривалість усього того, з чого складається людське життя. Філософська думка про те, що «все минає», є характерною для цього поета.

Как непрочен этот мир,
В нем надежды людям нет!
Так же, как плывут
Годы, месяцы и дни,
Друг за другом вслед,
Все меняется кругом,
Принимая разный вид, -
Множество вещей
Заполняют эту жизнь
И теснятся на бегу,
Чтобы вновь спешить вперед
[З, с. 54].

На прикладі життя людини поет показує істинність цієї фундаментальної філософської ідеї. Так він звертається до розгляду життя окремої жінки, відзначає, що воно наповнене повсякденними клопотами: жінка піклується про свою зовнішність, красивий одяг і тому подібне. До певної пори вона сповнена сили, а її

життя начебто безхмарне. Але втримати, зберегти цей стан існування, на жаль, неможливо.

Все пройдет:
На прядь волос, -
Черных раковин черней, -
Скоро иней упадет,
И на свежесть алых щек
Быстро ляжет
Сеть морщин

[З, с. 55].

Така ж доля спіткає і чоловіків. Час забирає у них все здоров'я, силу, мужність, красу.

Но глянь!
...Вот уж с палками в руках,
Вот, на палки опершись,
Сгорбившись,
Они бредут,
И теперь — они
Презираемы людьми,
И теперь — они
Ненавидимы людьми.
В мире здесь конец таков

[З, 56].

У цьому вірші, немовби поміж рядків, читаємо думки Будди, які були нав'язні чотирма зустрічами і докорінно змінили свідомість ще в молодому віці: зустріч з немічним стариком, котрий, згорбившись, брів дорогою, спираючись на палицю; зустріч з невиліковно хворою людиною; споглядання похоронної процесії і, нарешті, зустріч з аскетом, що перебував у стані трансу. Ці зустрічі призвели молодого принца — майбутнього Будду — до стану розгубленості, замішання, змусили переосмислити людське життя. Як відомо, згодом він дійшов висновку: життя, за своєю суттю, — страждання — позбутися його неможливо.

Майже в душі античних стоїків мислить Яманое Окура: «Ах, неприступним, вічним, як скеля, хотілось би мені в цьому житті бути!». Однак людина безсила перед тотальною зміною всього існуючого, невловимим перебігом часу.

Но тщетно все.
Жизнь эта такова,
Что мы не в силах ее бег остановить!

[З, с. 56].

Людина, що живе серед страждань, не має міцної опори, її бренте тіло «нічого тут не варте». А хотілось би кожному прожити своє життя спокійно, без горя і біди, без хвороб і мук. У дійсності ж — усе навпаки: в рану, що і так болить, пекучої насиплють солі,

до важкого в'юка добавлять вантажу, до старості додадуться хвості. «Без надії кожний день тільки в муках я живу», — пише поет. І ось він — узагальнений — висновок поета:

Словно пена на воде,
Жизнь мгновенна и хрупка,
И живу я, лишь молясь:
О, когда б она была
Прочной, крепкой, что канат!
[3, с. 59].

Цей філософсько-песимістичний погляд на життя людини, що бідує, дозволяє дійти висновку про фатальну невідворотність уселенського зла, людських страждань, соціальну несправедливість, за яких одні люди збагачуються і жирують, а інші убожіють і злидарюють.

Діалектика буття — його плинність, змінюваність і суперечливість — яскраво відображена в середньовічній японській поезії. В ситуації постійної змінюваності всього існуючого життя часто сприймається поетом як кара, а його події складно відрізнити від сновидінь. Наприклад, Кіно Цураюкі так зображує своє світовідчуття:

Да сном и только сном должны его назвать, —
И в этом мне пришлось сегодня убедиться, —
Мир — только сон...
А я подумал — явь,
Я думал — это жизнь, а это — снится!..
[3, с. 123].

Образ людського життя як сновидіння виникає в поетичній свідомості зовсім не випадково. І причиною цього є нетривкість і колажність буття. У зв'язку з цими обставинами поети часто вдаються до метафор, порівнюючи життя з туманом, димком, хмарами, що тануть у небі, нетривалим життям квітки або метелика, мигтінням місяця посеред хмар. Ось, наприклад, танка Мурасікі Сікібу:

Лик месяца на небе появился,
То прежний иль другой вдруг глянул с высоты?
Узнать не удалось...
Средь облаков он скрылся.
Вот так же быстро промелькнул и ты...
[3, с. 131].

Природа, численні її явища — людина, дерево, квітка і таке ін. — підпорядковані одним і тим же законам, що фіксують загальну змінюваність, плинність, нетривалість усього існуючого. Світ живе в єдиному алгоритмі, тому, спостерігаючи за окремими явищами природи, людина пізнає в них і своє життя, свою долю.

Про це проникливо йдеться у вірші Ньюдо-сакі-но Дайдзьодайдзіна:

Нет, это не снег цветы в садах роняют,
Когда от ветра в лепестках земля, —
То седина!
Не лепестки слетают,
С земли уходят не цветы, а я...

[3, с. 165].

Поет констатує: трагізм людського життя в тому, що воно схоже на існування квіткової пелюстки, яка рано чи пізно повинна відлетіти в небуття.

Діалектичне світосприйняття характерне і для циклу віршів у жанрі танка Сайге-хосі. Ось один із них:

Подумаю об этом мире бrenном,
Как осыпаются цветы — уходит все.
И я, как те цветы,
Исчезну в нем мгновенно,
Но где искать судьбу другую мне?

[3, с.138].

Поет Томонорі порівнює життя людини з інеєм, який тане на обожнюваних японцями хризантемах:

Как тает иней, павший на цветы
Той хризантемы, что растет у дома,
Где я живу,
Так жизнь, растаешь ты,
Исполненная нежною любовью!

[3, с.152].

Не можна не дивуватися тому паралелізму, який існував у поезії середньовіччя як на Сході, так і на Заході. Ті ж самі філософсько-поетичні мотиви, метафори, образи знаходимо в японських, персидських, європейських авторів. Порівняємо окремі вірші. Ось, наприклад, танка Футзівара Кійоске:

О этот мир, печальный мир и бrenный!
И все, что видишь в нем и слышишь — суета.
Что эта жизнь?
Дымок в небесной бездне,
Готовый каждый миг исчезнуть без следа...

[3, с. 160].

У персидського поета Омара Хайяма знаходимо майже такі ж філософські узагальнення і асоціації:

Откуда мы пришли? Куда свой путь вершим?
В чем нашей жизни смысл? Он нам непостижим.
Как много чистых дум под колесом лазурным
Сгорает в пепел, в прах, а где, скажите, дым?

[1, с. 5].

А ось вірші геніального французького поета середньовіччя — П'єра Ронсара:

Не быть тебе, мой друг, счастливым вечно
И вечно молодым,
Мы таем, словно дым,
И жизнь богов светла и бесконечна

[2, с. 61].

Справжні філософсько — поетичні одкровення знаходимо і в японській поезії пізнього середньовіччя. Це був час сповідування вчення дзен-буддизму. Його ідеї значною мірою збагатили поетичне світосприймання японців, зробили його гранично психологічним і витонченим. Відомо, що вчення дзен-буддизму в Японії виникло на рубежі XII-XIII ст. і прийшло воно з Китаю. Його езотерика подібна до китайського вчення чань-буддизму, зокрема до теорії і практики виховання особистості: жорсткий самоконтроль поведінки в суспільстві, вдосконалення психотехніки. В етиці дзен шанувався культ самовбивства як форми захисту честі і гідності, способу підтвердження вірності обов'язку. Людське життя осмислювалося не в контексті вічності, а як нетривалий процес, що може скінчитися кожної миті, зокрема і за вольовим рішенням самої людини. З одного боку, життя — це яскравий, але короткочасний спалах, а з іншого — спосіб інтенсивної творчості, максимальної самореалізації особистості в цьому світі. Мистецтво жити полягає в інтуїтивному осягненні існуючого, в переживанні неповторних миттєвостей буття. Формується естетика дзен, яка незримо наявна в милуванні квітучою сакурою, осінньою позолотою дерев, прильотом журавлів, горою Фудзіямою. Ця естетична свідомість утілюється в духовно-практичній діяльності — створенні мініатюрних парків, садів, квіткових композицій (ікебана), проведенні чайної церемонії, міжособистісного спілкуванні й ін. Суворість звичаїв, а інколи жорстокість у соціальній поведінці, самообмеження в життєвих потребах, виховання волі і практикування стриманості почуттів, церемонність і вишукуваність смаків — усе це поєднується з обожненням прекрасного в природі, з прагненням до простоти і природності в повсякденному житті, з повагою і толерантним ставленням до ближнього.

Японський творчий геній створив такі художні форми, які закарбовують у тимчасовому вічне, в явищі — сутність прекрасного, в природному — людське, в речах — думку, в нечуттєвому — сердечне чуття. Однією з таких художніх форм є вірші в жанрі хоку. Як відомо, неперевершеним творцем цього поетичного жанру був Басьо — майстер асоціативного сприйняття природи, «дешифрування» її явищ як своєрідних символів людського духу. Його поетичний інтерес спрямований на виявлення неявного, висловлення невисловленого, вимовлення невимовного. В японській художній

культури існує традиційна символіка у відображенні природи, яка широко використовується в мистецтві поезії. Уже в XIII ст. у вірші «Одвічний образ» її репрезентував один із розробників філософії дзен — Доген:

Цветы — весной.
Кукушка — летом.
Осенью — луна.
Холодный чистый снег — зимой.

Басьо, окрім традиційно усталеної символіки, вдається і до інших символів, в яких злиті воедино природне і людське.

С ветки на ветку
Тихо сбегают капли...
Дождик весенний!
[3, с. 170].

Дощі в Японії ідуть переважно весною і восени. Вони для Басьо — характерний символ цих пір року. Саме весною найчастіше бувають тихі, теплі, омиваючі дерева і траву, дощі. Вони живлять землю, сприяють весняному розквіту природи. «Дощик весняний!» — так ласкаво і радісно вітає весну людина, що пережила зимові холоди, протягом яких природа немовби завмирала на час і таїлася сама в собі. Простір уяви, створений Басьо в цьому хоку, лише намічено, однак, для креативного мислення читача цього цілком достатньо. Можна інтерпретувати відтворену поетом ситуацію і як сльози радощі, що проливають дерева в час весняного відродження. А можливо, це небо омиває своєю вологою оживаючу природу і благословляє її на подальше життя. Читач, удаючись до асоціативного світосприйняття, зможе надати простору своїй уяві і домалювати намічену штрихами майстра картину приходу весни. Мінімум тексту, максимум уяви і ментальних асоціацій — ось сутність поетичної майстерності в жанрі хоку.

Згідно з ученням Будди, людське життя нелегке, йому органічно притаманне страждання. Але воно ж містить у собі і свою протилежність — моменти радості, насолоди, екстазу, які так і бажані й жадані для людини. Ці моменти виникають раптово, за такого специфічного стану людської психіки, коли рефлексуючий суб'єкт немовби зливається з об'єктом воедино і на певний час ці дві протилежності утворюють єдине ціле. Зазвичай, подібні психічні стани позначають поняттям «осяяння» або, японською мовою, - «саторі». Зміст поетичних жанрів танка і хоку зумовлює саторі як необхідну умову поетичної рефлексії.

Едва-едва добрел,
Усталый, до ночлега...
И вдруг — глициний цвет!
[3, с. 173].

Неочікувано, раптово перед змореним подорожнім, який бажає тільки одного, — відпочити, забути від пережитого в дорозі, — виникає видіння прекрасних квітів. Воно немовби відсуває на задній план усі негаразди і страждання. Життя в цю коротку мить сприймається як ні з чим незрівнянна радість, екзистенційно насичений момент сприйняття дійсності, містично забарвлене осяяння. Невиразиме до кінця відчуття поета наводить читача на думку: так, людське життя сповнене страждань, але в ньому є й провітки — прекрасні миті, неповторні моменти радості й насолоди. Можливо, саме заради них і варто жити, їх існування переважає всі людські страждання, виправдовує непереборну жагу людини до життя.

Басьо — мандрівний поет-мислитель, для нього шлях (дао) — це шлях до людей і, отже, до самого себе. Мандрівництво — тяжкий спосіб життя, який зумовлює постійну зміну місця перебування, неукоріненість у бутті. По суті, для мандрівника домівною є вся природа, увесь світ. Звернемося до тих віршів у жанрі хоку, в яких Басьо торкається теми шляху:

О, этот путь в глуши!
Сгущается сумрак осенний —
И ни живой души!

[3, с. 187].

Поет передає настрій самотнього подорожнього, що бредє шляхом в осінній непривітний день. Безлюддя пригнічує його, ні до кого обізнатися, душа скучила за людським спілкуванням. Тривала самотність гнітить людину. Час від часу в неї виникає потреба побути наодинці із собою, усамітнитися. Але усамітнення не повинно бути постійним, і з часом людині хочеться повернутися назад, «у люди». Не випадково Ф. Достоєвський схиляється думки, що людина, по суті беззахисна, не переносить тривалої самотності, їй необхідно до когось пригорнутися. Тема покинутості, полишеності людини, як відомо, домінує у філософії екзистенціалізму.

У наведеному вище вірші, на перший погляд, не проявлена рефлексія у формі саторі. Але це тільки на перший погляд, у дійсності ж вона прихована поміж рядків вірша як можливість і може реалізуватися у формі радісного сприйняття моменту зустрічі з Іншим.

Глибокий трагізм світовідчуття виявляється в «Передсмертній пісні» поета. В цьому хоку та ж ситуація: поет мандрує шляхом, але цей шлях, можливо, є останнім в його житті:

В пути я занемог,
И все бежит, кружит мой сон
По выжженным лугам

[3, с. 189].

Словосполучення «выжженный луг» можна розглядати як символ прожитого життя. Виникає думка: для поета випалений луг уже, мабуть, не зазеленіє майбутньою весною, а життя уявляється як кружляння сновидінь.

I, звичайно, класичним стало знамените хоку Басьо:

На голой ветке
Ворон сидит одиноко...
Осенний вечер!

[З, с. 182].

Цей вірш самоцінний і за змістом, і за смислом, навіть якщо його розглядати поза контекстом недоговореності. У читача він викликає глибоко мінорний настрій унаслідок використання поетом деяких метафор: «гола гілка» — символ умирання природи, припинення життя. Голі гілки свідчать про те, що літо скінчилося, листя осипалося, настала глибока осінь. Можливо таку ж осінню пору свого життя переживає і поет. Словосполучення «осінній вечір» немовби підсилює і закріплює настрій поета: адже слова «осінній» і «вечір» — символи закінчення людського життя. Нарешті, центральний поетичний образ ворона, що осіннього вечора сидить на голій гілці — символ самотності, останнє ж, зазвичай, супроводжує людину наприкінці його життєвого шляху. Усі три рядки хоку звучать «в унісон», кожна з них посилює звучання інших. Словом, у цій геніальній поетичній мініатюрі міститься безліч підтекстів, прихованих смислів. Читач знайде в цьому маленькому шедеврї особисто близьке йому — те, що переживав і відчував у своєму житті.

Захоплене милування природою, радісне сприйняття світу знаходимо ми в інших класиків середньовічної поезії. Поетеса Тійо (XVIII ст.), продовжуючи традиції в жанрі «хоку», зображує світ живої природи. Ось деякі поетичні замальовки, філігранно виконані рукою майстра:

Над ручьем весь день
Ловит, ловит стрекоза
Собственную тень.

[З, с.22].

Вот бабочка слегка
Крылышками дрогнула...
Что грезится тебе?

[З, с. 223].

За ночь вьюнок обвился
Вкруг бады моего колодца.
У соседа воды возьму!

[З, с. 225].

Зрозуміло, що подібне світосприйняття не тотожне спостереженню натураліста — біолога. Так сприймати флору і фауну може

тільки витонченно мисляча і відчуваюча світ поетична натура. Поетеса закликає немовби заново подивитися на, здавалось би, звичайні речі і явища, побачити незвичайне в звичайному.

Вражають своєю філософською поетичністю шедеври видатного майстра хоку — Ісса. Змісту його віршів притаманна і соціальна проблематика:

Укрившись под мостом,
Спит зимней снежной ночью
Бездомное дитя

[3, с. 251].

Навряд чи цей вірш не зачепить думку і серце читача, його душу своєю людяністю. Філософське ставлення до життя поет висловлює і в наступному хоку:

Пусть это, может быть, по мне
Вечерний колокол звонит,
Дышу прохладой в тишине

[, с. 264].

Авторові характерне спокійне сприйняття смерті: дзвін дзвонить, можливо по мені, але я ставлюсь до цього філософськи. І між рядків немовби лунає виклик: «Ми ще повоюємо зі смертю!»

Серед представників нової японської поезії не можна не звернути уваги на творчість Ісікави Такубоку, якому притаманні різноманітні філософські узагальнення, особливо це стосується ідеї плинності і змінюваності буття. Поет вдається до оригінальних метафоричних образів, наприклад, образу піску як «моделі» реального життя:

Какая грусть в безжизненном песке!
Шуршит, шуршит.
И все течет сквозь пальцы, когда сожмешь в руке...
[3, с. 357].

Не удержать слезы, упавшей на щеку!
И не забыть мне человека,
Который показал, что все — лишь горсть песка!
[3, с. 362].

Вдруг незаметно для меня
С крупинками песка слеза смешалась...
Какой тяжелой сделалась слеза!

[3, с. 370].

Підсумовуючи, не можна не вказати на певний парадокс: у більшості своїй японська класична поезія є ірраціональною, ґрунтується на інтуїтивному світосприйнятті, найвища форма якого — саторі. Поет немовби вслухається в світ, сприймає його «шостим» чуттям — не стільки логікою здорового глузду, скільки «сердечним розумом». Поетичний ірраціоналізм не призводить до втрати філософічності цієї поезії, оскільки за кожним рядком (і

навіть часто поміж рядків) знаходимо філософські ремінісценції. Вони багато в чому персоналістичні, забарвлені особистісними відчуттями поета, але це не заважає йому втілювати своє світосприйняття в діалектичних формах: плинність і змінюваність буття, взаємопроникнення тимчасового і вічного, єдність процесуального і результативного, акцентування уваги на повсякденному і водночас вихід свідомості за його межі, фіксація загальної ритміки, притаманної як природі, так і людському життю, нарешті, символічне сприйняття всього існуючого. Можна ще і ще перелічувати філософські параметри японської поезії, адже класика невичерпна. Але й окремі, вищезазначені ознаки діалектичного світосприйняття японських поетів-класиків підтверджують думку про те, що істинна поезія завжди філософічна.

Список літератури

1. Хайям О. Рубаи / Омар Хайям. — М.: ГИХЛ, 1961. — 98 с.
2. Поезія Плеяды : сборник. — М. : Радуга, 1984. — 832 с.
3. Японская поэзия : сборник. — М. : ГИХЛ, 1956. — 611 с.

Надійшла до редколегії 19.10.2011 р.

УДК 133.4

Л. С. ГОЦ

МАГІЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ КУЛЬТУРАНТРОПОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ: ІСТОРІЯ АНАЛІЗУ ПРОБЛЕМАТИКИ

Здійснено огляд основних здобутків культурантропологічного підходу в контексті сучасних проблем дослідження магії.

Ключові слова: антропологія, культура, масова культура, магія, ритуал, класичні праці, підходи, концептуальний аналіз.

Осуществлен обзор основных достижений культурантропологического подхода в контексте современных проблем исследования магии.

Ключевые слова: антропология, культура, массовая культура, магия, ритуал, классические труды, подходы, концептуальный анализ.

Review of major achievements of the cultural anthropological approach in the context of contemporary research issues of magic is made.

Key words: anthropology, culture, mass culture, magic, ritual, classical works, approaches, conceptual analysis.

Хиткість становища сучасної людини, криза сцієнтизму, руйнування традиційних ментальних і духовних настанов у дезорієнтованому соціумі компенсуються бурхливим зростанням

іраціонального в масовій культурі: відбувається процес легітимізації сучасних містично-магічних течій, які, пристосовуючись до нових інформаційних технологій, шукають нові форми впливу на маси і претендують на здійснення докорінної трансформації самосвідомості людини у світі і її соціокультурного буття [3]. Зазначене вище свідчить про актуальність дослідження магії як цілісного феномену сучасної культури, яке може бути ефективно здійснене за допомогою культурологічного вивчення. Спроби аналізу напрацювань культурантропологічного підходу у сфері дослідження магії неможливо визнати за достатні, до того ж нова інформація та соціокультурні зміни в суспільстві, зокрема зростання ролі архаїчних ознак у сучасній культурі — [4, с.221], змушують розглядати давні проблеми під новим кутом зору. Не претендуючи на вичерпність наданого огляду концепцій, зазначимо, що метою статті є висвітлення основних напрацювань антропологічного підходу стосовно феномену магії та здійснення огляду класичних праць з урахуванням сучасних проблем його дослідження.

Культурантропологічний підхід, представниками якого є такі дослідники магії, як Е. Тайлор, Дж. Фрезер, Б. Малиновський, Р. Маретт, А. Ван Геннеп, Е. Еванс-Прічард, К. Леві-Стросс, В. У. Тернер, М. Дуглас, С.А. Токарев та ін., активно абсорбував досягнення інших підходів і є фундаментальним для здійснення міждисциплінарного культурологічного дослідження феномену магії. Магія привернула увагу науковців перш за все як екзотика, тоді, коли соціальна антропологія відкрила для освіченої Європи розмаїття первісних культур. Одним з перших дослідників магії став Е. Тайлор (1832 –1917), котрий у праці «Первісна культура» (1871) визначає сутність магії з позиції еволюціонізму і вважає головною її компенсаторну функцію: «дикун» компенсує брак своїх знань магічними діями, оснований на «незв'язних логічних міркуваннях» [11, с.199]. Виходячи з магічних принципів первісної логіки і простоти її операцій, що є основою магії (символічне мислення і принцип асоціації ідей, зв'язки явищ у всесвіті за принципом симпатії), вчений вважає, що магія належить до найнижчих щаблів цивілізації. Ідеї Е. Тайлора заклали фундамент наукової дискусії.

У Дж. Фрезера і Б. Малиновського ми знаходимо перші нариси загальної теорії магії. Дж. Фрезер (1854–1941), учень Е. Тайлора, розвиває його ідеї і, розглядаючи магію у своїх працях «Золота гілка: дослідження магії і релігії» (1890), «Завдання Психеї» (1909), вважає її найдавнішою формою пізнання, світогляду і впливу людини на світ. Подібно Е. Тайлору Дж. Фрезер стверджує, що «магія є спотвореною системою природних законів і помилковим керівним принципом поведінки; це одночасно і помилкова наука, і безплідне мистецтво» [14, с. 21]. Розрізняючи,

таким чином, теоретичну (псевдонаука) і практичну (псевдомистецтво) магію, дослідник убаचाє сутність магії у двох принципах магічного мислення — у двох зловживаннях зв'язком ідей: законом подібності, на якому базується «гомеопатична» магія, і законом суміжності, на якому основана «контагіозна» магія [14, с. 19]. Дж. Фрезер виокремив позитивну магію (чаклунство або білу) і негативну (табу і чорну) [14, с.31] і виявив у первісному суспільстві існування так званої «громадської магії», що практикується на благо всієї громади [14, с.22].

У подальшому інтерпретація феномену магії Дж. Фрезера, здійснена з позицій еволюціонізму, зазнала критики, зокрема за спроби протиставлення магії і науки в контексті синкретичного мислення первісності, а також за протиставлення магії і релігії як протилежних понять (за принципом моральності релігії та аморальності магії), яке задається Дж. Фрезером спочатку, а не виводиться з відповідних фактів. До того ж, що класифікація Дж. Фрезера містить значну кількість протиріч і орієнтована на первісну магію, тому є недостатньою в процесі дослідження феномену сучасної магії.

Видатний антрополог Б. Малиновський (1884–1942), автор праць «Магія, наука і релігія» (1948), «Коралові сади та їх магія» (1935), багато в чому поділяючи погляди Дж. Фрезера, спробував допрацювати його концепцію. Учений - функціоналіст вважав, що «Тільки вивчення магії в контексті всього життя суспільства, взятої як єдине ціле, надає можливість пояснити і її місце в ньому, і її походження» [8, с.64]. Магія, будучи, на думку дослідника, різновидом знання, особливим способом поведінки і сукупністю прагматичних позицій, що базуються на почуттях і волі, ніколи не винаходилась людиною, а з самого початку складала органічну частину суспільного життя архаїчного суспільства [8, с.114].

У праці «Магія, наука і релігія» вчений виділив і три типові елементи, з якими пов'язана віра в її дієвість: фонетичні ефекти, слова, міф [8, с.98]. На думку науковця, основними соціальними функціями магії є «культурна», що полягає в забезпеченні впевненості в ситуаціях невизначеності, а також функції захисту, руйнування і вироблення. Виділяючи два різновиди магії: магію кризи і магію супроводу [8, с.108], Б. Малиновський звертав увагу на паралельність існування раціонального і магічного у свідомості первісних людей: нікому на думку не спадало підміняти одне іншим: розрахунок — магією або магію — розрахунком.

Б. Малиновський як і Дж. Фрезер, називав магію «псевдонаукою», прагматично спрямованою і основою на використанні причинно-наслідкових зв'язків. Однак ідея «хибності» і «безплідності» магії, яка простежуються у Дж. Фрезера,

у Б. Малиновського зникає, що зумовлено його оцінкою гносеологічного потенціалу магії: «Раціональне знання доступне непосвяченим, магічне — входить у сферу сакрального, опанування його потребує посвячення в таїнства обряду і виконання табу» [9, с. 97].

Узагальнюючу характеристику поглядів Д. Фрезера і Б. Малиновського на соціокультурну роль магії дав І. Т. Касавін: «Уже з цих поглядів Фрезера і Малиновського випливає, що магія, по суті, заклала соціальну структуру первісного суспільства, організовувала найважливіші форми діяльності, була основою розвитку індивідуальності і сферою докладання всіх духовних і практичних новацій» [5, с.12]. Таким чином, магія втілювала в собі фундаментальне протиріччя первісного життя: зміцнюючи нерівність людей у примітивних суспільствах з одного боку, вона водночас формувала нові соціальні структури, критикуючи повсякденну реальність і мислення, культивувала вільну індивідуальність, зосереджуючи всі форми творчості в «обоженному еретику» — у шамані.

Англійський антрополог Р. Маретт (1866–1943) у статті «Формула табу-мана як мінімум визначення релігії» критикує ідею Дж. Фрезера про абсолютно різне походження магії і релігії. Акцентуючи увагу на емоційній стороні релігійного досвіду первісних людей, Р. Маретт намагався відійти від занадто раціоналістичного трактування релігійних вірувань, яке притаманне концепціям Е. Тайлора та Дж. Фрезера».

Принципово інший підхід до магії запропонував франкобельгійський антрополог А. Ван Геннеп (1873–1957), автор праці «Обряди переходу» (1909) де він інтерпретує сезонні обряди (магія яких, за Дж. Фрезером, мала слугувати забезпеченню родючості), як комплекси переходу. Заперечуючи анімістичний підхід до вивчення магії (до якого, на думку А. Ван Геннепа, належали Е. Б. Тайлор, Дж. Фрезер та В. Мангардт), автор постулює динамічний підхід (прихильниками якого є Р. Р. Маретт, М. Мосс, А. Юбер і, відповідно, сам А. Ван Геннеп) і критикує Дж. Фрезера за те, що він розкладає синкретичні явища на окремі елементи, спотворюючи їх природу: сам А. Ван Геннеп намагався знаходити кожній дії або віруванню логічне місце в обрядовій сукупності.

Британський соціально-культурний антрополог, представник структурного функціоналізму, Е. Е. Еванс-Прічард (1902–1973) у своїй праці «Чаклунство, оракули та магія в азанде» (1937) дослідив соціальну ролі магії, як невід'ємну складову культури цього племені. На відміну від акцентування уваги на категоричних відмінностях у сфері магії, яке раніше практикувалося,

значимим досягненням ученого стало осмислення різних видів магії як частин єдиного «ритуального комплексу», що діяв як єдине ціле. Тільки розглядаючи магію таким чином, на думку автора, можливо досягти її розуміння. Оскільки азанде використовували магію в першу чергу як відповідь на магичні дії інших людей, а не для зміни природи, Е. Еванс-Прічард вважає порівняння магії з наукою неактуальним.

Значний внесок у культурантропологічне вивчення магії зробив засновник структурної антропології, французький дослідник К. Леві-Строс (1908—2009), котрий використав у своїй інтерпретації магії ідеї З. Фрейда. К. Леві-Строс прагнув дослідити суб'єктивне буття людини «із середини», водночас зважаючи на його взаємодію з навколишнім середовищем. У своїй книзі «Структурна антропологія» (1958) дослідник розкриває складні психологічні аспекти існування магії та її ролі в соціумі. Так, науковець довів, що загроза магичного впливу виконує функції гаранта духовної єдності групи, а дослідження випадків шахрайства серед шаманів засвідчило, що зазвичай до нього вдаються, для того, щоб посилити емоційний вплив на реципієнта, в результаті чого відбувається зцілення. [7, с.12].

На думку К. Леві-Строса, комплекс шаманства утворюють три елементи: досвід шамана, досвід хворого, і досвід глядачів. Таким чином, особисті переживання шамана протиставляються колективному схваленню групи. К. Леві-Строс вважає психіку шамана істотно відмінною від психіки пересічних членів суспільства, «патологічною» і для пояснення її особливостей запозичує у З. Фрейда поняття «океанічного почуття», що є відчуттям «нерозривного зв'язку, приналежності до світового цілого» [15, с. 2]. У дослідженні «Первісне мислення» К. Леві-Строс розглядає магію у якості властивої примітивному мисленню систему природної філософії, що пояснює всяку невдачу спільною дією магії і сил природи.

Американський антрополог В. У. Тернер (1920 — 1983), автор праць «Символ і ритуал» (1983), «Доктор племені ндембу за роботою» (1964) здійснив дослідження західноафриканського племені ндембу, функціонування безлічі ритуалів у яких, на думку дослідника, слугує згладжуванню протиріч, що виникли через розпад раннього, ціліснішого суспільства. В. Тернер аналізує шаманізм (ефективність якого полягає в тому, що він задіює символи, які спрацьовують на психосоматичному рівні) а також практику ворожіння ндембу: ворожбит, з яким консультуються у багатьох випадках, посідає центральне місце в архаїчному суспільстві, але він не пророкує майбутнє, а вирішуючи практичне завдання, намагається виявити причини нещастя, які завжди «містичні»

і «неемпіричні» за своїм характером. Ворожбит також виявляється хранителем морального закону у своєму племені [12, с.70].

Британський антрополог М. Дуглас (1921–2007) у своїй праці «Чистота і небезпека» (1966), розвиває концепцію ритуалу, використовуючи досвід Е. Дюркгейма, який вважав: значення ритуалів полягає у тому, що вони створюють досвід і контролюють його, і А. Радкліфф-Брауна, котрий зумів, на думку дослідниці, відновити нерозривність переходу між секулярними і релігійними ритуалами: ритуал перестав бути містикою або екзотикою. М. Дуглас критикує уявлення європейських учених про те, що первісні народи очікують від ритуалів негайного впливу на їхні справи; концепції Дж. Фрезера і Б. Малиновського — за штучно жорстке відокремлення магічних обрядів від інших, а також за погляд на «магію як на своєрідний опій для народу, потрібний для веселості і мужності серед життєвих негараздів» [2]; і взагалі, розкритикувала тенденцію європейських учених радикально протиставляти примітивну і сучасну культуру. Навпаки, конструктивною, з точки зору М. Дуглас, є позиція В. Робертсона-Сміта, який провів паралель між ритуалами римської католицької церкви і первісною магією. Дослідниця розвиває цю ідею, вважаючи, що «магія дозволяє нам зрозуміти природу дива й уловити зв'язок між ритуалом і дивом у свідомості маси віруючих...» [2]. Вона підкреслює, що «...чудо сприймалося як постійно наявна можливість; воно не було з необхідністю прив'язане до ритуалу, але його можна було очікувати коли завгодно...»: воно не могло контролюватися автоматично. М. Дуглас вважає, що в первісній релігії співвідношення ритуалу і магічного ефекту настільки ж вільне і хибно уявляти ритуал як зосереджений у першу чергу на досягненні магічних результатів. Дієвість ритуалу, на думку М. Дуглас, базується на фокусуванні уваги, зміні сприйняття. Дослідниця зазначає, що «На основі ритуалу може виникнути знання, яке інакше не виникло б узагалі. Ритуал не просто виводить досвід назовні, екстерналізує його, в процесі цього він модифікує досвід, висловлюючи його» [2]. Апелюючи до психоаналізу, який здійснює лікування за допомогою маніпуляції символами, М. Дуглас вважає, звернення до підсвідомості і первісна магія мають щось спільне. Згадуючи дослідження В. Тернера, науковець інтерпретує шаманську практику в термінах психоаналізу — як групову терапію і вважає, що фрейдизм є моделлю для розуміння ролі первісних ритуалів. Роль магії, за М. Дуглас (як негативної так позитивної), полягає у створенні гармонійних світів і наданні сенсу існуванню.

Видатний вітчизняний етнограф С.А. Токарев (1899–1985) зробив внесок у вивчення магії в ХХ столітті. У своїй книзі «Ранні

форми релігії» (1990) дослідник пропонує вважати магією ті ритуали, які не пов'язані з анімістичними уявленнями і мають за мету безпосередній вплив людини надприродним чином на той чи інший матеріальний об'єкт. На думку дослідника, «магія — одна з істотних, органічних частин будь-якої релігії, від найранніших до пізніх її етапів» [13, с.404]. Джерела магії вчений убачав не в психологічній сфері, а у відповідних видах людської діяльності [13, с.506] і однією з проблем її дослідження вважав те, що «зв'язок між магічними актами та відповідними видами розумної людської діяльності настільки тісний, що деколи майже неможливо встановити межу між тим і іншим» [13, с.503]. На думку С.А. Токарева «магічні дії, пов'язані з різними сферами людського життя, набагато тісніше пов'язані з цими різними сферами, ніж між собою» [13, с.503]. Так, лікувальна магія нерозривно пов'язана з народною медициною; мисливська магія — з технікою мисливського промислу та ін. Неприпустимим насильством над фактами, на думку дослідника, є прагнення дати різним видам магії одне загальне пояснення, «ігноруючи їх реальні зв'язки і штучно об'єднуючи їх в одне ціле за абстрактно-психологічною ознакою» [13, с.503].

Найважливішим завданням історії релігій С. А. Токарев вважає проблему класифікації магічних обрядів. Так, класифікації магії, запропоновані Дж. Фрезером, А. Юбером і М. Моссом, Ван Геннепом, Р. Маретт, Є. Г. Кагаровим та ін., на думку С. А. Токарева не розкривають усієї глибини природи магії. Дослідник пропонує класифікувати магію за соціальною спрямованістю та функцією в житті людей і виокремлює протрентичну (продукуючу, агресивну) та профілактичну (оборонну) магію. Водночас С. А. Токарев виділяє сім видів магії: 1) шкідлива, 2) військова, 3) любовна, 4) промислова, 5) метеорологічна, 6) лікувальна та запобіжна; 7) інші види магії. Вчений звернув увагу на широку поширеність магії в сучасному повсякденному житті людини: у різних професійних групах, субкультурах. На думку дослідника, магічні дії можуть бути нескінченно різноманітними і відрізнятися один від одного ступенем складності, цільовою спрямованістю та психологічним механізмом дії. Зрозуміло, наведений нами перелік концепцій магії в контексті антропології не є вичерпним. Узагальнюючи сказане вище, можна констатувати, що антропологічний підхід в осмисленні магії рухався від сприйняття її як екзотики, чогось практично чужого європейській культурі до визнання магії як культурної універсалії. Так, радянська сцієнтистськи налаштована матеріалістична наука, спираючись на праці Е. Тайлора, Дж. Фрезера зневажливо інтерпретувала магію в ролі пережитків архаїки. Істотний прорив

у вивченні магії здійснив Б. Малиновський, розглядаючи магію як системне явище, кожен елемент якого являє собою культурну цінність, а також розробки Е. Прічарда, котрий досліджує різні види магії (зокрема оракули і ворожіння), як частини єдиного «ритуального комплексу». Подальші дослідження антропологів (Р. Маретт, В. Тернер, М. Дуглас) сприяли визнанню магії як універсальної складової людської дії і світосприйняття. Так, М. Дуглас гостро критикувала радикальне протиставлення сучасної і примітивної культури (розкриваючи тонкощі мислення представників останньої) і підкреслюючи спільне в магії та релігії, у магичних практиках та приййомах психоаналізу. Ще С. А. Токарев відзначив, що в антропологічній інтерпретації магії намітилося два вектори: західні дослідники магії найчастіше вважають її основою суб'єктивну сторону (з психологічного механізму магії, асоціації ідей, виходять Дж. Фрезер і його послідовники). Інші автори — А. Радкліфф-Браун, Р. Маретт, П. І. Прейс, А. Фіркандт і С. А. Токарев звертаються до емоційно-вольової сфері психіки (імпульсивні або інстинктивні рухи, що лише пізніше осмислюються).

Звернення до культур-антропологічного підходу надає змогу комплексно розглянути на феномен магії. Він визначає магію як форму життя та діяльності людини, сукупність практичних дій, значну роль в яких відіграють ритуали — засоби досягнення конкретних цілей. При цьому комплекс магичних уявлень виявляється нерозривно пов'язаним з такими секторами духовного та матеріального буття соціуму: система вірувань, розумових переконань, прагматичні настанови; особливі типи поведінки, спосіб дії; соціальні феномени і особисті переживання, які ґрунтуються на здоровому глузді, почутті й волі. Спільними зусиллями вчених було досліджено такі питання, як походження, соціальна роль, функції і класифікація видів магії, статус мага й особливості його психіки, роль міфу, символу і мови в магії, проблеми термінології, теорії магії, обряди переходу та ін. Можна констатувати: з огляду на зростання ролі архаїчних ознак у сучасній культурі, фокус уваги вчених змістився в площину дослідження магії в сучасному соціумі, проте, ці проблеми в рамках культурантропологічного підходу розроблені ще недостатньо або зовсім не вивчені (і це при значній розробленості культурною антропологією проблем магії в архаїчних суспільствах). Висновки, яких дійшли вчені під час досліджень «позаісторичних» народів, не можуть автоматично поширюватися на сучасний соціум, в якому магія нерідко втрачає свій сакральний статус і слугує засобом розваги, не передбачаючи ні віри, ні зміненого стану свідомості. Отже, подальшими перспективами дослідження є:

поглиблений аналіз причин відродження магічного світогляду в сучасній культурі; дослідження ролі, функцій магії та статусу мага в сучасному суспільстві, масовій культурі, зокрема в мас-медіа; дослідження сучасних міфологем мага в контексті аксіологічного виміру; вивчення субкультурної та вікової специфіки магічного ренесансу, а отже, варіантів подальшого розвитку суспільства, проблем та можливих загроз, пов'язаних з феноменом магії тощо.

Список літератури

1. Ван Геннеп А. Обряды перехода / А. Ван Геннеп — М.: Восточная литература, 1999. — 198 с.
2. Дуглас М. Чистота и опасность / М. Дуглас — М.: КАНОН-ПРЕСС-Ц. 2000. — 288с. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.gumer.info/bogoslovBuks/Lifechurch/Duglas04.php>
3. Дэвис Эрик. Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху / Эрик Дэвис [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php>
4. 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.
5. Касавин И. Т. Размышления о магии, ее природе и судьбе / И. Т. Касавин // Магический кристалл: магия глазами ученых и чародеев. — М.: Республика, 1992. — С.6 — 28
6. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. К. Леви-Стросс / — М.: Республика. 1994. — 384 с.
7. Леви-Стросс К. Структурная антропология. К. Леви-Стросс / — М.: Просвещение. 1983. —535 с.
8. Малиновский Б. Магия, наука и религия / Б. Малиновский: Пер. с англ. — М.: рефл-бук. 1998. — 304 с.
9. Малиновский Б. Магия, наука и религия // Магический кристалл: магия глазами ученых и чародеев. — М.: Республика, 1992. — С.84 — 137.
10. Маретт Р. Формула табу-мана как минимум определения религии / Р. Маретт // Мистика. Наука. Религия. Классики мирового религиозоведения. Антология. / Пер. с англ, нем, фр. — М.: Канон, 1998. — С.99 — 108.
11. Тейлор Е.Б. Первобытная культура / Е.Б. Тейлор. Пер. з англ. — М.: Политиздат. 1989. — 537 с.
12. Тернер В. Символ и ритуал / В. Тернер. М.: Наука, 1983. — 277 с.
13. Токарев С.А. Ранние формы религии / С.А. Токарев — М.: Политиздат, 1990. — 622 с.
14. Фрезер Дж. Дж. Золотая ветвь: Пер. с англ., 2-е изд. — М.: Политиздат. 1989. — 831 с.
15. Фрейд З. Психология бессознательного (Сборник произведений) /Пер. с нем. — М.: Просвещение, 1989. — 448 с.
16. Эванс-Причард Э. Колдовство, оракулы и магия у азанде//Магический кристалл: — М.: Республика, 1992. — С. 30 — 83.

Надійшла до редколегії 19.11.2011 р.

ОБРАЗ УКРАЇНИ В МАЛОВІДОМИХ ПРАЦЯХ І. МІРЧУКА ТА Н. ПОЛОНСЬКОЇ-ВАСИЛЕНКО

Аналізується вітчизняна діаспора як репрезентація української культури та духовності. Реконструюється образ України в маловідомих працях І. Мірчука та Н. Полонської-Василенко.

Ключові слова: українська культура, українська діаспора, образ України.

Анализируется отечественная диаспора как репрезентация украинской культуры и духовности. Реконструируется образ Украины в малоизвестных трудах И. Мирчука и Н. Полонской-Василенко.

Ключевые слова: украинская культура, украинская диаспора, образ Украины.

Domestic diaspora as representation of Ukrainian culture and spirituality is analyzed. We reconstruct the image of Ukraine in the little-known works of I. Mirchuk and N. Polonsky-Vasilenko.

Key words: The Ukrainian culture, the Ukrainian diaspora, the image of Ukraine.

Більшість історичного часу Україна була розділена поміж різними імперіями й не мала власної державності. Українці потерпали від утисків «великих світу цього», багато людей емігрувало в пошуках кращої долі. У світі про Україну майже не було відомо. Саме українська діаспора постала «духовним містком» поміж Україною та навколишнім світом. У цьому вбачається актуальність дослідження наукової діяльності української діаспори, як репрезентанта культурного надбання українського народу.

Метою статті є реконструкція образу України в маловідомих працях І. Мірчука та Н. Полонської-Василенко як представників вітчизняної діаспори в Німеччині. При цьому доцільним є проведення порівняльного аналізу творчих здобутків речників першого покоління діаспори та відповідних їм уявлень класиків української культури.

У другій чверті ХХ ст. саме в Німеччині сформувався один із провідних інституціональних осередків української діаспори. У 1926 р. в Берліні засновано «Український науковий інститут». Важливим було і проведення влітку 1928 р. «руського історичного тижня», який засвідчив значний інтерес німецької громадськості до України. Це набуло віддзеркалення в періодичних виданнях Німеччини. Німецькі наукові журнали цікавляться східнослов'янськими народами, друкують систематизовані статті, обзори, наукові хроніки, розробки зі сфери філології та історії. Більшість цих матеріалів була від українських авторів

та письменників з української еміграції в Німеччині. Поважний науковий часопис «Архів слов'янської філології» опублікував у 1920–1940-х рр. статті К. Н. Мейєра «Науково-літературні дослідження. Нестор літописець», М. Волтнер «Нова праця про пісню о полку Ігоревім» (1925 р.), «Староросійські та староукраїнські дослідження 1926 — 1936 рр.», Р. Ступпериха «Теофан Прокопович та його діяльність у Києві» (1940 р.), О. Буркхардта «Еміграція поетів в українській творчості» (1938 р.), М. Васмера «Чи є болгарські впливи на карпатський регіон України» (1940 р.). Таким чином, друга чверть ХХ ст. в Німеччині позначилася розквітом української діаспори, створенням українських організацій, опублікуванням численних українських діаспорних видань. Із соціокультурної точки зору це пояснюється активністю контактів між Веймарською республікою та Радянською Росією, як світових маргіналів за результатами Першої світової війни. Проте, як зазначав Д. Дорошенко, німецькій спільноті та громадськості була властива непевність ставлення до України — то вона дикунська і варварська, то їй потрібно допомагати, то вона потонула в розпусті, то вона є засобом та інструментом в економіці та політиці. Одночасно існують думки про Україну як складову Росії та думки про незалежність та інакшість, окремість українського народу. Щодо української мови: її не існує взагалі або навпаки це самостійна окрема мова [8]. Тому науково-публіцистичну діяльність речників вітчизняної діаспори слід розглядати одночасно в суто науковому контексті — розбудови основ теорії української культури та суспільно-політичному контексті — формування позитивного образу України в очах світової спільноти.

Найважливішими у вирішенні обох завдань постають звершення Українського вільного університету, який переїхав до Німеччини, Чехословаччини внаслідок Другої світової війни. Професори Українського вільного університету вели плідну наукову діяльність, обстоюючи значущість української науки у світі, брали участь у наукових організаціях, проведенні конференцій, творчо співпрацювали із зарубіжними вченими. Серед видатних українських науковців у діаспорі, котрі працювали в Українському вільному університеті, слід назвати: С. Дністрянського, М. І. Туган-Барановського, Д. Антоновича, Д. Дорошенка, О. Колессу, В. Щербаківського, П. Андрієвського, В. Віднову, Б. Крупницького, О. Потоцького, С. Наріжного, М. Славінського, П. Феденка, С. Шелухіна, С. Сірополка, А. Яковлева, К. Лоського, М. Шульгіна, Л. Білецького, П. Богацького, І. Огієнка, Р. і С. Смаль-Стоцького, О. Кандибу, І. Мірчука, Н. Полонську-Василенко та ін [1]. Ці науковці зробили великий внесок у розвиток української культури, кожний у своїй власній царині, наприклад: Д. Антонович — історик мистецтва, С. Білецький — лінгвіст,

І. Мірчук — етнопсихолог. Співробітники УВУ ставили перед собою такі завдання: досліджувати та вивчати історію, культуру, економічний стан України та зв'язки із сусідніми народами; виховувати нові покоління науковців, політичних і громадських діячів; публікувати об'єктивні наукові праці про життя і діяльність українського народу; доносити до світової громадськості правдиву інформацію про Україну й український народ.

Одним із найвідоміших професорів Українського вільного університету стала представниця державницької школи в українській історіографії, автор майже 200 наукових праць (з історії Запоріжжя та Південної України) Наталя Полонська-Василенко (1884–1973 рр.). До 1943 р. вона перебувала в Україні, де відбулось її становлення як ученої. У вересні 1943 р. Наталя Полонська-Василенко виїхала спочатку до Львова, дещо згодом емігрувала до Німеччини. Мала професуру Українського вільного університету в Празі (1944–1945 рр.) та в Мюнхені (1945–1973 рр.). Дослідниця також обіймала посаду декана філософічного факультету УВУ (1945–1972 рр.).

У монографії «Дві концепції розвитку історії України та Росії» Н. Полонська-Василенко запропонувала детальну характеристику існуючих концепцій видатних діячів української та російської історії, проаналізувала праці з історії нації, побіжно висвітлила проблемні питання української культури. Слід зауважити, що цю працю дослідниця написала на схилі літ у 1970 р., тому її можна вважати своєрідним підсумком наукової творчості професора. На той час Н. Полонська-Василенко вже багато років прожила в Німеччині в еміграції, тож була добре ознайомлена із запитамі німецького суспільства.

Автор намагається захистити позицію, що Україна є окремою від Росії державою, а народ український є окремим та іншим від росіян. Паралельно вчена наводила роздуми стосовно української культури й історії. Вона ознайомлювала німецького читача з першими концепціями історії України від другої половини XVII ст. («Хроніка» Феодосія Сафоновича та «Синопис» Інокентія Гізеля, козацько-старшинські літописи). Домінуюче місце та провідну роль дослідниця відводить для XVIII ст. «Історії Русів». Далі у своїй праці Полонська-Василенко переходить до аналізу української історико-культурологічної думки XIX–XX ст. — М. І. Костомарова, В. Антоновича, М. Грушевського, С. Томашівського, В. Липинського та ін. [10, с. 7–53].

Для свого часу та й понині праця Наталії Полонської-Василенко є досить аналітичною, об'єктивною та синтезуючою. Її монографія покликана аргументовано довести, що українська культура є відмінною від культури руських. Автор не подає в окремому розділі певні притаманні лише українцям риси національного характеру,

але вони аналізуються в історичному контексті по всьому тексту монографії, оскільки порівнюються концепції історичного розвитку українського та російського народів. Ще на початку дослідження здійснюється порівняння двох князів — Ізяслава II (українського) та Юрія Довгорукого (російського). Ізяслав II був співчутливим, благородним, християнським (релігійним), славетним. А Юрій Довгорукий — ворожий, жадібний та скупий, схильний до жорстокості, руйнівник. «У цих двох типах історичний українсько-московський антагонізм сконцентрований у боротьбі за Київ» [10, с. 9]. Дещо далі дослідниця, розглядаючи історичні концепції розвитку Росії, знаходить у поглядах С. М. Соловйова порівняння українців та росіян: «на Півдні були — лицарі, герої, а на Півночі навпаки спрямовувалися до влади та могутності» [10, с. 24]. У «Історії Русів» під час дослідження історичних концепцій України «підкреслюється домінування української культури в порівнянні з московською культурою» [10, с. 40] — українці більше культуротворчий народ ніж росіяни. Головна характеристика росіян — це самодержавство та прагнення до домінування, в українців цього немає. Щодо месійної ролі українців Н. Полонська-Василенко зазначила: «українцям у майбутньому належить з їх головним осередком — Києвом, що є духовним полюсом, стати політичним центром майбутньої федерації слов'янських народів» [10, с. 43]. З'ясувавши ці аспекти можна говорити про основні ознаки менталітету українців. На думку Н. Полонської-Василенко, визначальні особливості українського характеру: співчуття, благородність, простодушність, небажання влади та сили, релігійність, естетизм та етичність. Слід зазначити, що для дослідниці не було головним виокремлювати характеристики українців як народу, вона прагнула за допомогою аналізу історії та історичних подій довести відмінність українців та росіян.

Цікавим є науковий доробок західноукраїнського вченого Івана Мірчука (1891–1961 рр.) у сфері етнопсихології. І. Мірчук родом зі Стрия, в 1914 р. закінчив Віденський університет. З 1921 р. працював в Українському вільному університеті, а з 1946 р. — його ректор. Професор виступав із лекціями з української духовної культури. Дослідження Івана Мірчука під назвою «Історія української культури» яскраво репрезентує його культурологічні погляди. Фундаментальними в цій збірці є статті «Духовні прикмети українського народу» та «Українська культура». Головною метою цієї статті автор убачає, як акцентовано у вступі, поширення знань про українську культуру для світової та німецької громадськості. І. Мірчук звертає увагу на головні особливості української культури, наводить у додатках бібліографію найважливіших джерел європейськими та слов'янськими мовами. Ця бібліографія охоплює не лише праці, використані дослідником, але

і твори, котрі можуть слугувати подальшим орієнтуванням в питаннях стосовно української культури й української духовності.

Стаття, що має назву «Духовні прикмети українського народу», концептуалізує духовні характеристики та проблеми української ментальності. Іван Мірчук у цій сфері виявляє такі характерні складники: проблеми народного світобачення — культура мала вплив на формування духовного обличчя українців. Автор доводить: характер української культури можна класифікувати, як орієнтований на народ, саме це є основою структури душі української культури; зв'язок із землею як головний компонент психічної структури — перебіг духовного життя цілої нації, це справжній зв'язок із землею, з матір'ю-землею. На цьому фундаменті ґрунтується український світогляд. Українці — селянський народ. Україна в усі часи свого існування була аграрною державою. Сільськогосподарський розвиток в Україні випереджав міську культуру. Цей зв'язок із землею українців становить велику різницю до землі західноєвропейців та росіян. Якщо європейці або росіяни займаються сільським господарством, то лише заради вигоди та прибутків (не добровільно, а під примусом), тоді як українцям ця справа приносить задоволення; іdealізм — український історик М. Костомаров творить месійну ідею для українського народу, він передбачив керівну роль українського народу для всього людства, покликаного додати сил пригніченим націям. Іdealістичні позиції проявляються і стосовно до жіночої статі, які займають в українському соціумі домінуючі позиції. Жіночі форми української літератури іdealізуються та зображуються. Навіть жіночі помилки, слабкі сторони показані не для приниження їх внутрішньої вартості, радше для підвищення; західна орієнтація та індивідуалізм — західний світогляд покладається на «Я» або індивідуальну свідомість. Індивідуальний характер українців віддзеркалює розуміння громадського порядку, принципу єдності в соціальному житті. Цей соціальний індивідуалізм розглядає індивіда, як самоціль. Єдність або підсумок єдності одинака є лише засобом, аби гарантувати здоров'я індивіда. Українському «я» протистоїть російське «ми» — його еством є примус, який іде від органу влади, як божественна воля. Таке розуміння стає підґрунтям для розвитку абсолютизму; відчуття буттєвого — здоровий глузд — є характерним для західноєвропейської свідомості та філософії, глибинним лейтмотивом їх діяльності. Українці ж чуттєвіші й емоційніші, керуються не розумом, а натхненням. Важливу роль у житті українців відіграє любов. Але ж і не слід недооцінювати силу свідомості українців. Розум, відчуття та воля взаємозалежать одна від іншої; релігійність — домінування відчуттів та роль любові в житті українців — створюють основу для глибинної релігійності. Українці ніколи не є ортодоксальними у своєму

релігійному житті, оскільки вони орієнтуються не на форму та зовнішнє, а намагаються завжди діяти за суттю віросповідання. Церковно-релігійні чвари або війна в Україні неможливі. Українська історія яскраво підтверджує цю тезу; оптимізм — українська свідомість відрізняється через метафізичний й етнічний оптимізм. Незважаючи на страшні випробування, які довелося пройти українському народові, він уперто підіймався та з вірою в майбутнє йшов уперед.

Наприкінці статті автор наголошує, що переважаючий ідеалізм, який не враховує чинники та потреби дійсності, безмежний індивідуалізм, домінування відчуттів через розум, зв'язок із землею, провідна роль селянства в українському соціумі — це все є одночасно зародками хвороб, які можуть розвинутися за несприятливих умов [9, с. 55–67].

Інша стаття вченого української діаспори І. Мірчука «Українська культура» визначає основні спрямування української культури. Дослідник ґрунтується на поаспектності та поступовості, тобто принципи структурно-функціонального аналізу, щойно успішно випробуваного представниками соціальної антропології (М. Моссом, А. Редкліфф-Брауном, Б. Малиновським). Він виокремлює такі структури: характерні особливості української культури — минуле українського народу має в майбутньому вплив на історичну роль народу та української культури. Це чітко засвідчує духовну своєрідність української культури, обумовлює розвиток культури східноєвропейського простору. Головним є не економічне чи політичне питання, а саме духовно-культурне спрямування слов'ян; західне спрямування українців — український індивідуалізм має чітку західну орієнтацію. Київська Русь ішла в історичному розвитку одночасно з Європою. Культурно-політичну роль України в історичному просторі східної Європи визначає те, що вона є з давніх часів місцем проходу войовничих, азіатських орд кочівників, котрі все на своєму шляху руйнували. Україна мала бути завжди готовою до опору цих завойовників. Дві обставини виокремлюють Україну: багатство держави та необхідність боротьби на кордоні європейського світу. Саме це визначило подальшу долю українського народу, який мав увесь час тримати свій меч та свої очі пильно проти сходу. Український народ та українська культура, Україна є «посередником» між Сходом та Заходом. До завдань «посередника» належить прийняття зворотної сторони взаємовідносин між Сходом та Заходом; народний та аграрний зв'язок української культури — з народом пов'язана кожна культура, проблема полягає в тому, що народ складають у своїй більшості селяни, а дворяни є радше селянського походження. Селянський чи народний складник знаходимо всюди в українській культурі, він є серцевиною української

культури. Тож складність української культури в тому, що вона занадто селянська, тому і сьогодні її звинувачують у провінційності; елементи трагізму — українська культура та народ рідко мали шанс вільно витворюватися за власним бажанням та розсудом, у більшості часів вони були притиснені та трагічно знищені [9, с. 68–82].

Дослідження характерних особливостей українців та головних засад, на яких ґрунтується українська культура, серед українських учених має певну спадковість та еволюційність поглядів. Спадковість у дослідженнях відповідного спрямування визначається таким ланцюгом: М. Гоголь (1809–1852) — М. Костомаров (1817–1885) — М. Грушевський (1866–1934) — Д. Чижевський (1894–1977) — І. Мірчук (1891–1961) — І. Лисяк-Рудницький (1919–1984).

Головні чинники українського характеру чи не вперше називає М. Гоголь у статті «Погляд на складання Малоросії» (1832 р.): емоційність українців «вишневі низенькі садки і соняшники понад тинами і ровами, і солом'яна стріха чисто вимазаної хати. І мале з червоним обводом навкруги віконце. Ти старовинний корінь Русі, де сердечніше чуття і ніжніша слов'янська природа»; духовне усамітнення, що Гоголь називав «духовним монастирем» — є підґрунтям українського індивідуалізму; порубіжний характер українців та української культури — «європейський за своїм географічним положенням, азійський за способом життя, звичками, одягом, цей народ увібрав дві протилежні частини світу, дві різнохарактерні стихії: європейську обережність та азійську безпечність, простодушність і хитрість, сильну діяльність і велике лінивство, прагнення до розвитку, вдосконалення і бажання нехтувати будь-яким удосконаленням. Дух цього народу втілюється в поезії, піснях, які з'єднуються з життям, мають такий голос, що проймає душу» [2]. Наступником М. Гоголя в цій сфері є М. Костомаров, котрий у 1861 р. опублікував своє дослідження «Дві руські народності». М. Костомаров позичив виділену особливість характеру українців М. Гоголя — це український індивідуалізм, а додав такі: релігійність, духовність, демократизм [5]. На цьому останньому М. Костомаров зробив особливий акцент. На той час це завдання було чи не найважливішим щодо зусиль, спрямованих до відродження національної самосвідомості українського народу. Це завдання відповідало політичному ідеалові слов'янського федералізму, обстоюваного кирило-мефодіївцями, згідно з яким «кожна народність зберігала свої особливості при загальній особистій і суспільній Свободі» [3]. Наступним ученим у розробці національних рис українців виявляється М. Грушевський (1866–1934). Він зазначав, що духовні фактори найбільше показують, яким є народ. М. Грушевський підкреслює «селянську» природу

українського народу. «Нарід» для нього — це «село, українське село» [4]. Далі серед науковців, що досліджували етнопсихологію українців, є Д. Чижевський, який ґрунтувався на думці М. Грушевського про селянський характер української культури, трансформував її у своїй філософії у степовий характер українців. Наслідуючи М. Гоголя та М. Костомарова, Д. Чижевський підкреслив індивідуалізм, з М. Гоголем погоджувався в наявності таких характерних особливостей українців, як емоціалізм та духовність, із М. Костомаровим поділяв погляди щодо релігійності та духовності національної української вдачі. Від себе Д. Чижевський додав лише таку ознаку — неспокій та рухливість [7].

Іван Мірчук використав певні особливості українського характеру, які обстоював М. Костомаров: індивідуалізм, релігійність та духовність. Іваном Мірчуком не використано лише таку ознаку, як демократизм (замилування свободою та неприязнь до самодержавства). Це зумовлено історичними та соціокультурними обставинами, оскільки М. Костомаров писав своє дослідження в той час, коли український народ намагався звільнитися від кріпосницької залежності. Іван Мірчук — учений української діаспори — уже давно живе поза межами Батьківщини в так званому «вільному світі».

Іван Мірчук погоджується з Д. Чижевським у наявності таких характерних особливостей українців: емоціалізм, індивідуалізм, релігійність, степ як загроза для східного світу. Погляди Івана Мірчука та Дмитра Чижевського дещо подібні, це є причиною того, що і один, і другий — учені української діаспори. Можна відзначити, що Д. Чижевський лише окреслив можливі визначні ознаки українського характеру, в той час як Іван Мірчук намагався повніше розкрити, обґрунтувати виокремлені ним та попередниками характерні особливості української вдачі.

Отже, серед науковців, котрі вивчали етнопсихологію українців, Іван Мірчук постає тим, хто синтезував у єдиному дослідженні всі наявні до нього напрацювання в цій царині. Здобутком ученого є визначені особисто ним властивості українського характеру такі як: ідеалізм, здоровий глузд, оптимізм, західна орієнтація. І. Мірчук вважає український народ та українську культуру західно орієнтованими, а домінуючими західними якостями є ідеалізм, здоровий глузд, оптимізм. Дослідник також наголосив на ще висунутій думці М. Гоголем — східно-західному характері українців.

Ґрунтовніше опрацював тези М. Гоголя та І. Мірчука стосовно Східно-Західної орієнтації українців І. Лисяк-Рудницький у статті «Україна між Сходом і Заходом», надрукованій у 1966 р. І. Він визначив, що національний характер формується історично, тому важливо дослідити історичні чинники, задіяні в його становленні.

Вчений дійшов висновку про «національний характер» українців: етос і естетичне чуття їх «закорінені в духовній традиції східного християнства», але в соціальній і політичній структурах вони — частина європейського світу. Цей висновок міг би викликати заперечення через різке протиставлення морально-естетичної, релігійної і суспільно-політичної сфер. Однак І. Лисяк-Рудницький стосовно цього зауважив, що свідомість, релігійність українців містить і західні світоглядні первні. Історик зараховував українців до європейської спільноти народів, стверджуючи, що спорідненість українців з європейськими націями особливо помітна в їх суспільно-політичних традиціях [6, с. 5–16].

Підсумовуючи зазначимо: Наталія Полонська-Василенко доводить незалежність України, української культури та української історії, порівнюючи з Росією. Іван Мірчук виявляє основні положення існування української культури й основні духовні особливості характеру українця. На їх думку, українська культура належить до світової культури. Їхні праці одночасно продовжують розбудову теоретичних основ української культури й об'єктивно ознайомлюють зі здобутками українського народу світовий загал.

Подальшими науковими пошуками в цій царині можливо вважати дослідницьку діяльність інших видатних учених, діячів та теоретиків Українського вільного університету: Д. Антоновича, Б. Крушницького, С. Наріжного, І. Огієнка та ін.

Список літератури

1. Віднянський С. Український вільний університет. Наукова і культурно-освітня діяльність УВУ / Степан Віднянський // Неопалима Купина. — 1995. — № 3-4 — С. 107—115.
2. Гоголь, Н. В. Взгляд на составление Малороссии / Н. В. Гоголь // Собр. соч. : в 9 т. — М. : Рус. книга, 1994. — Т. 7 : Юношеские опыты. — 1994. — 400 с.
3. Горський В. С. Історія української філософії : підручник / В. С. Горський, К. В. Кислюк. — К. : Либідь, 2004. — 480 с.
4. Грушевський М. На порозі Нової України / Михайло Грушевський. — К. : Наук. думка, 1991. — 128 с.
5. Костомаров Н. Две русские народности / Н. Костомаров. — Киев : Новый путь, 1861. — 80 с.
6. Лисяк-Рудницький І. Між історією й політикою. [Статті до історії та критики української суспільно-політичної думки] / Іван Лисяк-Рудницький. — Мюнхен, Сучасність, 1973. — 300 с.
7. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. — Мюнхен, Український вільний університет, 1930. — 167 с.
8. Doroschenko D. Die Ukraine und Deutschland Neun Jahrhunderte Deutsch-Ukrainischer Beziehungen / D. Doroschenko. — München: Ukrainische Freie Universität München, 1994. — S. 217 — 287.
9. Mirschuk Ivan. Geschichte der ukrainischen Kultur / Ivan Mirschuk. — München: Ukrainisches Technisch-Wirtschaftliches Institut, 1994. — S. 55 — 83.

10. Polonska-Wasylenko Natalija. Zwei Konzeptionen der Geschichte der Ukraine und Russlands / Natalija Polonska-Wasylenko. — München: Ukrainische Freie Universität München, 1970. — S. 7 — 53.

Надійшла до редколегії 18.10.2011 р.

УДК 113/119:130.2

І. В. ШТОНДА

РУЙНУВАННЯ ЯК КУЛЬТУРНА КОНСТАНТА

Досліджується феномен деструкції в космологічних та есхатологічних міфах як об'єктивний процес, що супроводжує динаміку соціуму. Аналізується амбівалентний характер хаосу щодо структури порядку.

Ключові слова: культурна константа, міфологія, деструкція, хаос, космос.

Изучается феномен деструкции в космологических и эсхатологических мифах как объективный процесс, сопровождающий динамику социума. Анализируется амбивалентный характер хаоса по отношению к структуре порядка.

Ключевые слова: культурная константа, мифология, деструкция, хаос, космос.

The phenomenon of destruction in creation and eschatology myths is investigated. This concepts are analyzes as the objective process which accompanies to social dynamics. The ambivalent character of chaos is considered.

Key words: cultural constant, mythology, destruction, Cosmos, Chaos.

Міфологія будь-якого народу — це цілий пласт культури. Ця специфіка найбільш притаманна архаїчним народам, де міфи є еквівалентом науки, цільною системою, в термінах котрої сприймається та описується Всесвіт. В них людина навчилася втілювати образи з оточуючої її реальності. Це — продукт колективної творчості, наслідок і втілення образів та символів людської свідомості. Наявність міфів, або навіть просто деяких їх елементів у просторі сучасної культури, надає змогу говорити про існування певного фундаменту, котрий надає певної цілісності людському буттю.

Оскільки дослідження та аналіз культурних констант, що виникли за давніх часів, але не втратили своєї актуальності й понині, підтримуючи протягом тисячоліть життя суспільства та культури, завжди були об'єктом пильної уваги багатьох як зарубіжних, так і вітчизняних дослідників. Серед значних досліджень з цієї проблематики особливо можна відзначити праці М. Еліаде [10; 11], А. Я. Гуревича, видатного вченого-медієвіста та культуролога [2],

а також усесвітньо відомого антрополога, культуролога, фольклориста й історика релігії Дж. Фрезера [7].

Константа в культурі — це концепт, існуючий постійно або, принаймні, протягом тривалого проміжку часу. Окрім того, поняття «константа» може мати й інше значення: певний постійний принцип культури. Світ, що оточує людину, є чужим, ворожим та небезпечним. Тому одне з найважливіших завдань людини — визначення понять добра та зла, трансформація, за допомогою раціоналізації, своїх страхів у певні форми й образи, які мають концентрувати в собі ворожість і, водночас, спрощують процес розробки механізму протидії небезпеці. Таким чином, культурна картина світу — це та призма, крізь яку людина сприймає оточуючий її світ. У певному сенсі вона є продуктом психологічної раціоналізації світобудови, і не викликає подиву, що для кожної культури має свої особливості й індивідуальні ознаки. Все це свідчить про те, що культурі притаманні захисна та адаптивна функції [10]. Розгляд цих питань, навколо яких нині розгорнулася жвава полеміка, й зумовлює актуальність цієї теми.

Зважаючи на актуальність теми, основною метою є виокремлення головних тенденцій та висвітлення вихідних положень стосовно феномену хаосу як структури порядку та деструкції як константи в культурі.

Існує точка зору, притаманна, в першу чергу, представникам Франкфуртської школи Т. Адорно і М. Хоркхаймеру, згідно з якою людина, зважаючи на тенденцію протиставити себе всьому навколишньому світу, є деструктивною за своєю природою, і за цим показником не має собі рівних. У результаті продуктивність розвитку суспільства та самозбереження людини стверджуються за допомогою деструкції. Руйнування будь-якого старого елемента приводить до появи елемента нового, адже існування «Абсолютного Ніщо» неможливе за своєю природою. З давніх часів люди сповідували тезу про те, що ніщо в цьому світі не виникає з нічого (таке, як відомо, можливе лише в акті божественного творення світу) і не зникає без наслідків. Це ж саме, тільки на науковому рівні, постулює відомий усім закон збереження енергії: повна енергія в ізольованих системах не змінюється з часом. Проте енергія може перетворюватися з одного виду в інший. Отже, і те основне, що становить центр і зосередження буття людини людиною, також не може зникнути безслідно. Усвідомлення факту смерті, його осмислення змусили людину вже в давні часи замислитися над проблемами буття та небуття і зрозуміти ці проблеми як свої глибинні, вихідні, поза якими для людини навряд чи можливе свідоме регулювання своєї життєдіяльності. Таким чином, деструкція виявляється необхідною та неминучою на кожному новому етапі історичного розвитку людства. Оскільки соціальна

деструкція має атрибутивний характер, тобто є об'єктивним процесом, що супроводжує будь-яку динаміку соціуму, не дивно, що якнайяскравішого свого втілення подібні «риси характеру» людства набули в міфології [8].

Зважаючи на вищезгадане, необхідно зазначити, що мотив відновлення світу через руйнування є ключовим поняттям не лише архаїчної міфології, але й первісного фольклору загалом. Пояснення цього феномену можна знайти в тому, що мотив цей має архаїчно-синкретичний характер (він передує чіткій диференціації релігійних і поетичних сюжетів й образів) та зберігає своє значення протягом тривалого проміжку часу, незважаючи на різноманітні події в історії загалом та в суспільному влаштуванні зокрема.

Давньогрецькою «світ» позначається словом «космос», і значення його досить прозоре — «порядок, лад, упорядкування». Будь-який «витяг» із хаосу вже є «космосом», будь-яке розділення в хаосі — це його впорядкування. Як тільки в хаосі є будь-яка енергія, ні про яке безладдя чи однорідність уже не йдеться — хаос перетворюється на космос. Таким чином, зрозуміло, що космос протиставляється безладдю, хаосу. Але не слід забувати: як за сутністю цих понять у сучасній науці, так і за змістом давніх космологічних уявлень, Космос виникає із Хаосу. Прикладів можна навести безліч — варто згадати хоча б скандинавський чи грецькі космогонічні міфи. Тобто порядок та хаос є одними з найдавніших характеристик світобудови і, разом з тим, феноменами, з якими людина постійно зіштовхується у своєму повсякденному житті в спробі зрозуміти й осягнути все різноманіття світу, котрий її оточує [2].

І справді, чи не викликає подиву те, як із хаотичного перехрещення індивідуальних різноспрямованих прагнень та вчинків формується сталий, закономірний, самостійно існуючий суспільний організм. Парадокс проблеми руйнування міститься в тому, що кожна свідомо людина, котра може навіть не мати знань про досягнення сучасної науки, якщо не розуміє, то підсвідомо відчуває та розрізняє різноманітні прояви взаємодії хаосу й порядку в сучасній культурі. Разом із тим, рідко хто, за винятком спеціалістів, може навести чітко та зрозуміле визначення цього феномену.

Людство, незважаючи на особливості суспільного укладу, протягом усієї своєї історії вважало одним з найактуальніших питань пошук оптимального соціального порядку. І проблема ця впродовж тисячоліть бентежила суспільну думку та ставала підґрунтям для багатьох конфліктуючих світоглядів. Зазвичай боротьба всіх політичних режимів та опозиційних сил зводилася саме до протистояння різних моделей й засобів досягнення соціального

порядку. Тобто всі ці соціальні перипетії мали в основі своїй пошук відповіді на питання доцільності вибору того чи іншого шляху суспільного розвитку, проблему вибору нового соціального ладу: або стрімкий еволюційний ривок через руйнування сталої, звичної світобудови, маючий, однак, як наслідок, зростання хаосу та загальну нестабільність, або стабільне функціонування, яке призводить до застою та іноді навіть деградації існуючої соціальної системи. Теоретичний та методологічний прорив у розумінні означеної проблеми був пов'язаний з виникненням синергетики — міждисциплінарної науки, мета якої — вивчення виникнення універсальних, притаманних системам абсолютно різної природи, закономірностей самоорганізації та впорядкування. Саме тут і виникла ідея, що хаос може виконувати не тільки деструктивну, але й конструктивну функції у відбудові порядку. Таким чином, виникає переконання, що деструкція не є тим абсолютним злом, яким вважалась раніше; хаосу не слід боятися, його потрібно розуміти та приймати, тобто розуміти його творчий потенціал та приймати як необхідний елемент у загальній картині світу [9].

Кожна культура проходить певний життєвий цикл від народження до смерті, рухаючись по замкненому колу до початкового стану хаосу. Зміни в рамках циклу виявляються повторюваними, суспільства рухаються за подібними траєкторіями протягом багатьох поколінь. Сприйняття часу в них також циклічне, тобто таке, яке періодично повертається до початкової точки. Тому минуле поетизується в легендах про «золоту» добу, яка уявляється найкращою, гідною наслідування і відтворення.

Видатний історик-медієвіст А. Я. Гуревич називав культуру другою природою, що створюється людиною в процесі її суспільної практики [2]. Однак створення цієї «другої природи» за часів давнини значною мірою зумовлене ставленням людини до оточуючого її світу. Залежність людей від простору навколо них відчувалася ними настільки глибоко, що утворюваний ними образ світу містив численні деталі, які свідчили про нездатність індивіда чітко вирізнити себе з оточуючого середовища. І саме завдяки цій нероздільній, синкретичній, іноді метафоричній точці зору на світобудову, космогонічні вчення містили в собі основи всіх наступних форм, ідей, підходів до вирішення проблеми самоорганізації світу. Можна без перебільшень зауважити, що первісні космогонії різних народів і досі є безмежною скарбницею образів та асоціацій, пов'язаних з осмисленням проблеми взаємодії деструктивної та конструктивної, руйнівної та творчої основ буття. Однак не слід забувати, що ці самі космогонічні ідеї напрочуд неоднорідні. Деякі міфологічні сюжети в рамках однієї культури можуть мати декілька варіантів, котрі за своїми характеристиками абсолютно різні між собою. Крім того, пізніші трактування

додають старим сюжетам нових інтерпретацій, оскільки давні переконання зазвичай не були закріплені в писемних джерелах. Для з'ясування вищезначеного питання необхідно детальніше розглянути основні характеристики хаосу та порядку, котрі тією чи іншою мірою притаманні більшості найвідоміших космогоній світу [10].

Перш за все, хаос — це той первісний стан усесвіту, котрий існував до того, як відбувся процес упорядкування, створення космосу. Хаос — це щось темне та жахливе; він завжди ворожий до людей та богів. Усі космогонічні міфи містять у собі мотиви боротьби принципів порядку та хаосу. Символічна репрезентація народження нового світу через жертвоприношення первоістоти є наглядною ілюстрацією язичницької ідеї створення світу — на відміну, наприклад, від християнської, де світ твориться з нічого. Принесення в жертву первоістоти і створення нового світу з її тіла — мотив, широковідомий та дуже поширений серед міфів народів світу. Наприклад, у «Рігведі», стародавньому збірнику релігійних гімнів, написаних ведичним санскритом, котрий є одним з чотирьох канонічних текстів індуїзму й індійської літератури загалом, відомих як Веди, розповідається про первоістоту Пурушу, котрого було принесено в жертву та розчленовано на частини, з яких потім і були створені основні елементи соціальної та космічної організації — земля, вода, сторони світу тощо. Утім, подібний мотив спостерігається й у вавилонському космогонічному міфі, в якому бог Мардук закінчив створення світу, вбивши свою матір Тіамат та її коханого Кінгу:

«Тоді Властитель перестав розглядати її мертве тіло:

Він мав розділити потвору на частини й почати

Майстерну роботу.

Він розщепив її, мов раковину, на дві половини;

Одну половину він підняв догори й прикріпив її там, зробивши небом...» [1; 79]

Згідно з іранською «Авестою», первоістоту на ім'я Йіма було розпилено навпіл і з його тіла народився світ [1]. Скандинавська космогонія зводить початок світобудови до світової безодні Гі-нунгагап, з якої виникла перша жива істота — інейстий велетень Імир. На велетня також чекала доля багатьох інших первоістот — його принесли в жертву, щоб з тіла вбитого створити світ:

«Імира плоть
стала землею,
стали кістки горами,
небом став череп
холодного турса,
а кров його морем»

[5, с. 74-75]

Таким чином, жертвоприношення первоістоти — це водночас і «одушевлення» нової реальності, оскільки принесення в жертву і є народженням, «початком» світу в часі та просторі. Розчленування первоістоти, яке символізує руйнування старого світу — це і збирання воедино частин тіла, тобто впорядкування нового світу. Однак Хаос не зникає повністю в цій боротьбі. Він залишається у вигляді хтонічної п'їтми, царства смерті та постає в образах Тартара, Аїда, Хелю тощо. Потойбічний світ заселено істотами, що від самого початку уособлювали собою дику, природну, незбориму могутність землі, істотами, які так і не змінили своєї початкової хтонічної, хаотичної, руйнівної форми. У багатьох міфологічних сюжетах, котрі мають есхатологічну спрямованість та розповідають про остаточну долю Всесвіту, що повертається до своєї первісної хаотичної форми в результаті природних катаклізмів тощо, саме ці хтонічні істоти перебувають на вістрі атаки, саме вони виявляються найактивнішими учасниками дійства, що призводить до руйнування сталого, звичного, упорядкованого та безпечного світу та повернення його до стану первісного хаосу.

Такі сюжети виникають завдяки існуванню уявлень про те, що будь-яка світобудова має свою точку відліку — тобто колись була створена; тому вона з самого початку містить у собі елемент нестабільності, хаосу — іншими словами, має тенденцію до розпаду. В такому разі вона повинна підтримувати своє існування за допомогою періодичних «оновлень». Тобто, говорячи словами М. Еліаде, перемога над первісним хаосом є не остаточною, а «відкладеною». У сучасних культурах відголоском такого «повернення» до первинного стану нестабільності, що дійшов до нас крізь віка, є суворо регламентований ритуал злиття з деструктивними елементами світобудови. Таке повернення відбувається, зокрема, через ритуальну оргію як ритуал тимчасової дезінтеграції соціальних структур заради відновлення світового циклу. Прикладами подібного «повернення» є відзначання свята Нового року та регулярні карнавали — як щорічне відтворення, повторення космогоній [11].

Таким чином, «деструкція» в певному сенсі може бути джерелом енергії для виснаженого власним існуванням Усесвіту, нескінченно жити Космос, бути не лише осередком небуття, але й основою буття. Необхідно пояснити, завдяки чому це відбувається. Повертаючись до початкового предмета нашої розмови, нагадаємо, що хаос є безформним станом світобудови, де всі можливі потенції змішані та нерозчленовані. Не вдаючись до подробиць аналізу різноманітних космогоній, відзначимо тільки одне важливе положення: в переважній більшості міфів про створення Всесвіту першоосновою, символом первинного безладу, того, що

як дає, так і забирає життя, символом початку і кінця є водна стихія. Вона — посередник між життям та смертю, двосторонній, позитивний і негативний потік творіння та руйнування. У грецькій міфології світ виникає із первісного океану, що так і називається — «Хаос» [7].

У пізній, десятій, мандалі «Рігведи», космогонічній за своїм змістом, описується один із варіантів міфологічного створення Всесвіту. В ній розповідається, що на початку часів не існувало нічого, окрім «п'їтьми, прихованої в п'їтьмі», і все це було водою без меж [3].

Іншими словами, вода символізує вселенське джерело потенційних можливостей, передуюче всім формам та всьому творінню. Занурення у воду символізує повернення до первинного стану, може тлумачитися, з одного боку, як символ смерті та знищення, а з іншого — як відродження та відновлення, оскільки це занурення підсилює життєву силу. Не випадково у міфах та сказаннях бог або герой перш ніж отримати свої надзвичайні сили, проходить випробовування — омовіння у водах. Маючи призначення загинути у водах, він не просто воскресає, але й відроджується в новому, вищому духовному та соціальному статусах. Ілюстрацією цього принципу може бути всім відома історія Мойсея, а також кинутих у води Тибру Ромула й Рема; подібну версію, але за участю бога Вакха, розповідає нам грецький письменник Павсаній. Подібна доля спіткала і сина Данаї Персея, котрий після свого спасіння став великим героєм. Аналогічні сюжети наявні в англосаксонському епосі «Беовульф», монгольських легендах про Чингізхана тощо.

Символіка хрещення також тісно пов'язана з амбівалентною природою води: після нього в певному сенсі вмирає людина природна та відроджується людина духовна. І, нарешті, на космологічному рівні еквівалентом занурення у водну стихію заради оновлення та відродження є мотив усесвітнього потопу, що змушує всі існуючі форми розчинитися й повернутися до свого первинного стану, випускаючи, таким чином, на волю елементи, котрі пізніше поєднуються в нових космологічних творіннях.

Безліч міфів пов'язують потоп з якоюсь ритуальною провиною, котра викликала гнів вищої істоти; іноді він виявляється простим бажанням певного божества знищити людство. Однак під час уважнішого аналізу міфів, котрі передвіщають усесвітній потоп, можна помітити, що одним з поштовхів виявляються або гріхи людей, або старіння та згасання світу, або обидва ці фактори в сукупності. Потоп у такому разі відкриває шлях до відродження світу та людства. Очевидним є те, що подібний кінець не є

остаточним, він радше виявляється кінцем одного етапу існування всесвіту та початку іншого.

Однак есхатологічні сюжети в жодному разі не обмежуються лише мотивом руйнування існуючого космічного простору у воді або мотив знищення світу за допомогою водної стихії може не бути провідним. Прикладом тут може слугувати скандинавський Рагнарьок, «сутінки богів», найповніше та найяскравіше зображення якого ми спостерігаємо у «Віщуванні Вйольви», одній з пісень, що входять до скандинавського епосу «Старша Едда». Починається всесвітня катастрофа; на арену подій виходять хто-нічні чудовиська — вовк Фенрір, світовий змій Йормунганд, підземний велетень Суртр. Усе живе гине у вогні та воді. Але й занурення землі у воду, і знищення її у вогні — це зовсім не кінець. Це — символ повернення до первинного хаосу та нової космогонії:

Бачить вона:
Здіймається знову
Із моря земля,
Зелена, як спершу;
Падають води,
Орел пролітає,
Рибу із хвиль
Дістати він хоче.
[5, с. 37]

У «Молодшій Едді» Сноррі Стурлусона ми спостерігаємо таке:
«Підіймається із моря земля, зелена та прекрасна. Поля, незасіяні, вкриються сходами...» [6, с. 94]

Ідея циклічного руйнування Всесвіту характерна для багатьох релігійно-філософських систем. Якщо в уяві людини світобудова є місцем подій, то не дивно, що вона існує як система, для підтримання рівноваги якої необхідна постійна динаміка. Класичним прикладом міфу, що якнайкраще ілюструє предмет нашої розмови, можна вважати індійський міф, що відбиває уявлення про космічні цикли загибелі та відродження Всесвіту: земля створювалась і руйнувалась безліч разів. Повний цикл змін, що відбувається зі світом, має назву «Кальпа». Кальпа триває один день та одну ніч. Це День і Ніч Брахми. Вважається, що з початком Дня Брахми (після періоду хаосу) Всесвіт упорядковується. За цей період відбуваються зародження та розвиток усього у Всесвіті. По закінченні Дня світ зазнає руйнування та настає період хаосу — Ніч Брахми. Коли завершується Ніч, світ знову впорядковується, і все повторюється спочатку. Так само, як із одвічного хаосу виникає новий космос, ускладнюється, впорядковується, таким же

чином він повинен повернутися до свого початку — і з космосу знову перетворитись на хаос [4].

Отже, народження нового порядку нерозривно пов'язане зі значним напруженням сил та внутрішніх резервів, із мукою, із деструкцією самої першооснови. Хаос щодо космосу, як структури порядку, має амбівалентний характер: володіючи як руйнівною силою, так і можливістю створювати щось нове, він містить у собі набір різних потенцій для майбутнього структурування світу.

З виникненням структур порядку елемент хаосу не зникає назавсім, до нього необхідно повертатись для відтворення та оновлення нового космосу. І впорядкування всесвіту відбувається циклічно завдяки чергуванню станів руху та спокою. Тому замість розгляду деструкції як шляху, що веде в нікуди, доцільніше її вважати конструктивним механізмом еволюції, адже з хаосу власними силами може розвинутиися нова організація, виникнути новий порядок.

Порушена тема є дуже цікавою і передбачає подальші наукові дослідження та розробки у сфері вивчення деструкції як конструктивного механізму культури.

Список літератури

1. Бирлайн Дж. Ф. Параллельная мифология / Дж. Ф. Бирлайн. — М. : КРОН-ПРЕСС, 1997. — 336 с.
2. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1984. — 350 с.
3. История и культура древней Индии: тексты / сост. А. А. Вигасин. — М. : Изд-во МГУ, 1990. — 352 с.
4. Пол Томас. Индия. Эпос, легенды, мифы / Томас Пол. — СПб. : Евразия, 2000. — 320 с.
5. Старшая Эдда: Эпос — СПб. : Азбука-классика, 2005. — 464 с.
6. Стурлусон Снорри. Младшая Эдда — Л. : Наука, 1970. — 254 с.
7. Фрезер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Дж. резер. — М. : Эксмо, 2006. — 960 с.
8. Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика просвещения. Философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. В. Адорно. — Москва, Санкт-Петербург: «Медиум», «Ювента», 1997. — 312 с.
9. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок XXI ст.) : Монографія. : В 2 т. — Х. : Основа, 2001. — Т. 1. — 520 с.
10. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. — М. : Инвест-ППП, 1996. — 240 с.
11. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / М. Элиаде. — СПб., Алтейя, 1998. — 258 с.

Надійшла до редколегії 22.09.2011 р.

РАЦІОНАЛЬНЕ ОСМИСЛЕННЯ ТВОРЧОСТІ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ Й УКРАЇНИ В ЕПОХУ ПРОСВІТНИЦТВА

Аналізуються значимі причини щодо раціонального осмислення творчості епохи Просвітництва.

Ключові слова: раціональне, осмислення, творчість, особистість, суспільство.

Анализируются значимые причины в рациональном осмыслении творчества эпохи Просвещения.

Ключевые слова: рациональное, осмысление, творчество, личность, общество.

In the article the socially significant reasons of the rational comprehension of creation in the age of Enlightenment are analysed.

Key words: rational, comprehension, creation, personality, society.

Сучасна цивілізація є індустріально-раціональною, де наука й технології відіграють ключову роль у її розвитку. Але нині можна констатувати кризову ситуацію відчуження, коли раціональність як головний принцип формотворення природи, індивіда, суспільства не виконує свого завдання й людські витвори повстають проти свого творця — людини. Це дозволяє дійти висновку щодо проблемності феномену раціональності й необхідності пошуків інших точок зору й шляхів її вирішення.

Традиція розуміння творчості як раціональної діяльності людини зі створення нового й перетворення існуючого сформувалася в рамках західної та української теоретичної думки остаточно в просторі Нового часу й набула подальшого осмислення у ХХ — ХХІ ст. У новочасному контексті розуміння творчості важливими стали ідеї класиків наукової думки (Р. Декарта, Б. Спінози, Г. Лейбніца, Т. Гоббса, І. Кант, І. Фіхте, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля, Л. Фейєрбаха, К. Маркса).

Різноманітні джерела культуротворчості плідно досліджують у своїх працях такі вітчизняні культурологи, філософи, психологи як В. Виготський, Д. Узнадзе, О. Леонтьєв, А. Лурія, Л. Левчук, М. Ярошевський, П. Гайденок, В. Шинкарук, Ю. Іщенко. Раціональні основи наукової творчості досліджують М. Попович, С. Кримський, В. Кузнецов, А. Ішмуратов, В. Лук'янець, В. Кизима, В. Рижко, Б. Парахонський, В. Загороднюк, О. Гвоздік, В. Ратніков, М. Марчук та ін. В. М. Леонтьєва плідно аналізує феномен культуротворчості з позицій парадигми «афірмо» [10]. В. А. Федь розкриває пізнавально-ціннісну сутність поняття «культуротворче буття», досліджує взаємодію національного й етнічного як найрезультативнішу модель українського

культуротворчого буття [13]. Однак доводиться констатувати: в українській культурологічній сучасній думці аспект рефлексії щодо раціональних джерел творчості людини, його синтезу з ірраціональними чинниками й спільного діалогу з громадською організацією в соціокультурному просторі нашої країни ще залишається малодослідженим, потребує подальшого глибокого й систематичного осмислення та висвітлення.

Мета статті: виокремити й проаналізувати особливості раціонального осмислення творчого феномену в соціокультурному просторі епохи Нового часу, який є різноспрямованим у своїх духовних пошуках й без осмислення якого неможливо зрозуміти ірраціональні чинники, а суть подальших культуротворчих процесів в Україні.

XVIII ст. урочисто оголошується «епохою Просвітництва». І саме Просвітництво як найвпливовіший ідеологічний рух цього періоду визначило образ століття. Просвітництво — рух прогресивний, який готував ґрунт для принципово нового погляду на людину та її місце в оточуючому середовищі. Раціоналістичні концепції просвітників багато в чому визначають характер культури XVIII ст. Вони проявляються в принципах організації виробництва, політиці держави, розвитку мистецтва, культуротворчості. На противагу мотивам загубленості й нікчемності людини у світі XVII ст., знову набирає сили мотив її величі, який полягає, перш за все, у здатності до творчого перетворення дійсності.

Головним на шляху до розуміння творчості в епоху Просвітництва стало твердження в науці нового принципу творчості — принципу активного, креативного детермінізму, концентрованим вираженням якого є визначення, наведене Спінозою: «творчість — це діяльність, при якій немає інших причин, окрім діючої, або створена річ є тією, яка для існування не передбачає нічого, крім Бога» [12, с. 302].

За формою це визначення є пантеїстичним. На відміну від теологічного креаціонізму, який протиставляє духовне і матеріальне як творче й нетворче, голландський філософ Спіноза бачить у тожності Бога й природи єдине начало — діюче. Водночас визначення Спінози відрізняється від філософських учень про джерело творчості, у яких творче начало — натхнення (Демокрит), ідея (Платон), форма (Арістотель), воля (Августин), розум (Фома Аквінський), інтуїція (Дуне Скотт). Спінозівське розуміння творчості, його джерела, принципово відрізняються від даних уявлень. Уперше творчість стали інтерпретувати як діяльність, а її джерело — як існуюча причина.

Принцип виробничої, продуктивної діяльності, як основний принцип творчості, розвивався в різних філософських системах Фіхте, Канта, Гегеля, Фейєрбаха. Фіхте стверджує, що людина

бажає панувати над природою, яка повинна служити їй. І це панування мислитель визначає як дієвий принцип життя. Німецький просвітник Гердер також упевнений у тому, що жодна людина не є завершеною в собі, мета її життя — безперервне діяльне самовдосконалення заради переродження в істоту значно вищу, здатну стати взірцем для наступних поколінь [1, с. 427-455].

У XVIII ст. творчу людину знову називають генієм. «У мистецтві, науці, практичній діяльності геній ніби змінює саму природу речей, його своєрідність поширюється на все, до чого він доторкається, і знання його, прямуючи за межі минулого, теперішнього, освітлюють майбутнє, він випереджає своє століття, яке не в силах за ним іти» [7, с. 213]. Сенс творчості генія в тому, щоб відкрити нові горизонти, вказати напрям діяльності всіх творчих людей, які прагнуть до перетворення «внутрішньої» і «зовнішньої» природи.

Епоха Просвітництва проголошує завданням творчості не лише вдосконалення власної особистості, але й життя суспільства та всього матеріального світу. Література, наприклад, повинна давати еталони, відповідно до яких, читач зможе побудувати свою особистість і життя. При цьому у своїй творчості письменник повинен орієнтуватися не на реального, наявного читача, на такого, якого ще доведеться створити, — на ідеал «людини взагалі»: вільної, освіченої, високоморального громадянина, який радіє за своє суспільство, людину, котра займається самовихованням, самоосвітою, яка прагне до постійного вдосконалення свого мислення, вдачі й творчості. Оскільки, як писав пізніше Шиллер: «чим більше людина зрозуміє світових явищ, тим більше форм створить вона із себе, чим більшою силою і глибиною володітиме її особистість, тим більшу свободу здобуде її розум...» [14, с. 312].

Таким чином, розширюються завдання культуротворчої діяльності — мистецтва. Поряд із дидактичними (виховними) ставляться завдання і гносеологічні (пов'язані з теорією пізнання). Мистецтво наближається до науки, філософії, розвиваючи принципи раціоналізму. Другим найважливішим принципом є принцип «наслідування Природи». Художники-просвітники намагаються створити правдиві картини життя й правильно відобразити саме суспільство.

Нова ідеологія, новий погляд на світ втілилися в новому художньому напрямі — «просвітницькому класицизмі», який характеризувався зображенням дійсності, прагненням до наукового експерименту в мистецтві. Класицизм епохи Просвітництва відрізнявся від класицизму XVII ст. тим, що прагнув до відображення життя в правдоподібних формах. Просвітники щиро вірили в перемогу розуму, в те, що буржуазія, чия ідеологію вони виражали, зуміє змінити суспільство й створити державу, основу на принципах

«Свободи, Рівності та Братерства». Це визначило оптимістичність ідейного звучання просвітницького мистецтва і деяку штучність у вирішенні соціальних конфліктів.

Епоха Просвітництва встановлює свої канони в культуротворчості. Так, у мистецтві вже не було поділу на «високі» й «низькі» жанри. Просвітництво знищило межі між «благородними» й «неблагородними» героями. Демократичний герой міг не лише конфліктувати з аристократом, але й виходити з цієї суперечки переможцем. Якщо в XVII ст. мистецько-творчі герої (представники третього класу) в основному були комічними персонажами, то в просвітницькій літературі вони героїзуються. Таким чином, у раціоналістичному столітті найбільшою популярністю користувалося й раціоналістичне мистецтво. Просвітники стверджували активну, творчу позицію людини стосовно оточуючого світу. Це стосувалося не тільки образів героїв романів, але й самих авторів — особистого життя й творчості.

Геніальним представником Просвітництва в Німеччині, одним із найяскравіших прикладів особистості, який усім своїм життям утілював ідеал освіченої людини, був Йоганн Вольфганг Гете — поет, драматург, критик, який залишив світу великий творчий спадок. Продуктивну діяльність, або творчість, він оцінював головне покликання людини у світі, адже «людина за своєю природою — творець» [5, с. 13]. Гете можна назвати універсальною людиною: його ім'я вписано в історію фізики, біології, мінералогії, літератури, драматургії. Але не одним лише пізнанням обмежувалася його діяльність. «Мало знати — потрібно ще й уміти застосовувати; мало хотіти — потрібно ще й робити» [2, с. 409], — писав Гете. Він прагнув застосувати свій талант на благо всього людства. Політик, вихователь, учений, природознавець, поет, романіст, художник — такий список «ролей», зіграних ним у німецькому суспільстві того часу. Твори Гете стали символом духовного й культурного об'єднання німецького народу.

Але ким себе вважає талановита людина й наскільки самостійна вона у своїй творчості? Освічена, видатна людина прагне стати богоподібною. Для людини бути рівним Богові означає вільно творити до цього не існуюче, освоюючись виключно на власному задумові. Гете писав: «Найбільша заслуга людини полягає в тому, щоб якомога більше підкорити обставини і якомога менше підкорятися їм...» [3, с. 331]. Крім того, бути рівним Богові — значить перетворювати закладені в людину природою потенції в дійсність. Перша вимога, яка ставиться перед творчою особистістю — самоздійснення. «Досягти повного розвитку самого себе...» [3, с. 236]. Людина, перш за все, повинна знайти своє місце у світі, тобто набути ту чи іншу професію, до якої відчуває схильність і в рам-

ках якої вона зможе принести найбільшу користь оточуючим її людям.

Проте творча людина, яка прагне до великих звершень, повинна не лише розвинути свої природні здібності, але й утілити в життя ідеал людини взагалі, стати взірцем, прикладом для наслідування, оскільки «...людина хоче поширювати на інших те божественне начало, яке в ній закріпилося» [4, с. 533]. Творча діяльність уявлялася Гете основою життя будь-якої людини. Від того, наскільки плідною була творчість тієї чи іншої особистості, залежали її місце й значення в історії людства. А саме за це місце боровся кожен просвітник, бажаючи, лише поліпшити людський рід у цілому. Гете своєю особистістю й усіма своїми творіннями втілює ненаситне прагнення до культуротворчості, до активного запровадження в життя високих ідей заради щастя людини. Від сьогодні людина повинна являти собою зразок розумної та моральної поведінки, бути еталоном чесності, незалежності, шляхетності, поваги до себе й толерантного ставлення до інших. Її чесне життя має відповідати тим нормам і правилам, які вона стверджує у своїх витворах. Так з'являються особистості, кожен крок, жест, кожне слово яких старанно зафіксовано в історії, щоб і нащадки могли рівнятися на ці ідеали досконалої людини.

В Україні XVII ст. таким еталоном, письменником, філософом, який створював нові норми, стереотипи поведінки й мислення, був, наприклад, Григорій Савич Сковорода. Після мандрування по Західній Європі він повернувся сповнений нових знань, вражень, його метою стає втілення в народну освіту свого бачення людської долі — з використанням блискучих ідей зміни життя на краще.

Саме в цей період починають формуватися його погляди як майбутнього філософа, письменника і мислителя. Понад усе він відчуває потребу спілкування з молоддю, яку навчав тільки тих етичних норм, яких дотримував сам — для педагога це найкращий шлях, який стає для нього сенсом життя. Освіченій молоді завжди притаманні волелюбство, відчуття справедливості, і Сковорода, знаючи про це, розвивав у своїх учнів ці найкращі людські риси, сіяв серед них зерна правди й гуманізму, навчав мріяти про кращу долю, позитивні зміни в суспільному житті. Різноманітні посади не цікавили Григорія Савича, оскільки йому більше подобалось мандрівне життя. Такі його цінності та самопожертва заради правди та свободи зробили Сковороду великим українським мандрівним педагогом-просвітителем. Свої великі думки він безплатно, благодійно віддавав людям.

Основна увага філософа спрямовувалася на проблему людини та її щастя. І він невтомно й послідовно шукав до цього шляхи. На його думку, міцним підґрунтям добробуту кожної людини і навіть усього людства може бути сумлінна, творча і радісна праця,

яка має відповідати покликанню душі, особистим нахилам людини. Таким чином, завдяки Сковороді виникла оригінальна теорія «сродної праці». Кожна людина від народження отримує від Природи чи Бога певні нахили, здібності, та найголовніше — це не занедбати, не втратити, а відчуті їх, і потім жити згідно з ними. Він закликає бути діяльним, бо «сродність працелюбством утверджується», «без сродності все стає нічим», «пізнавай себе, а пізнавши — удосконалюй» [6].

Григорій Сковорода мав величезний вплив на своїх сучасників і на наступні покоління не лише своєю етичною наукою, а головно — своїм життям, у якому слово ніколи не розходилося з ділом. Щоб оцінити цей вплив, як писав С. Єфремов, «досить буде сказати, що сучасники бачили в ньому «мандровану академію» і його самого вважали вартим за університет; досить сказати, що коли треба було тоді знайти в Україні ідейну, чесну й чисту людину, шукали її між «сковородинцями», тобто учнями цього чудного чоловіка й прихильниками його науки...» [8, с. 150-151]. Життя й творчий шлях видатного українського філософа Григорія Савича Сковороди — це один з найкращих прикладів гуманізму й самопожертви. Він навчав людей бути розумними й щасливими, будучи сучасником великих європейських просвітителів: Ж. Руссо, Д. Дідро, Лессінга і Гердера, М. Новикова і О. Радищева, глибоко сприймав дух тогочасного просвітництва, світлу віру у всемогутність людського розуму, в неминучість торжества правди й справедливості [15].

Г. Сковорода став справжнім законодавцем новочасного українського стилю просвітника, навчаючи своїх співвітчизників високomorальних інтелектуальних норм поведінки, основаних на високій духовності, жертвовності, любові до людей. Причому досягав він цього не лише за допомогою своєї педагогічної, філософсько-просвітницької діяльності, але й завдяки «відточуванню» своєї особистості, являючи собою живий, напівбожественний приклад для наслідування.

Таке ставлення до письменника, мислителя, як до проводира і пророка, що, характерне для українського Просвітництва, оскільки література була не скільки мистецтвом художнього слова, стільки ідеологією, публіцистикою, етикою та, через укоріненість культури в попередній середньовічній традиції, в певному сенсі релігією, поєднавши в собі всі гуманітарні аспекти життя суспільства.

Автор епохи Просвітництва сприймався як натхненний творець і пророк. Таку оцінку, відповідно до творчості просвітителів, могла мати лише розумна особистість, яка діє цілком свідомо.

Одним із головних засобів досягнення своїх цілей просвітики вважали мистецтво й насамперед — мистецтво слова. Слово, як

усне, так і друковане, мало, на думку просвітників, сприяти вихованню вільної особистості, сформувати досконалу людину, націлену на щастя й суспільне благополуччя в земній реальності.

В Україні доба Просвітництва ознаменувалася розвитком не тільки творчості особистостей, але й колективної національної культуротворчості, що було спричинено насамперед національним інтелектом, досягненнями національної системи освіти.

У 1632 р. митрополит Петро Могила (1596-1647) в Києві заснував школу вищого ступеня, яка вже через рік стала центром освітнього, наукового і культурного життя в Україні й дістала назву Києво-Могилянської колеґії, потім академії. Випускники Києво-Могилянської академії ставали талановитими філософами і державними діячами, полководцями й істориками, композиторами, поетами, лікарями, юристами тощо, вона давала ґрунтовну європейську освіту, вміння глибоко і вільно мислити. Академія може пишатися іменами Феодана Прокоповича — вченого, громадського діяча й поета, Григорія Сковороди — філософа, письменника і природного педагога, Інокентія Гізеля — історика та ін.

В академії навчалися щороку від 500 до 2000 молодих людей усіх станів і різного достатку, без вікових обмежень. Учням пропонували глибоке вивчення граматики, риторики, поезики, філософії й богослов'я. Вони вивчали різні мови: слов'янську (руську, українську, щоб вільно спілкуватися); польську, грецьку, латинську (щоб читати й писати); також давали основи середньовічної літератури, історії й географії. В академії запроваджено й курс старовврейської мови, потім сучасних: французької, російської, німецької. Були запрошені досвідчені викладачі математики, тригонометрії, астрономії, фізики, архітектури. Не обмежуючись уже існуючими курсами, професори академії починали розробляти проблеми психології, логіки, семіотики, інших наук. Виховання студентів для академії було не менш важливим, що сприяло розвиткові демократичних ідеалів. Принципи гуманізму й рівності, плекання у вихованців взаємної поваги й почуття власної гідності стають головним у виховному процесі. Основні принципи виховання молоді розробив Петро Могила й оприлюднив їх у своїй «Анґології», яка була видана в 1636 р. для молодих колеґіантів.

Таким чином, Києво-Могилянська академія стає науковим осередком формування слов'янської гуманітарної думки. За даними культурологів, істориків, з академією пов'язана діяльність видатних учених Й. Кононовича-Горбацького, М. Козачинського, М. Ломоносова, Я. Козельського, вже згадуваних І. Гізеля, Ф. Прокоповича, Г. Сковороди [9]. Тому саме тут — у Києво-Могилянській академії — відбувалося становлення української літературної мови, освіти, культуротворчості. Всіх процесів і в першу чергу культуротворчості, осмислювалися за допомогою раціональних чинників.

Поширенню освіти, наукових знань і розвиткові культуротворчості в Україні в добу Просвітництва сприяла доступність книги, що сталося завдяки розвитку друкарської справи. В Україні відкривали друкарні в усіх великих і маленьких куточках Галичини, Волині, Житомирщини. Збільшувалась чисельність освічених людей, зростав попит на друковані видання духовно-церковної літератури, підручників для шкіл, художньо-літературних книжок і наукових творів.

Таким чином, духовні процеси в Україні — оновлення церкви, освіти, поживлення книгодрукування — набувають у цей період значної інтенсивності. Це означає реалізацію міцного культуротворчого потенціалу на національній ниві просвітництва України.

Таким чином, всеохоплюючий проект Просвітництва в Західній Європі й Україні ставив будь-яку творчу людину на позиції деміурга, націлюючи його на перетворення всіх життєвих підвалин, перебудову всієї системи світогляду й мислення людини того часу. Людина посідає центральне місце у всесвіті, вона є сполучною ланкою між світом матерії, природи й світом духа. Завдання кожної окремої людини на землі — реалізувати закладені в ній природою здібності, щоб посісти своє місце в суспільстві, в якому лише й може в подальшому розвиватися особистість. Лише в суспільстві стає можливою справжня творчість, головним у якій є людський розум.

Проаналізувавши особливості раціонального осмислення творчого феномену в соціокультурному просторі епохи Просвітництва, ми зможемо далі охарактеризувати особливості ірраціональних джерел, які теж різноспрямовані у своїх духовних пошуках у рамках Нового часу й в умовах сучасності. Без осмислення цих складових неможливо зрозуміти й дослідити сутність подальших культуротворчих процесів в Україні, які синтезують раціональні й ірраціональні чинники в спільний діалог з громадською організацією в соціокультурному просторі нашої країни. Цей матеріал використовуватиметься в загальній темі дослідження «Культуротворчість як фактор консолідації поліетнічного суспільства в сучасній Україні.»

Список літератури

1. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / И. Г. Гердер — М.: Наука, 1977. — С. 427–455.
2. Гете И. В. Годы странствий Вильгельма Мейстера / И. В. Гете // Собр. соч. в 10 тт.: Т. 8. — М.: Художественная литература, 1979. — С. 409.
3. Гете И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера / И. В. Гете // Собр. соч. в 10 тт.: Т. 7. — М.: Художественная литература, 1978. — С. 236–331.

4. Гете И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда / И. В. Гете // Собр. соч. в 10 тт.: Т. 3. — М.: Художественная литература, 1978. — С. 533.
5. Гете И. В. О немецком зодчестве / И. В. Гете // Собр. соч. в 10 тт.: Т. 10: Об искусстве и литературе. — М.: Художественная литература, 1980. — С. 13.
6. Григорій Савич Сковорода / [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://visionary.management.com.ua/philosophy/hryhoriy-savychskovoroda>.
7. Дидро Д. Эстетика и литературная критика / Д. Дидро — М: Художественная литература, 1980. — С. 213.
8. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов — К.,: Femina, 1995. — С.150–151.
9. Культурологія: теорія та історія культури. Навч. посіб. / За ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. — Київ: Центр навчальної літератури, 2004. — 368 с.
10. Леонтьева В. М. Культуротворчість: природа, системи, процеси: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філософ. наук: спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / В. М. Леонтьева; Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2004. — 32 с.
11. Лотман Ю. М. Литература в контексте русской культуры XVIII века / Ю. М. Лотман // О русской литературе. — СПб.: Искусство, 1997. — С. 123.
12. Спиноза Б. Приложение, содержащее метафизические мысли / Б. Спиноза. — М.: Наука, 1957. Т.1. — С. 302.
13. Федь В. А. Світоглядні парадигми культуротворчого буття (український контекст): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філософ. наук: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / В. А. Федь; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. — К., 2011. — 28 с.
14. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / Ф. Миллер // Собр. соч. в 4 тт.: Т. 4. — СПб.: Издательство Брокгауза и Эфрона, 1902. — С. 312.
15. Шинкарук В. Григорій Сковорода / В. Шинкарук, І. Іванько // Повн. збір. тв. у 2-х т.: Т.1. — К., 1973. — С. 11–57.

Надійшла до редколегії 28.09.2011 р.

УДК 165.9:316.772

А. А. САВЧЕНКО

ЕНЕРГОІНФОРМАЦІЙНА ПАРАДИГМА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

«Наші уявлення про фізичну реальність
ніколи не можуть бути остаточними.
Ми завжди повинні бути готові
змінити ці уявлення»

А. Ейнштейн

Розглянуто позиції культури в системі «природа — людина — суспільство», які є ланками енергоінформаційної парадигми в цілому, а культура подана як принцип додатковості, що, за певних умов, може забезпечити виживання людського суспільства.

Ключові слова: культура, людина, культурологія, позиція, енергоінформація.

Рассмотрены позиции культуры в системе «природа — человек — общество», которые являются звеньями энергоинформационной парадигмы в целом, а культура представлена как принцип дополнительности, который, при определенных условиях, может обеспечить выживание человеческого общества.

Ключевые слова: культура, человек, культурология, позиция, энергоинформация.

In this work the author considers the positions of culture in the «nature — human — society» system, that appear the chains of the energy and information paradigm in its whole, and the culture is presented as a principle of supplement, that in some conditions may provide the human society survival.

Key words: culture, human, culturology, position, energy and information.

Навряд чи будь-яку людину на Землі не цікавлять історія людства, з'ясування тих факторів, які визначають його існування й розвиток. Необхідно сказати, що не тільки століття назад, але й понині єдиної думки про історію становлення й розвиток культури людства не існує. Дивуватися цьому не варто, тому що людське суспільство ще зберігає чимало таємниць, які не пізнані й не пояснені людським розумом. Одна з них — енергоінформаційні й функціональні основи фундаментальної культури як системоутворюючого й керуючого фактора проблеми взаємозв'язку системи «природа — людина — суспільство». У філософії та теорії культури ця проблема є недостатньо розробленою, хоча такі спроби здійснюються фрагментарно й не мають загальної підстави, що ускладнює її розуміння її прямого зв'язку із проблемою виживання людства. На думку автора, означена проблема в неявній формі була порушена в західноєвропейських концепціях «ігрової» культури Й. Хейзинга, Х. Ортега-І-Гассет та ін., а потім розвинена в моделі Метаігри Ст. Лема. Актуальність розглянутої теми зумовлена тим, що семантика ігрових моделей культури не була розкрита, а саме через неї, під час ширших узагальнень, можливий вихід на існуючу проблему виживання людства й адекватних йому соціально-культурних інститутів, відносин і процесів.

Мета статті — розглянути енергоінформаційні й функціональні основи фундаментальної культури як системоутворюючого й керуючого фактора проблеми взаємозв'язку системи

«природа — людина — суспільство», що дозволяє виявити фундаментальну системоутворюючу роль культури в пізнанні людства.

Практична реалізація шансу виживання (самозбереження) здебільше визначається загальнолюдською культурою як поведінкова функція антропосферного розвитку. Засоби культури дозволяють використовуючи, наприклад, міждисциплінарні знання соціодинаміки культури маніпулювати масовою свідомістю, що, на думку автора, є негативним явищем. Культура, маючи потужні засоби впливу на свідомість людей, може й повинна зробити свій позитивний внесок у вирішення проблеми виживання людини й людства. Погляд на культуру як фактор виживання можна узагальнити у таких позиціях:

Консервативна позиція. Зміст цього підходу полягає в переважному утриманні від розвитку техносфери, стримуванні демографічних процесів, відмові від благ цивілізації, аскетизму під гаслом: «Назад до природи!». Але еволюція незворотна, тому така позиція є безперспективною.

Філософсько-антропологічна позиція. Розвиваючись в антропології, філософії гуманізму й теорії культури, історично відносно тривалий час у рамках загальних формальних установок філософії західного наукового раціоналізму, соціології та соціальної філософії марксизму, ця позиція містить науково-світоглядну ньютонно-картезіанську парадигму, в основу якої покладений принцип «розчленовуй і вивчай» і його аналог у політиці «розділяй і пануй». Цей принцип розвинув у культурі бінарну опозицію (діаду) протиставлення (дихотомії): гуманістична традиція — аскетизм християнства, ідея наукового методу — ідея здорового глузду, культура — натура (природа), гуманістичне й романтичне поняття культури, класичні й неklasичні уявлення про культуру, дифузійнізм — функціоналізм, гуманітарні й природничі науки та ін. Пізніше наукова думка стає автономнішою сферою й усе рішучіше впливає на розвиток загальної культури. Відповідно до цієї тенденції виникають і нові види протиріч, наприклад, між гуманітарною й природничонауковою культурними традиціями (Ч. Сноу).

У культурі отримали відображення ідеї сталого основного положення соціології та соціальної філософії про лінійний (прогресивний) розвиток людства по розбіжній спіралі [1]. У рамках цієї позиції все більше поширення в західних екологічних дослідженнях і культурі одержують ідеї так званої коеволюції, тобто змушеної, як вважають, розумної організації існування біосфери й людського суспільства.

Спосіб бінарної опозиції став домінуючим, повсюдним: добре — погано, тепло — холодно, уперед — назад, ліворуч — праворуч та ін. У творах: «Батьки й діти», «Війна й мир», «Злочин

і покарання». У філософії: суб'єкт — об'єкт, необхідність — випадковість, матеріалізм — ідеалізм, аналіз — синтез. За цією схемою відбувався й поділ наук на природничі й гуманітарні, на фундаментальні й прикладні. Звідси й проблема двох культур, про яку писали Ч. Сноу, Е. Фейнберг та ін.

Унаслідок цього створюється враження: світ улаштований так, що бінарність — поняття не тільки гносеологічне, але й онтологічне. Однак проходження цього шляху розщеплення веде до диференціації (звідси й сотні окремих визначень «культури»), виникає бажання збирати, поєднувати, синтезувати. Але бінарна схема для цього є прийнятною. Потрібні інші структури, тому що ідеологія антагонізму є безперспективною. Представниками цього напрямку є: Д. Віко, С. Пуфендорф, І. Гердер, В. Гумбольдт, З. Фрейд, Е. Фромм, Е. Кассіер, Е. Тайлор, К. Юнг, Дж. Фрезер, Ф. Ратцель, Б. Малиновський, А. Кребер, К. Гірца, Л. Уайт, школа «Анналов», М. Фуко й ін.

Особливо слід відзначити американського вченого Л. А. Уайта, заслугою якого є створення окремої спеціалізованої науки з назвою культурологія.

Позиція філософії російського космізму. Представниками цього напрямку є: В. Ф. Одоєвський, Н. Ф. Федоров, В. С. Соловйов, Н. А. Умов, С. Н. Булгаков, П. А. Флоренський, М. А. Бердяєв, К. Е. Цюлковський, А. Л. Чижевський, В. І. Вернадський. В. І. Вернадський — найяскравіший представник цього напрямку й творець учення про ноосферу. Уважно вивчаючи праці Вернадського про перехід біосфери в ноосферу, можна з'ясувати, що таке найважливіше явище суспільства, як культура, він оцінював, поряд з науковою думкою, як явище планетарне [3].

У цьому ракурсі В. П. Казначеев [6] розглядає російський космізм як шлях до виживання, як його втілення на противагу антропоцентричній диктатурі («золотий мільярд»). Російський космізм — це узагальнене, синтетичне поняття соціально-етнічної, культурно-природничої (наукової) свідомості російської нації, її геополітичної унікальності. Феномен російського космізму є соціально-історичною, культурно-економічною екологічною основою побудови й удосконалення державності, його достатнього протистояння тенденціям західництва (їх економічного технократизму) і демографічного тиску східних цивілізацій. Таким чином, до проблеми взаємозв'язку «природа — людина — суспільство» входять культурний і етнічний аспекти.

Праця В. І. Каширіна [7] нівелює некоректність основного положення соціології та соціальної філософії про лінійний (прогресивний) розвиток людства, вводить у соціально-філософський опис проблеми взаємозв'язку «природа — людина — суспільство» культуру як аргумент самосвідомості, декларує триалектику як

метод пізнання законів функціонування й розвитку цілісностей, а також відповідні триалектиці моделі. Виявлені протиріччя вищевказаних позицій, можливо, полягають не в тому, що одна з них «є більше правою, ніж інша», а в тому, що дослідники, аналізуючи один об'єкт — культуру, вивчають його різні функції, вважаючи їх тотожними або рівнозначними.

На думку Р. В. Коренева, «ноосфера» — поняття гносеологічне. У ракурсі гносеології ноосфери акцентувати увагу слід не стільки на свідомості (розвивати яку необхідно), а на культурі, що є аргументом свідомості (самосвідомості) й пізнається в рамках пізнання самої культури, того внеску, який вона може зробити у вирішення проблеми виживання людства. Реалізація такого внеску визначається рівнем розвитку культурології як способу й засобу пізнання культури, її фундаментальності, що, у свою чергу, потребує розробки енергоінформаційних і функціональних основ фундаментальної культурології як засобів пізнання культури, самосвідомості й досягнення глобальної мети виживання людства.

Як свідчить наведене вище, вивчення енергоінформаційних і функціональних основ культури — це не тільки самодостатня теоретична й світоглядна значимість, але і є важливим, актуальним для сучасної культурології, дозволяючи виявити фундаментальну системоутворюючу роль культури в пізнанні й вирішенні проблеми виживання людства.

В. М. Розін [9], досліджуючи культурологію як наукову дисципліну й предмет, пише: «Культурологія, на наш погляд, — дисципліна гуманітарна, звідси різні парадокси: немає однієї культурології, теорій культур стільки, скільки великих культурологів, кожний оригінальний культурологічний напрям задає свій підхід і предмет». Водночас Розін не виключає розгляду культурології не тільки як гуманітарної, але й природничо-наукової дисципліни.

У цьому й полягає основний парадокс культурології, тому що її засновник Л. А. Уайт [13] створив еволюційну культурологію на основі висунутого ним у 1943 р. «закону енергії й еволюції культури». Цей закон ґрунтується на визнанні того, що трьома загальними складовими всіх культурних феноменів є: технологія, соціальна організація й філософія, з яких технологія первинна й визначає зміст і форму двох інших компонентів. Це, згідно з Уайтом, зводить пояснення культурного розвитку до деяких термінів, які використовували фізики для пояснення природи, а саме: до матерії й енергії. Культура перетворюється в «складну термодинамічну, механічну систему», функціонування якої «визначається кількістю освоєної енергії й тим способом, за допомогою якого вона працює».

Висновки Уайта, на думку автора, полягали в такому:

1. Енергія опосередковано впливає на розвиток культури, забезпечуючи свободу.

2. Енергія в чистому вигляді розвиває в основному матеріальну сферу культури.

3. Він не взяв до уваги другу складову — інформацію, яка розвиває матеріальну й духовну сфери культури.

4. Він не зважає на триєдину структуру запропонованої ним же триади «культурних феноменів».

Проте концепція Уайта пояснювала розвиток світової культури, але при цьому зовсім неможливо було зрозуміти, що відбулося з окремими конкретними народами. Після другої спроби пояснення цих «нестиковок» у 1949 р. Уайт був змушений погодитися із твердженням Стюарда про те, що формули еволюціоністів не можуть застосовуватися до історії культури племен і не призначені для цього.

У зв'язку з неспроможністю культурного європоцентризму гуманітарії «підхопили» культурологію й до наявних дилем додали нові. Відповідно до Розіна, існують такі дилеми: європейська культура або різні самоцінні культури; природничо-науковий або гуманітарний підхід; культура як підхід вивчення або цілісний об'єкт; фундаментальна або прикладна культурологія. Безлічі дилем відповідають безліч визначень «культура» і безліч концепцій (парадигм) культурології.

На основі цих висловлень і наведених фактів можна дійти висновку, що сучасна культурологія як наукова дисципліна поки ще не має єдиної онтологічної підстави для теорій культур, що охоплює всі аспекти матеріального й духовного буття людини і її оточень, а також пов'язує світову (загальнолюдську) культуру й національні культури з їхнім різноманіттям.

Але саме у зв'язку з необхідністю такої підстави й виникла культурологія як наука про культуру. Із цього приводу В. М. Межуєв [8] пише: «Крах культурного європоцентризму, тобто способу судити про культурність різних і несхожих один з одним народів по їхній відповідності лише одному — європейському — зразку, і є причиною виникнення науки про культуру — культурології, що ставить своїм завданням вироблення знання про чужі культури (чужі стосовно суб'єкта пізнання, що їх досліджує)».

Відсутність фундаментальних світоглядних підстав культурології ускладнює визначення предмета її ведення й породжує безліч проблем і альтернатив культурології. Таку ситуацію в сучасній культурології з позицій системології можна охарактеризувати поняттям «безліч»: має місце набір відособлених, самостійних елементів (теорій культури), об'єднаних загальною підставою:

належністю до культури. «Безліч» геометрично завжди одноплщинна і її елементи рівноправні один стосовно одного. Головна ознака «безлічі» — відсутність ієрархії.

Альтернативою «безлічі» є «система». Безліч перетвориться в систему у зв'язку з нестійкістю стану першого через виникнення центра кристалізації — центру, що генерує, навколо якого починають групуватися елементи безлічі, поступово перетворені за законом композиції; або центр, що генерує, формує, створює елементи системи за своїм «образом й подобою». Під час формування системи однорідність зв'язків між елементами безлічі порушується через пріоритетність напрямку до центра, що генерує, і від нього виникає ієрархічність (по всіх осях координат). Тип руху (тобто «зв'язку») перетвориться із прямолінійного в криволінійний, спіралеподібний, тобто виникає вихор у зв'язку з неоднорідністю зв'язків, «зрушення» в русі.

Система — це вихор, який не можна описати нічим, крім системою [2]. Аналогічного висновку дійшов і У. Р. Ешбі [11]. Саме він довів теорему про те, що систему можна описати тільки системою вищого ієрархічного рівня й нічим іншим. Такою системою, що описує систему фундаментальної культурології, є триєдині системи.

А. Я. Флієр [12], використовуючи метод класифікації, почав створювати культурологію як систему, виділяючи три основні галузі: фундаментальна культурологія, антропологія й прикладна культурологія. Але в контексті цих галузей культурології він наводить визначення фундаментальної культурології: «сфера, де злиті філософія й теорія культури, що досліджують найзагальніші закономірності історичного й соціального буття культури, а головне — формують її епістемологію — систему принципів, методологій і методів пізнання, систематизації й аналізу досліджуваного матеріалу», за своїм змістом ця галузь культурології радше належить до теоретичної, ніж фундаментальної культурології.

Крім того, «фундаментальні закони — це закони-умови, а фундаментальні знання є такими, якщо вони — фундаментальні умови буття людини, її життя. При цьому фундаменталізація в класичному змісті «не відміняється», а у відповідному контексті входить до неklasичної фундаменталізації. Із зазначеним принципом пов'язаний інший: «знання структурується у Свідомості». У рамках загальнобуттєвої Свідомості повинне бути усвідомлене завдання виживання людства» [5].

Розбіжності стосовно культурології як наукової дисципліни, на думку автора, викликані і тим, що немає єдиного визначення самого концепту «культура». Кількість визначень культури сягає декількох сотень. За твердженням П. С. Гуревича [4]: «В епоху середньовіччя слово «культ» використовувалося частіше, ніж

«культура». Воно виражало здатність людини розкрити власний творчий потенціал у любові до Бога». Таким чином, призначення й споконвічне визначення концепту «культура»: «Шанування Сонця — Ярили». Такий же зміст терміна «культура» вкладав і М. К. Реріх [10], визначаючи культуру як шанування Світла.

Узагальнюючи різні ракурси поглядів на культуру, можна сформулювати фундаментальний концепт культури як визнання сонячного світла, як джерела життя і його вічності. У цьому разі артефакт культури є природним наслідком феномена людини, як частини природи, фактора еволюційного переходу біосфери в ноосферу, і вирішує протиріччя «двох культур».

Крім того, фундаментальне визначення культури однозначно виводить його семантику на духовно-енергетичні основи споконвічної культури, а від неї — на відповідні енергоінформаційні й функціональні підстави культурології. На основі визначення концепту «культура» можна сформулювати певні висновки.

По-перше, концепт культури належить до фундаментальних категорій.

По-друге, зачинателі й законодавці культури — наші пращури, а греки — їх «заочні» учні. Вони почали «обробляти» культуру, точніше переробляти її з духовно-енергетичного на раціоналістичний лад.

По-третє, щоб визнати це, слід мати почуття патріотизму, який нині актуальний, оскільки є мобілізаційним ресурсом виживання в умовах обмежень на інші ресурси.

У проблемі взаємозв'язку системи «природа — людина — суспільство» культура, що є однією з ланок енергоінформаційних процесів Космосу в цілому, постає як принцип додатковості, який, за певних умов, може забезпечити виживання людського суспільства. Інформатизація суспільства функціонально є культурологічною проблемою й у рамках культурології (культурологічної концепції інформаційного суспільства) слід шукати питання її вирішення. Філософське осмислення цього явища (процесу, відносин) означає процес переходу від одиничного до загального, котре виявило певні проблеми, що є темою подальших досліджень.

Список літератури

1. Абдеев Р. Ф. Философия информационной цивилизации / Р. Ф. Абдеев. — М. : ВЛАДОС, 1994. — С. 30.
2. Бугаев А. Ф. Введение в единую теорию мира. Основы экстрасенсорики. Саморегулируемая эволюция человека — путь воина К. Кастанеды / А. Ф. Бугаев. — М. : Белые альвы, 1998. — С. 54.
3. Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера / В. И. Вернадский. — М. : Айрис-пресс : Рольф, 2002. — 573 с.
4. Гуревич П. С. Культурология : учеб. для вузов / П. С. Гуревич. — М. : Проект, 2003. — С. 68.

5. Елгина Л. С. Фундаментализация образования: смысл и основные Принципы / Л. С. Елгина // Рационализм и культура на пороге третьего тысячелетия: Материалы Третьего Российского Философского конгресса. — Ростов-на-Дону, 2002. — Т. 1. — С. 373.
6. Казначеев В. П. Русский космизм, или Путь к выживанию / В.П. Казначеев // Природа и человек, 1995. — № 9. — С. 12–16.
7. Каширин В. И. Философия планетарного самосознания (Идеи В. И. Вернадского и современная теория циклов) / В. И. Каширин // Материалы Второй Международной конференции «Циклические процессы в природе и обществе». Выпуск второй. — Ставрополь, 1994. — С. 97–101.
8. Межуев В. М. Классическая модель культуры: проблемы культуры и философии Нового времени / В. М. Межуев // Культура: теория и проблемы. — М., 1995. — С. 51.
9. Розин В. М. Культурология: Учебник / В. М. Розин. — М. : ИНФРА-М, ФОРУМ, 2002. — С. 41.
10. Святохина Г. Б. Культура в философии Н. К. Рериха / Г. Б. Святохина // Рационализм и культура на пороге третьего тысячелетия: Материалы Третьего Российского Философского конгресса. — Ростов-на-Дону, 2002. — Т. 2. — С. 198.
11. Эшби У. Р. Принципы самоорганизации / У. Р. Эшби // Сб. Принципы самоорганизации. Пер. с англ. — М. : Мир, 1966. — С. 314.
12. Флиер А. Я. Культурология для культурологов: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологи / А. Я. Флиер. — М. : Академический Проспект; Екатеринбург: Деловая книга, 2002. — С. 13.
13. White Leslie A. Diffusion vs. Evolution: an Anti-Evolutionist Fallacy // American Anthropologist, 1945. no. 47. P. 346.

Надійшла до редколегії 08.11.2011 р.

УДК 008: 316.613.5 (477)

О. В. ХОМЯКОВА

НЕНОРМАТИВНА ЛЕКСИКА ЯК РУЙНІВНИЙ ФАКТОР КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ

Розглянуто культурологічні аспекти існування ненормативної лексики та причини її існування за різних суспільних умов. Особлива увага приділена ціннісним аспектам руйнівного впливу ненормативної лексики на культуру особистості та на викривлення загального культурного простору спілкування.

Ключові слова: ненормативна лексика, культура спілкування, культурні норми, руйнівний вплив, культурний простір, європейська культура.

Рассмотрены культурологические аспекты существования ненормативной лексики и причины ее существования в различных общественных условиях. Особое внимание уделено ценностным аспектам разрушительного влияния ненормативной лексики на

культуру личности и на искривление общего культурного пространства общения.

Ключевые слова: ненормативная лексика, культура общения, культурные нормы, разрушительное влияние, культурный протор, европейская культура.

The article considers cultural aspects of unprintable language and reasons of its existence in different society conditions. It gave particular attention to the value aspects of destroying influence of unprintable language on the personality's culture and on cultural space of society.

Key words: unprintable language, communication culture, cultural standards, distractive influence, cultural space, European culture.

Сумною прикметою сучасного культурного життя стало беззастережне масове користування абсценною (непристойною) лексикою в усіх його сферах — від побутового спілкування до художньої літератури. Ненормативна лексика стала своєрідною раковою пухлиною, що не тільки роз'їдає особистісну культуру, але й створює весь культурний простір суспільства. Необхідність нейтралізувати процес її використання перетворилася на нагальну суспільну проблему, але розглядається вона зазвичай як загроза мові, що ж стосується впливу на загальний стан культури та її руйнування, то цей глибинний аспект залишається не до кінця усвідомленим, а тому потребує окремого дослідження і адекватних практичних висновків.

Сучасні розробки, що стосуються теми статті, можна охарактеризувати з декількох позицій. Перш за все, кількість аналітичних спроб не відповідає масштабам явища, а за змістом вони мають здебільшого публіцистичну [5] або епатажну, на кшталт твердження, що матюк — це звичайна народна мова, спрямованість [9]. Руйнівні для особистості аспекти використання ненормативної лексики розглядаються у вигляді окремих фрагментів масштабних творів [4] і в духовній літературі [1; 10], яка висвітлює ці аспекти під загальнолюдським кутом зору або певного віросповідання. Окремо слід сказати про конкретні соціокультурні дослідження стосовно стану особистісної культури з позицій впливу на неї ненормативної лексики [6; 7]. Практично поза увагою аналітичних підходів до ненормативної лексики поки що залишалися такі питання, як причини її живучості й існування при найрізноманітніших соціокультурних устроях, реальні руйнівні наслідки впливу цієї лексики саме на культуру особистості, а через неї і на культуру суспільства.

Зважаючи на це, метою статті є вияв глибинних причин культурологічної спрямованості, які призводять до ненормативної лексики, аналіз культурних станів особистості, за яких виявлять себе

руйнівні аспекти цієї лексики, а також вияв її конкретного руйнівного впливу на культуру і цінність спілкування в різних сферах життя.

Використання ненормативної лексики набуло такого поширення, що в масовій свідомості починає сприйматися майже як буденне явище. В засобах масової інформації та дослідженнях культурологічної спрямованості звертається увага на те, що літератори, деякі діячі культури та ведучі телепрограм, не говорячи про «зірок» усіх розмірів, змагаються між собою у виразах, на які ще 20 років тому накладене в публічній сфері суворе табу. Дехто намагається подати це як ознаку демократії, нові віяння в культурі. Якщо виходити з того, що Україна намагається ввійти в європейський культурний і економічний простір, то ці твердження не витримують критики, оскільки ніякого відношення до справжньої культури і справжньої демократії не мають. Наприклад, у Британії, коли Sex Pistols давали інтерв'ю і використовували англійські аналоги нашої ненормативної лексики, то вибухнув страшний скандал. Телеведучий будь-якого впливового каналу в цій країні добре розуміє, що коли він почне говорити з екрана якісь «такі» слова, його звільнять ще до закінчення прямого ефіру. Прецеденти були. Сполучені Штати Америки на телебаченні, інших засобах інформації, особливо у сфері культури, а також під час проведення культурних заходів теж відрізняються певним пуританізмом мови, хоча під впливом «ліберальної» критики деяких аспектів американської культури підсвідомо виникають інші уявлення [5, с. 3]. У сфері культури України ситуація теж не є однозначною.

Цікаві події стосовно ставлення до ненормативної лексики відбулися на V Міжнародному літературному фестивалі, який проходив у рамках 17-го Форуму видавців (2010 р.) у Львові. Цей фестиваль став визначним явищем культури, достатньо сказати, що на ньому здійснено понад чотири сотні акцій. Одна із зірок фестивалю — Ігор Губерман, який, виступаючи у Львівській філармонії, прочитав декілька характерних невеликих своїх творів з ненормативною лексикою, чим заслужив бурхливі оплески. Водночас, коли на заключному етапі фестивалю один із українських авторів намагався епатувати публіку ненормативною лексикою, то він потерпів повне фіаско. Характерний і двозначний висновок сформулював автор огляду літературного фестивалю: «Матюк доцільний тільки тоді, коли він дійсно доцільний, в іншому випадку література зводиться до рівня банальної лайки» [2, с. 2].

А чи існує взагалі таки доцільність? З метою виправдання ненормативної лексики часто посилаються на те, що в глибинах народу вона існувала завжди, наводяться навіть свідчення англійського мандрівника Річарда Джемса, котрий на початку XVII ст.

записав велику кількість російських ненормативних слів і у своєму щоденнику, який видано після повернення його в Англію. На нашу думку, в такому разі підміняють одна одну дві проблеми: існування та поширення цієї лексики і проблема її культурного статусу та впливу. Незважаючи на широке використання, абсценна лексика ніколи не розглядалася як позитивний фактор культури і тому не використовувалася в її публічних джерелах. У російській літературі, наприклад, вона повністю була відсутня аж до середини XVIII ст. Певний «переворот» здійснили А. В. Ольсуф'єв — граф, камергер, статс-секретар Катерини II, а потім І. С. Барков. Але і ці автори та їх послідовники своїх, так би мовити, творів не друкували, вони були у вжитку серед «обраного кола» [9, с. 4]. Під впливом цієї «обраності» певну данину модному віянню видавали деякі поети того часу. Навіть у Пушкіна є вірші, в яких, якщо продовжити рифму щодо слів, замінені багатьма крапками, то виходить ненормативна лексика [11, с. 197, 214, 250, 412]. Але всі вони містять відбиток бравади. Іншим є його вірш «Рефутация г-на Беранжера» [11, с. 143]. Він є відповіддю на хамський вірш, що у формі нібито «народної» пісні принижував наш народ, який захистив Європу від наполеонівської навали. Пушкін вирішив теж нібито в «народному стилі» відповісти на це. Причому в такій глузливій формі, із використанням таких «міцних слів», що на них складно відповісти і важко коментувати. Ми не схильні схвалювати такий підхід, а просто окреслимо механізм його виникнення. Тим більше, що існує й інша відповідь на цю тему. Мається на увазі вірш «Клеветникам России», там є такі рядки [11, с. 500]:

И ненавидите вы нас...
За что ж? Ответствуйте: за то ли,
Что на развалинах пылающей Москвы
Мы не признали наглой воли.
Того, под кем дрожали вы?
За то ль, что в бездну повалили
Мы тяготеющий над царствами кумир
И нашей кровью искупили
Европы вольность, честь и мир?

Яка нормативна лексика здатна передати почуття обурення, власної гідності й розуміння своєї історичної ролі, що ними просякнутий кожен рядок? Ці почуття та їх вираження зрозумілі й найвишуканішому інтелектуалу, і простій людині.

На наш погляд, абсурдною є ситуація, коли виникає можливість культурного виправдовування щодо використання ненормативної лексики в межах будь-якого спілкування. Показово в цьому сенсі є ситуація і з Л. Толстим. Відома його зустріч з Максимом Горьким [9, с. 4]. Вони були прихильниками: Толстой

вважав Горького починаючим генієм із «простих людей», а Горький ставився до Толстого, як до сонця російської прози. Вони хотіли показати взаємну приязнь, але ось що із цього вийшло при різному ставленні під час розмови до ненормативної лексики. М. Горький розмовляв надзвичайно вишуканою мовою, бажаючи підкреслити, що до висот культури належать не лише ті, хто має графське походження. У свою чергу, Толстой, котрий обожнював народ, вирішив продемонструвати свою простоту тим, що часто використовував лексику ненормативну. Обидва вони не були задоволені спілкуванням, а Горький вважав, що його хотіли образити і навіть принизити. Цю зустріч зі сторони Толстого, радше всього, можна вважати певним непорозумінням. Що ж стосується його творчості, де і виявляється життєво кредо письменника, то тут ми спостерігаємо зовсім іншу картину. Взяти хоча б роман «Воскресение». Л. Толстой зображує тут царську тюрму з її безпросвітністю і жахом, змальовує як проститутку, так і злодіїв — і жодного матючка, чогось подібного. Водночас, як яскраво і з якого переконливістю описані всі ці люди. Зважаючи на це, мимоволі виникає думка, що абсценні (непристойні) лексики і сюжетні повороти у творах сучасних авторів пов'язані або з комерційно зумовленою орієнтацією на культурно маргінальні прошарки читачів — любителів «жареного», або певною творчою неспроможністю, коли епатаж підмінює глибину і майстерність, або і тим, і другим разом.

У книгах, як у джерелах культури, окремі ненормативні слова почали використовуватися на початку ХХ ст. Тому існує думка, що широкому їх використанню сприяли в основному революції ХХ ст., оскільки під час них значна частина інтелігенції була знищена або емігрувала і поповнилася так званими «низями». Відомий радянський письменник М. Островський, представник «низів», у свою чергу теж енергійно протестував, коли вже на третій фразі персонаж «загинав» до сьомого покоління, письменник сприймав це «загинання», як удари батога, вважав, що «матюк» породжений кабальним поневоленням минулого [8, с. 203]. Певна доля істини в цих твердженнях є, але все ж «матюк» і ненормативна мова взагалі друковану літературу заповнили, починаючи з 90-х рр. ХХ ст., причину чого, перш за все, вбачають у нестримній комерціалізації культури. Щоб отримати більші доходи, почали задовольняти смаки культурно примітивних прошарків, на епатаж, на плюндрування загальноновизнаних культурних норм, що краще досягається використанням ненормативної лексики. Однак ці пояснення не вичерпують саме культурологічних аспектів проблеми. У наведених підходах глибинні особистісні аспекти існування «матюка» залишаються осторонь, тому не можна пояснити, чому він існував та існує впродовж століть — і в стародавніх князівствах, царській Росії, «розвиненому соціалізмі», незалежній Україні.

З культурологічної точки зору джерелом існування ненормативної лексики є, на нашу думку, хамство як норма спілкування.

Хам — ім'я біблейське. Це один із трьох синів Ноя, від яких після всесвітнього потопу населилася Земля, відрізнявся буйством та неповагою [1]. Він став першим порушником біблейської і культурної, врешті-решт, заповіді — поваги до батьків, насміявся над батьком, якого побачив неодягненим. З початку ХХ ст. слово «хам» узагальнило риси зловісного життєвого типу людей, що своєю поведінкою створюють в оточуючих людей ненормальний рівень тривожності й подавляють у них прагнення до опору, зокрема культурного.

Складно заперечувати, що матюк, оскільки він суперечить усталеним культурним нормам, є хамським мовним засобом спілкування. Російський видавець і письменник Б. Мясоєдов дав «біографію» 22 видів хамства. Автор писав їх для росіян, але його характеристики настільки яскраві й типові, що ними можуть скористатися не лише представники Росії. Наведемо деякі із них: «Хам — варвар», дикун, вандал, некультурний жлоб, позбавлений розуміння прекрасного. Італійці, коли побачили їх наплив з пострадянського простору, стали використовувати словечко «скіфозі». «Хам — інтелігент»: продукт більшовицької епохи: «З культурною людиною я культурний, а з хамом я хам». «Наш хам» — вічний комсомольський діяч, підлабузник. З юних років звертається до всіх: «Старик...», а сам матюкальник номер один» [7, с. 118-119].

Якщо вдуматися в згадані характеристики хамів, то при всьому різноманітті стилів спілкування їх об'єднує декілька фундаментальних рис культурного характеру. Перш за все, це егоїзм, що діє за принципом: «мета — все, засіб — ніщо, нічого — проковтнуть», тобто егоїзм, який у своєму самоствердженні набув рис певного типу антикультури. Ці типи хамів, спілкуючись, «підгрибають під себе», найефективнішою мовною формою такого «підгрибання» є, на їх думку, саме нецензурщина. Нарешті, типовою рисою хамства є презирство, що виражається відкрито, втоптуючи людину в грязь, а тому особливо болісне. Поеднання всіх цих рис породжує ще одну, синтетичну, яка не завжди усвідомлюється, — ненависть. У відповідь на хамський натиск егоїзму та презирства з обох сторін виникає такий рівень бажання зла, який сягає іноді аж бажання знищити об'єкт ненависті [3, с. 523; 10, с. 183]. Те, що ненормативна лексика має інколи добродушну форму, не відміння риси ненависті, оскільки удавана «добродушність» кожної миті здатна перерости в запеклу ненависть і спричинити відповідні дії.

Прагнення відповідним використанням мови реагувати на егоїстичне презирство та ненависть, що пов'язані з ненормативною лексикою, закріплення цього прагнення за допомогою

маргінальної антикультури і є, на наш погляд, глибинною за-садою існування ненормативної лексики за найрізноманітніших суспільних устроїв, оскільки і презирство, і ненависть існують завжди. Це особливо яскраво виявляє себе в розвитку кримінальних аспектів мовної поведінки як специфічної форми прояву ненависті й абсолютного егоїзму. Улюблений стиль спілкування криміналітету — це матюк. Його використання, незалежно від особистих якостей, утягує людину в культурний простір криміналітету, робить людину в ньому «своєю». Не випадково криміналізація суспільства неминуче супроводжується необмеженим поширенням матюка. Але існує і зворотна залежність: мат як стиль спілкування створює таку ауру антикультури, в якій навіть кримінал для його учасників потенційно не є чимось незвичайним. Ось якою була атмосфера на нараді в одному із колгоспів: «Не дивлячись на присутність сторонньої людини, голова колгоспу не обходився без матюка, у зв'язку з чим стиль проведення наради був таким, що складалося враження, ніби в кабінеті зібралися якісь кримінальні елементи, а в керівному кріслі сидить їхній ватажок» [4, с. 125].

Матюк є, таким чином, хамським за формою мовним засобом антикультури егоїстичної особистості й у зв'язку з цим закоренілої в ненависті. Справді, якщо уважно придивитися до згаданих 22 різновидів хамів, то в усіх них є об'єднуюча фундаментальна риса — «культура» кожного із них породжена егоїзмом, доводить його до ненависті й обслуговує її. Під цим кутом зору мова, що побудована на ненормативній лексиці, робить свій внесок у «культуру» нестримно егоїстичної людини. Це особливо яскраво виявляється в розвитку кримінальних аспектів мовної поведінки як форми прояву абсолютного егоїзму.

Незважаючи на все це, існує точка зору, що ненормативна лексика нібито збагачує мову і певною мірою свідчить про її багатство. На перший погляд, можливо так воно і є. Наприклад, лексикограф і фольклорист Олексій Плущер-Сарно видав два томи із задуманого ним 12-томного Словника російської непристойної лексики. На наш погляд, ненормативній лексиці приписується те, що належить багатству мови в цілому і мовному сприйняттю взагалі. Наприклад, протопіп Аввакум чи не на кожній сторінці своїх релігійних творів використовував слово на букву «б», причому воно означало і брехню, і пустослів'я, і неприпустиму поведінку, але тільки не жінку легкого поводження. Тобто причина «багатства» мови, яке нібито виникало завдяки використанню цього слова, полягало не в ньому самому, а в тих культурно зрозумілих асоціаціях, що виникали в разі його використання. З приводу цього може виникнути думка: якщо такі слова мають подібний ефект, то і використовувати їх цілком припустимо. Насправді ж справа

є дещо складнішою, ніж здається: використання подібних слів призводить до «відмирання» справді культурно-змістовної лексики, до неприпустимого звуження мовно-культурного простору людини і перетворення її в примітивний апарат проголошення абсценної лексики. Якщо взяти сучасну ситуацію, то таке культурне збіднення починає надзвичайно негативно впливати навіть на стан професійної культури та спілкування. Тому нескладно зрозуміти, що ненормативна лексика не може відбити, а тим більше замінити використання необхідних термінів і понять, які призначені для реалізації вимог щодо професійної культури спілкування. Надзвичайно типову ситуацію описав проф. М. В. Дяченко, в яку він потрапив на початку свого трудового життя, коли працював геодезистом. Будівничий бригадир визначив йому помічника — Юрка. Далі події почали розгортатися так: «Зійшовши з Юрком на п'ятий поверх, я встановив нівелір і почав наставляти Юрка щодо виконання завдання. «Візьми, будь ласка, оцю рейку і встановлюй її на оголовник першої колони, потім другої і так — до кінця всього ряду. Як я зроблю відлік, махну тобі рукою, ти переходи від однієї колони до іншої. Зрозумів?». Юрко мовчки дивився на мене, очевидно, нічого не второпавши... Я вже втомився проводити з Юрком роз'яснювальну роботу і був у відчай. На моє щастя до нас піднявся по трапу бригадир зі словами: «Ну що, не виходить тут у вас?». Він трохи послушав мої настанови, адресовані Юркові, а потім, узявши ініціативу у свої руки, гучно скомандував: «Ну, ти, падло, візьми оту ... (тут він вимовив таке слово, яке у словниках не знайдеш), показуючи на нівелірну рейку, і постав її на ... (той же «сленг»). Як тільки він ... і махне рукою, ти ... зразу ж на іншу колону. Зрозумів?». Юрко начебто миттєво прозрів: зірвався з місця і, слухаючи накази бригадира, що подавалися нецензурною мовою, швиденько оббігав з рейкою всі необхідні для зйомки колони» [4, с. 151-152]. На який рівень технічного прогресу можна сподіватися в спілкуванні з Юрком, з його словниковим запасом, зрозуміти нескладно. Головне ж полягає в тому, що нецензурщина, стаючи «нормою», поступово і непомітно «перетікає» у сферу професійної культури і спілкування, невимовно збіднюючи їх, а інколи роблячи навіть неможливими. Це особливо слід пам'ятати фахівцям технічної спрямованості: словесне сміття, врешті-решт, неминуче встановлює певні і дуже болісні комунікаційні обмеження, тому заміна його звичайною мовою є, окрім усього іншого, вимогою до технічного аспекту культури.

Втягування культури особистості під впливом ненормативної лексики в руйнівну сферу відбувається за певними законами і включає етапи: окремий вчинок, звичку, усталену рису культури. Тому помиляється той, хто недооцінює «випадкове», ніби

несуттєве, використання цієї лексики. Це перший крок до викривленої культури і поведінки особистості, де, крім матюка, не існує іншого способу спілкування, там відповідальність набагато нижча порівняно з тією, що породжується не зовнішнім тиском хамської мови, а глибоким усвідомленням залежності долі інших людей від власної поведінки.

Ненормативна лексика сприяє становленню такої культури спілкування і стереотипу поведінки особистості, які прямо змикаються з «пофігізмом» (від виразу «пофіг» — тобто наплювати, неважливо, дрібниця). Пофігізм не одномірне явище, а мозаїка, яка неминуче ґрунтується на певних культурних стереотипах і цементується відповідним стилем поведінки. «Матюк» робить свій внесок у цю мозаїку. Причому, якщо людина особисто не сповідує принципи пофігізму, а все ж користується ненормативною лексикою, вона, незалежно від свого бажання, робить свій внесок у стан культури, що живить пофігізм. Відома річ, не розуміючи цього.

Пофігізм має подвійну природу. Він, з одного боку, відкидає будь-що, керуючись власним егоїзмом, подає його як щось не варте уваги (існує навіть вираз: «пофіг дим»), з іншого, він не зважає ні на що і знову ж таки, керуючись стереотипами егоїзму, будь-яке заперечення або незгоду подає як ніщо.

У різних сферах суспільного життя б'ють на сполох у зв'язку з негативним впливом, аж до виникнення трагічних ситуацій, безвідповідального аспекту «людського фактора». Не буде перебільшенням стверджувати, що вагомий внесок у загальний стан культури, що породжує безвідповідальність, здійснює ненормативна лексика.

Залучення до використання ненормативної лексики, на жаль, відбувається за участю сім'ї та школи, а потім — у трудових колективах і навіть у вищих навчальних закладах, тобто охоплює основоположні ланки формування особистої культури. Саме тому гнилими словами, сумною прикметою нашого часу, дуже часто не лаються, а розмовляють, спілкуються не тільки у своєму вузькому колі, а й на вулиці, в громадському транспорті і навіть у закладах культури. Причому в цій сфері існує певна гендерна рівність, чоловіки «гнуть» у присутності жінок, які у свою чергу не відстають від них, а інколи і перевершують. Ситуація здається безвихідною, насправді ж це не зовсім так. Із одного анонімного опитування учнів старших класів, де були запитання і про лихослів'я [6, с. 3], виявилось, що 50% родин хоча б іноді вживають «матірну» лексику, понад половину респондентів навчилися лаятися в стінах школи, всі учні в колі однолітків промовляють, дехто ще з 5 років, «смачні» слівця. Але при всьому цьому 98% опитуваних вважають лихослів'я гріхом.

Ці настрої збігаються зі словами Іоанна Златоуста, який проголошував: «Єгда хто матірними словами лається, тоді біля Престолу Господнього Мати Божа даний Нею молитовний покрив від людини віднімає і Сама відступає. І яка людина матірно вилається, себе в той день прокльону віддає». Тобто всупереч усьому зріють погляди, що нецензурщина руйнівніша для особистості, ніж звичайні негаразди з культурою. Крім того, зі зближенням з європейською культурою неминуче домінуватиме європейський погляд, що хамство, як риса людини, і непристойність, як один із мовних його виразів, призводять до її меншовартості. Першим і вирішальним кроком позбавлення від подібної меншовартості є подолання непристойного стилю мовного спілкування.

Напрями подальшого аналізу проблеми стосуються руйнівного впливу ненормативної лексики на систему культурного ядра особистості, яка містить культурологічний, духовний і професійний аспекти.

Список літератури

1. Біблія, або книга Святого Письма Старого і Нового Заповіту: із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена. — К. : Українське біблійне товариство, 2003. — 1159 с.
2. Володарский Юрий. По львовскому счету / Юрий Володарский // «2000». — 24 сент. 2010. — Блок «Аспекты». — С. 2.
3. Даль Владимир Иванович. Толковый словарь живого великорусского языка / Владимир Иванович Даль. — М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1956. — Т. II. — 779 с.
4. Дяченко М. В. Магія пізнання : Нариси — есе // Микола Васильович Дяченко. — Х. : Майдан, 2010. — 216 с.
5. Захаров С. Интервью корр. еженедельника «2000» Л. Денисенко / Сергей Захаров // «2000». — 10 апр. 2010. — Блок «Аспекты». — С. 1-3.
6. Косих Г. Рятуймо мову солов'їну / Георгій Косих // Урядовий кур'єр. — 22 трав. 2010 р. — № 92. — С. 3.
7. Мясоедов Б. Размышления о хамстве и стервозности в русской жизни / Борис Алексеевич Мясоедов // Владимир Леви. Искусство быть собой: Книга-альманах. — 2001. — Вып. 3. — С. 116-121.
8. Островский Н. За чистоту языка: сочинения в 3 т. / Николай Островский. — М. : Молодая гвардия, 1989. — Т. 2: Статьи, речи, беседы. — С. 201-207.
9. Плущер-Сарно А. Интервью корр. еженедельника «2000» Ю. Володарскому / Алексей Плущер-Сарно // «2000». — 21 мая 2010. — Блок «Аспекты». — С. 4.
10. Православная этика: [краткая практическая энциклопедия / авт.-состав. О. А. Казаков]. — СПб. : Сатисъ, 2005. — 317 с.
11. Пушкин А. С. Сочинения: в 3 т. / Александр Сергеевич Пушкин. — М. : Художественная литература, 1985. — Т. 1: Стихотворения. Сказки. — 735 с.

Надійшла до редколегії 01.11.2011 р.

ЗАГАЛЬНИЙ ОГЛЯД ПІДХОДІВ ДО ТЛУМАЧЕННЯ ФЕНОМЕНУ «ЗОЛОТОГО ПЕРЕТИНУ»: ВІД ДАВНИНИ ДО СУЧАСНОСТІ

Досліджено галузі науки і мистецтва, що вивчають та використовують означений феномен у ХХ ст. Визначаються вплив та використання «золотого перетину» в музичному мистецтві як таке, що потребує ґрунтовнішого дослідження.

Ключові слова: золотий перетин, ряд Фібоначчі, пропорція.

Исследованы области науки и искусства, изучающие и использующие феномен «золотого сечения» в ХХ в. Определяются влияние и использование «золотого сечения» в музыкальном искусстве, как требующее более глубокого исследования.

Ключевые слова: золотое сечение, ряд Фибоначчи, пропорция.

The article is devoted to the study of the phenomenon of the Golden section in the historical context. The areas of science and art studying and using this phenomenon in the 20th century have been researched thoroughly. Here we distinguish the impact and use of the Golden section in music as requiring more in-depth analysis.

Key words: the Golden section, the Fibonacci series, the proportion.

У сучасному соціокультурному просторі потребують вирішення питання, пов'язані з пошуком нових шляхів існування людини та природи, вивченням філософських, соціальних, економічних, освітніх та інших проблем, що стоять перед суспільством. Важливе місце відводиться і пошукам єдиної константи, що може бути об'єднуючим фактором.

До таких фундаментальних констант, що відомі людству з прадавніх часів, належить «золота» пропорція. Платон, Евклід, Піфагор, Леонардо да Вінчі (який дав назву цьому феномену — «золотий перетин»), І. Кеплер і багато інших мислителів людства невід'ємно пов'язували «золотий перетин» з поняттям загальної гармонії, що пронизує Всесвіт від мікросвіту до макрокосмосу.

Як підкреслює О. Боднар, в античній науці ідея «золотого перетину» із самого початку свідомо пов'язується з поняттям гармонії. У тлумаченні стародавніх греків ці два поняття, дві ідеї, по суті, ідентичні. «Золотий перетин», розглядається ними як образна ілюстрація гармонії, як геометрична інтерпретація взаємозв'язку цілого і його частин [1, с. 15].

Нині визначення «золотого перетину» найчастіше можна знайти в архітектурі та математиці. Наприклад: «золотий перетин» (золота пропорція, ділення в крайньому і середньому відношеннях) — це ділення безперервної величини на дві частини в такому

відношенні, при якому менша частина так відноситься до більшої, як більша до всієї величини [3, с. 9].

Актуальність статті зумовлена тим, що еволюція вивчення «золотого перетину», особливо у ХХ ст., набула належного висвітлення в науковій літературі, а сфери використання означеного феномену в сучасному світі потребують ретельнішого дослідження.

Метою статті є спроба проаналізувати сфери вивчення феномену «золотого перетину» в історичному контексті з акцентом на сучасні галузі науки та мистецтва, що досліджують цей феномен.

Як відомо, вивчення цього явища ґрунтувалося на ретельному дослідженні природи чисел. З точки зору всієї античної космології, світ є певним пропорційним цілим, що підпорядковується закону гармонійного ділення — «золотого перетину». Відомий учений, котрий вивчав цей феномен у мистецтві, зокрема в архітектурі, Г. Д. Грімм писав: «Давньогрецькі мислителі розуміли пропорцію таким чином: дві частини або дві величини не можуть бути пов'язані між собою без допомоги третьої. Досягається це пропорцією (аналогією), в якій з трьох чисел середнє так відноситься до другого, як перше до середнього, а також друге до середнього, як середнє до першого» [4, с. 7]. Під пропорцією слід розуміти відношення частин цілого між собою і з цілим, причому особливо підкреслена роль середнього пропорційного. Воно містить у собі, як вважає М. А. Марутаєв, «якісне узагальнення, оскільки виражається одним числом, а не безліччю [9, с. 162]. Тобто окремі конкретні числа і відношення здатні виражати не лише кількість, але й «якість». Прикладом «якості» у відношенні є золоте число.

Платон у діалозі «Тімей» навів таке визначення цього феномену: «Неможливо, щоб дві речі досконалим чином з'єдналися без третьої, оскільки між ними повинна виникнути річ, яка скріплювала б їх. Це якнайкраще може виконати пропорція, оскільки якщо три числа мають ту властивість, що середнє так відноситься до меншого, як більше до середнього, і, навпаки, менше так відноситься до середнього, як середнє до більшого, то останнє і перше буде середнім, а середнє — першим і останнім. Таким чином, усе необхідне буде тим самим, а оскільки воно буде тим самим, то воно становитиме ціле» [19].

У працях середньовічного філософа Аврелія Августина число є основою краси, яку ми сприймаємо за допомогою слуху і зору. Згідно з Августином, будь-яка краса основана на пропорції й відповідності. Предмети прекрасні, коли «частини їхні подібні одна до одної і завдяки своєму з'єднанню складають гармонію». Проте всі ці частини співвідносяться один з одним не довільно — вони основані на порядку, числі та єдності [18].

У 1509 р. у Венеції вийшла друком книга Луки Пачолі «Божественна пропорція» з блискуче виконаними ілюстраціями

(вважається, що їх автором є Леонардо да Вінчі). Книга була захопленим гімном золотій пропорції. Серед багатьох її достоїнств чернець Лука Пачолі не забув назвати і «божественну суть», як вираження божественної триєдності: Бог Син, Бог Отець і Бог Дух Святий. Автор мав на увазі, що менша частина є уособленням Бога Сина, більша — Бога Отця, а весь відрізок — Бога Духа Святого) [7, с. 27-28].

В епоху Відродження посилюється інтерес до золотого перетину серед учених і художників у зв'язку з його використанням як у геометрії, так і в мистецтві. Видатні майстри Відродження постійно прагнули збагатити творчі емоції точним, майже математично достовірним розрахунком.

Найбільший внесок у вивчення золоті пропорції зробив Леонардо да Вінчі. Саме він, роблячи перетини стереометричного тіла, утвореного правильними п'ятикутниками, щоразу отримуючи прямокутники із відношеннями сторін у золотій пропорції, назвав це ділення золотим перетином [11, с. 12].

У Німеччині відомий графік А.Дюрер детально розробляє теорію пропорцій людського тіла. Важливе місце в своїй системі співвідношень Дюрер відводив золотому перетину. Зріст людини розділяється в золотих пропорціях лінією поясу, а також лінією, проведеною через кінчики середніх пальців опущених рук, нижня частина обличчя — ротом і так далі [5].

Великий астроном XVI ст. Іоган Кеплер назвав золотий перетин одним із скарбів геометрії. Він першим звернув увагу на значення золоті пропорції для ботаніки (зростання рослин і їх будова). Кеплер називав золоту пропорцію такою, що продовжує саму себе. «Влаштована вона так, — писав він, — що два молодші члени цієї нескінченної пропорції в сумі дають третій член, а будь-які два останні члени, якщо їх скласти, дають наступний член, причому та ж пропорція зберігається до безкінечності» [6, с. 28]. У подальші століття правило золоті пропорції перетворилося на академічний канон.

Слід підкреслити, що математика Античності, Середньовіччя, Відродження позбавлена сухості й абстрактності: детальне вчення про символіку чисел наділяло їх філософським, релігійним і навіть естетичним сенсом. Феномен «золотий перетин», що втілював рівновагу знання, відчуття і сили, мав езотеричний сенс.

Протягом багатьох епох феномен «золотого перетину» набув філософсько-теологічного трактування, використовувався в живописі й архітектурі.

Серед сучасних науковців феномен золотого перетину вивчають О. Стахов, Е. Сороко, О. Боднар.

З історією «золотого перетину» тісно пов'язане ім'я італійського математика, ченця Леонардо з Пізи, відомішого як Фібоначчі.

У XIII ст. він відкрив рекурентну формулу $F(n) = F(n-1) + F(n-2)$, з якої вивів відомий ряд Фібоначчі: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34... $F(n)$, n -й член якої задається таким рекурентним співвідношенням: $F(n) = F(n-1) + F(n-2)$ при $n > 2$. Рекурентне співвідношення породжує ряд Фібоначчі. Тобто кожен його член, починаючи з третього, дорівнює сумі двох попередніх, а відношення чисел ряду наближене до відношення «золотого перетину». Так, $21 : 34 = 0,617$, а $34 : 55 = 0,618$. Це відношення позначається символом Φ . Тільки це відношення — $0,618 : 0,382 = 1,61$ — дає безперервне ділення прямої в золотій пропорції [7, с. 27].

Розвиток інформаційних технологій та глобалізаційні процеси зумовили подальший розвиток використання сфер золотого перетину. Слід зазначити, що в другій половині XIX — на початку XX ст. формуються два напрями вивчення феномену «золотого перетину»: з одного боку, це спроба виявити золотий перетин у біологічних об'єктах, художніх творах, а з іншого — практична наявність і використання ряду Фібоначчі, отже, і «золотого перетину» безпосередньо в економіці та фінансовій сфері.

Розглядаючи цей феномен на зазначеному вище етапі, слід зосередитися на таких галузях науки:

- математика й економіко-фінансова сфера;
- біологія та медицина;
- мистецтво й архітектура.

Нині числа Фібоначчі і «золотий перетин» посилено вивчають бізнесмени й економісти. Зазначено, що хвилі, які описують коливання котирувань коштовних паперів, відповідають ряду Фібоначчі. Вперше це виявив інженер Ральф Нельсон Елліотт. На початку 1930-х рр. він аналізував біржові ціни, особливо індексу Доу-Джонса. Після успішних результатів Елліотт опублікував у 1939 р. серію статей у журналі *Financial World Magazine*, в яких уперше представлена його точка зору, що рух індексу Доу-Джонса підпорядковується певним ритмам. Згідно з Елліоттом, усі ці рухи зумовлюються тим же законом, що і приливи: за приливом слідує відлив, за дією (акцією) — протидія (реакція). Ця схема не залежить від часу, оскільки структура ринку, взятого як єдине ціле, залишається незмінною. Автор писав, що будь-якій людській діяльності властиві три особливості: форма, час і відношення — і всі вони підпорядковуються «сумарній послідовності Фібоначчі» [17].

У 1963 р. за ініціативою американських учених Вернера Хоггарта та Альфреда Бруссая створена математична Фібоначчі-асоціація («*The Fibonacci Quarterly*»), яка видає журнал *Fibonacci Quarterly*, що присвячений математичним дослідженням, пов'язаним із «золотим перетином».

В Україні феномен золотого перетину ґрунтовно досліджує А. Стахов. У працях «*Computer arithmetic based on Fibonacci*

numbers and Golden Section: new information and arithmetic computer foundations», «Коди золоті пропорції» (1984), «Introduction into Fibonacci coding and cryptography» (1999), опублікованих А. Стаховим у співавторстві з В. Массинга (Мозамбик) та А. Слученковою (Канада), він намагався створити нову концепцію розвитку математики (названу ним «Математикою гармонії»), комп'ютерної науки і математичної освіти, основаної на «золотому перетині», як одній з найважливіших математичних констант природи, науки і мистецтва [11; 17].

У другій половині XIX — на початку XX ст. вийшли друком публікації, в яких «золотий перетин» уперше виявлений у багатьох явищах і закономірностях біологічних об'єктів. Серед них особливе місце посідають праці німецького дослідника А. Цейзінги [16]. У 1855 р. він опублікував свою працю «Естетичні дослідження», де абсолютизував пропорцію «золотого перетину», назвавши її універсальною для всіх явищ природи і мистецтва. Цейзінг навів визначення «золотого перетину», продемонструвавши, як воно виражено у відрізках прямої та в цифрах. Отримані цифри відповідають ряду Фібоначчі, який можна продовжувати до безкінечності в одну чи іншу сторону. Слід також зазначити, що Цейзінг вимірював тисячі людських тіл, установлював пропорції, які притаманні чоловікам, жінкам, дітям, та дійшов висновків, що пропорції золотого перетину проявляються і в інших частинах тіла, а саме: довжині плеча, передпліччя і кисті тощо.

Наступна його книга мала назву «Золотий перетин як основний морфологічний закон у природі і мистецтві» вивчала наявність золотого перетину переважно в природі: згідно з його дослідженнями, пропорції ряду Фібоначчі наявні в розміщенні листя на деревах, різного насіння, біоритмах і функціонуванні головного мозку, зорового сприйняття, музичних тонах, віршованих розмірах, у генних структурах живих організмів і тому подібне. Цікаво, що жоден твір живопису в цьому виданні не згаданий. У 1876 р. ця праця Цейзінги надрукована в Росії невеликою книжкою-брошуурою під ініціалами Ю. Ф. В.

Багато досліджень присвячено вивченню «золотого перетину» в рослинних і тваринних об'єктах, особливо наявність «золотої» логарифмічної спіралі. На думку багатьох дослідників, зокрема відомого вченого Т. Кука, саме «золота» логарифмічна спіраль пов'язана з феноменом зростання в біологічних об'єктах. У її основі — золотий прямокутник. Послідовно відрізуючи від нього квадрати і вписуючи в кожний по чверті кола, ми і отримуємо золоту логарифмічну спіраль. У книзі «Криві лінії в житті» Т. Кук досліджує різні види спіралей, де серед множини він вибирає «золоту» спіраль («криву гармонійного зростання») і розглядає її як символ еволюції і розвитку [15].

У наступні роки все більше дослідників звертаються до феномену «золотого перетину» в галузі психології та фізіології людини. Німецький фізіолог Г. Фехнер установив зв'язок між психофізичним сприйняттям людини і «золотими» формами предметів. Фехнер розробив тести, в яких випробовуваному пропонувалося вибрати найгармонічніший предмет (прямокутник серед прямокутників з різними співвідношеннями сторін), намалювати «найприємніший» багатокутник тощо. Тривалі дослідження показали, що випробовувані надають перевагу відношенням, близьким до «золотого перетину» [13, с. 26].

Феномен «золотого перетину» є одним з критеріїв самоорганізації в живій природі. У медичних та біологічних дослідженнях цілком природно припустити, що і в роботі серця виявляється цей критерій. Ця гіпотеза і стала основою досліджень серцевої діяльності, проведених російським біологом В. Д. Цветковим. Він довів, що золота гармонія серця в спокої і оптимальні перетворення «золотих» відношень при зміні навантаження є своєрідними гарантантами нормального функціонування серця і всієї системи кровопостачання організму. Тобто «золотий перетин» складає основу здоров'я людини. Цей феномен є своєрідною нормою, стосовно якої можна здійснити аналіз змін параметрів серця здорових людей, змінюючи той чи інший параметр місця існування. Таким чином, відхилення від «золотих» відношень можуть використовуватися як критерій діагностики патологічних змін серцевої діяльності [13].

У тій же галузі досліджує прояв «золотого перетину» А. Г. Суббота. У книзі «Sectio Aurea» в медицині [12] він звертає увагу на універсальність прояву означеного явища в роботі органів і систем людського організму та їх функціональних параметрах.

Крім того, в деяких публікаціях феномен «золотого перетину» використовують для аналізу життєвого шляху людини (М. Васютинський, О. Стахов, Е. Сороко). Мета цих досліджень — гармонізувати людське буття.

Численні дослідження присвячені прояву золотого перетину в шедеврах стародавніх архітекторів і в сучасній архітектурі.

В основі теорії гармонізації в будівництві видатного французького архітектора Ле Корбюзьє, відомої під назвою система «Модульор» — пропорції «золотого перетину» [8], об'єднано існуючі уявлення про пропорції людського тіла з відношенням золотої пропорції.

Цікаві дослідження про використання «золотого перетину» в шедеврах музики, живопису і поезії провели в Росії Е. Розенов, Л. Сабанєєв, М. Марутаєв, Н. Васютинський.

Відомий кінорежисер Сергій Ейзенштейн у теоретичній праці «Небайдужа природа» досліджував точки золотого перетину в ліриці Пушкіна, полотні «Боярина Морозова» Сурикова,

досліджував це явище в кіно, свідомо використовував «золотий перетин» у процесі структурної побудови фільму «Броненосець Потьомкін», а також під час формування окремих кульмінаційних кадрів фільму[14].

Як відомо, ще на початку ХХ ст. Е. Розенов виступив з доповіддю «Закон золотого перетину в поезії і музиці», де довів наявність «золотої» пропорції у творах Баха, Бетховена, Моцарта, Вагнера, Глинки. Окрім встановлення самого факту наявності «золотого перетину» в музичних творах, його естетичного значення, такий аналіз музики дозволив дійти деяких висновків щодо характерних особливостей творчості самих композиторів [10].

Розвиваючи й уточнюючи висловлені Розеновим положення, Мазель довів, що ділення стосовно «золотої» пропорції є ознакою стійкості, внутрішньої завершеності мелодії. У масштабах сонатного *allegro* і в тричастинній формі, згідно з Мазелем, точка «золотого перетину» зазвичай на початку репризи (кінець розробки), а в музиці композиторів-романтиків — у репризі, ближче до коди [9, с. 28-32].

У 1925 р. Л. Сабанєєв опублікував статтю «Этюды Шопена в свете золотого сечения», в якій доводить, що окремі тимчасові інтервали музичного твору, які сполучаються так званими «кульмінаційними подіями», або «віхами», зазвичай, знаходяться у співвідношенні «золотого перетину». Л. Сабанєєв, проаналізувавши 1770 музичних творів, показав, що переважну їх більшість можна легко розділити на частини (за темою, інтонаційною чи ладовою будовою), які знаходяться між собою в пропорціях золотого перетину [17].

Феномен «золотого перетину» має глибоку історію прояву і вивчення в різноманітних галузях науки та мистецтва, при цьому всі дослідження певною мірою пов'язані з пошуком гармонії та природності того чи іншого явища.

У ХХ ст. цей феномен розглядають у мистецтві та літературі, у практичній і теоретичній психології, в медицині (особливо пов'язуючи його із серцево-судинною системою), у точних галузях науки (математиці, геометрії, теоретичній фізиці), у сфері економіки та фінансів. Таким чином, науковці підтверджують запропоноване ще в епоху Античності значення золотого перетину в побудові Всесвіту та житті людини.

В останні десятиріччя інтерес до «золотого перетину» суттєво посилюється, вчені прагнуть розширити коло застосувань цього феномену. На наш погляд, ґрунтовного вивчення потребує дослідження «золотого перетину» у сфері видів мистецтва, особливо музичного, що відповідає, згідно з Піфагором, побудові Всесвіту. Тому акцент на вплив і використання феномену «золотого пере-

тину» в музичному мистецтві зумовлений його значенням в історії людства з давнини до сучасності.

Список літератури

1. Боднар О. Я. Золотий перетин та неевклідова геометрія у природі та мистецтві / О. Я. Боднар. — Л. : Світ, 1994. — 87 с.
2. Васютинский Н. А. Золотая пропорция / Н. А. Васютинский. — М. : Молодая гвардия, 1990. — 238 с.
3. Волошин А. В. «Математика и искусство». — М. : «Просвещение». 1992. — 399 с.
4. Гримм Г. Д. Пропорциональность в архитектуре / Г. Д. Гримм. — М., 1935. — 148 с.
5. Дюрер А. Трактати. Щоденники. Листи / А. Дюрер. — СПб. : Азбука, 2000. — 642 с
6. Кеплер І. Гармонія світу. Музична естетика Західної Європи XVII-XVIII ст. / І. Кеплер. — М. : Музика, 1971. — 174 с.
7. Ковалев Ф. В. Золотий перетин у живопису / Ф. В. Ковалев. — К. : Вища шк., 1989. — 144 с.
8. Ле Корбюзье. Модульор / Ле Корбюзье. — М. : Стройиздат., 1976. — 238 с.
9. Марутаев М. А. Гармония как закономерность природы / М. А. Марутаев // Золотое сечение. Три взгляда на природу гармонии. — М. : 1990. — С. 130–233.
10. Розенов Э. К. Закон золотого сечения в поэзии и музыке / Э. К. Розенов // Статьи о музыке. Избранное / Э. К. Розенов; сост., вст. ст., коммент. Н. Н. Соколова ; общ.ред. В. В. Протопопова. — М. : Музыка, 1982. — С. 119–157.
11. Стахов А. П. Коды золотого перетину / А. П. Стахов. — М. : Радіо та зв'язок, 1984. — 264 с.
12. Суббота А. Г. «Золотое сечение» (“sectio aurea”) в медицине / А. Г. Суббота. — СПб. : Изд. Военно-мед. акад., 1994. — 116 с.
13. Цветков В. Д. Сердце, золотое сечение и симметрия / В. Д. Цветков. — Пущино: Изд-во ПНЦ РАН, 1999. — 152 с
14. Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа / С. М. Эйзенштейн // Избранные произведения. В 6 тт. — Т. 3. — М., 2006. — 624 с.
15. Cook Th. The Curves of Life... London, 1914. — 426 p.
16. Zeising A. Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers. Leipzig, 1954. — 457 s.
17. Stakhov A.P. (edition). The Golden Section: Theory and Applications. Mozambique, University Eduardo Mondlane, Boletín de Informatica, No 9/10, January 1999. — 423p.
18. Блаженный Августин. Об истинной религии / Августин Блаженный // теологический трактат. [Электронный ресурс] : Классическая философская мысль. — Минск Харвест1999; ред. Golden-Ship. — 2011. — Режим доступа: http://www.golden-ship.ru/knigi/7/avgustin_ob_istinnoy_religii.htm
19. Платон.ТИМЕЙ / Платон // Соб.сочинений в 4-х т. перевод С. С. Аверинцева. [Электронный ресурс: — Т.3. — М.: «Мысль», 1994 г. — Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/plato/tim.html>

Надійшла до редакції 11.10.2011 р.

НАРОДНІ ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ ХАРКІВСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Досліджуються народні художні промисли Харківської губернії — килимарство, вишивання, писанкарство та тенденції їх розвитку протягом другої половини ХІХ — початку ХХ ст.

Ключові слова: народні художні промисли, кустарне виробництво, народне килимарство, вишивка, писанкарство.

Исследуются народные художественные промыслы Харьковской губернии — ковроделие, вышивание, роспись пасхальных яиц и тенденции их развития в течение второй половины ХІХ — начала ХХ вв.

Ключевые слова: народные художественные промыслы, кустарное производство, ковроделие, народная вышивка, роспись пасхальных яиц.

In the article researches the national artistic crafts of Kharkiv province, such as: carpet making, fancy-work, painting Easter eggs (pysankarstvo) and the trends of its evolution during the second half of ХІХ-th — the beginning of ХХ centuries.

Key words: national artistic crafts, handicraft industry, carpet making, fancy-work, painting Easter eggs (pysankarstvo).

Вивчення народних художніх промислів на нинішньому етапі відродження національної культури постає актуальним завданням культурології. Нині відсутнє систематичне узагальнююче дослідження художніх промислів Харківської губернії. Відомості про них трапляються тільки розрізнено в працях Багалія Д. І. [1,2], Іванова В. В. [7], Євсєєвої О. Є. [5], Сумцова М. Ф. [13], Фесенка І. О. [15], Чуприліна І. О. [17] та інших дослідників. Це зумовлює актуальність запропонованої теми і потребує поглибленого дослідження становлення і розвитку народних промислів на Слобожанщині. В незалежній Україні ставиться завдання піднесення промислів, розширення сфери діяльності дрібного і середнього бізнесу, що потребує використання досвіду попередніх часів.

Мета статті — дослідження народних художніх промислів (килимарства, народної вишивки, писанкарства) та динаміки їх розвитку як суттєвого компонента народної культури Харківської губернії впродовж другої половини ХІХ — початку ХХ ст.

Друга половина ХІХ — початок ХХ ст. — це складний і ще не повною мірою вивчений період розвитку народних промислів. У цілому, економічна та комунікативна активність життя на селі, що зруйнувала його обцинну замкненість, зумовила урізноманітнення життя селян. Однією з таких новацій стали художні

промисли, які розвинулися на місцевій основі традиційного народного мистецтва, що здавна задовольняло внутрішні (хатні) потреби.

З утворенням промислів різко збільшилася чисельність учасників художнього процесу і сфера поширення творів мистецтва. При цьому самі твори залежали від потреб ринку, характеру попиту, набували нових властивостей, які сприяли їх утилітарній і художній адаптації за межами общини [9, с. 27].

Промислове підприємництво селянства завжди нерозривно поєднувалося як з їх господарською діяльністю, так і з магічно-обрядовою, культурною і мистецькою сферами життя. Саме тому твори кустарних майстрів того часу задовольняли як матеріальні, так і духовні потреби. Між звичайними побутовими предметами і художніми творами народного мистецтва не існувало чіткої межі, тому що кожна річ, виготовлена вручну, мала певні художні якості. Отже, народні промисли другої половини XIX — початку XX ст. поєднували в собі майже всі аспекти матеріальної та духовної діяльності селянства Харківщини.

На Харківщині народна декоративно-прикладна творчість своїм корінням сягає глибокої давнини. В XIX та на початку XX ст., в умовах бурхливої товарно-ринкової трансформації всіх аспектів суспільного і господарського життя регіону, вона набула значнішого поширення у формі найрізноманітніших народних промислів та ремесел (за термінологією того часу — «кустарні промисли», «кустарна промисловість», «селянське промислове підприємництво» тощо). Такі промисли стали важливою складовою частиною селянського господарства, часто відтісняючи на другий план рільництво і тваринництво. Вже на середину XIX ст. в Харківській губернії, за відомостями кадастрової комісії, налічувалося близько 10 тис. селян, в основному державних, які поєднували землеробство з певними товарно-виробничими промислами [16, с. 226]. За пореформені роки загальна чисельність селян-кустарів значно зросла. Про це свідчили результати демографічного перепису 1897 р., під час якого в регіоні було зареєстровано вже близько 90 тис. селян, залучених до різних промислів [11, с. 256-269].

Наведемо деякі загальні дані про розподіл по заняттях усього населення Харківської губернії. Населення губернії в 1897 р. обчислювалося 2.492.316 осіб обох статей. Кустарні «побічні» промисли (обробка дерева, шкіри, волокнистих речовин і матеріалів, вироби з глини, виробництво одягу та ін.) мали 29.212 чоловіки, 36.094 жінки [8, с. 4-6].

Перша половина XIX ст. відзначається активним розвитком килимарського промислу в Харківській губернії. «Дуже широко в Харкові було розвинуте коцарське рукомесло; коци — се російськи «коври». Сим ремеслом займалися коцарки; вони самі

робили шерстяну пряжу, красили її в різні кольори фарбами, які самі ж таки готували з мінералів та рослин, ткали коци і підстригали їх» [2, с. 134]. До речі, в Харкові й нині існує вулиця під назвою Коцарська, що свідчить про колишню популярність промислу.

В «Історії м. Харкова за 250 років до його існування» історики Багалій та Міллер так описують розвиток килимарського промислу: «Багато цехових обивателів виробляли для городських мешканців у сукупності до 26000 «коців» (коврів); цим виробництвом займалися не тільки чоловіки, а й жінки (коцарки) і продавали ці коци частково в Харкові, а частково відправляли до Москви» [1, с. 523].

Крім того, ці історики зазначають: щонайменше в 50 домах робили невеликі коври. Кожен з цих домів мав два або три станки, за якими працювали 2-3 жінки. Один коц виготовляли приблизно два дні. Звичайна їх ціна була від 4 до 12 руб. Але були і дуже дешеві й дуже дорогі — 50 руб. і більше. Шерсть купували на ярмарках, а фарби робили самі майстрині [1, с. 533].

З другої половини XIX ст. спостерігається помітний занепад килимарства. Якщо 1858 р. виготовлялось 25 тис. килимів, то у 1883 р. — лише 4 тис. [12, с. 2]. А в 1902 р. дослідник В. А. Бабенко відшукав у Харкові лише одну коцарку.

З інтенсифікацією хліборобства в другій половині XIX ст. значно зменшуються пасовиська, а значить, і відгодівля овець. Подальший занепад килимарського промислу також привів і до скорочення поголів'я овець. Уже в 1882 р. Сокольський Л. так описує стан вівчарства в Куп'янському повіті: «В семье бедного крестьянина совсем перевелись за последние годы овцы. Прежде их было от 2-3 до 5-10 овец, в хозяйстве средней руки — 10-20, у крестьянина, пользующегося довольством — 30. Есть крестьяне-хлеборобы в Купянском уезде, у которых зимуют до 300-500 штук» [12, с. 67].

Важливою причиною занепаду коцарського промислу було також зменшення попиту на кустарні килими. В «Земском обзоре», наприклад, відзначається, що «коци постійно траплялися в багатьох домах. Тепер їх витіснили витонченіші, хоча й менш міцні килими московського виробництва. В Москві вищі сорти коців мають, крім того, конкурентів у подібних до них тюменських килимах» [6, с. 301].

Про фактичне знищення килимового промислу в Харкові свідчать дані Чуприліна І. А. в його «Доповіді по кустарних промислах у Харківському повіті за 1891 р». Він указує, що ткацтво, яке колись було дуже важливою частиною промислів і забезпечувало заробіток багатьом робітникам, на кінець століття було вже майже знищене [17, с. 37].

Але є багато свідчень того, що і в другій половині XIX ст. килимарський промисел продовжує розвиватися. Ми знайшли відомості, що на початку XX ст. у межах губернії виготовляли та збували ткацькі верстати 100 сімей [8, с. 33-34]. З цього можна дійти висновку, що якщо в межах губернії існував попит на ткацькі верстати, то існувало й килимарське виробництво.

Наприкінці XIX — початку XX ст. для збереження килимарського промислу земства та окремі заможні любителі-меценати вживають деяких заходів. Звичайно, ці заходи суттєво не впливали на відродження килимарського промислу, оскільки і земства, і багаті меценати більше дбали про одержання прибутку, ніж про піднесення народного мистецтва [10, с. 66].

У праці Іванова В. В. «Промысловое обучение в Харьковской губернии» є відомості, що в 60-х рр. XIX ст. у Харківській губернії щорічно навчалися ткацького промислу 43 майстри [7, с. 8].

Згадки про розвиток килимарства є й у звіті про сільсько-господарську виставку 1887 р.: «Влияние выставки для наших местных кустарей обнаружилось не только в улучшении и развитии их промыслов, но и в оживлении некоторых промыслов, за неизвестностью подвергшихся вымиранию. Доказательством чего может лучше всего служить ковровый промысел в Лебединском уезде Харьковской губернии. С упразднением крепостного права ковровое производство стало падать. На выставку были присланы образцы ковров такого рода. Местные коммерсанты сразу сумели оценить как доброту производства, так и сравнительную дешевизну, и, сделав заказы, открыли сбыт предметов погибшего производства» [15, с. 49].

Наступна згадка про участь килимів на виставках датується 1892 р. У цьому році в Харкові відбулася виставка виробів ручної роботи в біржовій залі. На ній експонувалися кустарні вироби: солом'яні капелюхи, мереживо, тканини й килими. Учасниками виставки були вихованці епархіального та ремеслених училищ, кустарі російських губерній [3, с. 3].

Інколи траплялось так, що подібні виставки через брак фінансування відміняли. У таких випадках відомі діячі робили пожертвування на їх організацію. Про це свідчить стаття Чуприліна І. «Помощь Харьковским кустарям» [18, с. 2]. У ній ідеться про громадського діяча Гордієнка Є. С., який пожертвував 16 тис. руб. на організацію щорічної виставки кустарних промислів з присудженням премій.

Таким чином, досліджуваний період складний та неоднозначний у розвитку килимарського промислу Харківської губернії. З одного боку, розвиткові виробництва перешкоджала конкуренція з фабричними виробами, які зазвичай були дешевшими

і якіснішими. З іншого, в губернії докладали зусиль для виживання промислу.

Народна вишивка завжди була популярною в Україні й на Слобожанщині зокрема. Щодо вишивального промислу в Харківській губернії трапляються такі відомості: «Кустарно-кружевним і вишивальним виробництвом займаються 46 самостійних осіб за переписом 1897 року». Але нижче в цьому ж джерелі в примітках читаємо, що вишивки на продаж виготовляли 730 жінок. Такі розбіжності спочатку були незрозумілими, але потім ми з'ясували, що під цифрою 46 маються на увазі чоловіки [8, с. 11].

У описі сільськогосподарської виставки, яка відбувалася в Харкові в 1887 р., зазначалося, що група «вишивання та в'язання» була дуже багата різноманітними експонатами. Там було до 60 майстрів, які доставили більше 500 різноманітних виробів. «Мы позволим себе сделать одно общее замечание, а именно, что все изделия, бывшие в настоящей группе, представляя собою работы единичных лиц, отличались необыкновенным искусством их выполнения могли служить для многих обозревателей выставки материалом для насаждения данных работ, как кустарных промыслов, если не в деревнях, то в наших мелких провинциальных городах, где, без всякого сомнения, находится значительное количество свободных рук, не занятых никаким трудом» [15, с. 44-45].

Кожна місцевість мала свої улюблені техніки вишивання, їх традиційне колірне вирішення. Крім технік, поширених тільки в певному регіоні, існували й такі, що траплялися повсюди. У кожній місцевості вони мали різну кольорову гамму, що й створювало їх різноманітність.

Для вишивки Слобожанщини, де внаслідок історичних обставин відобразилися спільні ознаки багатьох регіонів України, а особливо колишньої Гетьманщини, характерні рослинні, геометризовані та геометричні орнаменти. Вишивали червоними та червоно-чорними нитками, поєднанням м'яких пастельних тонів, білим по білому. Застосовувалися різноманітні техніки виконання: лиштва, вирізування, солов'їні вічка, курячий брід, рушникові шви, хрестик, тамбурний шов тощо [14, с. 56]. Характерний для Харківської губернії мотив вишивки — «Дерево життя», стилізована рослина без яскраво виражених ботанічних ознак. Часто зображувалося у вазонах або чашах, які мали численні варіанти. Під мотивом «Дерева» знаходився або зигзагоподібний орнамент (меандр), що символізував підземну воду, або квіти, перевернуті голівками донизу, котрі символізували підземний світ. Над «Деревом життя» на вишивках зображувалися різні варіанти мотивів зірок — символ зоряного неба [5].

Протягом усього ХІХ ст. Харків відігравав непересічну роль у розвитку справи художньої освіти й естетичного виховання

в Україні. За задумом В. Н. Каразіна, одним із відділень майбутнього університету мала бути академія мистецтв, яка слугувала б справі художнього розвитку населення Слобожанщини. Окрім навчання студентів малювання та живопису, розвитку основ музейної справи, вона мала також розвивати народні промисли і поширювати в краї художні ремесла. Цей задум так і не був остаточно втілений у життя.

Задуми В. Н. Каразіна частково змогла пізніше реалізувати видатний український педагог, перша жінка-художник у дореволюційній Російській Імперії М. Д. Раєвська-Іванова. У створеній нею в Харкові в 1869 р. першій в Україні приватній школі малювання та живопису велика увага приділялась декоративно-прикладній грані художньої освіти. У школі вдосконалювали свої вміння і навички вишивальниці [4, с. 119-120].

Таким чином, протягом другої половини ХІХ — початку ХХ ст. вишивальний промисел у Харківській губернії існував і розвивався, але не був масовим. Розвиткові народної вишивки в той час сприяли відсутність конкуренції фабричного виробництва та загальновизнана висока художня якість ручних виробів.

Для вивчення писанкарства Харківської губернії важливим джерелом є монографія М.Ф. Сумцова «Писанки» [13]. Дослідник так класифікує за видом орнаментації писанки Слобожанщини: геометричні орнаменти (солярний, зірка, спіралі, безконечник та ін.), рослинні орнаменти (вишневий лист, дубовий лист, рожа та ін.), тваринні орнаменти, предметно-побутові та релігійні.

Про стан писанкарства в досліджуваний період знаходимо свідчення в М. Ф. Сумцова: «Писанки редко поступают в продажу. В слободе Боромле Ахтырского уезда я встречал их на базаре в последние дни Страстной седмицы. Малярской работы покупал по 5 коп. за писанку, простой «бабской» по 1 коп» [13, с. 28-29].

У другій половині ХІХ ст. промисел занепадає. В монографії Сумцова є відомості, що звичай виготовлення писанок до Великодня зникає, в деяких місцевостях він уже занепав, в деяких дуже слабкий. На прохання про надсилання писанок етнограф І. І. Манжура відповів, що за тиждень до Великодня на великих ринках уже немає писанок, як немає і в селах, хоча писанки там ще пам'ятають, виробництво вже зникло. Інший дослідник народного життя І. В. Іванов писав наприкінці ХІХ ст., що в м. Куп'янськ писанок уже не пишуть та не продають, тому що їх витіснили лавочні цукрові та фарфорові писанки, хоча ще живі жінки, які писали зі своїми матерями та розпродавали протягом посту сотні писанок. Припинили писати їх, тому що не було грошової вигоди.

Також М. Ф. Сумцов зазначає, що в Харкові в 70-ті рр. ХІХ ст. на окраїнах ще писали писанки, а зі зникненням звичаю почали обмежуватися простими крашанками, лавочними цукровими та

скляними писанками. У 90-х рр. ХІХ ст. досліднок знайшов на ярмарку на Страсному тижні тільки 4 писанки з с. Коротича, яке віддалене від міста на 15 верст.

У інших місцевостях звичай зберігала яка-небудь літня жінка, разом із якою помирав і останній слід звичаю. «Так, в слободі Анниной Лебединського уезда рисують писанки маляр и одна старуха, в слободі Боромле Ахтырського уезда один старик и одна старуха, в с. Островерховке Харьковського уезда старуха Арина Головчыха, а в Темрюке старуха Акулина Фаленко» [13, с. 47].

Занепад звичаю різко позначився в слабкості та псуванні малюнка: лінії неправильні, нерівні, орнаментация виконана недбало, грубо. Малювали вже не пензликом, а крапали на яйце з віскової свічі. Художньо досконалі писанки траплялися не часто (лише іноді).

Через крихкість матеріалу писанки минулих віків не збереглися. Оцінити цей оригінальний вид народного мистецтва можна на основі збірок ХХ ст. Колекція писанок М.Ф. Сумцова також не збереглася, але в Харківському історичному музеї є копії писанок колекції, виконані сучасними майстрами.

Таким чином, у зазначений період писанкарський промисел майже зникає. Це відбувалося з об'єктивних та суб'єктивних причин. Об'єктивні — конкуренція лавочних цукрових, скляних, фарфорових писанок. Суб'єктивні — відсутність майстрів і, як наслідок, зубожіння малюнка та погіршення його якості, що також стало одним із факторів занепаду писанкарства.

Отже, наявні джерела та наукова література надають усі підстави стверджувати, що в пореформений період на Слобожанщині в цілому, зокрема в Харківській губернії, спостерігається занепад народних художніх промислів. Це стосується і найпопулярніших — килимарства, народної вишивки та писанкарства. Процес занепаду відзначався внутрішніми протиріччями і по-різному відбувався в зазначених промислах.

Так, обсяг килимарського виробництва після злету в першій половині ХІХ ст. у другій половині століття значно скоротився. Це пов'язано зі скасуванням кріпацтва, подорожчанням матеріалу, скороченням поголів'я овець та конкуренцією з килимами, які виготовляли фабрики в інших місцевостях. Але в межах губернії відбулося багато заходів для підтримки занепадаючого промислу: килимарське виробництво підтримували земства і меценати, проводилися виставки кустарних виробів, створювалися умови для навчання майстрів. Також у межах губернії виготовляли ткацькі верстати.

Що стосується народної вишивки, то цей промисел був популярним дещо менше, ніж килимарство. Найчастіше продавали рушники, підзори, серветки — вироби, які мали й естетичне,

й утилітарне значення. Вишивки виготовляли менше тисячі людей по всій губернії при населенні майже 2,5 млн. Розвиток народної вишивки підтримувався проведенням сільськогосподарських виставок та відкриттям художньої школи.

Писанкарство в зазначений період майже зникає. Втрачаються художні навички, псується писанковий малюнок. Місце саморобних писанок займають цукрові, скляні та фарфорові — менш крихкі та простіші у виготовленні.

Народні художні промисли Харківської губернії другої половини XIX — початку XX ст. є важливою складовою національної художньої культури України і потребують подальшого вивчення.

Список літератури

1. Багалеї Д. И. История Слободской Украины / Д. И. Багалеї. — Х., 1991. — 256 с.
2. Багалеї Д. И. История города Харькова за 250 лет до его существования (1655-1905). В 2-х т. Т. 2 // Д. И. Багалеї, Д. П. Миллер. — Х., 1993. — 982 с.
3. Виставка изделий ручного труда организована в биржевом зале // Харьковские губернские ведомости. — 1892. — 27 марта. — С. 3.
4. Головка О. М. Художня освіта в галузі декоративно-прикладного мистецтва у дореволюційному Харкові / О. М. Головка // Тези доповідей конференції «Шляхи розвитку мистецтва та культури Слобожанщини: проблеми історії, теорії та практики». — Х., 1990. — 125 с.
5. Євсєєва О. Є. Вишивка Слобожанщини. [Електронний ресурс] / О. Є. Євсєєва. — Режим доступу: <http://www.sloboganka.com.ua/ukr/istoria.php>.
6. Земский обзор за 1883 год. — Х., 1883. — № 21. — С. 45-49.
7. Иванов В. В. Промысловое обучение в Харьковской губернии / В. В. Иванов. — Х., 1888. — 18 с.
8. Местные промыслы населения Харьковской губернии. — Х., 1905. — 97 с.
9. Найден О. Орнамент українського народного розпису / О. Найден. — К., 1989. — 162 с.
10. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Львів, 1969. — 191 с.
11. Первая всеобщая перепись населения Российской империи, 1879 г.: Т. 47. Харьковская губерния. — СПб., 1904. — 297 с.
12. Сокольский Н. Падающий в Харькове коцарский промысел / Н. Сокольский // Харьковские губернские ведомости. — 1889. — 4 мая. — С. 3.
13. Сумцов Н. Ф. Писанки / Н. Ф. Сумцов. — К., 1891. — 49 с.
14. Українська вишивка / Альбом. — К., 1993. — 153 с.
15. Фесенко И. О. Кустарные промыслы на Всероссийской сельскохозяйственной выставке в Харькове в 1887 году / И. О. Фесенко. — Х., 1887. — 72 с.

16. Харьковская сельскохозяйственная выставка 1880 года: Отчеты распорядительного комитета по устройству выставки. — Х., 1881. — 315 с.
 17. Чуприлин И. А. Доклад в Харьковскую губернскую земскую управу о кустарных промыслах по Харьковскому уезду / И. А. Чуприлин. — Х., 1891. — 149 с.
 18. Чуприлин И. А. Помощь харьковским кустарям / И. А. Чуприлин // Харьковские губернские ведомости. — 1893. — 20 окт. — С. 3.
- Надійшла до редколегії 06.10.2011 р.*

УДК [378:02]:[008:38]

І. П. КОВАЛЕНКО

ПОНЯТТЯ ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ У ВІТЧИЗНЯНІЙ ТА ЗАХІДНІЙ НАУЦІ: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

Аналізується специфіка підходів до розуміння сутності правової культури у вітчизняній та західній науці, розкриваються зміни, що відбуваються в осмисленні цього феномену на нинішньому етапі розвитку українського суспільства.

Ключові слова: *правова культура, правова система, право як культура.*

Анализируется специфика подходов к пониманию сущности правовой культуры в отечественной и западной науке, раскрываются изменения, которые происходят в осмыслении этого феномена на нынешнем этапе развития украинского общества.

Ключевые слова: *правовая культура, правовая система, право как культура.*

Specific of the approach to understanding of the essence of legal culture in native and west science are analyzed in this article, as well as it discloses changes, that take place in present stage of the development of Ukrainian society.

Key words: *legal culture, legal system, a law as a culture.*

Найактуальнішою проблемою вдосконалення суспільних відносин у посттоталітарному українському суспільстві є формування правової культури його громадян, що розглядається як один з пріоритетних напрямів державної політики суверенної Української держави [1]. Проте практичне вирішення цієї актуальної проблеми великою мірою залежить від розуміння самого поняття правової культури. Єдиного розуміння його сутності в науці ще не існує. Ще й досі зберігаються істотні відмінності в трактуванні цього поняття в західній та вітчизняній науковій думці. Мета статті полягає в розкритті особливостей визначення поняття правової культури у вітчизняній і західній науці на основі компаративного аналізу процесів його генезису та розвитку.

У вітчизняній науці правова культура традиційно визначалася як культура, що формується під впливом права. За комуністичного режиму, який майже три чверті століття функціонував на терені України, поняттю права надавалося ідеологічного забарвлення. Як зазначають Л. Кормич та В. Багацький, «Маркс звів право до ідеології» [2, с. 60]. Відповідно до марксистського постулату про право як «утілену у закон волю пануючого класу», правова культура також трактувалася як класове явище. «Виконання правової норми слугує охороні та реалізації об'єктивно існуючих класових інтересів», — наголосив у одній з перших у радянському суспільствознавстві монографій, що присвячені з'ясуванню сутності феномену правової культури, М. Кейзеров [3]. «Соціалізм, оцінюючи з класових позицій юридично-культурну спадщину минулого, наповнює правову культуру принципово новим соціальним змістом та відповідними йому правовими формами, створюючи таким чином соціалістичну правову культуру», — вказували автори радянського «Юридичного енциклопедичного словника» [4, с. 355].

Характерною ознакою радянських інтерпретацій правової культури була їх політизація. Ідея домінування політичної культури над правовою є основною в монографії М. Кейзерова, що згадана вище. Інша радянська дослідниця феномену правової культури О. Лукашева наголосила: «Правова культура ... проголошує святість та непорушність соціалістичного правопорядку. Вона невід'ємна від соціалістичної політичної організації суспільства» [5, с. 137]. В. Шишкін вважав, що компонентом правової культури є державно-правова ідеологія, яка панує в суспільстві: «Правова культура суспільства перебуває в найтіснішій взаємодії з політичною культурою, утворюючи правовий базис, характеризуючи її сутність та створюючи симбіоз, без якого неможливо уявити функціонування суспільства розвинутого соціалізму» [6, с. 23]. Відповідно до розуміння сутності правової культури інтерпретувався й процес її формування. В. Шишкін вважав об'єктивними чинниками формування соціалістичної правової культури: провідну роль марксистсько-ленінської партії робітничого класу, що ґрунтується на союзі з іншими верствами населення; соціалістичну державність; суспільну власність на засоби виробництва; поєднання науково-технічного прогресу з плановим господарством; широкі права трудящих, що гарантовані суспільним ладом [6]. Е. Лукашева вважала, що мета правового виховання полягає у виробленні «правильного розуміння ними [трудящими, І. К.] смислу та спрямованості радянських законів» [7, с. 5]. Ідеологічний підхід та класове трактування права спричинили суперечливий характер радянської правової культури та фактично, як зазначає А. Скуратівський, заперечення права як такого [8].

Натомість у західній науці, де теорія культури набула значно глибшої розробки, домінує культурологічний підхід до визначення цього поняття. У його межах поняття «правова культура» (англ. legal culture) трактується не з позиції права, а з точки зору культури. При цьому саме право інтерпретується як культурний феномен, а правова система — як формалізоване виявлення правової культури [9]. «На Заході чинне юридичне право в цілому перебуває у сфері правової культури, не тільки суспільної, але й індивідуальної», — вказує А. Петровська [10, с.38]. Культурологічний підхід зумовлює ширший зміст цього поняття. Якщо в межах юридичної науки правова культура трактується як феномен правової системи, то в межах культурології — як явище, притаманне не тільки правовій сфері, а таке, що пронизує всю систему суспільних відносин.

Дещо ширшому розумінню поняття «правова культура» в західній науці сприяв плюралізм її наукових парадигм. Проблема правової культури набула відбиття у філософії, соціальній антропології, політичній науці й інших дисциплінах соціально-гуманітарного циклу, що дозволило дослідити різносторонні аспекти цього складного суспільного явища. Важливу роль у формуванні уявлень щодо сутності правової культури відіграла концепція нової парадигми правової культури (культурної сім'ї), що висунута М. ван Хоеком та М. Веррингтоном [11]. Новація, яку запровадили М. ван Хоек і М. Веррингтон, полягає в тому, що замість концепцій «права як сукупності норм» та «права як інструменту інтеграції», які домінували в порівняльному праві, вони запропонували концепцію «права як культури». Підхід, оснований на концепції «права як культури», передбачає три рівні порівняльного дослідження. Правові системи досліджуються в контексті великих культурних (правових) сімей, що існують у світі: африканської, азіатської, ісламської та західної. На першому рівні виявляються фундаментальні відмінності між цими культурами, зокрема роль права в суспільстві, та ставлення (attitudes) людей до права. На цій основі проводиться «міжкультурне» порівняння в контексті зіставлення раціоналізму й ірраціоналізму, індивідуалізму і колективізму. Другий рівень передбачає традиційне порівняльно-правове дослідження в межах великої культурної родини. На третьому рівні відбувається юридично-технічне порівняння правових систем, виявляються елементи парадигми, які є ідентичними. Тобто йдеться не про порівняння законодавчої та судової практики, а про роль права в суспільствах, які порівнюються.

Особливості підходів до розуміння сутності правової культури у вітчизняній і західній науці відбиває табл 1.

Таблиця 1

Відмінність підходів до визначення сутності
правової культури в західній і вітчизняній науці

Наукові школи	Трактування феномену правової культури
Вітчизняна	Правова культура як феномен правової системи суспільства
Європейська	Правова культура як феномен загальної культури суспільства

Усунення радянського комуністичного режиму, здобуття Україною державної незалежності та початок розбудови в ній вільного демократичного суспільства і правової держави спричинили суттєві зміни в розумінні сутності правової культури. В умовах демократизації суспільного життя, розбудови правової держави культурологічний підхід поступово завойовує своє місце й у вітчизняній науці. «В сучасних наукових дослідженнях, — вказують І. Коваленко та С. Шефель, — помітні певні зрушення у бік вивчення іманентної специфіки правового світогляду, який обов'язково містить в собі загальний соціумний дух, відбиток моральних, релігійних та інших традицій. Такий розгляд стає можливим завдяки використанню у правовій рефлексії соціокультурного та правокультурного підходів ... , що дозволяє усунути світоглядні та методологічні недоліки правового позитивізму та природно-правового мислення. Цей новий напрямок у правовій думці дозволяє, наприклад, розглядати проблему прав особистості та громадянина не у вигляді загальних декларацій та абстрактних ідеалів, а, насамперед, адаптуючи їх до конкретної етнокультурної специфіки, враховуючи обов'язково духовно-культурні устої суспільства» [12, с.156].

Зв'язок із Заходом є вельми важливим у вирішенні правової проблематики, оскільки, як стверджує А. Петровська, тільки західна цивілізація є правовою, тільки в західній цивілізації право більше розроблене, найефективніше діє, у ній право є базовим, універсальним регулятором усіх суспільних відносин [13]. В. Зимогляд наводить таке визначення цього суспільного феномену: «Правова культура являє собою один із аспектів загальнолюдської культури, втілений у праві та юридичній практиці» [14, с.43]. Як невід'ємну частину загальної культури, — систему правових цінностей (форм, норм, принципів та інститутів), розуміння й установок, — трактує правову культуру О. Скакун [15]. Аналіз права з позиції культури міститься в спільній праці П Біленчука,

В. Гвоздецького, С. Слівки [16]. Говорячи про залежність права від культури та про генезу правової культури автори зазначають: «Право тісно пов'язане з такими видами культури як духовна, моральна, національна, державна, суспільна, політична, економічна, психологічна, інтелектуальна, педагогічна, наукова, інформаційна, управлінська (менеджментська), парламентська, законодавча, професійна, побутова та ін. — окремі елементи цих видів культури формують правову культуру суспільства» [16, с.124]. Розкриваючи взаємозв'язок культурних та правових норм, автори відзначають: «Культурні норми щодо правових мають первинний характер, тобто існує ознака дочерності права щодо культури, то правові норми повинні постійно зазнавати своєрідної культурної кореляції. Такою кореляцією слугують, як відомо, духовні норми і моральні, узгоджені з першими» [16, с. 125].

У зв'язку з цим великий інтерес викликає думка відомого фахівця в галузі конституційного права, доктора юридичних наук Ю. Тодики про відповідність правової культури якості правового життя суспільства, рівню його розвитку. «Сучасний рівень правової культури в Україні, — наголошував він, — визначається передусім правосвідомістю населення, тобто тим, наскільки освоєні такі правові феномени, як цінність прав і свобод людини і громадянина, важливість чіткої юридичної процедури при вирішенні суперечок, тим, наскільки населення інформоване в правовому сенсі, яке його емоційне ставлення до закону, суду, різних правоохоронних органів, юридичних засобів і процедур, яка установка громадян на виконання юридичних норм, і передусім конституційних» [17, с. 22-23].

Упровадження культурологічного підходу має велике значення для розуміння сутності права та його генезису. «Рух у цьому напрямі, — вказує віце-президент Академії правових наук України О. Петришин, — має забезпечити не лише розуміння юридичної царини як необхідної складової вирішення соціальних проблем, але й наближення її до соціально-антропологічних критеріїв шляхом покладення в основу соціуму та правової системи основоположних свобод людини як соціалізованого індивіда, що поєднує у своїй активності власну суб'єктивність та об'єктивність соціального світу, виразником якої є передовсім норми поведінки» [18, с. 260].

Цікавим, хоча й досить дискусійним є трактування правової культури крізь призму феноменологічної концепції рис національного характеру Д. Чижевського, здійснене С. Максимовим. Науковець вважає, що правову культуру українського суспільства зумовлюють три риси. Перша — «емоціоналізм», що означає перевагу емоційно-почуттєвого елемента над раціональним. Хоча ця риса значною мірою ускладнює формування правової культури

(оскільки праву ближчі логічні міркування), але вона веде до акцентуації уваги на «внутрішньому» в людині, на його моральній мотивації, і це дозволяє передбачити можливість розвитку здатності до самообмеження, до моральної автономії як «клітинки» правосвідомості. Друга риса — «індивідуалізм і прагнення до свободи» — зумовлює визнання більшої цінності суб'єктного права, безпосередньо не пов'язаного з владою, стійку тенденцію дистанціювання від неї. Третя риса — «неспокій і рухливість», яка являє собою похідний результат двох перших. Вона проявляється в «несталості» позицій, тенденції «до взаємної боротьби, руйнування власних і чужих життєвих форм» тощо і призводить до «нестійкості волі» та «підвищеної емоційності», результатом чого є непослідовність вчинків, недостатність завзятості в здійсненні повсякденної роботи в соціальному перетворенні. На основі вищезазначеного С. Максимов дійшов висновку: специфіка української правової культури полягає в тому, що автономна (самозаконна) особистість ще не відкрита в собі кожному і не визнана в інших усіма як основа правового життя [19].

Таким чином, головна відмінність трактування поняття правової культури у вітчизняній науці, порівняно із західною, полягала в тому, що в західній науці вважали правову культуру передусім культурним феноменом, який екстраполюється на право, а у вітчизняній — правова культура є правовим феноменом, що віддзеркалюється в культурі. Різницю підходів до трактування правової культури зумовлювала відмінність політичних режимів. На Заході в умовах ліберальних держав право формувалося під впливом громадянського суспільства, яке втілювало свої інтереси в юридичні норми. За радянського тоталітаризму, який зруйнував в центрі громадянське суспільство, надав суспільній системі монополістичного характеру та намагався ідеологізувати суспільну культуру, право відбивало волю правлячої політичної сили. Усунення тоталітарного режиму й орієнтація на розбудову в Україні вільного демократичного суспільства зумовили суттєві зміни трактування політико-культурного феномену у зв'язку зі сприйняттям західних концепцій правової культури та посиленням уваги до ролі суспільної культури в процесі формування системи права.

Перспектива формування правової культури суспільства — складний процес, який потребує наукового вивчення і реалізації через державну політику.

Список літератури

1. Засади державної політики України в галузі прав людини, затверджені Постановою Верховної Ради України від 17 червня 1999 р. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.zakon.rada.gov.ua>.

2. Кормич Л. І. Деякі аспекти правової культури Заходу і Сходу / Л. І. Кормич, В. В. Багацький // Митна справа. — 2004. — № 5. — С. 59–63.
3. Кейзеров Н. М. Политическая и правовая культура: методологические проблемы / Н. М. Кейзеров. — М. : Юрид. лит., 1983. — 232 с.
4. Юридический энциклопедический словарь / гл. ред. А. Я. Сухарев. — 2-е изд., доп. — М. : Сов. Энциклопедия, 1987. — 528 с.
5. Лукашова Е. А. Правосознание, правовое воспитание и правовая культура / Е. А. Лукашева // Сов. государство и право. — 1976. — № 1. — С. 129–137.
6. Шишкин В. Д. Правовая культура в условиях социализма / В. Д. Шишкин // Сов. государство и право. — 1980. — № 6. — С. 122–128.
7. Лукашева Е. А. В.И Ленин о правовой культуре и законности / Е. А. Лукашева // Социалистическая законность. — 1969. — № 4. — С. 5–16.
8. Скуратівський А. Феномен радянської правової культури та його вплив на суспільно-правовий розвиток українського суспільства / А. Скуратівський // Вісн. Укр. акад. держ. управл. при Президентові України. — 2003. — № 2. — С. 364–374.
9. Бланкербург Э. Правовая система Нидерландов / Э. Бланкербург. — М., 1998. — 127 с.
10. Петровская А. В. Идея правового закона в контексте характеристики различных правовых культур / А. В. Петровская // История государства и права. — 2007. — № 4. — С. 38–40.
11. Van Hoeske, M. Legal Cultures, Legal Paradigms and Legal Doctrin : Towards a New Model for Comparative / M. Van Hoeske, M. Warrington // Law : International and Comparative Law Quarterly. — Vol. 47. — 1998. — P. 495–536.
12. Коваленко І. І. Про методологічні можливості духовно-культурологічного підходу до вивчення права / І. І. Коваленко, С. І. Шефель // Політична культура суспільства : джерела, впливи, стереотипи : зб. ст. і тез за матеріалами Всеукр. наук.-теор. конф. «XX Харківські політологічні читання». — Х. : НЮАУ ім. Я. Мудрого : НДІ держ. буд. та місц. самовряд. АПрН України, 2008. — С. 155–157.
13. Петровская А. В. Идея правового закона в контексте характеристики различных правовых культур / А. В. Петровская // История государства и права. — 2007. — № 4. — С. 38–40.
14. Зимогляд В. Я. Правова культура у контексті громадянського суспільства / В. Я. Зимогляд // Правова культура і громадянське суспільство в Україні : стан і перспективи розвитку : матеріали міжнар. наук. конф.; Харків, 12 жовт. 2007 р./ редкол.: Ю. П. Битяк, І. В. Яковюк, Г. В. Чапала. — Х. : Право, 2007. — С. 42–44.
15. Скакун О. Ф. Теория государства и права (энциклопедический курс) : учебник / О. Ф. Скакун. — Х. : Эспада, 2005. — 840 с.
16. Філософія права : навч. посібник / за ред. П. Д. Біленчука. — К. : Атіка, 1999. — 208 с.
17. Тодька Ю. Н. Конституционные основы формирования правовой культуры : монография / Ю. Н. Тодька. — Х. : Райдер, 2001. — 160 с.

18. Семитко А. П. Русская правовая культура: мифологические и социально-экономические истоки и предпосылки / А. П. Семитко // Государство и право. — 1992. — № 10. — С. 108-113.
19. Максимов С. І. Українська правова культура: ціннісний вимір / С. І. Максимов // Правова культура і громадянське суспільство в Україні : стан і перспективи розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., Харків, 12 жовт. 2007 р./ Редкол.: Ю. П. Битяк, І. В. Яковюк, Г. В. Чапала. — Х. : Право, 2007. — С. 11-13.

Надійшла до редколегії 03. 10. 2011 р.

УДК 7.079:398

С. Ю. ЧЕРНЕЦЬКА

ФОЛЬКЛОРНІ ФЕСТИВАЛІ В СИСТЕМІ СУЧАСНИХ ЗАСОБІВ ПОШИРЕННЯ ЕТНОГРАФІЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ

Здійснено аналіз вітчизняних фольклорних фестивалів, визначено їх роль у системі сучасних засобів поширення етнографічної інформації та популяризації культурно-мистецької спадщини.

Ключові слова: фольклорний фестиваль, інтерактивне дійство, культурно-мистецька спадщина, функція.

Осуществлён анализ отечественных фольклорных фестивалей, определена их роль в системе современных способов распространения этнографической информации и популяризации культурно-художественного наследия.

Ключевые слова: фольклорный фестиваль, интерактивное действо, культурно-искусственное наследие, функция.

The article analysis of row of home folklore festivals, their role is certain in the system of modern facilities of distribution of ethnographic information and popularization of cultural and art inheritance.

Key words: folklore festival, interactive action, cultural and art inheritance, function.

У період глобалізації масової культури надзвичайно важливого значення набувають культурні явища, які дають змогу окремій людині чи певній спільноті задекларувати свою оригінальність, унікальність, неповторність і бути цікавими світові й собі. Для кожної без винятку етнічної спільноти в усі часи існування таким явищем завжди були традиції, звичаї та обряди. Нині, коли природний механізм спадкоємності традиційного досвіду від покоління до покоління зруйновано, актуальним є питання знаходження інших способів збереження та донесення традиційних усних скарбів до сучасників. Серед сучасних засобів, таких як конференції, симпозіуми, публікації в різноманітних виданнях,

випуск аудіопродукції, відео-телепродукції, електронних версій (компакт-дисків), а також телебачення та інтернету, покликаних підвищити рівень української народної культури та відновити інтерес до вікових традицій нашого народу, важлива роль відводиться так званім фольклорним фестивалям.

Попри той факт, що вищевказані форуми не є новим видом культурних практик (перший фестиваль, котрий описується як «Folk Festival», пройшов ще в 1928 р. в американському місті Еш-віл (Asheville) і дістав назву Родондрена фестиваль) [10, с. 102], вони наразі є маловивченими та малодослідженими. Як свідчить аналіз джерел щодо означеного виду форумів, більшість публікацій міститься в різноманітних ЗМІ та є суто інформативними чи рекламними. Наукові ж дослідження у вітчизняній і зарубіжній літературі в більшості своїй зводяться до вивчення історії того чи іншого фестивалю або ж фокусуються на вивченні їх соціокультурного феномену.

З огляду на вищевказану проблематику, метою дослідження є аналіз фольклорних фестивалів щодо визначення їх ролі в системі сучасних засобів поширення етнографічної інформації та популяризації культурно-мистецької спадщини.

Зібрана автором наукова база, системна науково-дослідницька, проектна робота, а також безпосередня участь в організації та проведенні таких фольклорних форумів, як обласний дитячий фольклорно-етнографічний фестиваль «Дитинства пісня великодня» (м. Переяслав-Хмельницький) та фестиваль-ярмарок «Переяслав-fest-2010» (м. Переяслав-Хмельницький) стали надійною базою для втілення наукового дослідження «Фольклорні фестивалі в системі засобів збереження та популяризації української культурно-мистецької спадщини».

Відповідно до мети постають такі завдання:

- розкрити зміст поняття «фольклорний фестиваль»;
- надати класифікацію фестивалів фольклорно-етнографічного спрямування;
- з'ясувати місце і роль фольклорних фестивалів у системі сучасних засобів поширення етнографічної інформації та популяризації культурно-мистецької спадщини.
- окреслити шляхи подальшого вивчення проблеми.

Результати дослідження. Інформація різноманітних ЗМІ свідчить, що фольклорні фестивалі стають важливою складовою сучасного соціокультурного простору як в Україні, так і в усьому світі загалом.

Однією із головних причин їх популярності є своєрідний ренесанс зацікавлення локальними етнічними культурами, спричинений надмірною уніфікацією та спрощенням популярної культури, пошуком нових, індивідуальних джерел творчості. Слід

відзначити, що під терміном «фольклорний фестиваль» ми розуміємо поліфункціональну, інтерактивну та масову за кількістю учасників імпрезу, в якій чільне місце посідають народні традиції, звичаї, інші культурно-побутові елементи.

Говорячи про поліфункціональний характер даних видів форумів хотілося б зазначити, що вони виконують соціокультурну, інформаційно-комунікативну, когнітивну, освітню, етновиховну, репрезентативну, рекреаційну й економічну функції. Усі функції, зазвичай, реалізуються не ізольовано, а в різноманітних поєднаннях, оскільки кожна з них в основному є поліаспектною (багатофункціональною). У кінцевому результаті всі функції працюють на соціально-культурні потреби суспільства і в цьому сенсі соціально-культурну функцію певною мірою можна назвати провідною.

Відповідно до подання етноінформації, ці форуми умовно поділяються за жанрами: різножанрові (до них належать фестивалі народної творчості, етнофестивалі, дитячі фольклорні фестивалі, фестивалі пісенно-обрядового фольклору, гастрономічні й інші); музичні (фестивалі оркестрів та ансамблів народних інструментів, троїстих музик, фестивалі бандуристів, гармоністів тощо); фестивалі фольклорного танцю; мистецькі (фестивалі гончарів, ковалів, соломників та інших видів народних промислів). Згідно з функціональним призначенням, вони поділяються на фестивалі-конкурси, фестивалі-огляди, фестивалі-ярмарки. Також відповідно до зазначених у статутах кожного із форумів вікових категорій учасників, вони поділяються на «змішані» (для різних категорій населення: діти, молодь, люди середнього та старшого віку), фестивалі для молоді, а також окремо дитячі.

Наразі як в Україні, так і в усьому світі діють два типи відповідних форумів: фестивалі, що мають постійне місце проведення, та так звані мандруючі. Мандруючі фестивалі — це форуми, які кожного наступного фестивального року проходять в іншому місті країни на кшталт Національного фольклорного фестивалю США та вітчизняних форумів Міжнародного гуцульського фестивалю і Міжнародного етнофестивалю «Країна Мрій».

Перш ніж перейти до основного предмета дослідження, хотілося б зазначити: оскільки в межах однієї статті неможливо проаналізувати велику кількість існуючих у світі форумів фольклорно-етнографічного спрямування, зосередимося на вітчизняних фестивалях, які від 1991 р. стали невід'ємною складовою українського культурно-мистецького простору.

Проаналізуємо знані як в Україні, так і далеко за її межами фестивалі, які мають цікаві концепції та схвальні відгуки фахівців і, перш за все, звичайних відвідувачів, для котрих вони, власне, і створені: міжнародний фестиваль українського фольклору

«Берегиня» (м. Луцьк, 1991р.), міжнародний гуцульський фестиваль (Закарпатська обл., 1991), міжнародний слов'янський фольклорний «Коляда» (м. Рівне, 1995р.), міжнародний фестиваль традиційної народної культури «Покуть» (м. Харків, 1996 р.), міжнародний етнофестиваль «Країна Мрій» (м. Київ, 2004 р.), а також міжнародний фестиваль-конкурс дитячого фольклору «Котилася торба ...» (м. Кузнецовськ, 2000 р.) та всеукраїнський дитячий фольклорний фестиваль «Орелі» (м. Київ, 2008 р.).

Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня», що є одним із перших фольклорних форумів незалежної України, своєю тематикою охоплює весняно-літній і літньо-осінній цикли народних обрядодійств. Зокрема, перший (червень 1991 р.) та третій (червень 1998 р.) фестивалі присвячені весняно-літньому циклу. Час їх проведення збігся з одним із найбільших православних свят — Трійцею або п'ятидесятницею, чи, як у народі називають, клечальною неділею, зеленим тижнем. Відповідно українська космогонія, міф та архетип, звичаєва обрядовість, уснопоетична і пісенна творчість зелених свят і були тією серцевиною, що об'єднала фольклорно-етнографічні дійства на весіллі Весни та Літа [7, с. 330].

Іншим вітчизняним форумом є Міжнародний гуцульський фестиваль (перший Гуцульський фестиваль відбувся восени 1991 р. в селі Верхній Ясенів Верховинського району Івано-Франківської області). Фестиваль щороку відбувається в різних областях українських Карпат, але неодмінно на території проживання етнічних гуцулів. Фестиваль є міжнародним, проте, його незмінною умовою залишається використання гуцульських автенту, говірки й атрибутики. Зі створенням Гуцульської освітянської ради та філії «Гуцульщина» Інституту українознавства, окрім концертних програм, на фестивалях, зокрема, проходять науково-практичні конференції, круглі столи й інші культурно-просвітницькі заходи, на яких значна увага приділяється питанням освіти, культури, природи, екології регіону Гуцульщини, проблемам використання гуцульської етнопедagogіки, традицій і звичаїв гуцулів у навчально-виховному процесі закладів освіти Гуцульського регіону тощо [9, с. 25].

На цих фестивалях відбувається процес відродження сімейної обрядовості, зокрема гуцульських традиційних весіль за гуцульським звичаєм. Так, до програми XI Гуцульського фестивалю у Верховині, окрім виступів колективів художньої самодіяльності, в яких відображено спільність і водночас специфічні особливості весільних традицій і звичаїв у різних місцевостях на Гуцульщині, було введено реальне Гуцульське весілля. А самодіяльний фольклорний колектив «Березунка» с. Татарів Яремчанської міськради на цьому ж фестивалі представив обряд «Гуцульське сватання».

Намагаються організатори та учасники фестивалю зберігати й інші давні звичаї гуцулів. Наприклад, Народний самодіяльний фольклорно-етнографічний колектив «Арніка» із села Яблуниця Верховинського району на вищезгаданому XI фестивалі в композиції «В ріднім краю на Покрову» висвітлив гуцульські звичаї, пов'язані з відзначенням цього свята, а в композиції «Проводи на полонину», пов'язаній з відправкою худоби на літування в полонину — перебування її там протягом літа та осіннє повернення до дому. Родзинкою ж XIV Міжнародного гуцульського фестивалю, що проходив в смт. Путила Чернівецької області, став сплав лісу річкою Путилкою.

Прикрасивши дараби завітчаними яличками, поважні гуцули, вправно керуючи велетенськими веслами, пропливли бурхливими гірськими водами. Колись у такий спосіб прадіди нинішніх лісорубів сплавляли Черемошем та Прутом тисячі кубометрів деревини. Нині дараби відійшли в минуле, як символ хоробрості та відваги плотогонів, гордих синів гуцульського краю [5].

Стосовно Гуцульських фестивалів хотілося б зазначити, що директор філії НДІУ «Гуцульщина» П.В. Шкрібляк вважає їх важливим засобом відродження і збереження традицій, звичаїв і обрядів гуцулів. Ми повністю поділяємо думку науковця, адже всі вищекреслені заходи переконливо засвідчують, що ці форуми є яскравим прикладом національно-культурного відродження гуцульського краю, розвитку гуцульських народних традицій і звичаїв [9, с. 26].

Відродженню та збереженню різдвяно-новорічних свят і обрядів слов'янських народів присвячено міжнародний слов'янський фестиваль «Коляда» [8, с. 85].

Згідно із зазначеними в положенні фестивалю вимогами кожен ансамбль, учасник акції готують програму, що складається з регіонального різдвяно-новорічного обряду (вистави), яка виражає самобутність певного етнографічного регіону. Показовим у цьому разі є приклад одного із постійних учасників фестивалю — фольклорно-етнографічного ансамблю «Родина» Волинського державного училища культури. Усі члени колективу родом із сіл Волині й Полісся. І відповідно на фестивалі вони щоразу презентують нові, записані від своїх односельців, рідних та близьких, зимові обрядові пісні, намагаючись виконувати їх практично без аранжування.

Фестиваль проходить у період різдвяно-новорічних свят, основними з яких є, власне, Різдво Христове (в народі називається просто Різдвом), Новий рік (у народі зветься щедрий вечір або празник Святого Василя) та свято Водохрепця. Фестивальна програма поділяється на три частини. Так, на Різдво проходять конкурси колядок, на щедрий вечір відбувається театралізоване

обрядодійство «Новорічна Переберія», яке вражає феєрією з різною «нечистою». Заключна частина трилогії проходить на «Водохреща». Вона дістала назву «Вертепна містерія» і радує гостей та учасників свята конкурсом вертепів. На думку організаторів фестивалю, з якою ми цілком згодні, поділ фестивалю на три частини дозволяє «людям краще розрізнити велику кількість колядок та щедрівок» [6, с. 26].

Варто, на наш погляд, зазначити, що міжнародний слов'янський фестиваль «Коляда» є практично чи не єдиним в Європі, під час якого можна ознайомитися зі звичаями зимових свят та обрядів слов'янських країн.

На особливу увагу в межах цієї публікації заслуговує і міжнародний фестиваль традиційної народної культури «Покуть», що з 1996 р. проходить на Слобожанщині. Він складається з мистецьких заходів до свят народного календаря (Івана Купала, Спас, Покрова), в його репертуарі виконуються лише автентика і непрофесійне кобзарське та лірницьке музикування. Завдяки цьому, на думку відомого письменника, фольклориста й етнографа В. Скуратівського, якому, власне, і належить ідея створення фестивалю, «було виявлено чимало талановитих виконавців, а репертуар поповнився новими записами народного мелосу» [4]. Водночас дослідник указав і на науково-етнографічний характер цього фестивалю, підкресливши, що «торкаючись культурологічних проблем, матеріальних і духовних аспектів культури — побуту, ремесел, промислів, фольклору, фестиваль позитивно впливає на процес спадкоємності фольклорних традицій і матеріально-вжиткової культури народу», що, на його думку, «має слугувати базисом формування нового етнопсихологічного мислення народу» [4].

Важливим моментом фестивалю, на думку мистецтвознавців, є те, що дослідження і презентування культурних взаємозв'язків на ньому простежуються у ланцюжку: колектив (носії традиції) — виконавсько-дослідницький гурт — дитячий фольклорний колектив [4].

Не менш цікавим за своїм форматом та концепцією є міжнародний етнофестиваль «Країна Мрій», який, починаючи з 2004 р., щорічно відбувається в столиці нашої Батьківщини м. Київ на території Печерського ландшафтного парку «Співоче поле». Фестиваль проходить у вигляді музичного фольклорного дійства — святкового народного гуляння-ярмарку. Основною метою заходу є ознайомлення киян та гостей міста з найкращими взірцями української фольклорної та world музики, долучення українського фольклору до загальносвітового музичного контексту, популяризація української традиційної культури. Попри широкий представницький форум колективів, що працюють у стилі world music, «духовним творчим ядром фестивалю» [3], за словами його

організаторів, були і залишаються «колективи, що відтворюють народну традицію», в першу чергу — автентичні колективи.

Серед колективів, які демонстрували автентичну манеру виконання, на першому фестивалі «Країна Мрій» були фольклорно-етнографічний ансамбль «Троян» із Рівненщини та гуцульська «Космацька капела». Учасники фольклорно-етнографічного ансамблю «Троян», середній вік учасників якого 70 років, на фестивалі представили «обряд пов'язування намітки нареченій» та виконали три танці. У цьому контексті хотілося б зазначити, що хореограф-постановника ансамбль немає, тому, як стверджують самі учасники колективу, вони «танцюють так, як це робили їх прабабки» [3].

Організатори акції зауважують, що «з кожним роком влаштувати представницький форум автентичної музики та співу стає дедалі складніше, оскільки цього мистецтва неможливо навчитися — воно відходить разом зі своїми носіями» [3], тому до участі у фестивалі запрошують так звані «вторинні колективи» — міські гурти, що мають у своєму репертуарі пісні в автентичній манері виконання.

Серед колективів, метою яких є відтворення українського фольклору в його справжній, «автентичній», манері, постійними учасниками фестивалю є київські гурти «Древо», «Гуртоправці», «Буття», «Володар» і «На добридень», гурт «Серпанок» (м. Суми) та «Дике поле» (м. Кіровоград). Кожна група презентує певну місцеву традицію, прагнучи якомога точно відобразити у своєму співі й грі локальну музичну стилістику.

Наприклад, ансамбль «Володар» (керівник — Маргарита Скаженік) представляв на фестивалі відтворений купальський обряд, який донедавна побутував у селах Бориспільського та Кагарлицького районів Київської області. Центральним персонажем місцевого купальського дійства був «Головатий Іван» — ритуальна лялька з ознаками чоловічої статі. Її виготовляли з овочів, прикрашали квітами і травою, головою слугувала велика капуста. Після закінчення гуляння «Головатого Івана» топили в Дніпрі, що повинно було викликати дощ, а отже, і добрий урожай. Обряд супроводжувався ритуальними купальськими наспівами та жартовливими піснями.

Суттєвою відмінністю даної імпрези від вищезгаданих є і той факт, що міжнародному етнофестивалю «Країна Мрій» притаманна певна сезонність, характерна для української мистецької обрядової традиції. Зокрема, протягом року організатори «Країни Мрій» проводять Різдвяні Вечорниці (програма яких ґрунтується на традиціях та колориті, притаманних українській різдвяно-новорічній обрядовості), стрітення весни, великодні дива. Апогеєм є сама «Країна Мрій», що проходить у середині літа і, за задумом

організаторів, час її проведення збігається з язичницьким святом Івана Купала.

Такий підхід організаторів до вирішення вищевказаної проблематики, на нашу думку, має велике позитивне значення. Завдяки тому, що фестиваль охоплює майже всі головні свята народного календаря, кияни та гості міста мають велику нагоду ознайомитися з найкращими зразками української фольклорної традиції, зокрема з широким спектром календарно-побутової обрядовості.

Важливою ознакою фестивалю є і те, що бажаним дрескодом на ньому є український народний стрій. На фестивалі «Країні Мрій» традиційно проводиться конкурс на кращу вишиванку.

Зосереджуючи увагу на дитячих фольклорних форумах хотілося б насамперед відзначити, що, на жаль, на сьогоднішній день їх не так багато в порівнянні з іншими фестивалями такого профілю. Проте аналіз вітчизняного фольклорно-фестивального руху засвідчив, що з кожним роком такі імпрези набувають неабиякої популярності та поширення.

Одним із перших дитячих фольклорних фестивалів в Україні став міжнародний фестиваль-конкурс дитячого фольклору «Котилася торба...» (спочатку фестиваль проходив у місті Кузнецовськ Рівненської області, наразі — у місті Дубно цієї ж області). Фестиваль був заснований наприкінці 1980-х років з ініціативи відомого народознавця, журналіста і письменника В. Скуратівського. Його програма складається з традиційних дитячих ігор та розваг — лічилки, забавлянки, колективні обрядові зустрічі весни і прилітних птахів, що обов'язково супроводжуються наспіванками [2, с. 38].

Унікальний за своєю концепцією є всеукраїнський дитячий фольклорний фестиваль «Орелі». Заснований у 2008 році Українським центром народної культури «Музей Івана Гончара» та Продюсерською компанією «Ethno Sound», форум проходить під лозунгом «Турбота про майбутнє України варта всіх наших зусиль!» і має за мету збагачення сучасних методів виховання дитини досягненнями української етнопедагогіки. За основу формування особистості, на думку ініціаторів, необхідно брати автентичну народну культуру [1, с. 3].

Залучення дітей та батьків до спільної творчості, молодих до процесу творення народного мистецтва, представлення етнічної самобутності фольклуртів з різних регіонів України, обмін досвідом і демонстрація здобутків — основні цілі заходів проекту.

У рамках дводенної фольклорної програми демонструються унікальні традиції весняних та літніх календарних свят у всьому розмаїтті регіональних проявів: веснянки Слобожанщини, Полісся, Наддніпрянщини, гаївки Поділля та Львівщини, кущові обряди Рівненського Полісся, купальські обряди Київщини, Житомирщини та Півдня України.

На фестивалі безплатно організуються майстер-класи та художні майстерні для дітей за участю художників та майстрів народної творчості: малювання на папері, полотні, асфальті, розпис на склі, розпис хатинок традиційними орнаментами, петриківський розпис, соломоплетіння, виготовлення пташок з глини й тіста, свищиків, витинанок, виробів з кукурудзиння, виготовлення та розпис кераміки, виготовлення ляльки із сіна, квітів, кукурудзи; майстер-класи гри на сопілці, дводенцівці, окарині і таке інше. Поряд з цим, як відзначають самі організатори й учасники фестивалю, для батьків та вчителів цікаве зазвичай не тільки це, а й семінари та лекції. Зокрема, у рамках першого фестивалю проходив круглий стіл на тему «Впровадження народного досвіду плекання дитини в сучасному українському суспільстві», в якому брали участь етнографи, фольклористи, музикознавці, медики, психологи, педагоги, методисти дошкільних навчальних закладів та осередків народної творчості [1, с. 3].

Крім того, на фестивалі мають місце такі заходи, як огляд-конкурс дитячого автентичного вбрання та виставка-ярмарок українських видавництв, де охочі мають можливість придбати українські книжки, аудіо та відео-продукцію тощо.

Варто відзначити і той факт, що, беручи до уваги найкращі здобутки як світового фольклорно-фестивального руху, так і вітчизняного, організатори акції постійно працюють над урізноманітненням та удосконаленням його програм. Наразі, як і в етнофестивалі «Країна Мрій», до програми фестивалю додалась і зимова програма, що має місце в період різдвяно-новорічних свят. Як зазначають його організатори, фестиваль «Орелі — Зима» збирає найкращі дитячі фольклорні гурти для спільної коляди [1, с. 3]. На ньому демонструються зимові обряди, традиційні колядки, українські мультяки, а також мають місце показ автентичного зимового одягу, майстер-класи, народні танці, різдвяні частування для дітей та дорослих. Заслугує на увагу той факт, що у 2010 р. фестиваль «Орелі» ввійшов до програми Міжнародного етнокультурного фестивалю «Трипільське коло».

Проаналізувавши діяльність поважних вітчизняних фольклорних фестивалів, навівши визначення цьому виду форумів, розглянувши їхні функції, різноманітні культурно-мистецькі та науково-просвітні заходи, ми дійшли висновку, що вони позитивно впливають на національно-культурне відродження української нації взагалі та відродження і збереження однієї із важливих складових культурно-мистецької спадщини традиційної народної культури зокрема. Зрозумілість і доступність фольклорних фестивалів забезпечує їх привабливість для різних категорій населення і таким чином ставить цей вид форумів на одне із провідних місць серед інших сучасних засобів поширення

етнографічної інформації та популяризації культурно-мистецької спадщини.

Перспективи подальших досліджень. Зважаючи на той факт, що в останні роки питання про необхідність збереження, відродження та популяризації української культурно-мистецької спадщини ввійшли до розряду пріоритетних завдань української держави, вибір фольклорних фестивалів як однієї із форм пропаганди та поширення традиційної народної культури є вельми актуальним для сучасних етнокультурологічних та мистецтвознавчих досліджень. Вивчення ж досвіду поважних вітчизняних фольклорних форумів сприятиме створенню інших подібних фестивалів в Україні, позитивно впливаючи на процес збереження, відродження та популяризації вітчизняної культурно-мистецької спадщини.

Список літератури

1. Гришина К. Дитячий фестиваль «Орелі» зібрав сотні учасників з усієї України/ К. Гришина, І. Філіпенко // День. — 2010. — №88. — С. 1–3.
2. Зубенко О. Споріднені піснюю/ О. Зубенко // ЕнергоАтом України. — 2006. — №2(20). — 44 с.
3. Країна мрій: міжнародний фестиваль [Електронний ресурс] Режим доступу: www.krainamriy.com/
4. Міжнародний фестиваль традиційної народної культури «Покуть» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://xocnt2007.narod.ru/festiv/pokut.htm>
5. Плахта В. Гуцульщина: від першого до десятого фестивалю [Електронний ресурс] Вікторія Плахта // довідник-фотоальбом гуцульських фестивалів. — Режим доступу: <http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/literature.hutculschina-festivals/>
6. Федоришин М. Всеукраїнський колядник / Микола Федоришин // Берегиня. — 2006. — №1. — С. 22–27.
7. Чернецька С. Внесок міжнародних фольклорних фестивалів у відродження та збереження українського обрядового фольклору / Світлана Чернецька // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. — Вип. 19. — К. : Міленіум. — 2011. — 375 с.
8. Чернецька С. Міжнародний слов'янський фольклорний фестиваль «Коляда та його роль у відродження традиційних зимових обрядів / Світлана Чернецька // Динаміка фольклорного виконавства: Матеріали науково-практичної конференції до 30-річчя кафедри музичного фольклору / ред. колегія Р.І.Дзвінка та ін. — Рівне. — 2009. — 119 с.
9. Шкрібляк П. В. Гуцульські фестивалі як важливий засіб відродження і збереження традицій, звичаїв і обрядів гуцулів // Гуцульщина. — 2002. — №1 — С. 25–26.
10. Jones L. Minstrel of the Appalachians: The Story of Bascom Lamar Lunsford/ Loyal Jones — Lexington: University Press of Kentucky, 2002. — 272 p.

Надійшла до редколегії 24.10.2011 р.

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ СВЯТКОВОЇ КУЛЬТУРИ
В ПЕРІОД 20-30 РР. ХХ СТ.**

Досліджуються трансформаційні процеси, які відбулися у святковій культурі, зазначається, що змінення святкових форм та їх аксіології цілком залежало від загальної десаκραлізації вітчизняної культури в період 20-30 рр. ХХ ст.

Ключові слова: свято, святкова культура, театралізація, масові святкові видовища, секуляризація.

Исследуются трансформационные процессы, которые произошли в праздничной культуре, отмечается, что изменение праздничных форм и их аксиологии всецело зависело от общей десакрализации отечественной культуры в период 20-30 гг. ХХ ст.

Ключевые слова: праздник, праздничная культура, театралізація, массовые праздничные зрелища, секуляризація.

We study the transformation processes that took place in a festive culture, it is noted that the change in holiday shapes and their axiology entirely dependent on a common national culture desacralization between 20-30 years of the twentieth century.

Key words: holiday, festive culture, spectacle, mass holiday spectacle, secularization.

Стан вітчизняної святкової культури у 20-30 рр. ХХ ст. в науковій літературі висвітлений досить широко. Серед авторів, які присвятили свої публікації святам означеного періоду, слід назвати Д. Генкіна, Д. Золотницького, М. Заковича, О. Курочкіна, О. Ліманську, Л. Малооку, Й. Шароєва та ін. Але більшість праць написані ще за радянських часів і для них характерні «заідеологізованість» та замилювання «буднями і праздниками театрального октября» [3]. Тільки деякі автори, серед яких виділимо О. Курочкіна [6], О. Ліманську [7], Л. Малооку [8], об'єктивно розглядали процеси, котрі відбувалися зі святами в першій чверті минулого сторіччя. Однак і нині бракує комплексних культурологічних досліджень святкової культури початку ХХ ст. Поза увагою дослідників залишилася проблема виявлення ґенези виразних засобів радянських свят, недостатньо простежені зміна «картини світу» та формування нової ціннісної основи, притаманної святам радянської доби. Отже, розглянемо ці актуальні питання.

Метою статті є дослідження трансформації вітчизняної святкової культури у 20-30 рр. ХХ ст.

Для цього слід вирішити такі завдання:

- простежити зміни, які відбулися у вітчизняній святковій культурі у 20-30 рр. ХХ ст.;
- виявити ґенезу виразних засобів радянських свят;

- проаналізувати вплив радянських свят у 20-30 рр. ХХ ст. на формування нової «картини світу»;
- виявити аксіологічну основу свят періоду 20-30 рр. ХХ ст.
- визначити особливості державної політики стосовно свят в означений період.

Жовтнева революція зумовила не тільки радикальні соціальні й політичні зміни в країні, але й трансформації у вітчизняній святковій культурі. Більшовицька влада розпочала в період 20-х рр. активне реформування вже існуючої системи свят. Владним структурам потрібні були свята, котрі б пропагували ідеї революції, й перші пожовтневі десятиріччя пройшли під знаком створення нових, революційних свят. Їх проведення набуло статусу невід'ємної складової державної соціальної політики. Становлення радянських свят і обрядів, їх роль у подоланні попереднього укладу життя постійно привертала увагу більшовицького керівництва. Ще О. Конт [9, с. 50-83] зазначав, що свято завжди було інструментом державного впливу на суспільство. Святкові ритуали особливим чином стабілізують усі сфери його життя. За допомогою святкової діяльності органи влади мають можливість формувати новий світогляд і перекреслювати минуле. Після перемоги революції влада розглядала революційні свята як один із найефективніших важелів впливу на малограмотні пролетарські маси. В. Ленін значну увагу приділяв емоційно-смісловій стороні нових революційних свят. Він особисто цікавився питаннями запровадження перших масових святкових дійств, опікувався їх видовищністю, оглядав виставки ескізів декораційного оформлення. Для пролетарських вождів прикладом впливу на маси були свята періоду Великої французької революції, які синтезували досвід організації видовищ 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, Простак), ритуальним висміюванням багатіїв, можновладців. У Франції революційне свято перетворювалося на сакралізований захід, мета якого — освячення дій народних мас. Про це писав дослідник Мона Озуф [10]. Перші російські постановки 1918 - 1920 рр. нагадували за виразними засобами свята періоду Французької революції. Влада вітала і санкціонувала, зокрема Луначарський, їх проведення. Святам Радянської Росії притаманні такі ж типові для періоду подій 1789 — 1799 рр. у Франції алегоричні образи як: Свобода, Рівність, Братерство тощо. Водночас постановники використовували і надбання вітчизняної «сміхової культури»: скомороського народного театру з його традиціями «глумів», частівок. У святкових заходах того часу домінували революційна

символіка, монументалізм, гіперболізація. Пожовтневі десятиріччя були також часом створення революційних («політичних») міфів. Першим використав термін «міф» до політичних явищ французький соціолог і соціаліст Ж. Сорель, який мав на увазі масове захоплення політичними ідеями й ілюзіями. Про політичний міф як явище писав і К. Маркс. У радянській науці тему соціального міфу розробляли П. Гуревич («Соціальна міфологія») та П. Шестаков («Міфологія ХХ ст.»), а на заході політологи: О. Янов, М. Восленський, О. Авторханов й ін. Вищезазначені автори відзначали ілюзорність соціального міфу. Але це ілюзія, яка має світоглядний смисл. Вона додає цінності загальній картині світу, котру прагнуть створити. Дослідник В. Пивоев зауважує, що навіть у первісному суспільстві міфологія була вираженням певної ідеології, й називає її «первісною ідеологією». Він пише: «Будь-яка міфологія — ідеологічна, будь-яка ідеологія — міфологічна» [11, с. 145].

У пореволюційній Росії склалися сприятливі умови для сприйняття «ідеологічних міфів». Однією із головних ознак «соціалістичної міфотворчості» була ілюзія щодо «світлого майбутнього всього людства». Міфологізації піддавалися такі ключові фігури як В. І. Ленін («полум'яний революціонер», «самий чоловічий человек», «наше знання, сила и оружие»), Й. В. Сталін («вірний лєнінець», «кращий друг дітей») та сама більшовицька партія («партія — рука миллионпалая, сжатая в один громающийся кулак»). Про необхідність радянської міфології одним із перших писав А. В. Луначарський («Релігія і соціалізм»), котрий краще за інших розумів, що без віри не обійтись при тому відносно невисокому рівні освіченості російського суспільства, який був на початку ХХ ст. Догматична інтерпретація марксизму Сталіним і його послідовниками призвела до міфологізації цього вчення, тому й головним міфологом революції (чи одним із головних) можна вважати, безумовно, Й. Сталіна [11, с. 173]. Таким чином, святкові заходи в Радянській Росії мали потрібне їм міфологічне підґрунтя, яке вже далі розроблялося в сценарно-режисерських основах найрізноманітніших театралізованих дійств (інсценівок). Більшовицькі вожді ініціювали їх проведення в дні революційних річниць, найчастіше просто неба. Темою більшості з таких інсценівок була світова історія боротьби поневолених за визволення, а головне місце в них посіли події 1917 р. Хвиля проведення подібних свят дістала назву «театрального Жовтня» [3]. Найвідоміші майстри цього напрямку: С. Радлов, А. Піотровський, М. Петров, В. Соколов, М. Охлопков, К. Марджанов та ін.

У березні 1919 р. силами Червоноармійського театру (м. Петроград) було проведене святкове дійство — «Повалення самовладдя». На той час у театрі головував М. Виноградов-Мамонт, пізніше його

змінив А. Піотровський. У цьому заході брали участь великі маси червоноармійців. Наступними роботами театру стали агітаційні видовища, котрі розігрувалися на площі біля Народного дому (м. Петроград): «Третій Інтернаціонал» («Червоний рік») та «Меч миру» (сценарій А. Піотровського, режисер С. Радлов).

У далекому Іркутську, в роки громадянської війни, велике масове дійство поставив молодий режисер М. Охлопков («Боротьба труда і капіталу»). Але найапофеознішою, найпоказовішою за своїм розмахом і художнім рівнем була інсценізація «Штурм Зимового палацу» (режисери — М. Євреїнов, М. Петров, А. Кугель), яка відбулася в день третьої річниці Жовтня, 7 жовтня 1920 р., на площі перед Зимовим палацом. У святковому заході брали участь більше шести тисяч чоловік.

1 травня 1919 р. в Зеленому театрі (м. Київ) відбулася вистава за п'єсою Лопе де Вега «Фуенте Овехуна» в постановці К. Марджанова (Марджанішвілі), приурочена до пролетарського свята. У фіналі вистави, котра розповідала про боротьбу мешканців селища Фуенте Овехуна проти поневолювачів, актори з гучними криками наближалися до рампи, а глядачі, повстававши зі своїх місць, ішли їм назустріч і підтримували акторів виконанням «Інтернаціоналу». Це повторювалося 42 вечори поспіль. Глядачів червоноармійців після цієї вистави відправляли на фронт.

Концерти-мітинги й масові театралізовані вистави були основними у святковій культурі України перших післяреволюційних десятиріч. Ініціаторами запровадження масових святкових заходів стали фундатори національного театру Л. Курбас та М. Терещенко. Курбас у 1917 р. поставив концерт-мітинг, присвячений перемозі народної революції, та серію живих картин «Історичні ілюстрації», зокрема «Прометей прикутий». Очолований митцем театр «Березіль» до жовтневих свят 1922 р. підготував виставу — плакат «Жовтень». Головне місце, як виразним засобом, відводилося музиці, танцю, пантомімі, пластичним композиціям. Виставу «Жовтень» показували на площах Києва в поєднанні із сатиричною буфонадою-імпровізацією — «Жовтневою петрушкою дядька Кіндрата». Лесь Курбас, як реформатор українського театру, намагався у своїй діяльності синтезувати здобутки технології постановки масових свят з багатомістовими фольклорними традиціями. Народна драма «Різдвяний вертеп» акумулювала в собі багато відомих форм середньовічного театру (міраклі, містерії, мораліте) й різні види лялькової вистави. Головний елемент видовища — вертепна дерев'яна скринька з ляльками — символізувала Віфлемську печеру і виготовлялась у формі двоярусного будиночка. На верхньому ярусі мешкали канонічні герої різдвяної містерії — від Янголів і Пастухів до Смерті й Чорта. У нижньому ярусі розігрувалася друга частина вертепного дійства, яка присвячувалася

світській темі. Тут діяли персонажі з реального життя: Дід, Баба, Солдат, Шинкар, Запорожець, Циган, Полячка та ін. Л. Курбас, утілюючи експериментальну виставу «Вертеп» (1918 — 1919 рр.), орієнтувався на різдвяний варіант XVIII ст., де лялька Запорожця переважала всіх своїм розміром і була найактивнішою (своєрідний протест проти остаточного розгрому Запорозької Січі Катериною II). Для того, щоб вистава отримала актуальнішу революційну спрямованість, Курбас увів нових соціальних персонажів: Буржуя, Капіталіста, Солдата-червоноармійця.

Перше масове свято просто неба в Україні (м. Київ, 1921 р.) було втілене М. Терещенком. Він розробив оригінальний сценарно-режисерський задум «Першотравневого карнавалу» з театралізованою ходою і концертом-мітингом. Його ж музично-поетична композиція «Перший будинок нового світу» мала великий успіх і слугувала своєрідним зразком створення подібних заходів і в подальшому.

Святкові видовищні заходи 20-х рр. поєднували: політичні демонстрації; збори-мітинги; театральні спектаклі на відкритому повітрі; свята вулиць; дитячі театралізовані свята. А. В. Луначарський, відомий діяч освіти і культури, наголошував на значенні участі широких народних мас у святковій діяльності. «У народній масі таїться велика творча сила, - й вона створить зовсім особливий театр...» [3, с. 52].

У 20-30 рр. в населення Країни Рад формувалася нова картина світу. Головним інструментом, за допомогою якого вона закладалася в голови більшої частини неграмотних, простих людей, були саме масові свята. Влада розглядала святкові заходи як дієвий напрям революційної агітації і пропаганди. По-перше, художніми засобами створювався узагальнений образ «народу» як володаря країни, господаря «лесов, полей и рек», звідси — тисячі костюмованих людей, котрі брали участь у заходах. По-друге, відбувалося спрощення, стилізація, зведення до рівня карикатури образів ворогів: Капітал, Спекулянт, Дезертир тощо. Більше того, населенню пропонувалися своєрідні «рольові ігри» — агітаційні суди («Суд над Врангелем», 1920 р.). Глядачами і учасниками «Суду над Врангелем» стали десять тисяч червоноармійців. Точного тексту не було. Вистава проходила за сценарієм, який передбачував тільки певну схему дій і ролей. Текст був імпровізованим і створювався в процесі розвитку дії. У видовищі були задіяні обвинувачі, свідки, захисники (купець першої гільдії, офіцер — ці комічні ролі виконували актори). Уся маса глядачів брала участь у заході. Вистава переривалася гнівними криками, репліками червоноармійців. Всезагальною підтримкою присутні зустрічали вирок: «Врангель повинен бути знищений. Вирок належить виконати всім трудящим Радянської Росії». Подібних заходів було

в той історичний період дуже багато, а прийом побудови сценарію у формі суду використовується навіть і нині. Прикладом розігрування «рольових ігор» є святковий захід, який відбувся 8 листопада 1927 р. в Києві [13, с. 317]. На площі іподрому перед 50 000 глядачів були показані епізоди «Повстання арсенальців у 1917 році» — від засідання більшовиків-підпільників до сцен розгону демонстрації робітників, осади «Арсеналу», атак піхоти і кавалерії, розстрілу робітників-арсенальців і фінального урочистого параду частин Червоної Армії. Сценарій дійства був колективним, створеним самими учасниками подій повстання і ними ж утіленим. Картина світу, де головною є проста людина, яка може сама будувати своє майбутнє і майбутнє держави — була сприйнята, в неї щиро повірили мільйони мешканців Радянської Росії. Революційна ж тематика впродовж десятиріч посідала головне місце в проведенні свят.

З великим піднесенням святкували річниці Червоної Армії, Міжнародний жіночий день. Святкування 8 Березня набуло значного суспільного значення. Його тоді найчастіше називали Міжнародним святом робітниць. Вищезазначена назва свята акцентувала саме пролетарську, а не просто жіночу спрямованість безрезневих урочистостей. Жінка-пролетарка інтерпретувалась як взірць нового становища жінки в суспільстві, приклад активного суспільно корисного життя, носій комуністичного мислення. Однак головне ідеологічне навантаження мали Жовтневі та Першотравневі свята. Вони сприяли закріпленню в суспільній свідомості нових революційних цінностей, пропагували партійну монолітність (відбувалися політсуди над переможеними партіями, а в подальшому над непом), відданість більшовицькій справі (відзначалися селяни, що своєчасно й у повному обсязі здавали продподаток), класову солідарність трудящих. Великою популярністю в ті роки користувалися спортивні свята, що проводилися в найрізноманітніших формах на стадіонах, парках, площах. Фізкультурні виступи та змагання стали невід'ємною частиною і багатьох інших свят. Своім життєрадісним характером і бадьорістю вони сприяли подальшому розвитку радянського масового спорту. Починаючи з 1931 р., щорічно в День Червоної Армії (23 лютого), проводився великий зимовий парад — свято, в якому брали участь воїни Червоної Армії і цивільне населення.

Поряд із революційними святами продовжувала функціонувати традиційна обрядовість, яка мала вже віками сформований комплекс календарних та сімейно-побутових урочистостей. Держава розпочала процес трансформування старої обрядовості, оголосивши її «пережитками минулого». Під поняття «пережитків минулого» підпали не тільки суто церковні обряди, але й народні свята, які ввібрали в себе християнську символіку та ритуали.

Цілеспрямоване змінення ціннісно-смыслових основ традиційних свят проходило в декілька етапів. Радянська наука називала їх етапами формування нової обрядовості [12, с. 45-59]. Перший етап охоплює період з 1917 р. до середини 30-х рр. Він позначений активною антирелігійною пропагандою, процесами секуляризації, які охопили всі сфери життя суспільства, зокрема й сферу святкової обрядовості. Для загальної десакаралізації радянської культури було характерним руйнування релігійних уявлень, відкидання священних текстів, девальвація християнських цінностей та світоглядних установок. З метою викорінення релігійних пережитків запроваджується «червона обрядовість» [12, с. 92], яка, за задумом радянського керівництва, повинна була витіснити церковні свята. У контексті загальної секуляризації було зроблено спроби трансформувати такі традиційні свята як «Різдво», «Пасха», «Трійця», а саме: запроваджено комсомольські антирелігійні свята з такими ж назвами, котрі задумані як засіб широкого агітаційного впливу на віруючих. Перше комсомольське «Різдво» святкували 7 січня 1923 р. в Москві й багатьох інших містах: театралізовані вистави, вулична хода, що завершалася «спаленням богів». Зрозуміло, що такі дійства викликали негативні емоції у віруючих.

Змінювалися піддані й сімейно-побутові обряди. Замість традиційних хрестин та вінчань у 20-ті рр. почали впроваджувати комсомольські «Звіздини», «червоні хрестини», «червоні весілля», «громадянські панахиди» [12, с. 92]. Зазнав «модернізації» вид календарних аграрних свят. Спеціально для селян запроваджували нові святково-обрядові заходи. Зокрема, в 1920 р. Н. Крупська опублікувала в газеті «Правда» статтю «Свято врожаю». За задумом Н. Крупської й радянського керівництва, «день врожаю повинен був на новій основі продовжувати старі народні звичаї, які супроводжували літні та весняні роботи зі збору врожаю» [6]. У новому «Святі врожаю» старовинний ритуальний елемент «зажинок» поступово був вилучений зі святкового дійства, натомість, на перший план вийшла пропаганда досконаліших агротехнічних методів ведення сільського господарства. У той час популярними складовими «Свята врожаю» були «суд над трьохполкою», «похорон сохи», «суд над поганим землеробом» [6]. Усі ці елементи є чужорідними для віками усталених аграрних свят, тому вони й не прижилися в календарно-виробничій обрядовості. Хоча саме «Свято врожаю» в новій традиції святкування продовжувало еволюціонувати й упродовж десятиріч посідало одне з основних місць у системі радянської святковості.

Отже, підсумовуючи все вищевикладене стосовно святкової культури в перші повоєнні десятиріччя можна відзначити, що виникли нові за своїми ціннісними основами та формою свята — радянські, котрі виразними засобами використовували традиції

релігійних містерій, хресних ходів, західноєвропейських карнавалів та вітчизняну народну сміхову культуру («балаганні» видовища, скомороські глуми).

Система радянських свят, яка виникла в період 20-30 рр. ХХ ст., мала на меті формування нових цінностей, нового світобачення, яке ґрунтувалось на засадах ленінізму, а його зміст полягав у боротьбі із ворогами революції.

Святкова діяльність у країні рад була частиною державної політики й цілком скеровувалась та контролювалась владними структурами. Свята покликані були формувати світогляд марксистів-ленінців, виховувати моральні якості «справжніх» бійців за ідеї революції на кшталт Павлика Морозова. Святкові заходи активно й «гнівно» осуджували капіталістів, кулаків, імперіалістів тощо. Революційне свято впливало на естетичну сферу людей «манерою агітбригади, стилем агітплаката», переважно монументальними засобами виразності.

Ідеологічна верхівка спроби «модернізації» таких видів традиційних свят як календарно-виробничі, сімейно-побутові та церковні. Запроваджувались атеїстичні «Різдво», «Пасха», «Трійця» тощо, а також комсомольські атеїстичні «Звіздини» й інші «червоні обряди».

Вивчення стану вітчизняної святкової культури у 20-30 рр. ХХ ст. є надзвичайно важливим, тому що саме цей час був драматичною сторінкою в історії традиційних свят українців. Проведення суто церковних свят було заборонено, народні свята, які вже поряд із язичницькою, увібрали в себе й християнську складову, почали втрачати обрядовий елемент та невпинно згасати. Руйнування традиційної святковості державою в період 20-30 рр. мало вкрай негативні наслідки для національної культури в цілому.

Перспективами подальших досліджень може бути вивчення особливостей розвитку сучасної святкової сфери культури.

Список літератури

1. Генкин Д. М. Массовые праздники / Д. М. Генкин. — М. : Наука, 1975. — 200 с.
2. Закович Н. М. Советская обрядность и духовная культура / Н. М. Закович. — К. : Наук. думка, 1980. — 221 с.
3. Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября / Д. И. Золотницкий. — Л. : Искусство, 1978. — 255 с.
4. Конович А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А. А. Конович. — М. : Высшая школа, 1990. — 205 с.
5. Курбас Л. Березиль / Л. Курбас. — К. : Дніпро, 1988. — 518 с.
6. Курочкин А. В. «Красная обрядность» // Советские традиции, праздники и обряды. — К. : Политиздат Украины, 1988. — С. 92.
7. Ліманська 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. — 18 с.
8. 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.
 9. Милль Д. С. Огюст Конт и позитивизм / Д. С. Милль. — М. : ЛКИ, 2007. — 176 с.
 10. Озуф М. Революционный праздник: 1789-1799 / М. Озуф. — М. : Языки славянской культуры, 2003. — 652 с.
 11. Пивоев В. М. Миф в системе культуры / В. М. Пивоев. — Петрозаводск : Грани. — Т, 1991. — 216 с.
 12. Советские традиции, праздники и обряды: Словарь-справочник / [Н. К. Гаврилюк, А. В. Курочкин, В. Д. Конвай и др.; Сост. Б. В. Попов]. — К. : Политиздат Украины, 1988. — 232 с.
 13. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И. Г. Шароев. — М. : Просвещение, 1986. — 459 с.

Надійшла до редколегії 27.10.2011 р.

УДК 7.01

А. І. БОРИСОВ

ПРОБЛЕМА МЕЖ В ІГРОВОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА.

Розглядаються питання трансформації сучасного мистецтва. Аналізуються механізми руйнування меж ігрового простору художнього твору.

Ключові слова: *сучасне мистецтво, межа, патафізика, гра, художній простір.*

Рассматриваются вопросы трансформации современного искусства. Анализируются механизмы разрушения границ игрового пространства художественного произведения.

Ключевые слова: *современное искусство, границы, патафизика, игра, художественное пространство.*

The issues of modern art transformations are covered. The methods of destructions of imaginative work's conceptual area are analyzed.

Key words: *contemporary art, borders, patafiziks, game, art space.*

Приймаючи тезу Й. Хейзінги про те, що мистецтво зароджується в грі та є грою, ми змушені не погодитися з іншим його твердженням. Йдеться про визначення. Гра — це «дія, що протікає в певних рамках місця, часу і сенсу, в осяжному порядку, за добровільно прийнятими правилами і поза сферою матеріальної користі чи необхідності» [11].

Сучасне мистецтво починає виходити за межі місця, часу і сенсу. Таку тенденцію можна спостерігати не лише в назвах

художніх акцій, але і в жанрово-видовій невизначеності текстів сучасного мистецтва.

Традиційно твір мистецтва обмежений видом, стилем і жанром. У мистецтві (аж до ХХ ст.) ми могли з упевненістю стверджувати, що музичний твір закінчується з останньою нотою партитури, книга — з останньою сторінкою, картина — рамкою. Починаючи з епохи «модерну» і до цього дня розуміння мистецтва зазнає суттєвих трансформацій. Ця проблема потребує не тільки філософського, мистецтвознавчого, а й культурологічного осмислення.

Мета статті — окреслення проблеми меж ігрового простору сучасного мистецтва.

Мета передбачає вирішення таких завдань:

- 1) визначити теоретичне обґрунтування сучасного мистецтва;
- 2) проаналізувати механізми розмивання меж ігрового простору художнього твору;
- 3) розглянути сучасне мистецтво з точки зору свідомого руйнування меж твору автором.

Розглядаючи сучасний твір мистецтва як гру, не можна стверджувати, що така гра обмежена просторово-часовими рамками. Ігровий простір сучасного мистецтва більше не контролюється самим автором і не сприймається суб'єктом. Таким чином, гра стає тотальною. Більше того, гра перестає бути єдиною в рамках одного культурного тексту. Один текст може містити кілька ігор. Не можна говорити і про єдині, незмінні правила розігрування цих ігор. Спробуємо простежити причини таких трансформацій у мистецтві.

Корінне переосмислення сутності мистецтва пропонує Альфред Жаррі в теорії патафізики. «Предметом патафізики в точності й недвозначно є таке: великий поворот, подолання метафізики, сходження по ту або по сю сторону, наука про те, що додається до метафізики — в ній самій чи поза нею, —тягнучись так далеко за її рамки, як сама вона виходить за межі фізики» [5, с. 325]. Теорія патафізики викладена Альфредом Жаррі в 1898р. в романі «Діяння і судження доктора Фаустролля, патафізика». Сама ідея цієї теорії простежується і в інших його творах. У своїх текстах Жаррі часто апелює до античної філософії, так само на нього значно вплинула філософія інтуїтивізму Анрі Бергсона, чії лекції він слухав.

Основою для теорії Жаррі слугувала епікурейська атомістика, зокрема теорія клінамена. Вчення про клінамен донесено до нас Лукрецієм і означає мікроскопічне відхилення атома, що падає під дією тяжіння вниз. Оскільки атоми падають у просторі з однаковою швидкістю, то без їх відхилення (клінамена) вони ніколи б не зустрілися і не могли б створити всю різноманітність природних тіл. Таким чином, теорія клінамена є теорією створення

світу. Клінамен не детермінований ніякою зовнішньою причиною, він виникає завдяки властивим атому характеристикам. Механізм відхилення від детермінізму реалізується за рахунок того, що випадок зводиться до необхідності, а свавілля стає законом. Потенційна можливість, таким чином, проголошується цілком реальною. Патафізика — це наука про можливість потенційного. Вона, на думку Жаррі, покликана зруйнувати будь-який диктат: розуму, мови, культури, бога, будь-яких причинно-наслідкових зв'язків. Але для цього доводиться жертвувати аксіологічною шкалою і поняттям послідовності. Світ розгортається одночасно в минулому, теперішньому і майбутньому.

Усі реальності стають можливими і рівнозначними. Таким чином, патафізичним ідеалом проголошується шизоїдна розщепленість як зовнішнього, так і внутрішнього світу людини. Приймаючи в цілому вчення Фрейда про підсвідомість, Жаррі не погоджується з психоаналітиком у питанні про його роль у функціонуванні людини. Безумовно, підсвідоме потрібно розкривати, але не для терапевтичного впливу, не для того, щоб усвідомити свої комплекси і подолати їх, а щоб мати можливість вільно і відкрито реалізувати будь-які прояви своїх бажань, страхів і фантазій. Можна сказати, що Жаррі проповідує анархію свідомості.

Місце бога займає поняття механізму, або, як згодом скаже Гайдеггер, «планетарна техніка». Бога заміняє набір шестерень і важелів. Відвідуючи лекції Бергсона, Жаррі поділяв такі тези філософа. Перша: «Велика черепиця зривається вітром з даху будинку, падає і вбиває перехожого. Друга: та ж черепиця просто падає на землю і розбивається. Першу подію ми, зазвичай, називаємо випадковістю, другу — ні» [1, с. 185]. Бергсон так розмірковує з приводу випадковості: «В обох випадках випадковість втручається тільки в тому разі, коли в розрахунок приймається будь-який людський інтерес і коли події відбуваються таким чином, начебто вони ставляться до людини або з точки зору надання їй послуги, або нанесення збитку. Подумайте тільки про вітер, що зриває черепицю, про черепицю, що падає на бруківку, про те, як вона розламається, про землю — ви не побачите нічого, крім механізму, елемент несподіваності зникає. Щоб він проявився, необхідний ефект, що має людське значення, пофарбував його в людські тони. Випадковість, таким чином, це механізм, що веде себе так, немов він мав намір » [1, с.158]. Механізм, що містить у собі суб'єктивний чинник, і є втіленням випадковості, клінамена. Щоб стати абсолютно вільною, людина повинна зростися з механізмом. Особистість потрапляє в позачасову одночасність. А людина, позбавлена часу — мрець. Ця ідея в метафоричному плані простежується в кількох творах Жаррі. Найяскравішим її проявом можна вважати оповідання «Страсті Христові у контексті

гонок по нерівній місцевості». Христос ототожнюється з велогонщиком, а велосипед — з хрестом, на якому його потім розпинають. Відбувається зрощення суб'єкта з механізмом [3, с. 304-308]. Суб'єкт, поміщений в центр колеса, в його втулку і позбавлений часу, позбавлений і пам'яті. Він сприймає світ моментально, безпосередньо. Образи обертаються на орбіті колеса і сприймаються як хаотичний потік, а відсутність пам'яті унеможливорює виникнення будь-якого нарративу [12, с. 250-257].

Мова в Жаррі деконструюється. «Думка Жаррі є в першу чергу теорією знака: знак не означає і не означає, він показує ... Він — те ж саме, що й річ, але він їй не ідентичний, він її показує » [4, с. 134] Жаррі виступає апологетом не технічної, а поетичної концепції мови. Знаки мови не повинні поєднуватися за чіткою логічною схемою. Знак має бути полісемантичним і породжувати одночасно безліч вільних значень. Таким чином, патафізика в мові виявляється як умисне внесення хаосу в порядок.

Ідеї, запропоновані Жаррі, розвивалися далі завдяки «коледжу патафізики». Він відкривається у 1948р. в Парижі та формально являє собою наукове об'єднання письменників, художників, музикантів, режисерів, проводить конференції, публікує збірки. Членами коледжу є Жан Бодрійяр, Марсель Дюшан, Борис Віан, Умберто Еко. Філії організації діють у Лондоні, Буенос-Айресі й в інших містах.

Патафізика зміщує акцент з предметів і явищ, що вважаються значущими, на речі, які ігнорує наука і суспільство, або перетворює їх на гротеск, широко використовує сатиру й абсурд, часто зберігаючи при цьому зовнішню видимість логічності та послідовності. Постмодерн заявляє про «смерть автора», «смерть читача», отже, якщо сприймати світ як текст, можна говорити про смерть людини, як гармонійної і вільної особистості. Патафізика говорить про те саме. Показуючи зумовленість людського буття «тоталітарною культурою» в гіпертрофованій формі, вона змушує задуматися про цінності і пріоритети.

Альфред Жаррі є прихильником стирання меж між мистецтвом та реальним життям. На відміну від символістів, які пропонують створити свою власну альтернативну реальність, Жаррі пропонує створити тотальну реальність, тотальну гру, що містить в собі всі можливі й неможливі реальності. Він не тільки створює теорію про єдино можливу зумовленість механізму клінамена, а й сам стає цим механізмом. Жаррі здійснює деконструкцію всіх реальностей, в яких він одночасно перебуває. Деконструюється реальність навколишнього світу і світу мови. Він проголошує випадковість найвищим творчим механізмом. Хаос набуває статусу єдино можливого матеріалу для ваювання.

На практиці підхід, запропонований Жаррі, може реалізуватися за допомогою різних механізмів. Художній твір може виходити за межі авторського задуму завдяки фантазії аудиторії. Найпростіший приклад — це ігри дітей, в «індіанців і ковбоїв», у «фашистів і росіян» і т. ін. Такі ігри відштовхуються від оригінальних творів, але ніколи не копіюють їх. У цьому разі авторський задум є лише відправною точкою для початку нової гри. Таку ситуацію не можна сприймати як розширення меж ігрового простору художнього твору. Однак з розвитком технологій ЗМІ та масової культури твір мистецтва виходить за межі своєї початкової форми, розширюючи просторово-часові рамки ігрового простору, і змінює правила сприйняття культурного тексту. Автор, звичайно, може сподіватися на успіх свого твору, але передбачити його подальшу долю він не в змозі. Літературний твір може бути екранізований і в разі успіху породити широкий асортимент нових культурних продуктів. Примітними в цьому разі можуть бути фільми про Бетмана, людину-павука, супермена, Гаррі Поттера та ін. Ми не завжди можемо згадати автора, який придумав героя, але самого героя знають майже всі. Створюються дитячі іграшки, комп'ютерні ігри, фанатські книги, рольові ігри тощо.

До цієї категорії потрапляють і такі культурні феномени, як ремікс — версія музичного твору, записана пізніше оригінальної версії, зазвичай, у сучасному варіанті аранжування, і ремейк — у сучасному кінематографі — нова версія або інтерпретація раніше виданого твору.

Семіотичний простір художнього твору перестає бути окресленим, а герої твору починають функціонувати автономно від авторського задуму, залишаються тільки основні поведінкові характеристики героя. Правила буття героя в культурному тексті більше не можуть бути регламентовані автором.

Розмивання меж ігрового простору художнього твору також може здійснюватися по волі автора. Художник спеціально залишає двері, які дозволяють вийти за формальні межі тексту. У передмові до книги «Гра у класики» Х. Кортасар пише: «Ця книга в певному сенсі — багато книг, але насамперед це дві книги. Читачеві надається право вибирати одну з двох можливостей ... » [6]. Автор надає читачеві можливість читати книгу традиційно з першої до останньої сторінки чи перескакувати з розділу на розділ. У передмові до «Модель 62 для збирання» Кортасар ще чіткіше говорить: «На тому рівні, на якому тут ведеться розповідь, уже не можна говорити, що автор щось там «переступає»; префікс «пере» тут слід додати до інших префіксів, що знаходяться біля дієслова «ступати»: «наступати», «відступати», «виступати» — усі ці наміри висловлені колись у заключних абзацах глави 62

«гри у класики». Вони пояснюють назву цієї книги і, сподіваюся, здійснюються в її викладі.

Підзаголовок «Модель для збирання» може навести на думку, що частини тексту, розділені на сторінках інтервалами, пропонуються автором як такі, що піддаються перестановці. Якщо з деякими це і можливо виконати, все ж природа задуманої конструкції інша, і вона простежується

вже в характері викладу, де повтори і переміщення повинні створити відчуття свободи від жорсткого причинного зв'язку, але особливо в характері задуму, де наполегливіше і владніше стверджується простір для комбінацій. Вибір, до якого прийде читач, його особистий монтаж елементів оповідання — це, в будь-якому разі, і буде тією книгою, яку він захотів прочитати» [7, с. 5–6].

Прикладом усвідомленого руйнування меж художнього тексту є творчість Мілорада Павича. Його книга «Пейзаж намальований чаєм» подається як роман для любителів кросвордів. Її можна читати по горизонталі й по вертикалі, а в кінці книги залишено місце для розгадки кросворда. «Хозарський словник» Павича також можна читати як завгодно: «читач може користуватися книгою так, як йому зручно. Одні, як у будь-якому словнику, шукатимуть ім'я або слово, яке цікавить їх у даний момент, інші можуть вважати цей словник книгою, яку варто прочитати повністю, від початку до кінця в один присід, щоб мати повніше уявлення про хозарське питання і пов'язаних з ним людях, речах, подіях. Книгу можна гортати зліва направо і справа наліво ...» [8].

Над розширенням рамок ігрового простору художнього тексту працював «Цех потенційної літератури» — «УЛІПО». Ця організація була створена в 1960р. при «коледжі патафізики ім. Альфреда Жаррі». Один з її учасників та засновників, Раймон Кено, в 1961р. написав книгу «Сто тисяч мільярдів віршів». Книга являє собою збірник з десяти сонетів. Кожен сонет надруковано на окремому аркуші, розрізаному на 14 смуг так, що на окрему смугу потрапляє один рядок вірша. По-різному комбінуючи рядки, читач може отримати вказану на обкладинці кількість сонетів, не позбавлених сенсу і написаних за всіма правилами віршування [2].

Експерименти, спрямовані на руйнування меж ігрового простору і правил твору мистецтва здійснювалися не тільки в літературі. У музиці вони репрезентовані в першу чергу джазом. Основа джазу — це імпровізація. На гармонійну основу накладається соло, яке часто не зумовлене жодними музичними закономірностями. Музиканти не домовляються про те, як вони гратимуть, та й узагалі не використовують нотних партитур. Соло розвивається відповідно до теорії кліномена, чистої випадковості. Рух музичної композиції перебуває під впливом багатьох факторів: настроя ви-

конавця, реакції публіки, зміни ритму або гармонії. І передбачити заздалегідь, як прозвучить твір, практично неможливо.

Наймаргінальнішим методом створення музичного твору можна вважати метод, запропонований Марселем Дюшаном. У 1913 р. він пише свій «Erratum musical». Дюшан просто записав на папір ноти, які витягував, подібно до жереба, з капелюха в довільному порядку [12, с. 261]. Зрозуміло, що в такій музиці не може бути ані тональності, ані ладу, ані розміру. Дюшан просто перетворює музику на какофонію.

Ідею використання шуму як музичного елементу пропонує італійський футурист Луїджі Русоло в маніфесті «Мистецтво шумів», опублікованому в 1913 р. Маніфест був інспірований роботами композитора-футуриста Балілла Прателла, чий «Технічний маніфест футуристичної музики» (1911 р.) містив таку фразу: «Музика повинна передавати дух мас, величезних промислових комплексів, поїздів, океанських лайнерів, військових флотів, автомобілів і аеропланів. Усе це повинно приєднувати до великої центральної теми поеми світ машин і переможну сферу електрики» [9].

У музичний твір вноситься хаос, випадковість. Музика позбавляється притаманної їй гармонії й мелодійності. У кращому разі композиція сучасної музики — це колаж з різних жанрів, стилів і напрямів. Виконавець з усвідомленого творця перетворюється на трансляційний механізм. А часто роль людини в процесі створення сучасної електронної музики обмежується лише натисненням кнопки комп'ютера, який далі вже самостійно творить музичну композицію.

Естетика нового живопису спростовує творчий. Навіть сама зумовленість художника матеріалами, з яких і за допомогою яких він творить, відкидається. Першими виразниками такого розуміння нового мистецтва стають дадаїсти. Дадаїзм у принципі відкидає будь-яку позитивну естетичну програму і пропонує «антиестетику». Його поділяли художники різних напрямів — експресіоністи, кубісти, абстракціоністи й інші. «Програма» й «естетика» дадаїзму полягала в руйнуванні будь-яких естетичних систем і стилів за допомогою того, що самі дадаїсти захоплено називали «божевіллям». Серед іншого принципи дадаїзму виявилися у використанні готових предметів фабричної вичинки (пізніше виник термін ready-made). Таким чином, войовнича «антихудожність» їх намірів набувала радикального втілення. Але все ж головним видом діяльності дадаїстів стало абсурдизоване видовище — те, що згодом відродилося під іменами «хепенінга» і «перформансу».

У маніфесті дадаїзму Тцара говорить: «Новий художник протестує: він більше не малює (ніяких символічних або ілюзійністських репродукцій), а творить безпосередньо з каменю, дерева,

заліза, цинку, скель рухливі організми, які від подиху свіжого вітру миттєвого сприйняття можуть крутитися в усі сторони. Картина — це мистецтво, в якому дві паралельні з геометричної точки зору лінії перетинаються на полотні прямо на наших очах — у дійсності, яка веде у світ інших умов і можливостей. Цей світ у самому творі не визначений і не позначений, він належить глядачеві — у одній зі своїх нескінченних варіацій. Для творця ж він не має основ і теоретичних обґрунтувань. Порядок = безлад; я = не-я; затвердження = заперечення: вищий результат впливу абсолютного мистецтва» [10].

Таким чином, образотворче мистецтво перестає бути застиглою реальністю, воно стає ситуативним, мінливим, миттєвим. Інститут музею при такому стані речей неможливий. «Полотном» у такій ситуації може бути все що завгодно — людське тіло, вулиця, машина і, врешті-решт, сама природа. Поділ на простір природи і культури зникає. Мистецтво виникає по клацанню пальців художника, який оголошує твором мистецтва будь-який предмет або явище, керуючись при цьому лише своїм спонтанним бажанням.

Марсель Дюшан у своїй творчості приділяє особливу увагу випадковості. У 1913р. він створює стопаж-еталони (штопальні еталони). Для їх виготовлення Дюшан узяв довгий прямокутник полотна, пофарбований у синій колір, нарізав три метрові відрізки білої нитки для штопання і, натягнувши їх горизонтально на висоті одного метра над полотном, кинув униз. Форму, яку придбали нитки в результаті падіння, Дюшан зафіксував лаком на полотні. Потім виготовив дерев'яні еталони, що повторили випадкову форму ниток. «Стопаж-еталони», які Дюшан використовував у своїй творчості, були найчистішим проявом теорії клінамена. Сам художник визначає ці еталони як «законсервовану випадковість» [12, с. 262]. «Законсервовану випадковість Дюшан отримує, фотографуючи шматок тюлю, що майорить, і стріляючи в скло з іграшкової гармати намазаними фарбою сірниками. Продовжуючи напрацювання дадаїстів, сюрреалісти проголошують метод «автоматичного письма», який повинен був показати сам механізм формування художнього образу. Згідно з принципом автоматичного письма, художник просто виокремлює картинку з хаосу думок і уявлень.

У постмодерністському образотворчому мистецтві основою для створення твору також може слугувати будь-який матеріал. У роботах сучасних художників особлива увага звертається на можливість потенційної трансформації твору, домінуючою стає ідея швидкості і плинності. Модними стають мистецькі акції, в яких картини створюються прямо на очах у глядачів під джазові імпровізації, коли сюжетна, композиційна і кольорова гама залежить лише від руху музичної думки. Художник не може планувати свої

подальші дії і подібно голці осцилографа повинен реагувати ментально і просто фіксувати за допомогою кольору ритмічні і музичні коливання.

У постмодернізмі проявляється відсутність детермінізму не тільки в діях художника, але й у діях глядача. Сприйняття глядачем твору мистецтва все менше підпорядковане волі суб'єкта. Сприйняття стає зумовленим дією механізму машини мас-медіа, реклами та піару. Крім того, навіть самі назви мистецьких акцій та фестивалів сучасного мистецтва свідчать про подолання просторово-часових і нормативних рамок творів мистецтва. Достатньо пригадати харківський фестиваль молодіжних проєктів «Нон-стоп медіа», проєкт стріт-арту французького автора JR «Без рамки», що відбувся у швейцарському місті Вевей, чи петербурзький фестиваль сучасного мистецтва «Перетин кордонів».

Здійснене дослідження дозволяє дійти певних висновків:

1) не можна з упевненістю стверджувати, що теоретичне обґрунтування сучасного мистецтва переймається безпосередньо з творів Альфреда Жаррі. Деякі положення теорії паталогіки перерформулювали представники провідних течій модерну і постмодерну. Але так чи інакше, прямо чи опосередковано вчення Жаррі беруть на озброєння діячі сучасного мистецтва, зокрема сюрреалістами і дадаїстами. За їх особистим зізнанням, він є автором теорії автоматичного письма, винахідником жанрів перформансу, хепенінга і театру абсурду. Концепція планетарної техніки, розроблена Жаррі, раніше Гайдеггера надихала футуристів на написання своїх маніфестів;

2) розмивання меж ігрового простору сучасного твору мистецтва реалізується за допомогою двох основних механізмів. Перший виключає авторську участь у руйнуванні просторово-часових і нормативних рамок художнього твору. Твір виходить за межі авторського задуму, завдяки популярності героя тексту в масовій культурі. Другий механізм припускає усвідомлену відмову автора від правил сприйняття і меж побутування твору мистецтва;

3) свідоме руйнування меж простору сучасного мистецтва автором може виявлятися на таких рівнях:

- творчий акт сприймається як випадковість;
- твором мистецтва вважається не тільки сам продукт, а й творчий процес;
- автор представляє твір як незавершений і несформований, надаючи сприймаючому суб'єкту і самому твору повної свободи інтерпретації та побутування.

Художній твір розігрується поза просторово-часових і нормативних обмежень. Гра, стає суб'єктом, сама диктує правила і може довільно їх змінювати, створюючи таким чином тотальний ігровий простір.

Вирішення цієї проблеми є передумовою для подальшого дослідження теоретичних засад сучасного мистецтва. У майбутньому автор досліджуватиме теорії мистецтва запропоновані, не лише практиками (художниками, письменниками, музикантами), але й вченими мистецтвознавцями, філософами культури, культурологами.

Список літератури

1. Бергсон А. Творческая революция. / Пер. с фр. В. Флеровой. — М. : Терра-Книжный клуб, 2001. — 384 с.
2. Бонч-Осмоловская Т. Литературные эксперименты группы «УЛИПО» [Электронный ресурс] / Т. Бонч-Осмоловская. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/tbono.html>. — Загл. с экрана.
3. Бретон А. Антология черного юмора. / Пер. с фр. С. Дубина; Сост., комментарии, вступ. статья С. Дубина. — М. : Carte Blanche, 1999. — 544с.
4. Делез Ж. Критика и клиника. / Пер. с фр. О. Волчек, С. Фокина; Под ред. С. Фокина. — СПб. : Machina, 2002. — 240 с.
5. Жарри А. «Убью король» и другие произведения: пьесы, романы, эссе / Пер. с фр. Н. Мавлевич, М. Блинкиной-Мельник, М. Фрейдкина, С. Дубина, М. Яснова; Сост. и послесл. Г. Косикова; Коммент. С. Дубина. — М. : Б. С. Г. -ПРЕСС, 2002. — 603 с.
6. Кортасар Х. Игра в классики [Электронный ресурс] / Х. Кортасар. — Режим доступа: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=6399>. — Загл. с экрана.
7. Кортасар Х. 62. Модель для сборки. / Пер. с исп. Е. Лысенко. — М.: ООО «Издательство АСТ»; Х. : «Фолио», 2003. — 333 с.
8. Павич М. Хазарский словарь (мужская версия) [Электронный ресурс] / М. Павич. — Режим доступа: http://www.lib.ru/INPROZ/PAWICH/hazarman.txt_with-big-pictures.html. — Загл. с экрана.
9. Прателла Б. «Технический манифест футуристической музыки» [Электронный ресурс] / Б. Прателла. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Индастриал>. — Загл. с экрана.
10. Тцара Т. Манифест Дада [Электронный ресурс] / Т. Тцара. — Режим доступа: <http://www.mysteria-buff.ru/tristant.php>. — Загл. с экрана.
11. Хейзинга И. Осень средневековья [Электронный ресурс] / И. Хейзинга. — Режим доступа: <http://www.fidel-kastro.ru/history/heizinga/osen.html>. — Загл. с экрана.
12. Ямпольский М. Б. Наблюдатель: Очерки истории видения / М. Б. Ямпольский. — М. : Ad Marginem, 2000. — 287с.

Надійшла до редколегії 20.10.2011 р.

*Театралне
мистецтво*

Кино-,

телемистецтво



Хореографія

ЕКРАННА СИНДБАДІАДА ЯК ЕКСПЛУАТАЦІЯ КІНЕМАТОГРАФОМ ПЕРСОНАЖА ТА СЮЖЕТІВ СХІДНОЇ КАЗКИ

Простежується вплив літературного джерела на зміст фільмів і трактування образу Синдбада — популярного героя «Тисячі й однієї ночі».

Ключові слова: кінематограф, екранізація, «Тисяча й одна ніч», Синдбад.

Прслеживается влияние литературного источника на содержание и трактовку образа Синдбада — популярного героя «Тысячи и одной ночи».

Ключевые слова: кинематограф, экранизация, «Тысяча и одна ночь», Синдбад.

Influence of literary source is traced on maintenance of films and interpretation of character of Sindbad — popular hero of «Thousand and one night».

Key words: the cinema, screen version, «Thousand and one night», Sindbad.

Щороку надбанням світового кінематографа стають сотні стрічок, класифікація яких для кінознавства є нагальною необхідністю. Мета статті — класифікувати фільми, в яких експлуатується один з персонажів всесвітньо відомої збірки східних казок, та дослідити, наскільки в наші часи користуються популярністю давні сюжети.

Історія створення середньовічної пам'ятки арабської літератури «Тисяча й одна ніч» потребує окремого і ґрунтовного дослідження. До збірки входить «Казка про Синдбада-мореплавця» (ночі 536—566) [2, с. 263—344]. Ця казка, точніше кілька казок, складається з розповіді про сім надзвичайних і повних пригод подорожей мореплавця на ім'я Синдбад. Основані вони на мотивах античної поезії, індійських і персидських переказів. Казка про Синдбада виникла близько X ст. у Багдаді й існувала, радше за все, як самостійний твір. До збірки вона ввійшла дещо пізніше — в період з XII до XIV ст. [4, с. 555].

А ось екранна синдбадіада почалася 1919 р., коли створили чорно-білий німий фільм під назвою «Синдбад, мореплавець». Поставив його режисер Норман Даун на студії «Universal» за участю акторів Джорджа Хаппа і Реймонда Лі. Про Дауна відомо, що він був першим режисером, який ще в 1907 р. відсутні частини декорацій замінив малюнками на склі, що встановлювалося перед об'єктивом камери. Цей прийом запозичили інші кінематографісти й він використовується понині. А ось про його фільм практично

нічого невідомо, окрім того, що то була комедія. Наскільки сюжет його пов'язаний з літературним джерелом, установити не вдалося. Те ж саме можна сказати й про фільм індійського режисера Рамчандри Гопала Торнея «Синдбад Халаші» 1930 р., також німий і чорно-білий. І радше за все, він також не має нічого спільного з героєм «Тисячі й однієї ночі».

Тому не буде помилкою стверджувати, що справжня синдбадіада на екрані почалася з мультиплікації. Що ж стосується ігрових фільмів, то спочатку вони використовували найпопулярніших персонажів східних казок як допоміжних героїв. Яскравим прикладом став фільм «Арабські ночі» («Arabian Nights»), випуск якого здійснила компанія «Universal Pictures» у 1942 р. Головним його персонажем є танцівниця мандруючого цирку Шахерезада. Там у групі акробатів працюють Аладін і Синдбад. Один набридає всім розповідями про чарівну лампу, яку загубив у дитинстві, а інший — про дивні пригоди, що трапилися з ним, коли він був мореплавцем. Звичайно, в цьому разі характеризувати образ другорядного героя немає ніякого сенсу.

Синдбад без корабля та Аладін без лампи, Алі-Баба та Шахерезада, як допоміжні герої, трапляються й у фільмі 1952 р. «Злодій із Дамаска» компанії «Columbia Pictures». Подібну ситуацію можна спостерігати ще в одному екранному творі того ж року, але іншої, менш відомої, студії «Danziger Productions» під назвою «Дівчатка в Багдаді». Це фільм у жанрі комедії, який не ставив перед собою мету передати казковий східний колорит арабських історій.

1952 р. став рекордним у зверненнях кінематографа до образу легендарного мореплавця і не лише в США. Індійські кінематографісти здійснили випуск фільму «Синдбад Джахазі» («Sinbad Jahazi») режисера Нанабхая Бхатта за участю Ніпури Рой. Детальнішої інформації знайти не вдалося, однак, її відсутність є свідченням того, що фільм не став подією навіть для індійського кінематографа.

Але за 5 років до цього в Сполучених Штатах нарешті створили стрічку, в якій Синдбад є головним героєм. І першість тут належить достатньо відомій свого часу кінокомпанії «RKO Radio Pictures». 1947 р. вона випустила екранну картину режисера Річарда Уеллеса під назвою «Синдбад-мореплавець», за участю популярних акторів Морін О'Хари, Уолтера Слезака, Ентоні Куїна. Головну роль зіграв Дуглас Фербенкс-молодший, син зірки німого кіно від першого шлюбу.

Але й у цій стрічці автори відмовилися від східного колориту, чудесних перетворень і спецефектів. І це незважаючи на те, що після виходу оscarоносного фільму 1940 р. «Багдадський злодій» необхідність на таке кіно існувала. Саме завдяки цій першій спробі персонаж набув зовсім нового, відмінного від першоджерела

трактування. Голівудський образ Синдбада більше нагадує іншого фольклорного героя мусульманського Сходу Ходжу Насреддіна або дотепного цигана з українських народних казок. Він хитрун, ошуканець чи трікстер — той, хто здатний власним розумом перемогти грубу силу.

Сценарист Джон Твіст переконаний: більше за інших ім'я Синдбада прославив сам Синдбад. Тому все, що глядач бачить на екрані, розповідає мореплавець. З одного боку, завдяки такому прийому автор знімає з себе відповідальність за правдивість історії. А з іншого — це є не що інше, як традиційне обрамлення, притаманне східним оповідям, зокрема «Тисячі й одній ночі». У кінці історії глядач знову повертається до мореплавця, котрий розповідає про свою подорож слухачам. Ті, звичайно ж, не ймуть віри, аж доки не з'являються корабель, красуня Ширін і скарби, про які повідомлялося. Стає зрозуміло, що вся розповідь є чистісінькою правдою. А фінальні титри повідомляють: це була восьма подорож знаменитого мореплавця Синдбада.

Такий прийом знімає зі сценариста всяку відповідальність за будь-яке наближення змісту до літературного джерела. Тому не є дивним, що в цьому разі ми маємо справу з фантазією на тему подорожі Синдбада. При цьому, на відміну від казки, фільм базується на побутовому сюжеті, повністю побудованому на витівках хитруна.

Нічим не відрізняється від попереднього, можливо, навіть, перевершує, образ, у фільмі «Син Синдбада» («Son of Sinbad») режисера Теда Тецлаффа, випущений тією ж студією «RKO Pictures» у 1955 р. Точніше, самого Синдбада в ньому немає, морських подорожей також, але називають героя не інакше, як «великим авантюристом і шахраєм». А в сюжеті діє син мореплавця, ім'я якого також Синдбад. Немає сенсу переказувати зміст стрічки, оскільки він також не пов'язаний з казковим сюжетом. Що ж стосується самого Синбада чи, в цьому разі, його сина, то перед нами той же трікстер. У цей час персонаж ще не в змозі відірватися від побутового ґрунту і не асоціюється з героєм фантастичних або чарівних казок.

Але всього за кілька років виходить на екрани голлівудська стрічка, в якій Синдбад постає безстрашним капітаном, готовим боротися зі злом і надати допомогу тим, хто її потребує. Це достатньо відомий фільм компанії «Columbia Pictures», дуже популярний у радянському кінопрокаті під назвою «Сьома подорож Синдбада». До прокату стрічку було випущено повторно 1977 р., що свідчить про надзвичайну її популярність у аудиторії, яку склали понад 70 млн глядачів.

Майстерно розроблений Кеннетом Колбом сценарій використовує мотиви не лише з «Тисячі й однієї ночі», а й грецьку міфологію, яка набула втілення в «Одіссей» Гомера. Що ж стосується пригод Синдбада, то зі збірки казок було використано лише птаха

рухх і сюжети, коли велетень кидає камінь услід човну та коли герой позбавляє циклопа єдиного ока за допомогою палаючого факела. До речі, цей сюжет трапляється і в «Одіссей». А ще епос і фільм мають спільну паралель, таку як затикання вух шматочками тканини, просоченої воском, щоб урятуватися і не втратити розуму від завивання демонів, що плачуть (прообраз давньогрецьких сирен). Чарівна лампа — атрибут іншої арабської казки про Аладіна, з єдиною різницею, що у фільмі джином лампи є хлопчик Баронні, який мріє стати юнгою на кораблі Синдбада.

Фільм «Сьома подорож Синдбада» в 1958 р. зняв відомий режисер Натан Юран (1907—2002), який народився на Буковині в австро-угорському містечку Гурахумора (нині територія Румунії). У Голівуді його слов'янське прізвище змінилося на Джуран. Головні ролі виконали актори Кервін Метьюз і Кетрін Грант. А найвідомішим серед знімальної групи став художник зі спецефектів Реймонд Фредерік Харріхаузен. Він став володарем «Оскара» в 1992 р. — Харріхаузену вручили нагороду імені Гордона Сойера за технологічний внесок у розвиток кіно. Рей також має зірку на голівудській Алеї слави. Кінознавці стверджують, що Харріхаузен при створенні фільму брав участь у написанні сценарію та продюсуванні, але в титрах це не значиться.

Однак такий факт ніяк не применшує його заслугу. Дослідниця історії спецефектів у художньому кіно пише: «Рей Харріхаузен, який приклав руку до більшості творінь у малобюджетних картинах про монстрів, увійшов до історії спеціальних ефектів своїми чудовими творіннями для фільмів у жанрі фентезі чи казкової фантастики. Саме для роботи над фільмами в жанрі фентезі Харріхаузен винайшов систему «динамейшен», що стала наступним кроком у вдосконаленні системи мініатюрної рирпроекції... й дозволила домогтися надзвичайної синхронності при поєднанні в кадрі живої дії та анімованих моделей. Уперше така система була застосована під час зйомок «Сьомої подорожі Синдбада» (1958, реж. Натан Джуран) і використовувалася в усіх подальших картинах, на яких працював Харріхаузен» [5, с. 176—177].

Ідеться про те, що в розробленій майстром системі, яку він назвав «динамейшен» чи просто «динамація», зйомка велася покадрово, але дозволяла поєднати живих акторів з анімаційними моделями, що в кадрі ставали велетнями — циклопом, птахом рухх, драконом, чи виглядали у звичний людський зріст — жінка-змія та скелет. Єдине, з чим не можна погодитися, що це була перша така робота Рея Харріхаузена. Насправді, до цієї стрічки він брав участь у 5-ти екранних роботах, де використав динамацію. Але саме фільм про Синдбада став класикою кіно й першою кольоровою стрічкою Харріхаузена. Оскільки майстер самостійно працював над створенням усіх чудовиськ, на таку роботу він витратив майже 2 роки.

А ось трактування головного персонажа як героя, здатного в будь-який момент вступити в нерівний двобій зі злом, магією та чудовиськами й вийти з нього переможцем, справді було здійснене вперше. Він кардинально відрізняється від трікстера, який уже існував на екрані під іменем Синдбада, і від хитромудрого Одісея, з пригод якого були запозичені мотиви для сюжету. Такий образ ще більше суперечить своєму літературному попереднику. Купець Синдбад з «Тисячі й однієї ночі» занадто практичний, щоб бути героєм. Заради того, щоб вижити в підземеллі, він не гребує навіть убивством нічим не повинних жінок, яких спускають разом з їх померлими чоловіками. У казках про Синдбада також не порушується тема кохання, а ось для фільмів вона є необхідним елементом, незважаючи на те, яке трактування має персонаж — трікстера чи героя.

Через 5 років після виходу фільму «Сьома подорож Синдбада», який на той час уже став культовим, американські кінематографісти, тепер уже спільно із західнонімецькими, знову звернулися до пригод мореплавця. Режисер Байрон Хескін (1899—1984), фільми якого в 40-х рр. отримали 4 Оскари, всі в номінації «Кращі спецефекти», екранізував сценарій Семюела Уеста та Гаррі Реліса «Капітан Синдбад». На головні ролі запросили занадто популярного завдяки ролі Зорро в однойменному телесеріалі актора Гая Уільямса та німецьку співачку й актрису Хайді Брюль. 1963 р. для останньої став знаменним не лише роллю принцеси Джани в цій стрічці, а й перемогою на конкурсі «Свробачення». А ось для виконавця ролі головного злодія Аль Каріма — Педро Армendarіса — фільм про Синдбада став одним з останніх у його кар'єрі. 1954 р. Армendarіс брав участь у зйомках стрічки «Завойовник» режисера Діка Пауелла, які проходили неподалік від ядерного полігону. В результаті з 220 осіб знімальної групи в понад 90 згодом виявили захворювання на рак. Педро Армendarіс у останній рік відчував нестерпний біль і закінчив життя самогубством у червні 1963 р., коли перебував у медичному центрі Каліфорнійського університету. Актор вистрілив собі в серце, щоб уникнути поступової та болісної смерті.

Як і попередні фільми про Синдбада, цей також є фантазією на тему казок. У Баристані Аль Карім захоплює владу і хоче одружитися на принцесі Джані, а її коханого Синдбада — згубити. За допомогою придворного чарівника Гальго воїни Аль Каріма, перетворені на гігантських птахів рухх, кидають на корабель Синдбада шматки скель і топлять його. Це єдиний епізод з літературного джерела, використаний у сюжеті.

У процесі роботи виявилось, що автори не мають права на використання імені «Sinbad». Вирішено було додати до нього літеру «d», природну для слов'янських мов і незвичну для

англійської — «Captain Sindbad». Слід зазначити й те, що в стрічці використана музика М. Римського-Корсакова та О. Бородіна. І можна констатувати тут перший натяк на інтернаціональну команду Синдбада за участю рогатого вікінга Ральфа та чорношкірого німого моряка Кінтуса, яка набуде продовження у фільмі 1989 р. та телесеріалі 90-х рр.

Що стосується ефектів, покликаних вразити глядача, то вони мають досить посередній рівень. Це можна було б пояснити часом виходу стрічки, відсутністю комп'ютерних технологій, якби не було вже створено «Сьому подорож Синдбада», яка перевершує фільм студії «Metro Goldwyn Mayer» практично за всіма компонентами — сценарієм, режисурою, акторською грою і, звичайно ж, спецефектами. Однак це не завадило творцям номінувати фільм на кінопремію «Золотий Лавр» 1964 р., але лауреатом її він так і не став.

Того ж 1963 р. японські кінематографісти створили фільм «Dai tozoku», що дослівно можна перекласти як «Пірат-самурай». Але в американському прокаті він демонструвався чомусь під назвою «Втрачений світ Синдбада» («The Lost World of Sinbad»). Насправді з фільмами про Синдбада його поєднує лише те, що герой японської стрічки є мореплавцем і з ним відбуваються дивні фантастичні пригоди.

А роком раніше в американський прокат вийшов фільм «Чарівна подорож Синдбада» («The Magic Voyage of Sinbad»). Глядачі, котрі в Америці також майже не відрізняються від прокатників, не розуміли, що дивляться радянську стрічку «Садко» Олександра Птушка 1953 р., створену за мотивами російських билин. Перемонтував цей шедевр молодий Френсіс Форд Коппола, який ще й викинув із титрів імена справжніх творців картини.

Подібне ставлення відчутне і в італійському фільмі «Синдбад проти семи сарацинів», який вийшов у 1964 р. Героя названо Синдбадом умовно, оскільки він з однаковим успіхом носить ім'я ще одного казкового персонажа — Алі-Баби. У зв'язку з цим фільм має кілька назв, окрім згадуваної: «Алі-Баба і сім сарацинів», «Яструб Багдада». В основі сюжету — боротьба кращих бійців на відкритому турнірі за трон міста Кафрі. Східний колорит тут наявний, але нічого схожого на морські подорожі немає.

Ще одне творіння італійських кінематографістів, тепер уже безпосередньо присвячене казковому мореплавцеві, вийшло в прокат у червні 1973 р. Йдеться про фільм «Синдбад і халіф Багдада» автора сценарію й режисера П'єтро Франчіші (1906—1977). Ця стрічка стала останньою для режисера, який уславився екранізаціями міфологічних та історичних сюжетів, зокрема давньогрецьких і біблійних. Їх екранне опрацювання не могло не вплинути й на цю роботу Франчіші. Один з прикладів полягає в тому, що

герой упродовж доброї половини фільму не має іншого одягу, окрім сірих плавок. Стрічка виділяється серед інших не лише трактуванням образу головного героя, а й тим, що в ньому зовсім відсутні чаклуни, магія, вихідці з потойбічного світу. Відсутня ще й подорож як така, чого в попередніх фільмах не траплялося.

Цікаво, що за стільки років так ніхто й не наважився екранізувати літературне джерело. Практично в усіх випадках ми маємо справу з фантазіями сценаристів на тему казок «Тисячі й однієї ночі». Тому й порівнювати як сюжети, так і образ головного героя з першоджерелом проблематично. Можна говорити лише про використання деяких сюжетів чи, навіть, мотивів. Справа в тому, що для нашого часу тисячорічна казка є відверто застарілою. Екранні мистецтва потребують насиченого й динамічнішого сюжету, доповненого мотивами кохання — основною вимогою нового часу.

Доказом правоти такого припущення може бути фільм, що вийшов того ж 1974 р. під назвою «Золота подорож Синдбада». Як і стрічка 1958 р., ця також була створена на студії «Columbia Pictures» і оголошена її продовженням. Однак сценарій написав інший автор — Брайан Клеменс, режисер також був інший — Гордон Хесслер. А виконавець головної ролі Джон Філліп Ло навіть зовнішньо не схожий на героя «Сьомої подорожі...» — нареченого принцеси і названого сина каліфа Багдада. Це простий капітан і закохується він не в принцесу, а колишню невістку Мар'яну, викуплену героєм у крамаря Хакіма. Та й сюжетні лінії попереднього фільму тут не враховані.

Єдине, що об'єднує ці дві стрічки — участь у них художника зі спецефектів Рея Харріхаузена, який у другому фільмі став ще й продюсером і співавтором сценарію. Уособленням протистояння добра і зла став бій грифона і кентавра. Але в радянському прокаті цю сцену вирізали. Цензурі чомусь не сподобався грифон і про його існування у фільмі тодішні глядачі навіть не здогадувалися.

Образ героя, який продовжувало експлуатувати кіно, все далі й далі віддаляв його від початкового трактування. Тому сюжетні лінії фільму від початку і до кінця були придумані сценаристом, оскільки давній зміст уже втратив свою актуальність. Єдиним об'єднуючим моментом залишалося лише ім'я головного персонажа. Стрічки «Сьома подорож Синдбада» і «Золота подорож Синдбада» своїм успіхом у глядача остаточно сформували образ мореплавця, який надалі по-іншому уже не сприймався. Майже всі наступні кінематографічні та мультиплікаційні проекти наслідували його, а сценаристи придумували все нові й нові обставини, в яких доводилося діяти Синдбадові.

Завдяки успіху спецефектів Рея Харріхаузена 1977 р. створено ще один фільм із кіносиндбадіади — «Синдбад і око тигра», який названо останньою частиною трилогії. Насправді, як уже

згадувалося, це зовсім різні фільми, об'єднані лише ім'ям головного героя, його чарівними пригодами і спецефектами Харрішаузена. Після того, як фільм було знято, Рей на півроку закрився у своїй власній студії для того, щоб накласти на відзняту екранну дію всю необхідну анімацію.

Однак за допомогою спецефектів та анімації дивовижних чудовиськ усунути прорахунки, допущені сценаристом, режисером і акторами, було вже неможливо. Фільм не став повною невдачею, але серед трьох уже названих стрічок кінокомпанії «Columbia Pictures» виявився найслабкішим.

А ще в ньому стало зрозуміло, що для американських кінематографістів повністю відсутні поняття менталітету, нації, фольклору. Й вони без будь-яких проблем змішують докупи релігійні вірування і міфологію, казки та перекази різних часів і народів. Автор статті в журналі «Мир фантастики» так характеризує вказану ознаку: «Еклектика цих фільмів якнайкраще відповідала суто американському «вавилонському стовпотворінню». Дійсно, де ще можна здійснити подорож з Багдада до Південного полюса в египетську гробницю по Світло Аполлона?» [1, с. 35].

Кінець 70-х і 80-і рр. характеризувалися зацікавленістю іншими героями, такими як персонажі «Зіркових воїн», «Конан-варвара» та «Рудої Соні». Але в 1989 р. кінематографісти знову звернулися до образу капітана Синдбада. Італійським студіям було дуже принципово створювати спільні з американцями фільми. По-перше, так стрічки виглядали презентабельніше, а по-друге, студія могла сподіватися на величезний американський ринок.

Задум фільму «Синдбад за сімома морями» виник раптово й виношувався протягом кількох років. Компанія «Cannon Films», задоволена роботою над стрічкою «Геркулес» (1983), хотіла бачити виконавця головної ролі — американського культуриста та актора Лу Ферріньо ще й в образі Синдбада.

Луїджі Коцці спільно з Тіто Карпі швидко написали сценарій і мали почати зйомки зразу ж після виходу «Геркулеса». Однак вихід затягнувся, а потім почалася робота над продовженням стрічки — «Геркулес-2» (1985). Тому проект фільму про Синдбада віддали іншому режисерові — Енцо Кастелларі. Сценарій був переписаний, а сюжет розтягнутий більше, ніж на 6 годин. Однак продюсерам це виявилось не до вподоби і проект знову повернули Коцці, який дозняв кілька епізодів, додав ефектів і перемонтував так, що з 6-ти годин залишилося півтори.

Автори стверджують, що фільм є екранізацією оповідання Едгара По «Тисяча друга казка Шехерезади». Насправді він нічого спільного з твором американського письменника не має. У По це радше пародія на арабську літературну пам'ятку, зокрема

оповідання про Синдбада [3, с. 270—285]. Напевно, причина прагнення видати фантазію сценариста за екранізацію та ж сама, про яку ми вже згадували: дістатися величезного американського кіноринку та зробити стрічку фінансово успішною. А для цього необхідно, щоб фільм був американським або хоча б спільним з американцями, в головній ролі має знятися відома у США людина, а натяк на екранізацію твору класика американської літератури ніяк не зашкодить, а, навпаки, допоможе досягти бажаного ефекту. При цьому художня цінність стрічки, як не дивно, має другорядне значення, порівняно з наведеними вимогами.

На відміну від 80-х, 90-і рр. XX ст. стали більш плідними на фільми, що експлуатували образ знаменитого мореплавця, але від указаних характерних ознак уже жоден з них не відступав. Кінематографісти боялися розчарувати глядача, який чекав від них саме такого видовища. У 1996 р. вийшли 22 серії уже канадського телесеріалу «Пригоди Синдбада» («The Adventures of Sinbad»). Вони виявилися успішними, оскільки за півтора року серіал подовжили ще стільки ж серіями. Звичайно, ні колектив сценаристів і режисерів, ні керівництво компанії «Atlantis Films» не в змозі були внести щось нове в опрацювання сюжету й образу головного героя. Та вони цього й не прагнули, намагаючись догодити смакам телеглядачів.

У цьому сенсі не можна не згадати фільм 1998 р. «Синдбад: Битва темних рицарів» («Sinbad: The Battle of the Dark Knights») режисера Алана Мереца. У цій американській стрічці автори звертаються до уяви підлітка про капітана Синдбада, яким цей самий підліток і стає. Звичайно, що при такому підході образ є дуже спрощеним, але неординарний підхід заслуговує на увагу.

Нове століття дало нові фільми, зокрема й про Синдбада. 2010 р. у Австралії вийшла стрічка «Синдбад і Мінотавр». Створили її сценарист Джим Ноубл і режисер Карл Цвікі, які до цього спеціалізувалися виключно на створенні телесеріалів. Творці малобюджетного фільму ніяк не могли сподіватися на успіх у глядачів, і ці прогнози повністю підтвердилися.

Але образ казкового мореплавця знову стає все популярнішим. Невдовзі має вийти ще один голлівудський проект «Синдбад: п'ята подорож» («Sinbad the Fifth Voyage») студії «Giant Flick Films» зі значним бюджетом, а це означає, що й із претензією на успіх. А до 2012 р. компанія «Morningside Entertainment», маючи права на екранізацію коміксу «Синдбад: Бродяга із Марсу» («Sinbad: Rogue of Mars»), також планує випустити фільм. Це має бути щось нове, оскільки на Марс герой ще не подорожував. Не залишається осторонь і «Columbia Pictures», розмах і претензії якої значно більші. Тут режисер Роб Коен знімає фільм «Восьма подорож Синдбада» з Кіаном Рівзом у головній ролі.

Навіть не здогадуючись про сюжети згаданих, але не закінчених стрічок, можна безпомилково стверджувати, що вони не використовуватимуть мотивів із арабської казки, а образ головного персонажа обов'язково трактуватиметься як герой. Саме таким, яким його зробили найпопулярніші та найуспішніші фільми в 50-х і 70-х рр. «Сьома подорож Синдбада» і «Золота подорож Синдбада».

У зв'язку з цим для подальших студій сюжетів і персонажа необхідно встановити зв'язок між кінематографічними творами і літературною пам'яткою з «Тисячі й однієї ночі» та дослідити в цьому контексті нові екранні твори, які виходитимуть на кіноекрани.

Список літератури

1. Вяткин А. История кино. Фэнтези в кино: Магическое яблочко на широкоэкранном блюдецке / Андрей Вяткин // Мир фантастики. — 2003. — № 1. — С. 34—36.
2. Книга тысячи и одной ночи: [в 8 т.] / Перевод с арабского М. А. Салъе. — Т. 5 : Ночи 434—606. — М. : Гослитиздат, 1959. — 470 с.
3. По Э. А. Собрание сочинений: В 4-х т. / Эдгар По. — Т. 4. — Х. : Фолио, 1995. — 431 с.
4. Фильштинский И. М. История арабской литературы X—XVIII века / И. М. Фильштинский. — М. : Наука, 1991. — 726 с.
5. Хлыстунова С. В. Специальные эффекты в художественном пространстве фильма. История, современное состояние, перспективы : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.09 / Хлыстунова Светлана Викторовна. — СПб, 2005. — 27 с.

Надійшла до редколегії 04.10.2011 р.

УДК 791.83

К. І. СТАНІСЛАВСЬКА

ЕВОЛЮЦІЯ ЦИРКУ: ВІД КІННИХ ПЕРЕГОНІВ ДО ТЕАТРАЛІЗОВАНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ФОРМИ

Здійснено історичний огляд становлення та розвитку циркового мистецтва. Простежено процес трансформації цирку від спортивно-видовищного змагання до мистецько-видовищної форми.

Ключові слова: цирк, еволюція цирку, видовищне мистецтво, мистецько-видовищна форма.

Осуществлен исторический обзор становления и развития циркового искусства. Прослежен процесс трансформации цирка от спортивно-зрелищного соревнования до художественно-зрелищной формы.

Ключевые слова: цирк, эволюция цирка, зрелищное искусство, художественно-зрелищная форма.

The article presents a historical overview of the formation and development of circus arts. The process of transformation from a circus sports-show competition for art-show form is traced.

Key words: *circus, evolution of circus, show art, art-show form.*

Демократично-розважальна природа циркового мистецтва, незмінна протягом багатьох віків, потребує прискіпливішого вивчення історичного шляху розвитку улюбленого видовища для з'ясування специфіки його еволюційних етапів, чим і зумовлена актуальність порушеної теми. Цирк є одним з найдавніших у світі видовищ. Його походження пов'язане з обрядами й ігрищами, що супроводжували історію розвитку цивілізації. При цьому цирк завжди являв собою найдемократичніший вид мистецтва, адже користувався величезною популярністю майже серед усіх вікових і соціальних категорій глядачів. Причини такої народної любові складні й різноманітні, але передусім це пов'язане, по-перше, з мріями та прагненнями людини до досконалості, по-друге, з її великим потягом до дива, що виводить за межі звичайного життя і відкриває нові можливості. Артисти цирку демонструють силу, спритність, сміливість, недоступні звичайному глядачеві. Їхні видатні можливості викликають у публіки захоплення та гордість. Потрапляючи на циркову виставу, людина стає свідком і учасником дива, переживаючи емоційний «мікст» жаху, тривожного очікування, здивування та неймовірного захоплення.

На перших етапах свого існування цирк надто складно завоював собі естетичний авторитет, адже в ієрархії витончених мистецтв йому традиційно відводилась найнижча сходинка. Така «другосортність» циркового мистецтва тривалий час залишала наукову думку не чутливою до його проблематики. «Мистецтвознавство не удостоювало цей предмет увагою, історія мистецтв писалась без цирку. <...> аж до 20-х рр. XX ст. цирку не було присвячено жодної серйозної дослідницької роботи» [4, с. 304].

Утім, XX ст. реабілітувало естетичний статус мистецтва цирку, і багато науковців почали вивчати його різноманітні аспекти. Так, питання історії цирку досліджували: І. Бойкова, В. Всеволодський-Гернгросс, Д. Жандо, О. Клепацька, О. П'ятаєва, І. Селезньова-Редер, О. Чеботарьов та ін. Жанрову еволюцію цирку вивчали: В. Ардов, З. Гуревич, Ю. Дмитрієв, А. Житницький, Н. Іванова-Георгієвська, Є. Кузнецов, С. Макаров, А. Остапчук, В. Сергунін, Є. Чернов та ін. Культурологічні та мистецтвознавчі аспекти циркової діяльності висвітлювали у своїх працях: В. Баринов, О. Клепацька, Г. Курінна, С. Макаров, М. Местечкін, М. Немчинський, М. Хренов, К. Шаїна та ін. Мета статті — простежити історичне становлення цирку в контексті його жанрово-видової трансформації від античного видовища спортивно-змагального типу до театралізованої мистецької форми.

Багато артефактів III–II тисячоліть до н. е. незаперечно свідчать про те, що джерела виникнення циркового мистецтва сягають

глибокої давнини — його становлення і розвиток невіддільні від загальної історії цивілізації.

Походження цирку пов'язане з обрядами, іграми, особливостями побуту і способу життя, виникненням нових ремесел і професій. Збираючись на полювання, наші пращури здійснювали певні ритуально-магічні дії, рухи, в яких можна побачити зародки циркових жанрів пантоміми, акробатики, гімнастики. Черемовлення походить від шаманського обряду камлання (особливого стану спілкування з духами). Номери факірів та маніпуляторів теж відомі з давніх-давен і пов'язані з культовими діями. Основи дресури також і закладено в глибокій давнині — у процесі приручення людиною тварин. Мистецтво канатохідців зародилось у середовищі ремісників, котрі плели канати: щоб продемонструвати міцність свого виробу, майстри ходили і стрибали по натягнутому канату, а з часом почали змагатись один з одним у складності трюків. Горці перекидали дерева через ущелини й переходили по них, балансуючи різними предметами. Збирачі фруктів з часом навчилися пересуватися від дерева до дерева, не сходячи з драбин. Кавказькі воїни славились майстерною їздою на конях (джигітовкою): в бою вони схиляли вниз голову, закриваючи тілом коня від стріл та списів. Поступово ці й інші дії набували ігрового характеру і демонструвалися на різних народних святах. Там же виступали і виконавці фарсових сенок, використовуючи прийоми гротеска, сатири, буфонади.

У стародавніх римлян словом «цирк» називалось кругле місце-приміщення найпопулярніших римських видовищ — кінних перегонів та змагань на колісницях, а пізніше й боїв гладіаторів. Римський поет-сатирик I–II ст. Ювенал, протиставляючи життя сучасних римлян героїчному минулому, визначив як найбільші прагнення свого народу «*panem et circenses*» — хліба і видовищ!

Перший відомий нам стаціонарний цирк — Великий цирк (*Circus Maximus*), названий у VII ст. до н. е. одним з чудес Риму. Його приміщення трансформувалося і перебудовувалося впродовж кількох віків: дерев'яні споруди поступово замінювались мармуровими; будівля прикрашалась статуями, бронзою, позолотою, набуваючи все більшої пишноти; виокремлювали привілейовані місця для знатних римлян та імператорська ложа; розширювалась площа арени, збільшували кількість загонів для розміщення коней та диких звірів, а також місць для глядачів. У часи Пізньої Імперії (III–V ст.) вважалось, що там може розміститись до 385 тис. осіб. — жорстокі й криваві видовища гладіаторських боїв, цькування диких звірів та гонки колісниць користувались безумовною популярністю усіх верств суспільства.

Однак є історичні відомості, що в Стародавньому Римі, Стародавній Греції, Візантії, Китаї та інших країнах були відомі й бродячі циркові трупи (акробати, еквілібристи, жонглери, клоуни), котрі виступали на міських і сільських площах, утілюючи

принципово інший вид циркового мистецтва, адресований лише бідним прошаркам суспільства.

Після розпаду Римської імперії цирк утратив своє значення головного місця для розваги народу — «пальму першості» перехопили середньовічні містерії. А з XII ст. в Європі почали виникати школи їзди верхи, в яких готували наїзників і дресировали коней для військових дій та турнірів. У цих школах проводились показові виступи, які влаштовувались на міських площах, де, зважаючи на специфіку роботи з кіньми, будувались спеціальні круглі манежі.

Попередниками цирку в Україні були скоморохи (у виступах, яких були жонгливання, акробатика, дресировання, звуконаслідування, сатиричні сценки), згодом ярмаркові балагани, жонглери й цигани з ведмедами.

Слово «скоморох» уперше трапляється в 1068 р. в «Повісті минулих літ». Скоморохи влаштовували вистави на вулицях, площах, ярмарках. Про зміст і характер скоморошких забав свідчать рукописи XII–XIII ст. Данила Заточника, котрий звертав увагу на той факт, що завдяки своїм умінням потішники користувались любов'ю глядачів та милістю високих осіб: «Один, як орел, вскакує на коня і, ризикуючи власним життям, мчить по іподрому; інший злітає з церкви або високого будинку на шовкових крилах; інший голяка кидається у вогонь, хвалячись перед царем міцністю свого серця; інший розрізає собі гомілки і, оголивши кістки своїх членів, показує їх царю, являючи тим свою хоробрість; а інший, скочивши на коня і закривши йому очі, кидається у воду з високого берега, даючи шпори коню і вимовляючи: «Фенадрус (імовірно, ім'я артиста — К. С.) за честь і милість царя нашого готовий віддати життя»; а інший, прив'язавши мотузку до церковного хреста і опустивши інший кінець на землю, відносить його далеко від церкви і потім біжить долом, тримаючи в одній руці кінець мотузки, а в іншій оголений меч; а інший огорнеться мокрим полотном і бореться з диким звіром» [1, с. 71]. Особливої популярності скоморохи набули в XV–XVII ст., але часто зазнавали гоніння від церковної та цивільної влади.

На фресках сходів Софії Київської є зображення вистави в амфітеатрі, в ложі якого сидять князь та княгиня, їхня свита та глядачі. Фрески належать 1037 р. На одній з них намальовані два кулачні бійці, а також музиканти: двоє грають на довгих трубах, інші двоє — на струнних інструментах — п'ятиструнній бандурі та гуслах. Ще один танцює, одночасно відбиваючи такт на накрах (інструменті типу барабанів); інший, танцюючи, грає на флейті. Чоловік тримає за поясом жердину, на верхівку-площадку якої підіймається хлопчик. На сусідніх фресках зображено циркову охоту, тобто цькування звірів: леви і барс нападають на оленів, поруч — поводири з ведмедами й барсами. Отже, на Русі були популярними такі «збірні програми», що нагадують сучасні циркові вистави.

Скоморохи грали на музичних інструментах (лірі, гудку, волинці, гуслах, балалайці, бандурі, сопілці, бубні, накрах), танцювали і співали веселі побутові пісні та билини. Близькість скоморохів до цирку особливо пов'язана з діяльністю «ведмедників»: навчені ведмеді зображали п'яниць, марширували, боролись. Таке по'єднання дресури зі словесним коментарем набуде подальшого розвитку в клоунаді.

Народні заворушення XVII ст. змушують царя Олексія Михайловича і церкву зробити все для знищення навіть натяків на вільнодумство: в 1648 р. видано указ про заборону не лише діяльності скоморохів, а й проведення народних гулянь. Утім, у XVIII ст., коли реакція послабшала, скомороство знову відроджується в балаганах.

Балаган, що традиційно влаштовувався на центральній площі міста, був квінтесенцією ярмаркових видовищ, яка об'єднувала в одній виставі гімнастичні та силові номери, клоунські пантоміми, театралізовані сценки з народного побуту, співаків, жонглерів, демонстрацію екзотичних чудернацьких «див». Святково-розважальна атмосфера балагана стала одним з чинників народження цирку як специфічного виду мистецтва.

У XVIII–XIX ст. в Україні також були дуже популярними театралізовані кінні каруселі й інші видовища, а з XIX ст. — мандрівні цирку та звіринці.

У 1772 р. англійський підприємець Ф. Астлей створив у Лондоні школу їзди верхи, а в 1780 р. збудував так званий «Амфітеатр Астлея» для показу фігурної їзди на конях та кінного дресирування. Там виступали також клоуни, дресирувальники собак, акробати; крім того, ставились сюжетні вистави, з кінними батальними сценами. Амфітеатр Астлея є першим у світі стаціонарним циркум у сучасному розумінні.

На початку XIX ст. артисти-підприємці італійці брати Франконі, що працювали у сфері кінного цирку та пантоміми, заснували в Парижі «Олімпійський цирк». У середині XIX ст. німецький підприємець та цирковий артист Е. Ренц відкрив стаціонарні цирку в Дюссельдорфі та Берліні, додавши до кінних номерів жанри ярмаркових балаганів. У 1849 р. в Петербурзі створено Імператорський цирк, а при Петербурзькому театральному училищі почав діяти цирковий клас. Перший стаціонарний цирк відкрито й у Москві (1853). Перший дерев'яний цирк у Києві збудовано в 1867 р., кам'яний — у 1875; згодом стаціонарні цирку виникли в Харкові й Одесі. Крім стаціонарних, в Україні діяло безліч мандрівних циркових труп.

У 1859 р. французький спортсмен Ж. Леотар уперше продемонстрував у цирку «повітряний політ»; цей номер зумовив подальшу реконструкцію циркових приміщень — будову сферичного купола, на якому розміщувались вантажопідіймальні механізми

й інші технічні пристосування. У 1859 р. славетний канатоходець Ш. Блонден пересік Ніагарський водоспад по канату довжиною 335 м, натягнутому над водою на висоті 50 м; цей трюк він виконав кілька разів у різних варіаціях: на ходулях, у мішку, із зав'язаними очима, везучи тачку, несучи на плечах людину.

У 1873 р. американський підприємець Т. Барнум з'єднав цирк з паноптикумом та різними атракціонами, створивши великий пересувний цирк, вистави в якому відбувалися одночасно на трьох манежах. У 1886 р. в Парижі відкрили Новий цирк, арена якого впродовж кількох хвилин могла заповнитись водою. У 1887 р. володар зоопарку в Гамбурзі К. Гагенбек відкрив так званий зооцирк, в якому брали участь тварини, зокрема хижі — номери дресирувальників швидко стали популярними.

Кінець XIX ст. відзначився масовим зверненням європейського цирку до спорту, що також розширив сферу циркових жанрів виступами силачів, гімнастів, борців, жонглерів, велофігуристів.

Цирк упевнено пішов через синтез усіх можливих жанрів в одній виставі. На початку XX ст. в стаціонарному цирку з'являються клоуни, зі звіринців переходять приборкувачі-дресирувальники. Величезний крок уперед відбувається в жанрі повітряної гімнастики: після введення страхової сітки виникла можливість якісного ускладнення трюків. У мистецтві канатохідців плетений канат замінюється металевим тросом, що також дозволило виконувати складні акробатичні піраміди. Новий атрибут отримують і гімнасти-акробати — підкидну дошку, що збільшує висоту стрибка. Крім того, трансформуються і збільшуються номери й атракціони з використанням техніки: від феєрії на воді та небаченого раніше ілюзіону до гонок по вертикальній стіні та польоту «з пушки на місяць».

Бурхливий технічно-художній прогрес цирку зумовив долучення до складання циркових програм письменників, театральних режисерів, балетмейстерів, композиторів, спортсменів. Так, у постановочних групах Київського та Харківського цирків свого часу працювали: режисери Г. Юра, Б. Балабан, М. Крушельницький, В. Скляренко; композитори П. Майборода, А. Штогаренко, М. Фореґгер; балетмейстер К. Голейзовський, театральний художник та декоратор Б. Ердман, спортсмени брати О. і В. Ялові. Світового визнання набули шестикратний чемпіон світу борець І. Піддубний та клоун-акробат В. Лазаренко.

Жанрову систему сучасного цирку становлять вісім основних жанрів: акробатика, клоунада, гімнастика, жонглювання, дресура, еквілібристика, атлетика, фокуси [5]. Кожний з основних жанрів має безліч різновидів. Наприклад, акробатика поділяється на партерну (стрибкову, силову, пластичну, кінну) й повітряну; гімнастика — також на партерну (на кільцях, турніках, батуті та ін.) і повітряну (на трапеції, канаті, рамці, ремнях та

ін.); клоунада — на буфонадну, сатиричну, музичну ексцентрику, клоунаду-дресуру та ін.; жонглювання — сольне, групове, на ногах, ногами та ін.; дресура представляє кінну групу, а також дресуру дрібних тварин, великих тварин, хижих тварин та птахів; еквілібристика демонструє балансування на драбинах, канаті, проволоці, шарах, котушках, моноциклі (одноколісному велосипеді) та ін.; атлетику представляють власне атлети-силачі та силові жонглері; фокуси поділяються на ілюзії та маніпуляції. Крім основних, у цирку можна спостерігати й інші жанри, зокрема метання ножів, крутіння обручів (хула-хупів), групові стрибки через скакалку, пластичні етюди незвичайної гнучкості («людина-каучук»), черевомовлення, звукову імітацію, трюки з вогнем, майстерність феноменального запам'ятовування та швидкого рахування та ін. Окремими цирковими формами, де традиційні жанри набули нових особливостей і специфічних виразних акцентів, стали «цирк на воді» та «цирк на льоду».

Усі циркові жанри за своєю природою є ексцентричними — вони основані на різних контрастах, незвичайних прийомах, чудернацьких поворотах дії і виходять за рамки повсякденного життєвого сприйняття. Головним виразним засобом цирку є трюк — специфічний технічний прийом, зазвичай, небезпечний для життя та недоступний для виконання непідготовленій людині. Саме за допомогою трюків цирковий артист створює певний художній образ. Поєднання трюків з прийомами акторської гри утворює цирковий номер — окремий закінчений виступ одного чи кількох артистів, тобто твір циркового мистецтва. По'єднання різножанрових номерів у єдине ціле і складає циркову виставу.

Протягом ХХ ст. постійно здійснювались пошуки художніх прийомів об'єднання різнохарактерних номерів на арені, щоб циркове видовище з яскравого концерту або ревію перетворилось на справжню виставу — театралізовану мистецьку форму. В результаті за останні десятиліття постановочна культура манежу значно зросла, суттєво змінились вимоги до акторського перевтілення циркових артистів, урізноманітнилиась художня складова композиційної структури номерів — усе це змусило режисерів знаходити нові й неочікувані постановочні рішення.

Разом з режисером над створенням циркової вистави, крім артистів, працює цілий колектив: художник-сценограф, балетмейстер, композитор, музиканти (інструменталісти та співаки), звукорежисер, художник та режисер по світлу, художник по костюмах, гример, реkvізитор, бутафор та багато інших спеціалістів, адже у створенні повноцінного художнього образу вистави велику роль відіграють такі види мистецтва, як музика, танець, пантоміма, живопис, архітектура. І саме театральне начало, що об'єднує за законами драматургії все дійство, перетворює циркову програму на театралізовану мистецьку форму з прологом,

розвитком, кульмінацією, епілогом, наскрізною дією та наскрізними персонажами.

Українська дослідниця циркового мистецтва Г. Курінна виділяє такі найпоширеніші типи сучасних циркових вистав: 1) збірні програми, складені з різножанрових номерів, які поєднані за допомогою тематичного конференсу; 2) сюжетні циркові вистави за мотивами історичних подій, літературних творів, міфів, кінофільмів; 3) циркові вистави на космічну та фантастичну тематику; 4) циркові вистави, основою яких є певні образи або персонажі (частіше казкові), котрі стають своєрідними ведучими всього дійства; 5) циркові вистави з привнесенням народної тематики; 6) сезонні циркові вистави, присвячені новорічним чи весняним святкам, дитячим канікулам тощо [2, с.52–53].

Отже, простеження еволюції цирку довело, що циркове мистецтво, пройшовши великий шлях розвитку від античного кінного цирку до сучасної театралізованої циркової вистави, належить до багатоаспектних та соціально значимих явищ культури. Воно характеризується соціокультурною дуальністю: з одного боку, цирк є адекватним жанрово-видовому потенціалу масової культури, з іншого — відповідає критеріям культури елітарної. Цирк — оптимістичне та гуманне мистецтво, що прославляє сміливу, сильну, спритну, гармонійно розвинену людину.

На запитання, чому цирк, змінюючись і трансформуючись, існує стільки тисячоліть, влучно відповів російський дослідник В. Сергунін: «Цирк має справу з найдавнішими і тому, мабуть, самоцінними переживаннями, такими як Краса, Подив, Страх, Захоплення і Сміх. Це, якщо завгодно, п'ять слонів, на яких стоїть цирк. Потреба в цих, здавалося б, елементарних переживаннях для психічного та фізичного здоров'я людини є настільки великою і значимою, що цирку навряд чи треба побоюватись за своє майбутнє» [3].

Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом та систематизацією найновітніших зразків світового циркового мистецтва на основі обґрунтування основних принципів сучасних театрално-циркових вистав.

Список літератури

1. Зарубин Н. Н. Слово Данила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам / Н. Н. Зарубин // Памятники древнерусской литературы. — Вып. 3. — Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1932. — 201 с.
2. Курінна Г. В. Деякі особливості проблематики драматургії сучасної циркової вистави / Ганна Вікторівна Курінна // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . — 2007. — № 10. — С. 50–56.
3. Сергунин В. От культуры к цивилизации. Цирк останется! / Владимир Сергунин // В мире цирка и эстрады [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ruscircus.ru/public/kult.shtml>

4. Хренов Н. А. Зрелища в епоху востання мас / Николай Андреевич Хренов. — М. : Наука, 2006. — 646 с. — (Искусство в исторической динамике культуры).
5. Цирковые жанры // В мире цирка и эстрады [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ruscircus.ru/ganr/circ.shtml>

Надійшла до редколегії 15.11.2011 р.

УДК 792.075

О. Г. СИТНИК

МАРКЕТИНГ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

Розглядається театральний маркетинг в історичній перспективі. Визначаються специфіка та причини необхідності його запровадження на території України.

Ключові слова: театральний маркетинг, історія реклами, історія театру, реклама.

Рассматривается театральный маркетинг в исторической перспективе. Определяются специфика и причины необходимости его использования на территории Украины.

Ключевые слова: театральный маркетинг, история рекламы, история театра, реклама.

The theatrical marketing is examined in a historical prospect. His specific and reasons of introduction of him are determined on territory of Ukraine.

Key words: theatrical marketing, advertising history, history of theater, advertising.

Театральна справа нині переходить зі сфери художнього продукту у сферу продукту економічного. Глядач розглядає виставу як продукт та потребує відповідності — ціна/якість. Незнання потреб цільової аудиторії та відсутність чіткого позиціонування є причиною, через яку більшість харківських і загалом українських театрів перебувають на периферії економічного успіху та не мають постійного контингенту відвідувачів. Непоінформованість глядача часто призводить до негативної оцінки вистави та відмови від подальшого відвідування театрів. Для вирішення питань взаємозв'язку між глядачем і театром, як продуктом соціальної сфери, необхідні введення та розвиток у межах нашої держави театрального маркетингу.

Мета статті — простежити наявність елементів маркетингу в історії театральної діяльності.

Мета зумовлює необхідність вирішення таких завдань:

- 1) простежити наявність елементів театрального маркетингу в культурно-історичній перспективі;
- 2) визначити специфіку маркетингу театральної діяльності;

3) акцентувати увагу на необхідності застосування маркетингу в театральній сфері.

Маркетинг (від англ. marketing — продаж, торгівля на ринку) — управління створенням товарів та послуг, механізмами їх реалізації як єдиним комплексним процесом [2].

«Батько» маркетингу — Філіп Котлер — визначає маркетинг, як «мистецтво і науку правильно вибирати цільовий ринок, долучати, зберігати і нарощувати кількість споживачів за допомогою створення в покупця впевненості, що він є найвищою цінністю для компанії», а також як «упорядкований та цілеспрямований процес усвідомлення проблем споживачів і регулювання ринкової діяльності» [4, с. 21].

Маркетинг — (від англ., market — ринок, збут) — комплексна система організації виробництва і збуту продукції, орієнтована на задоволення потреб споживачів і отримання прибутку на основі дослідження і прогнозування ринку. Маркетинг покликаний пристосовувати виробництво до вимог ринку [1, с. 356].

Отже, маркетинг — це комплексна система збуту продукції, орієнтована на задоволення потреб споживачів. Віднаходження цих потреб — один з основних напрямів маркетингу.

Елементи маркетингу в театральній практиці використовувалися впродовж усієї історії розвитку цієї галузі. За часів Античності виникають перші театральні афіші, які виводяться червоною фарбою в місцях, де збирається велика кількість людей: «дворики лазень, біля форуму, на стінах театру. Відомі також варіанти афіш, виконаних на папірусі, які продавали з рук» [8, с. 42—43]. Наприкінці періоду Середньовіччя з'являються play bills — видовищні афіші, які стали передвісниками posters (рекламного плаката або афіші). Бродячі акторські трупи з метою реклами влаштовують гучні ходи вулицями міст. Наприкінці XVIII ст. у більшості європейських країн існували спеціалізовані рекламні видання, у Франції виходили друком журнали «Affiche» і «Announce», які публікували повідомлення про нові видовища. В Росії шатри типу цирку-шапіто або тимчасові дерев'яні будови обклеювалися малюнками та плакатами, пов'язаними з діяльністю балагана і його артистів. На даху балагана робили помости, на яких актори розігрували міні-спектаклі, у дверей — закликальниці і виряджені «діди» запрошували перехожих відвідати видовище. Одночасно «виходили клоуни, жартами, акробатичними трюками, ексцентрикою заманюючи відвідувачів. Обіцяли дива, говорили, що квитки майже всі розпродані тощо. Видовища, які розігрувалися на балконах, називалися раусами (від нім. «heraus» — «зовні»). У них брали участь по черзі всі члени трупи. Особливо популярними були клоунські діалоги, які смішили публіку, влаштовуючи колотнечі і пародіюючи інших артистів [8, с. 131]. Друкарська театральна афіша в Росії з'являється при Петрі I, який відкриває

в Росії перший публічний театр у 1702 р. При ньому також виникає друкарський летючий листок, в якому роз'яснюється сенс святкових видовищ, публікуються царські укази, маніфести, історичні й календарні відомості, порядок проведення петровських асамблей (вільних зборів у будинках знатних і багатих людей з метою розваги й просвіти) [8, с.147].

У XVIII ст. Лессінг, котрий керував Гамбурзьким національним театром, запросив до театру на постійну роботу власного критика, що зобов'язався аналізувати всі спектаклі театру, чим надав йому великого авторитету. А до кінця XVIII ст. в Англії театральні критики з'явилися всюди. Вони займали місце в перших рядах, строго і прискіпливо оцінювали спектаклі, а від їх думки багато в чому залежали й оцінка роботи театру, і його відвідуваність. Критикам дозволяли проходити за куліси, бути присутніми на репетиціях і завсідниками «Зеленої кімнати», тобто акторського фойє [6, с. 289].

«У театральному житті Франції другої половини XIX ст. значну роль відігравала так звана клака, тобто наймані «ляскальщики», які мали оплесками й іншими знаками схвалення сприяти успіху п'єси певних акторів. Діяльність клакерів увесь час упорядковувалася. Наприклад, створена надзвичайна «Організація страхування драматичних успіхів». Цією організацією клакери використовувалися не тільки для успіху, але й для провалу п'єси. В такому разі вони мали висловлювати під час спектаклю нехвальні зауваження, шипіти, свистіти, тупати ногами. До складу паризької клаки входили клакери різних «спеціалізацій»: прості «ляскальщики», клакери, які мали сміятися в комічних місцях спектаклю; «плакальщики» і «знавці», котрі робили під час спектаклю «тонкі» зауваження стосовно гри акторів. Хлопанням у долоні інші клакери формували думку глядачів про спектакль ще до підняття завіси і потім — під час антрактів. Складною була робота начальника клаки — на генеральній репетиції спектаклю відмічати, які місця спектаклю потрібно «підігріти» і які засоби краще для цього використовувати, в якому місці і з якою силою повинні звучати оплески, де потрібні захоплені крики — цю партитуру сприйняття він і мав створити. Крім того, у зворушливих місцях п'єси клакери повинні голосно плакати, а в особливо драматичні моменти клакери-жінки — «непритомніти».

Такі професіонали були не лише в театрі. Спеціальні клакери працювали в модних місцях — кафе, на бульварах (тут вони вели розмови про театри, про нові прем'єри та ін.), фактично виконуючи роль живої реклами [6, с. 345]. «Роботу» клакерів оплачував директор театру, а іноді автор п'єси. Такі клаки використовувалися в Англії, Німеччині, США.

Акторські трупи середньовічної Європи прагнули мати ясно-вельможних покровителів, тобто в сучасних термінах, шукали

спонсорів. У першому публічному російському театрі, в середині XVIII ст., за ініціативи А. П. Сумарокова була випробувана система поширення інформації про майбутні спектаклі за допомогою адресної розсилки (нині — direct-mail). Російські актори минулого століття особисто розвозили квитки на свої бенефіси, тобто займалися адресною роботою з глядачем і накопиченням інформаційної бази.

З розвитком театрального маркетингу пов'язаний і розквіт плакатної творчості у Франції в кінці XIX — поч. XX ст., серед якої театральній афіші відводилося основне місце. Власники комерційних театрів на бульварі де Тампль, прагнучи забезпечити собі популярність і перебуваючи в умовах конкуренції, замовляли афіші в популярних художників того часу. Жюль Шере створив близько тисячі плакатів, серед яких значна кількість театральних афіш. Кращі з них демонструвалися на його персональних виставках у Парижі в 1889, 1890 рр. Анрі Тулуз-Лотрек свій перший рекламний плакат створив для кабаре «Мулен-руж» — танець прима Ла Гулю. Популярність Альфонса Мухи почалась зі створення плакатів для театрів Сари Бернар. Крім того, він розробляв проекти сценічних костюмів, декорацій, оформляв театральні програми, запрошення, меню.

Таким чином, елементи маркетингу в театральній сфері трапляються протягом усієї історії театру, але комплексний підхід до такого роду діяльності почали застосовувати в Європі та США в останній третині XX ст., і тільки наприкінці XX ст. — в деяких країнах СНД.

У межах нової економічної ситуації (зокрема торгово-товарних відносин) головним завданням театральних колективів стає вирішення проблеми пошуку та залучення до театру свого глядача. В такому ракурсі театральний продукт (вистава) стає товаром, який необхідно вигідно продати, що потребує знання законів ринку керівництвом театру, а також розвитку сфери маркетингу в театральних установах.

Маркетинг театральної діяльності має свою специфіку, оскільки продається «продукт колективної творчості фахівців і одночасно забезпечується естетичний і духовний розвиток особистості» [5]. Цілі та завдання театру не мають нічого спільного з цілями діяльності промислових підприємств. Театральний колектив створює особливу художню «продукцію» — спектакль — якому не можна знайти аналогів в інших галузях господарства.

Термін «театральний маркетинг» чи «маркетинг театральної діяльності» в європейських державах набув актуальності лише в останні десятиріччя XX ст., а в Україні тільки сьогодні, у зв'язку з процесом формування системи ринкових відносин.

За твердженням Г. Дадамяна і А. Рубінштейна, однією з основних культурно-естетичних цілей театру є «формування і відтворення оптимальної (за критерієм художнього розвитку) структури

аудиторії». Головне завдання маркетингу культури (до складу якого і входить театральний маркетинг) полягає в тому, щоб певну кількість певних людей долучити до спілкування з певним мистецтвом. Таким чином, саме маркетинг допомагає досягти однієї з основних цілей театру [3, с. 15].

Отже, головна увага театральної організації зміщується з вистави на глядача. Звідси, ключові запитання театрального маркетингу — яким є сучасний глядач? Які в нього потреби? Чого він очікує від театру?

Сучасний глядач надає перевагу розвагам та діяльності, що не напружує розум. Приходить до театру після інтенсивного телевізійного і кінематографічного виховання, що накладає на нього специфічні стереотипи сприйняття матеріалу. Глядач належним чином не обізнаний не знає репертуару і чого очікувати від спектаклю, тому похід до театру часто розчаровує. Ставиться до театру як до засобу розваги і проведення дозвілля, а також став вимогливішим до обслуговування, а в українських театрах воно залишилося на рівні Радянського Союзу.

Підтвердженням останнього факту є відгуки російських глядачів (які за психоемоційними характеристиками мало відрізняються від глядачів українських театрів) про похід у столичні театри та театри Санкт-Петербурга (стан яких подібний до стану українських театрів), викладені в одному з номерів «Театрального глядача». Сутність критики (як і похвали) обмежується саме сферою обслуговування.

Ірина, відвідувач Театру кіноактора, розповідає про незручне розташування обслуговуючих приміщень театру, плутанину з покажчиками, завищені ціни в буфеті й незадовільний стан театального залу: «Увійшовши до величезного фойє в куточку, знаходиш два покажчики в гардероб — у підвал і на другий поверх... Пошуки туалету закінчуються в іншому кінці цього величезного простору (по дорозі ще буфет, але ціни там...)... Далі можна і в зал. На пошуки балкона... Сходимо вниз. Назустріч натовп, що шукає амфітеатр. Розбираємося (запитати нема в кого). Виявляється, амфітеатр там, де партер, а балконом є бельетаж, вхід там, де гардероб. Входимо в зал. Величезний простір, обшарпані стіни з обривками дровів, що стирчать з них, стеля зі слідами протікань. І холод!... До другої дії публіка одягається в пальто і шуби, на сцені триває мила куртуазна штучка» [7]. Світлана К. позитивно характеризує театр Сфера: «Прийшовши перший раз до театру Сфера, я насолоджувалася відсутністю стареньких робітниць театру, які грізно вказують «нерозумним» глядачам на їх місця. У сфері дві-три усміхнені дівчини ввічливо розсаджують глядачів і гостей на місця, запрошують до буфету на репризи перед спектаклем, вони ж поширюють програмки і все з посмішкою та дуже енергійно. Це позитивно впливає на настрій глядачів, що прийшли на виставу» [7].

Відгуки ж інших глядачів зводяться до недружньої атмосфери в театрах (МХАТ ім. Горького), недобросовісних касирів (Маріїнський театр), проблем з квитками тощо. Анонімний відгук, який добре ілюструє «радянський» (у негативному значенні цього слова) менталітет працівників театру: «В деяких, переважно старих і заслужених театрах, касир досі впевнений, що важливіше за нього нікого немає. Можливо, це і так. Нещодавно була така сцена (Театр ім. Моссовета). Жінка, відстоявши в черзі, звертається до касира: «Я з Сергієва Посада, вчора телефонувала вашому адміністраторові, замовляла 40 квитків на спектакль у партер. Він сказав сьогодні приїхати». І касир їй у відповідь: «А чого це ви адміністраторові дзвонили? В касу необхідно телефонувати. У мене стільки квитків немає, робіть, що хочете». Мені потім теж сказали: «Приходьте завтра, сьогодні квитки на цей спектакль уже скінчилися» (спектакль був днів через десять) [7].

Таким чином, суть глядацької критики зводиться саме до низького рівня обслуговування в театрах (зверніть увагу, ні слова про сценографію або гру акторів).

Серед проблем сучасних театрів можна назвати саме ті, що пов'язані з відсутністю застосування маркетингової політики: низький рівень обслуговування; перевищення пропозицій над попитом; репертуар передбачений для занадто великого сегмента цільової аудиторії; відсутнє позиціювання та інше.

Здійснене дослідження дозволяє дійти певних висновків.

1. Маркетинг — комплексна система збуту продукції, орієнтована на задоволення потреб споживачів.

2. Елементи маркетингу в театральній сфері — явище не нове, але комплексний підхід до такої діяльності почав застосовуватися в Європі та США в останній третині ХХ ст., і тільки наприкінці ХХ ст. — в деяких країнах СНД.

3. Маркетинг театральної діяльності має свою специфіку, оскільки продається «продукт колективної творчості фахівців і одночасно забезпечується естетичний та духовний розвиток особистості», його завдання — долучити певну кількість певних людей до спілкування з певним мистецтвом.

4. Сучасний глядач надає перевагу розвагам та діяльності, що не напружує розум. Приходить до театру після інтенсивного телевізійного і кінематографічного виховання, що накладає на нього специфічні стереотипи сприйняття матеріалу. Глядач належним чином не знає репертуару і чого очікувати від спектаклю, тому похід до театру часто розчаровує. Ставиться до театру як до засобу розваги і проведення дозвілля, а також став вимогливішим до обслуговування, а в українських театрах воно залишилося на рівні Радянського Союзу.

5. Нині розвиток маркетингу театральної діяльності є необхідним, оскільки причина низької відвідуваності театрів

в Україні — відсутність застосування маркетингової політики: низький рівень обслуговування; перевищення пропозицій над попитом; репертуар передбачений для занадто великого сегмента цільової аудиторії; відсутність позиціювання та інше.

Список літератури

1. Большой экономический словарь / сост. А. Б. Борисов. — М. : Книжный мир, 2001. — 895 с.
2. Википедия — свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>
3. Дадамян Г. Социально-культурные цели театра и хозяйственный механизм их реализации / Г. Дадамян, А. Рубинштейн // Социологические исследования театральной жизни. — М. : ВТО, 1978, — С. 15
4. Котлер Ф. Маркетинг менеджмент / Ф. Котлер. — СПб. : Питер, 1998. — 559 с.
5. Пучкова Е. И. Маркетинг в сфере театрального искусства [Электронный ресурс] / Е. И. Пучкова // Маркетинг в России и за рубежом. — 1998. — № 1. — Режим доступа: <http://www.cfin.ru/press/marketing/1998-1/09.shtml>
6. Сто великих театров мира / К. А. Смолина. — М. : Вече, 2010. — 430 с.
7. Театральный зритель. — Режим доступа: <http://www.smotr.ru/zritel.htm>
8. Учёнова В. В. История рекламы / В. В. Учёнова, Н. В. Старых. 2-е изд-е. — СПб. : Питер, 2002. — 304 с.

Надійшла до редколегії 19.10.2011 р.

УДК [792.82: 930.1] (477)

Н. М. СЕМЕНОВА

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ: АНАЛІЗ ДОСЛІДЖЕНЬ

Розглянуто стан вивчення українського балетного театру ХХ ст. в науковій літературі в аспекті створення національних вистав. Виявлено особливості українських балетів та надано визначення поняття «національна балетна вистава».

Ключові слова: український балетний театр, балетна вистава, українська національна балетна вистава.

Рассмотрена степень изучения украинского балетного театра ХХ в. в научной литературе в аспекте создания национальных спектаклей. Выявлены особенности украинских балетов и сформулировано определение понятия «украинский национальный балетный спектакль».

Ключевые слова: украинский балетный театр, балетный спектакль, украинский национальный балетный спектакль.

Degree of studying of Ukrainian ballet theater XX of century by the scientific literature in aspect of creation of national performances is considered. Characteristic features of the Ukrainian ballets are revealed and concept definition «the Ukrainian national ballet performance» is formulated.

Key words: *The Ukrainian Ballet Theater, ballet performance, the Ukrainian national ballet performance.*

На сучасному етапі українського національного відродження актуальним є звернення до народного мистецтва в аспекті можливостей його використання в професійній творчості. Синтетичне за своєю природою хореографічне мистецтво взагалі та балетний театр, зокрема, об'єднують найкращі досягнення літератури, музики, театру, танцю, образотворчого мистецтва й унаочнюють тенденції розвитку національної культури. Репертуар великих творчих колективів України — балетних театрів Донецька, Дніпропетровська, Києва, Львова, Одеси та Харкова, — що мають статус Національних, окрім зразків світової класичної спадщини, містять вистави на національному підґрунті, які сприяли виникненню особливостей українського балетного мистецтва та збагатили вітчизняну і світову хореографію. Саме тому в добу глобалізації, коли українська хореографія контактує з іншими танцювальними культурами, набуває певних ознак подібності й іноді втрачає національну ідентичність, необхідне вивчення досягнень національного балету, що базуються та активно розвиваються на основі українських традицій.

Досліджували український балетний театр вітчизняні фахівці ХХ ст. М. Загайкевич [4-6], Ю. Станішевський [11-16], російські балетознавці М. Ельяш [22, 23], Е. Шумілова [21], сучасні мистецтвознавці С. Легка [7], Т. Павлюк [8], А. Турлянець [17], П. Чуприна [19], О. Шаповал [20] та ін. У своїх працях вони розглядали історію формування українського балету, основні тенденції його розвитку; ретельно аналізували українські класичні вистави та балети на сучасну тематику, але недостатню увагу приділяли саме творам на основі традиційної української культури. Досі нечітко сформульоване поняття «українська національна балетна вистава», у виявленні її специфіки складається не повна картина.

Метою статті є дослідження стану вивчення українського балетного театру ХХ ст. в науковій літературі й інтерпретація в цій літературі розвитку українського балету в процесі створення національних вистав. Виявлення особливостей українських балетів та визначення поняття «українська національна балетна вистава».

Праці, в яких досліджено розвиток українського балетного театру ХХ ст., можна умовно поділити на чотири групи: фундаментальні дослідження провідних вітчизняних фахівців Ю. Станішевського і М. Загайкевич, праці радянських мистецтвознавців

М. Ельяша, Е. Шумілової, в яких проаналізовано вистави українських балетмейстерів у контексті загальних проблем радянського балету, дослідження сучасних науковців П. Білаша, Н. Горбатової, С. Легкої, Т. Павлюк, В. Пастух — про певні етапи розвитку української хореографії, П. Чуприни, А. Турлянцева — про діяльність українських балетних театрів, О. Шаповал, Г. Полянської — про творчість видатних особистостей та довідники про діячів хореографічного мистецтва України.

Значний внесок у дослідження історії українського балету зробив Ю. Станішевський, який був безпосереднім свідком процесів розвитку національного балетного мистецтва. У 1961 р. вийшла друком його перша брошура «Розквіт українського балету» [15], яка аналізує вистави, що сприяли становленню особливостей українського балетного театру. Хоча викладений матеріал має відбиток радянської ідеології, в книзі вперше розглянуто балетні вистави на національному підґрунті від «Пана Каньовського» М. Вериківського в постановці В. Литвиненка (1931 р., Харків, Київ) до легендарної «Лісової пісні» М. Скорульського в постановках С. Сергеева (1946 р., Київ) та В. Вронського (1958 р., Київ).

Повніша картина про розвиток українського балету описана Ю. Станішевським у книгах «Український радянський балетний театр 1925-1975» [16] та «Балетний театр Радянської України 1925-1985. Шляхи і проблеми розвитку» [12]. Автор висвітлив не тільки історію розвитку українського балету, а й своєрідний внесок його провідних майстрів у музично-театральну національну культуру. Аналізуючи етапні вистави «Лілею» К. Данькевича, «Марусю Богуславку» А. Свечникова, «Світлану» Д. Клебанова, «Таврію» В. Нахабіна, «Тіні забутих предків» В. Кирейка, «Хустку Довбуша» А. Кос-Анатольського та ін., Ю. Станішевський виокремлював як позитивні тенденції, так і недоліки кожної вистави, удосконалення яких у наступних постановках сприяло виходу українського балету на якісно новий рівень.

У трьох останніх монографіях «Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність» [14] «Балетний театр України: 225 років історії» [13] та «Український балетний театр: історія і сучасність» [11], що вийшли друком у XXI ст., Ю. Станішевський розповідає про історичний шлях балетного театру України від перших танцювальних вистав і до нинішніх досягнень усіх українських театрів. У центрі уваги автора — кращі балети, створені за класичними та сучасними партитурами вітчизняних і зарубіжних композиторів, мистецькі звершення провідних акторів, балетмейстерів, диригентів, сценографів, аналіз творчих пошуків балетних колективів у контексті світової та європейської хореографічної культури. Монографія «Балетний театр України: 225 років історії» — своєрідне узагальнення «наукових досліджень автора в галузі теорії й історії національної

професійної хореографічної культури у світовому мистецькому контексті» [13, 5]. У ній висвітлено проблеми і шляхи розвитку професійного хореографічного мистецтва України в усьому його жанровому розмаїтті. У монографії «Український балетний театр: історія і сучасність» Ю. Станішевський аналізує й тенденції українського балету початку ХХІ ст. та розглядає його у взаємодії зі світовою хореографією. Але виокремлення саме національних вистав, надання їм загальної характеристики та певного визначення автор не проводить.

Мистецтвознавець М. Загайкевич у працях «Балетна драматургія» (1969 р.), «Українська балетна музика» (1969 р.) та «Драматургія балету» (1978 р.) розглядає естетичну природу балетної вистави, досліджує вплив музики на хореографію, як поєднуються слухові та зорові образи, що створюють єдину образну систему, розкриваючи зміст та ідею твору.

У книзі «Українська балетна музика» М. Загайкевич аналізує тенденції розвитку української балетної музики, розглядає специфіку партитур К. Данькевича, В. Гомоляки, А. Кос-Анатольського, В. Нахабіна, М. Скорульського та ін. Вона зазначає, що українські композитори в балетних партитурах відштовхувшись від відтворення національних тем, створили власні доробки, що розвивають особливості, характерні національній музиці на основі симфонічних принципів.

У «Драматургії балету» М. Загайкевич пише: «Цілісність балетного образу зумовлена глибокою своєрідністю танцювальнопластичних і музичних виражальних засобів. Недаремно танок називають зримою музикою» [5, 4-5]. Автор зазначає, що аналіз балетної вистави, яка має у своїй основі синтетичний характер, слід здійснювати в сукупності всіх її компонентів: лібрето, музики, танцю та художнього оформлення.

Протягом ХХ ст. український балетний театр розвивався в контексті радянської культури, тому дослідження російських мистецтвознавців М. Ельяша та Е. Шумілової можна також використовувати для виявлення й аналізу основних тенденцій розвитку українських балетних вистав.

Е. Шумілова в книзі «Національна своєрідність балету» розповідає про становлення національних балетних театрів, розглядає кращі вистави, узагальнюючи типові характеристики та виокремлюючи специфіку кожної національної балетної культури, зокрема й української. Вона виявляє, як «найстійкіші риси національного характеру впливають на розвиток художнього мислення, образного сприйняття дійсності та зумовлюють колективні художні нахили нації в цілому... Загальним для українських митців у музиці, живописі, літературі є підвищена романтичність та лірика» [21, 13]. Стосовно розвитку думки Е. Шумілової про подібність різних видів українського мистецтва, особливо тісний

зв'язок танцю з музикою, та вплив змін у сучасній дійсності значимо, що для українського національного балетного мистецтва характерною є динаміка від захоплення зовнішніми проявами національних традицій — відтворенням побутових сцен, народних звичаїв і обрядів — до осягнення глибини національного характеру, світосприйняття та втілення його в танцювальні образи. У такий спосіб автор простежує загальну тенденцію розвитку національних балетних вистав, але не здійснює їх детального дослідження.

М. Ельяш у книзі «Образи танцю» аналізує проблему пошуку балетмейстерами яскравої національної вистави. Розглядаючи «Лілею» К. Данькевича, «Марусю Богуславку» А. Свечникова, «Тіні забутих предків» В. Кирейка, «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, «Чорне золото», «Сорочинський ярмарок» В. Голяки, вважає, що «... у вистав є ідейна направленість та яскрава національний колорит» [23, 213].

У книзі «Балет народів СРСР» М. Ельяш продовжує аналізувати українські вистави та виокремлює ключові критерії, на яких необхідно ґрунтуватися під час дослідження балетів. Він зазначає, що перший український балет, в якому дійсно відображене справжнє народне життя, — «Пан Каньовський» М. Вериківського. Розглядаючи цю виставу, відзначає, що сюжет орієнтується на фольклорну основу («Дума про Бондарівну») та за жанром належить до української побутової драми. Хореографічна тканина твору «... увібрала в себе багато різноманітних форм та видів українського народного танцю: ліричні веснянки, дівочі хороводи, козачки, гопаки, шевчики, танці, що нагадують Гонту, та ін...» [22, 24]. А головне — це перша вдала спроба поєднати в органічному хореографічному тексті пластичну досконалість балетної класики та яскраву емоційність українського народного танцю.

М. Ельяш виокремив жанри українського балету: героїко-романтичний, вистава-легенда, лірична поема, психологічна драма, але не здійснив класифікації вистав. Він намітив особливість української балетної вистави, що полягає в здатності українських хореографів під час звернення до минулого вирішувати сюжет із сучасним трактуванням історичних подій, але не здійснює ретельної розробки в цьому напрямі. М. Ельяш вважав, що саме національні балети «... додають українському хореографічному театру неповторної самобутності й особливої поетичності» [22, 125]. Він зазначав, що танцювальний фольклор посідає майже головне місце в художній палітрі українських хореографів, котрі специфічно змогли використати канони класичного танцю, але, як саме, якими шляхами відбувався синтез, якими принципами користувалися балетмейстери, автор не простежує.

Дослідження сучасних мистецтвознавців торкаються певних періодів розвитку українського хореографічного мистецтва.

П. Білаш [1], Н. Горбатова [3], В. Пастух [9] розглядають період утвердження українського сценічного мистецтва в першій третині ХХ ст. у взаємодії з європейською хореографічною культурою; Т.Павлюк [8] — проблеми українського балетмейстерського мистецтва другої половини ХХ ст. та формування специфічних принципів української хореографії; С. Легка [7] — українську народну хореографічну культуру протягом усього ХХ ст. в період становлення та розвитку українського балетного театру.

Дослідники П. Чуприна й А. Турлянець аналізують діяльність українських балетних театрів: А. Турлянець [17] — творчий шлях Дніпропетровського театру опери та балету 1920-1940 рр., П. Чуприна [19] — проблеми творчої діяльності Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка протягом першого десятиріччя незалежності української держави в контексті поступу національної художньої культури.

Мистецтвознавці О. Шаповал, Г. Полянська розглядають творчий шлях значних для українського балетного театру особистостей: Г. Полянська [10] — видатного українського композитора В. Губаренка, з позицій жанрового пошуку його балетної музики; О. Шаповал [20] — славетного українського балетмейстера А. Шекери в аспекті історичного розвитку української хореографічної культури в контексті творчих шукань балетмейстерів — постановників балетних театрів України.

Певна інформація про ключові постаті, котрі визначали шляхи розвитку українського хореографічного мистецтва протягом ХХ ст., міститься в довідкових виданнях: В. Туркевича «Хореографічне мистецтво України у персоналіях» [18] та Н. Кориська «Видатні майстри хореографічного мистецтва» [2].

На основі загальної періодизації розвитку вітчизняного балетного театру й у результаті аналізу досліджень мистецтвознавців другої половини ХХ — початку ХХІ ст. розглянемо трансформацію української національної балетної вистави.

Після першого національного балету «Пан Каньовський» М. Вериківського в 1940-х рр. було створено декілька балетних вистав на національному підґрунті, серед яких «Лілея» К. Дянкевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Олеся» Є. Русина, «Світлана» Д. Клебанова. Вони містили вдалі спроби синтезу балетної класики та фольклорних мотивів, елементи танцювального симфонізму, що стали базою для розвитку українського національного балету в наступних періодах.

У 1950-ті рр. загальна тенденція для українського балетного театру розкриття духовного світу людини набула відображення в балетній драматургії та внесла розмаїття в хореографічну лексику. Виникли нові редакції «Лілеї» та «Лісової пісні», в яких балетмейстери намагалися відійти від побудови вистави за принципами хореодрами; нові балети «Маруся Богуславка» А. Свечникова,

«Сойчине крило», «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського та ін., в яких синтез класичного та національного поглиблювався, вводились елементи, характерні для танцювальної культури західних регіонів України. Найчастіше позитивних героїв зображували засобами класичного танцю з використанням елементів народного танцю, а негативних героїв — засобами народного танцю та пантоміми, адаптованими для використання в класичному балеті. Це сприяло подоланню побутової ілюстративності, прагненню до розгорнутої танцювальності й узагальненої хореографічної образності на базі скарбів українського народного танцю.

У 1960-ті рр. дві тенденції у балетних виставах на драматизацію та симфонізацію танцю злилися в єдине гармонійне ціле в балетах «Досвітні вогні» Л. Дичко, «Каменярі» М. Скорика, «Орися» А. Кос-Анатольського, «Тіні забутих предків» В. Кирейка та ін. Характерною для цього періоду стала постановка вистав на сюжети з життя українців-сучасників, в яких тривали активні пошуки нових засобів утілення сучасних тем з використанням народного танцю. Серед них: «Орися» А. Кос-Анатольського, «Пісня про дружбу» Ю. Щуровського, «Поема про Марину» Б. Яровинського, «Слава космонавтам» Ю. Бірюкова, «Торжество кохання» Ю. Знатокова, «Чорне золото» В. Гомоляки та ін.

Основними тенденціями 70-80 рр. ХХ ст. в розвитку національного балетного мистецтва, за визначенням Ю. Станішевського, були: «пильна увага до реалістичних традицій українського й усього радянського балету, прагнення до відродження драматургічної дієвості хореографічного спектаклю, створення різних жанрами і стилевими особливостями вистав, що органічно поєднували на конкретній ідейно-тематичній основі музичну, театральну і хореографічну образність» [13, 239]. Створено вистави «Ольга» та «Прометей» Є. Станковича, «Свіччине весілля» Ю. Знатокова, «Сонячний камінь» В. Кирейка та ін. Розвиток синтезу класичного та українського танцю став повільнішим. Для оновлення танцювальної лексики не вистачало запозичення виразних засобів нових систем — танцю модерн та джазового танцю. Тому в цей період намітився значний творчий спад, але деякі спроби мали місце й на українській балетній сцені («Світанкова поема» на музику В. Костенка).

У 1990-х рр. український балетний театр експериментував. Виникли перші спроби нового сучасного національного балету: «Вікінги» та «Ніч перед Різдом» Є. Станковича, «Володимир Хреститель» та «Фрески Софії Київської» В. Кікти, нові редакції «Лілеї» та «Лісової пісні».

Не всі українські національні балети були вдалим, але в кожному новому балетмейстери зважали на досягнення попередників. Деякі вистави стали певною сходинкою розвитку українського балетного театру («Досвітні вогні» Л. Дичко, «Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Поема про Марину» Б. Яровинського, «Прометей»

Є. Станковича, «Сойчине крило», «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського та ін.), а деякі — згодом зразками національної хореографії («Кам'яний господар» В. Губаренка, «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Тіні забутих предків» В. Кирейка). У пластичних рішеннях широко застосовувалися принципи поліфонії, контрасту, поетичного узагальнення. Змінилася роль кордебалету, нового забарвлення набув чоловічий танець, поліпшились техніка й акторська виразність виконавців. Здійснювалось переосмислення традиційних засобів побудови танцювальної лексики відповідно до нових засобів музичної виразності та принципів побудови музичної форми, в результаті якого виник симфонічний танець. Відбувалося стирання межі між пантомімою та танцем, що сприяло появі дієвого танцю. Завдяки цьому синтез класичного й українського народного танців став можливим і за його допомогою створювалися єдині по стилістиці національні балетні вистави.

Проаналізувавши наукову літературу на предмет вивчення українського балетного театру ХХ ст., виявлено, що феномен української національної балетної вистави недостатньо вивчений. Немає його загальноприйнятого визначення, не простежено розвитку явища в історичному аспекті. Відсутня класифікація українських національних балетних вистав, не чітко сформульована їх специфіка.

У результаті дослідження національних вистав на основі загальних тенденцій розвитку українського балетного театру виявлені характерні особливості українських національних балетів:

1) розкриття побутових, філософських і загальнолюдських тем, звернення до сучасних тем та втілення образів нових героїв;

2) використання музичних партитур, що ґрунтуються на симфонічній інтерпретації народних мелодій, та розвиток «симфонічного танцю»;

3) синтез пантомімічних виразних засобів з танцювальними та розвиток «дієвого танцю»;

4) створення яскравих характерів на основі лексики українських народних танців та зміна підходу балетмейстера до роботи над хореографічним текстом з урахуванням особистості акторів;

5) зміна акцентів під час створення хореографічного тексту мавових сцен з узагальнюючого на особливий, специфічний для певної вистави, що розкриває основний зміст та образні характеристики головних героїв;

6) запозичення досягнень світової хореографічної культури і суміжних мистецтв та інтерпретація їх з урахуванням національних традицій.

Серед виявлених особливостей основними є три, які характеризують поняття «українська національна балетна вистава». Під ним слід розуміти балети, які створено на сюжети, запозичені з української усної народної творчості, літератури або сюжети з життя

українців у ХХ ст. Крім того, ці вистави ґрунтуються на музичних партитурах українських композиторів ХХ ст., що інтерпретують українські народні мелодії або створюють власні в кращих національних традиціях. Пластичне вирішення таких вистав базується на синтезі досягнень класичної хореографії та виразних засобів українського народного танцю.

У подальшому слід звернути увагу на феномен української національної балетної вистави в історичному аспекті, дослідити позитивні та негативні тенденції розвитку. Згідно з основними особливостями необхідно виокремити певні критерії та провести класифікацію національних балетних вистав.

Список літератури

1. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х рр. ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — К., 2004. — 169 с.
2. Видатні майстри хореографічного мистецтва : Біоґр. Довідник / Н. М. Корисько (уклад.). К. : ДАКККіМ, 2003. — 18 с.
3. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20-30-ті рр. ХХ ст.) : дис. канд. іст. наук : 17.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2004. — 177 с.
4. Загайкевич М. П. Балетна драматургія / М. П. Загайкевич — К. : Наук. думка, 1969. — 230 с., нот.
5. Загайкевич М. П. Драматургія балету / М. П. Загайкевич — К. : Наук. думка, 1978. — 258 с.
6. Загайкевич М. П. Українська балетна музика / М. П. Загайкевич — К. : Наук. думка, 1969. — 230 с., нот.
7. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ ст. : дис. канд. іст. наук : 17.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2003. — 173 с.
8. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. — К., 2005. — 199 с.
9. Пастух В. В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х рр. ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 1999. — 186 с.
10. Полянська Г. М. Жанрний пошук в балетній музиці Віталія Губаренка : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — 190 с.
11. Станишевський Ю. Украинский балетный театр : история и современность / Юрий Станишевский. К. : Муз. Україна, 2008. — 411 с. : іл.
12. Станишевський Ю. Балетний театр Радянської України 1925-1985. Шляхи і проблеми розвитку / Ю. О. Станишевський — К. : Муз. Україна, 1986. — 237 с.;
13. Станишевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії / Ю. Станишевський — К. : Муз. Україна, 2003. — 440 с. : іл.

14. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність / Ю. О. Станішевський. — К. : Муз. Україна, 2002. — 735 с.
15. Станішевський Ю. Розквіт українського балету / Ю. Станішевський — К. : Рад. Україна, 1961. — 48 с.
16. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр (1925-1975) / Ю. Станішевський — К. : Муз. Україна, 1975. — 223 с.
17. Тулянцева А. А. Творчий шлях Дніпропетровського робітничого оперного театру і проблеми становлення українського оперно-балетного мистецтва (1920-1940) : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.02 / Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2000. — 192 с.
18. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : бібліографічний довідник / В. Д. Туркевич — К., 1999. — 223 с.
19. Чуприна П. Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991-2001) : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2005. — 192 с.
20. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60-90 рр. ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2006. — 196 с.
21. Шумилова Э. Национальное своеобразие балета / Э. И. Шумилова — М. : Знание, 1976. — 48 с.
22. Эльяш Н. Балет народов СССР / Н. И. Эльяш — М. : Знание, 1977. — 168 с.
23. Эльяш Н. Образы танца / Н. И. Эльяш — М. : Знание, 1970. — 239 с. : ил.

Надійшла до редколегії 10.10.2011 р.

УДК 792.78

Р. Г. НАБОКОВ

ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У ФЕНОМЕНІ МАСОВИХ ВИДОВИЩ: ВІД ПОЧАТКУ ДО СУЧАСНОСТІ

Простежується динаміка від художньо-виражальних засобів, що застосовувалися в античних театрах, через сценічні механізми Середньовіччя та епохи Відродження до часу виникнення і розвитку індустрії дозвілля та її переходу на сучасність.

Ключові слова: еволюція, художньо-виражальні засоби, масові видовища, сценічна техніка, жанри.

Прслеживается динамика от художественно-выразительных средств, применявшихся в античных театрах, через сценические механизмы Средневековья и эпохи Возрождения ко времени возникновения и развития индустрии досуга и её перехода на современность.

Ключевые слова: *эволюция, художественно-выразительные средства, массовые зрелища, сценическая техника, жанры.*

In this work we can observe dynamics from the artistic means of expression that were used in ancient theaters, through stage arrangements of the Middle Ages and the Renaissance to the time of appearance and development of leisure and its transition to modernity.

Key words: *evolution, artistic means of expression, mass spectacles, stage technique, genres.*

Слід зазначити, що в постановці означеної проблеми не вистачає фундаментальних досліджень, оснований на вітчизняних матеріалах, які надали б цілісну картину розвитку масових видовищ у минулому і сьогоденні. Повністю не розкрита специфіка художньо-виражальних засобів у різні історичні епохи.

З урахуванням праць теоретиків і практиків (М. М. Бахтіна, А. В. Беніфанда, В. П. Зайцева, С. С. Клітіна, О. А. Кривцуна, О. Л. Орлова, Ю. М. Черняка, І. І. Пригожина, І. Г. Шароєва), а також сучасних журналістів (А. Троїцького, І. Панасова та ін.) у статті відображена спроба розглянути означену проблему з позицій загальногуманітарного знання.

Метою статті є вивчення еволюції художньо-виражальних засобів масових видовищ з точки зору мистецтвознавства, що вивчає специфіку цього виду мистецтва у ХХІ ст., при цьому ввівши до наукового обігу маловідомі терміни і поняття, які відображають істотність феномену сучасних художньо-виражальних засобів сучасного масового дійства.

Масове видовище — галузь синтетичного мистецтва, що постійно розвивається в багатьох напрямках, відбувається під відкритим небом, у якому бере участь велика кількість людей, передбачене для масового глядача. Зазвичай, має святкову спрямованість і втілюється в театралізованих, карнавальних формах. Як зазначає В. М. Литвинський: «Феномен видовища являє, без сумніву, універсальна константа людського існування, що має кроскультурний характер. Священний ритуал, хода, танець, театр, карнавал, публічна страта, спортивне змагання, еротичне шоу, нарешті, масове спортивне видовище або спортивний театр утворюють складне явище культури зі своєю структурою та динамікою [2, с. 45]. Визначальними в них є художньо-виражальні засоби.

Традиції масових видовищ започатковані в глибоку давнину. Їх джерела — у первісних мисливських і сільськогосподарських ігрищах, масових народних обрядах. Ось як описує їх німецький філософ Е. Фінк: «На зорі історії свято прикрашалось бойовими іграми воїнів, подякою за врожай землеробів, жертвою, принесеною мертвим, танцювальною грою юнаків та дівчат і маскарадом, який ставив усе буття в зриму осяжність сценічного дійства» [4, с. 400].

За уявленнями древніх, зображення предмета, танцювальне відтворення якогось явища та ін. здатен «замінити» сам предмет, саме явище, на яке необхідно вплинути. Тому перед полюванням, рибною ловлею, військовим походом люди відтворювали в наслідувальному танці ті моменти, які вважалися важливими для успішного завершення розпочатої справи. Про магічні уявлення древніх свідчать, зокрема, багатоденні «ведмежі» обрядові святкування. Ці святкування містили такі моменти, як стрільба з маленького лука в опудало ведмедя або боротьба хлопчика з «ведмедем» (рядженим).

У Стародавній Греції та Римі існували різні види масових видовищ зі своїми традиціями, сценічною технікою. Для цього періоду характерні ходи, що супроводжувалися завзятими фалічними піснями; навмахії — реконструкції морських битв минулого, що влаштовувалися на затоплених аренах амфітеатрів; система жахів, що нагнітаються на сцені: згоряння живих людей, бої гладіаторів; гонки на колісницях. Викликають інтерес ателани — народний фарс. Їм властива наявність постійних типів масок дурнів, ненажер, жадібних старців і шарлатанів. Греція і Рим дали мистецтву дифірамб — прославляючий хоровий спів і комос — весела хода, що супроводжується фалічними піснями.

Багаті й різноманітні форми видовищ були створені в країнах Стародавнього Сходу: Індії, Китаї, Індонезії, Японії та ін. Маються на увазі театралізовані вистави в масках; музично-танцювальна драма — нагадам; китайське циркове мистецтво; японські бугаку і гагаку. Набула поширення музично-танцювальна драма — діла, що ґрунтувалася на текстах «Махабхарати» і «Ромаяни» і дідала в художньо-виражальним засобам Стародавнього Сходу уродистості, барвистості, яку забезпечували яскраві костюми і маски.

У Середні віки носіями народної театральної творчості були західноєвропейські бродячі актори — гістріони, жонглери, скомоорохи. Виникають нові форми масових дійств — містерії, літургії, карнавал, а з ним — карнавальний корабель. М. М. Бахтін писав: «Карнавал — це друге життя народу, організоване на основі сміху» [1, с. 6]. Він був усенародним святом, у ньому не було поділу на акторів і глядачів. Він мав своє народно-майданне сміхове спрямування.

У середньовічних художньо-виражальних засобах широко використовувався принцип симультанної декорації (від франц. *Simmultane* — одночасний), під час якого на сцені по прямій лінії встановлювалися одночасно всі декорації, необхідні по ходу дії.

Народжується нове мистецтво сценографії. Декорації з плоских стають архітектурно-перспективними. Їх малюють на полотнах, натягнутих на рами. Над декораціями разом з машинерією, бутафорією та костюмами працювали найвідоміші художники того часу. У цей же час виникає перший професійний європейський

театр епохи Відродження — італійська народна комедія масок (Комедія Дель Арте, XVI-XVII ст.).

Маску в Комедії Дель Арте використовували у двох значеннях: по-перше, як предмет, що закриває обличчя, а по-друге, як певний соціальний тип, наділений певними рисами. Так, усі маски (а їх більше сотні) Дель Арте можна поділити на три групи: 1) народно-комедійні маски слуг; 2) сатирично-викривальні маски панів; 3) ліричні маски закоханих.

У роки Великої французької революції (1789-1799) виник новий жанр — масові агітаційні дійства, що стали частиною суспільного життя народу. Вони сприяли такому виду художньо-виражальних засобів, як театральне-декораційне мистецтво. Наприкінці XVIII ст. на паризьких сценах застосовувалися так звані партікаблі (об'ємні декорації: мости, скелі), успішно відтворювали складні постановочні ефекти.

У Росії масові театральні дійства з найдавніших часів і аж до XX ст. існували як народні ігри, що супроводжували різні календарні обряди: проводи зими, підготовка до сівби та ін. А що стосується художньо-виражальних засобів у цей період, то вони цікаві виникненням складної, з технічної точки зору, сценографії російського театру XVIII ст. Як приклад можна навести Останкінський театр графа Шереметьєва, в якому обов'язково було декілька «воротів», за допомогою яких підіймали й опускали завісу, падуги — частини декорацій над сценою, задник, а також машини для створення різноманітних шумових ефектів. До речі, до нашого часу добре збереглися дві з них — машина грому і машина дощу. У цей період також набуває розвитку історія піротехнічного мистецтва.

Після революції 1917 р. монументальні й грандіозні масові видовища стали відігравати величезну роль у мистецтві. Виникли ораторіально-мітингові видовища. Режисери закликали до виходу за межі «коробки сцени» на площу, до перетворення театального мистецтва в масове дійство, у «відкрите» видовище, яке б органічно долучало нові компоненти у звичну синтетичність, тобто синтезувало б видовищність інших видів мистецтв. Побутовий символ та мітинговий елемент межували з раєшником, ексцентрика цирку — з урочистістю маніфестації, а азартна природа музик-холу — з лінійною відточеністю парадної ходи. Основою такого синтезу була видовищна естетика народної вистави, яка набула в мистецтві відвертої буфонадності, імпровізації, відомої «вседозволеності» балаганного фарсу.

У 1918-1920 рр. масові видовища досягли надзвичайного розмаху. Вони мали виражати героїчну налаштованість масового глядача до майбутньої перебудови світу. Відверта агітація, широкий розмах, героїчна тема — усе стає головною метою масових видовищ. Виникли нові типи масового видовища: мітинг-концерт, мітинг-спектакль, політичні спектаклі-огляди.

У масових видовищах, поставлених у перші три роки після революції 1917 р., використовувалася не тільки певна двополюсна схема поділу світу і суспільства, але і своя символіка. Художньо-виражальні засоби цього періоду — це символічна постать пролетаря величезного розміру, емблеми знярядь праці пролетарів, шматки колючого дроту як символи закріпачення. Театралізовані свята, масові видовища, політкарнавали перших років радянської влади сприяли розвитку нової драматургії і нових художньо-виражальних засобів.

У ХХ ст. до досвіду масових народних патріотичних дійств звернувся Захід. Прагнення охопити у виставі широке коло соціально-історичних явищ диктує нові режисерські прийоми, засоби художньої виразності: фотомонтаж, кінохроніка, розгортання дії одночасно на декількох майданчиках, нові сценічні конструкції — рухомі доріжки, сегментна сцена, принципи документалізму. Вигадані події на сцені монтувалися одночасно з історично достовірними. Сценічна дія чергувалася з показом кінофільмів і кінохроніки. Це був політичний документальний театр.

30–ті рр. у святковій культурі характерні стрімким розвитком масових дійств, які найчастіше набували форми політкарнавалів. Саме в них безліч яскравих гротескних образів «ворогів революції», символічних компонентів дії. Великого розквіту досягли фізкультурні свята, що втілювалися в найрізноманітніших формах на стадіонах, у парках, на площах. Повсюди починали відбуватися масові гуляння з організованими ігровими дійствами, виставами, танцями. Вони стають комплексною формою культурного відпочинку народу. Набувають поширення свята на честь професій — масові гуляння працівників заводів і фабрик; у них брали участь не лише робітники і службовці, а й члени їхніх сімей. Великою популярністю користувалися театралізовані мітинги. Для такого мітингу готувалося спеціальне оформлення, різні види мистецтв доповнювали бойові агітаційні промови ораторів. Значного поширення набули масові музичні, зокрема співочі свята.

50–60 рр. — пора започаткування фестивалів. Найграндіознішим і найяскравішим святом у ці роки був 5 Всесвітній фестиваль молоді і студентів у Москві (серпень 1957р.). Багатонаціональний склад учасників фестивалю, різноманітність традицій, велика кількість виконавців зумовили багатожанровість вистав і видовищ, пошуки виразних і зрозумілих форм утілення. Для цього ж часу характерні такі види театралізованої вистави як прологи, присвячені актуальній політичній події, ювілею, що складаються з показу історико-революційних епізодів, прославлення трудових досягнень, ушанування передовиків праці. Також набули свого поширення і тематичні театралізовані концерти.

У середині 1960 — початку 1970-х рр. усенародні масові видовища з особливою силою демонструють виховний, мобілізуючий і

організуючий вплив. Саме в цей період найбільшого поширення набули агітаційно-художні бригади, для яких характерні такі художньо-виражальні засоби як злободенність, плакатність, пропаганда передового досвіду, критика, сатира.

Вершиною мистецтва масових театралізованих видовищ стали величні церемонії відкриття і закриття Олімпіади-80. Цим, насправді, масовим театралізованим видовищам аплодували мільйони людей усієї планети. Ніколи ще в історії, після старогрецьких святкових змагань, спорт і розмаїття мистецтв народів світу так не зближалися, не змикалися в єдність, як під час Московської олімпіади. Режисер-постановник М. І. Туманов зазначав: «Нам хотілося засобами масового видовища розповісти про масовість нашого спорту, про різноманітність національних культур, про високу майстерність діячів культури і спорту, передати відчуття всенародного визнання олімпійського руху, олімпійських ідеалів» [3, с.47].

Сучасність — час розквіту такого явища як шоу, що містить музичну естраду, кіноіндустрію, комерційні спортивні змагання, розважальні телепередачі, конкурси краси, виставки; конкурси виконавської творчості різних жанрів, фольклорні свята, багаті різноманітністю жанрів, вогняні шоу, піротехнічні святкування, панорамний феєрверк, синхронізований з будь-якими мелодіями і стилями.

Нові форми масових видовищ потребують і нових художньо-виражальних засобів, одним з яких є світлові спецефекти і серед них головний чарівник — лазер. Лазери здатні малювати різні зображення, від найпростіших геометричних фігур до будь-яких написів і зображень на сцені, на стінах і навіть на хмарах. У подібному шоу лазерна система — провідний діючий елемент, а в рамках спеціальних ефектів створений лазерними променями є підтримкою основної сценографії вистави.

На зміну сучасної видовищної культури помітний вплив чинять сучасні світлодіодні екрани, які використовуються як елемент оформлення сцени, для показу відеофрагментів шоу.

Привертають увагу мультимедійні шоу як окремий жанр. Мультимедіа — різноманіття форм спілкування, а у випадку, що розглядається нами — різноманіття виражальних технічних засобів, об'єднаних на сцені. Головний елемент, який відрізняє мультимедіа-шоу від спроб простого синтезу різних видів творчості на сцені, — це єдина концептуальна ідея.

Цікавий і такий феномен сучасних масових видовищ як світломузичне шоу. Зазвичай воно супроводжується музичним рядом, що виконується «наживо» або лунає з фонограми.

Останнім часом виникли спеціалізовані комп'ютерні програми, які дозволяють моделювати в тривимірному вигляді сцену, декорації, акторів, конфігурацію світлового обладнання.

Значна увага під час постановки масових видовищ приділяється нині і використанню системи безекранної інтерактивної відеопроєкції, що надає змогу людині, яка потрапляє в зону дії спеціального проєктора (Pool System), індивідуально впливати на систему. Проєкція навколо неї «оживає», відкриваючи закриті раніше площини або переміщаючи об'єкти. Ця система дозволяє залежно від потреб підібрати необхідні ефекти і способи подання візуальної інформації.

Таким чином, можна стверджувати, що масові видовища з давніх часів і до наших днів завжди відповідають віянню епохи, ставши своєрідним утіленням її поривань, надій і яскравою характеристикою того чи іншого періоду в житті народу, в розвитку країни. Можливо тому жанр налічує таке різноманіття форм, рівного якому ми не знайдемо в жодному іншому виді мистецтва.

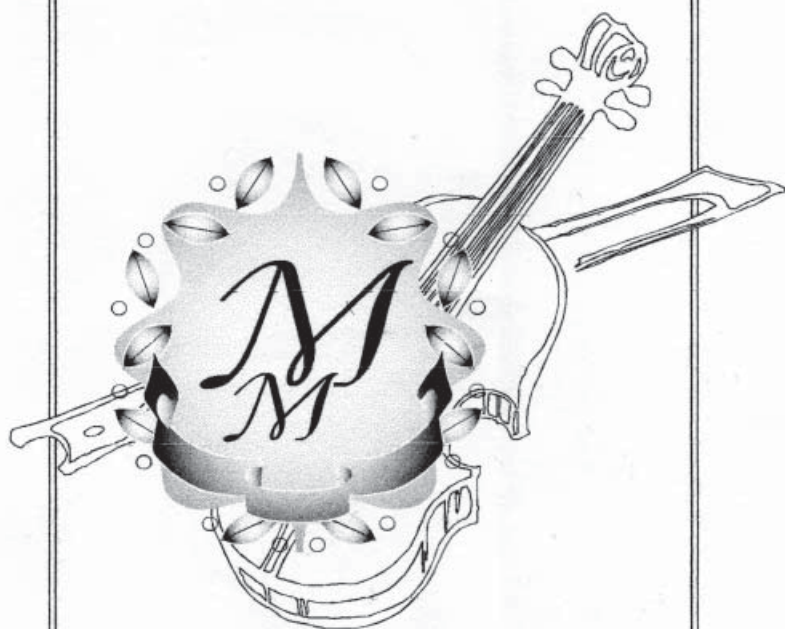
Розглядаючи еволюцію розвитку художньо-виражальних засобів цього жанру, нескладно переконатися, що вони: 1) відіграють культуротворчу роль, відкриваючи шлях до виникнення нових форм та видів масових видовищ; 2) сприяють посиленню естетичного й емоційного ефекту, що виникає в глядача від вистави.

Звернувшись до перспектив подальшого розвитку в цьому напрямі, необхідно акцентувати увагу на проблемі технічної освіти у сфері режисури масових видовищ. Саме в процесі підготовки і навчання студентам цієї спеціальності необхідний базовий курс зі звукового і світлового оформлення естрадно-масових заходів, із сучасними мультимедійними, мобільними й іншими цифровими технологіями. Отже, майбутнє у сфері освіти режисерів і сценаристів має бути нерозривно пов'язане не лише з гуманітарними, але і з технічними дисциплінами.

Список літератури

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. / М. М. Бахтин — М., 1965. — С.54
2. Литвинский В. М. Ускользящая красота зрелища / В. М. Литвинский // Научные исследования и разработки в спорте. Вестник Санкт-Петербургской государственной академии физической культуры им. П. Ф. Лесгафа. — СПб., 1999. — С.45—54.
3. Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. — Л., 1974. — С.95
4. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия. [Электронный ресурс] / Э. Финк : — Режим доступа: <http://www.finkfenom.ru>

Надійшла до редколегії 03.11.2011 р.



*Музичне
мистецтво*

НЕПРАВОСЛАВНІ ДУХОВНІ КОНЦЕРТИ В УКРАЇНІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ. В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Розглядається процес становлення традиції проведення духовних концертів у неправославних церквах України на початку ХХ ст. Аналізуються впливи неправославних духовних концертів на розвиток музичного виконавства в Україні початку ХХ ст.

Ключові слова: музична культура України, неправославні духовні концерти, музично-виконавський професіоналізм.

Рассматривается процесс становления традиции проведения духовных концертов в неправославных церквях Украины в начале ХХ в. Анализируются влияния не-православных духовных концертов на развитие музыкального исполнительства в Украине.

Ключевые слова: музыкальная культура Украины, неправославные духовные концерты, музыкально-исполнительский профессионализм.

We consider the process of becoming a spiritual tradition of concerts in the non-Orthodox churches in Ukraine in the early of 20th century. The influence of non-Orthodox religious concerts on the development of musical performance in Ukraine early 20th centuries is analyzed.

Keywords: musical culture of Ukraine, non-Orthodox spirituals concerts, music-performing professionalism.

У попередній статті розпочато розгляд характерних особливостей та умов проведення духовних неправославних концертів в Україні в середині — другій половині ХІХ ст. У даній роботі продовжується розгляд цієї проблематики на прикладах початку ХХ ст. і, водночас, підсумовуються наведені свідчення, обґрунтовуються висновки щодо ролі таких концертів у розвитку музичної культури України і, вужче, музичного виконавського професіоналізму, якого набували виконавці і, навіть, слухачі, котрі відвідували такі концерти.

Із заснуванням «Російської музичної газети» (1894-1918) інформація про духовні концерти, які відбувалися у великих культурних містах України, час від часу стала потрапляти і до цього найпопулярнішого серед російських музикантів видання.

Найпершою кореспонденцією з України в цій газеті є повідомлення з Харкова від 1901 р. про освячення нового органу в католицькій церкві, яке зібрало тисячний натовп, і присвячений цій події духовний концерт, організований «невтомним» [5] К.Горським. Харківський кореспондент газети Р. Геніка надає програму цього концерту: меса Сантнера, органна фантазія Томаса (виконавець А. Юр'ян), токата d-moll Баха (Фай), скрипкове

Andante religioso Тома (Горський). Найбільше враження справила на слухачів молитва *Salutation à la Sainte Vierge* для меццо-сопрано з акомпанементом хору, органу, струнного оркестру та двох валторн Горського на французький текст абата А. Вагнера (солістка — відома харківська співачка С. Ю. Моте) [5].

Навесні 1910 р. «Російська музична газета» помістила кореспонденцію Р. Геніки, в якій йшлося про духовний концерт під керівництвом К. Горського в малому театрі. Концерт цілком складався з творів організатора концерту. «Під його [Горського — В. Ш.] керівництвом хор аматорів, оркестр і солісти (пані Харківська, Афанасьєва, Штрєнгер, пани Ларін, Рубинський) виконали Месу *Es-dur*, молитву *Salve Regina* та гімн *Salutation à la Sainte Vierge*. Оркестр і хор цілком пристойно справилися зі своїм завданням; проте солісти були вкрай слабкі, що значною мірою псувало враження» [4].

Творчість Горського як духовного композитора неодноразово заслуговувала на прихильність харків'ян незалежно від їхньої конфесійної належності. Так, у 1909 р. Р. Геніка, рецензуючи один із духовних концертів, писав: «Католицький гімн (для соло, хору і оркестру) п. Горського цілком бісирувався, настільки він сподобався. Цей твір мелодичний, благозвучний, простий і пластичний за формою, проникнутий благоговійним церковним настроєм» [2].

Горському-композитору належить декілька духовних концертів. Свій заупокійний концерт «Зряще мя безгласна» він пропонував у 1911 р. читачам «Російської музичної газети» замовляти через музичне училище. Ці духовні концерти, як зазначає дослідниця Т. Б. Бахмет «...виходили далеко за межі релігійного впливу й ставали подіями в музичному житті всього міста» [1]. Так, у зв'язку з першим виконанням меси Горського музичний критик харківської газети «Ранок» пише: «Костянтин Горський присвятив багато часу і зусиль для організації музичної частини літургії в місцевому костьолі. Аматорський хор у складі 35 осіб чисто виконав латиною нову месу. Цей твір, як і попередні твори Горського укладено загальноновизнаною музичною мовою, він простий і мелодичний, у ньому відчувається особистість самого автора — набожного католика, котрий добре знає і любить свій обряд. Окрім чудової «*Ave Maria*», яку вже публіка знала, в музиці меси виділяється середня частина «*Credo*» і «*Benedictus*» із дзвінким соло скрипки...» [1].

На особливу увагу заслуговують духовні концерти, в яких поєднувалося виконання творів композиторів різних конфесій. Один з них — під керівництвом відомого латиського музиканта, викладача музичного училища Харківського відділення Імператорського російського музичного товариства Ю. Юр'яна — відбувся

8 квітня 1907 р. у Харкові в лютеранській церкві. «Під його орудою, — пише Р. Геніка, — невеликий оркестр гармонійно, красиво виконав декілька вдалих аранжувань із творів Баха, Чайковського («У церкві», Andante зі струнного квартету на смерть Лауба), Бортнянського (32-й концерт). Цікавим, талановитим органістом виявився А. Капп, який зіграв Токату і фугу d-moll Баха, уривок із Сонати Мендельсона і Скерцо Гольмана. На жаль, орган у нашій Лютеранській церкві не може відповідати концертним цілям: важка клавіатура, регістри, що свистять, хриплять та виють, у змозі спотворити гру найкращого органіста. Окрім того, в концерті взяли участь: пані Пілар фон-Пільхау, яка виконала відому арію Страделли, *Vußlied* Бетховена та *Salve Regina* Горського — п. Горський, майстерно виконав поетичне «Au Temple» Гіро, та квартет валторністів (2 п'еси Генделя та Гайдна). Публіки було багато і виконання справило на неї прекрасне враження» [3].

Уже під час Першої світової війни, у 1916 р., католик Горський виступав на чолі духового оркестру в харківській лютеранській кірсі в концерті на користь Польського комітету допомоги жертвам війни [12, с. 70].

Яскравим прикладом виконання різних за конфесійною належністю духовних творів у рамках одного концерту можуть слугувати виступи в Одесі на початку 1910-х рр. «Одеської симфонічної капели», яка була організована при Регентських курсах їхнім фундатором, вихованцем Московської консерваторії М. Ф. Марценком, відомим у місті кларнетистом-педагогом, музичним письменником. До програми найпершого концерту капели (16 січня 1911 р.), який висвітлено на шпальтах «Російської музичної газети», увійшли твори Палестрини й Орландо Лассо, російську музику презентував хор М. Березовського «Не отвержи мене во время старости», інших авторів. Перед початком концерту Марценко прочитав реферат «Музика старого стилю і класичного періоду». «Народження цього ідейного починання заслугове на повне схвалення і побажання подальшого процвітання успіху», — писав у кореспонденції з Одеси Ю. Енгель [30]. Як зазначає одеська дослідниця Р. Розенберг, випускники й учні Регентських курсів — учасники капели Марценка — регулярно виступали в духовних концертах, котрі збагачували музичне життя міста; згодом капела набула популярність і за межами Одеси [21, с. 79].

Інше свідчення про поєднання творів представників різних конфесій у православному духовному концерті маємо в кореспонденції з Києва в «Російській музичній газеті», де йдеться про виступ відомого в Києві хору Володимирського собору під керівництвом М. А. Надеждинського. У ній сповіщається, що в березні 1910 р. «...під час 4 тижня посту відбулися два духовні концерти.

Хор п. Надеждинського виконав месу С-dur Бетховена і декілька творів Гречанінова» [14].

Проведення духовних неправославних концертів в Одесі також мало давню традицію. Католицька церква була закладена в 1802 р., а через декілька років при ній уже служив монах-органіст. Напевно, перший одеський орган був у цій католицькій церкві. З християнськими громадами західних обрядів найтісніше пов'язані історія органного життя міста й проведення неправославних духовних концертів. І якщо проведення духовних концертів саме в католицьких храмах (органістом одеського костюлу в 1910-ті рр. був Михайло Свенцинський [7]) не віталося Ватиканом, то концерти в лютеранській кірсі та реформатській церкві були доволі поширеним явищем і висвітлені в пресі доволі детально.

Як зазначає дослідник історії органів в Україні С. Каліберда, до 1841 р. у лютеранській церкві (кірсі) Святого Павла розміщався підрозділ Рішельєвського ліцею. Хор ліцею неодноразово виконував духовні твори у супроводі органа церкви Св. Павла. Чи не найперша згадка про орган у громадському закладі Одеси сягає 1864 р., коли в залі Рішельєвського ліцею відбувся концерт для контролю з хором та органом» [10].

Ще наприкінці XIX ст. у лютеранській та реформатській одеських церквах працював органістом вихованець Лейпцизької консерваторії, відомий в Одесі педагог-органіст і піаніст Рудольф Гельм, виходець з Чехії. Під час духовних концертів цей музикант виконував клавірні прелюдії та фуги й органні твори Й. С. Баха, концерти для органу з оркестром Г. Ф. Генделя, твори Й. Рейнбергера, В. А. Моцарта [16, с. 68-69].

У 1909-13 рр. одеський кореспондент «Російської музичної газети» Р. Енгель постійно інформував читачів про духовні концерти в лютеранській та реформатській церквах, які організовували вже інші органісти — А. Гольце¹ та О. Гефельфінгер².

Наведемо та проаналізуємо деякі з них. Восени 1909 р. в цьому місті «...усього відбулося 3 духовні концерти. 15 листопада [відбувся] духовний концерт у Лютеранській церкві під керівництвом п. А. Гольце, за участю співаків пані Муніос та п. Коррандіні

¹ У переліку представників духовенства євангелістсько-лютеранської церкви св. Павла органіст Альберт Густавович Гольце, німець за походженням, подається як вільний художник — музикант, котрий закінчив з відповідним дипломом якусь із консерваторій [7].

² Швейцарський підданий, німець за походженням, вихованець Петербурзької консерваторії Олександр Генріхович Гефельфінгер (1886-1941) усе подальше своє життя пов'язав із Одесою. Він є автором духовних творів на слова російських авторів, які в останні роки активно перевидаються. У своїх спогадах С. Т. Ріхтер назвав Гефельфінгера «негласним суперником» свого батька — органіста одеської кірхи [23].

й віолончеліста п. Брамбілла. До програми ввійшли твори Баха, Бетховена, Аллегрі, Моцарта, Локателлі, Форе і Guilmant. 24 жовтня і 22 листопада відбулися концерти органіста Реформатської церкви п. Гефельфінгера. Програми обох концертів були цікаво складені з творів Баха, Ліста, Мендельсона, Шопена, Фолькмара, Guilmant, Гріга і Кауфмана. Духовні концерти відвідуються охоче, проте, на жаль, трапляються радше випадково, ніж систематично. Це зумовлено, зокрема, відсутністю добре дисциплінованого хору (в нинішньому році хор ще не організований), а також і частою зміною в нас органістів» [26].

«Дуже цікавим, як за виконанням, так і за програмою, був концерт органіста п. Гольце, що відбувся 16 грудня в залі «Уніон». До програми ввійшли твори: Баха, Гайдна, Страделла, Адама, Джемініані, Гюльмана, Рейнбергера та Елерта. У цьому концерті брали участь пані Скокан (спів) і п. Брамбілла (віолончель)» [27]. «З великим успіхом відбувся церковний концерт у Реформатській церкві (17 січня), в якому, окрім органіста п. Гефельфінгера, який чудово зіграв твори Баха та Рейнбергера, виступив талановитий альтист п. Перман (учасник квартету IPMT), пані Де-Рибас (співи) і жіночий хор під керівництвом д-ра Зіле; були виконані твори Генделя, Брамса, Рубінштейна і Форе» [28]. Через декілька місяців у черговій статті Р. Енгель зазначив, що найцікавішими в березні того року концертами виявилися саме духовні: «в Лютеранській церкві (14-го), в якому взяли участь пані Вакниць (спів), пан Серпков (арфа) і мішаний хор (a capella) під керівництвом пана Гольце, виконав твори Баха, Страделли, Баха-Гуно, Рінка і Кігтау. Окрім того, пан Гольце (орган) з рідким художнім смаком зіграв твори Баха, Макса Гульбіуса і Піутті. 28 березня відбувся духовний концерт у Реформатській церкві за участю пані Титової (спів), пана Зеленки (віолончель), органіста пана Гефельфінгера і жіночого хору під керівництвом Ф. Мироновича. До програми ввійшли твори Баха, Бетховена, Глюка, Кореллі, Гельмана, Кржижановської та Меркель» [29].

Серед мистецьких подій осені 1910 р. в Одесі, що найбільше вразили слухачів, кореспондент «Російської музичної газети» називає саме духовні концерти: в лютеранській церкві за участю органіста Гольце та в реформатській церкві за участю органіста Гефельфінгера [17].

Наступний духовний концерт у реформатській церкві, що відбувся 5 грудня 1910 р., «...надав можливість присутнім на ньому слухачам ознайомитися з прекрасним 23-м псалмом Ліста (пані Анна Е. Тур, Сплінтер — арфа та п. Гефельфінгер — орган) та органними п'єсами Баха, Ліста, Гепфера і Барблана» [31].

Черговий духовний концерт у реформатській церкві, який відбувся 11 березня 1911 р. і пройшов дуже успішно, був повністю

присвячений органній музиці. Виконання О. Гефельфінгером творів О. Гільмана, Меркля та Ф. Мендельсона рецензент характеризував як «натхненне і зігрите великим почуттям» [32]. Програму концерту склали органні сонати: c-moll Гільмана, d-moll Меркля та Варіації Мендельсона.

Із дещо меншим художнім успіхом на початку березня 1911 р. відбувся духовний концерт і в лютеранській церкві, в якому із органістом Гольце виступили скрипаль Задрі та співачка пані Де Рибас [32]. У виконанні цих артистів звучали: Арія Й. С. Баха, Träumerei Р. Шумана (Задрі), арія з «Тангейзера» (Де Рибас) та органні твори Баха, Ріменшнейдера та Гільмана.

У сезоні 1911/12 рр. «...перший духовний концерт у Лютеранській церкві (4 листопада [1911 р. — В. Щ.] мав уже знайому за цими ж концертами 1 симфонію Гільмана для оркестру та органа» (диригент А. Ценовський), Adagio з 3-ї симфонії Сен-Санса. Вокальні солісти п. Селявин і пані Милова виконали уривки з ораторій Генделя, Гіддера і Клуґхардта. Органіст п. Гольце, окрім акомпанементу й участі в оркестрових творах, виконав мелодію Реннера та D-dur'ну сонату Сен-Санса» [25].

Перший духовний концерт сезону 1912/13 р. у реформатській церкві, який відбувся 2 грудня надав можливість слухачам ознайомитися із симфонічною картиною для органа «Саул» Густава Штеле — «...твором дуже складним і глибоким за замислом» [33]. Як зауважує Р. Енгель, «...в органній частині програми були Прелюдія Баха та Adagio — Мендельсона, що було виконано п. Гефельфінгером зі звичайними для цього музиканта властивостями: продуманістю, теплотою та стильністю. Дуже добре враження справив баритон п. Л. Максимов, який зумів у [...] Pieta Signore Страделли внести шляхетність і уникнути звичайної сльозливості й пафосу» [33].

6 січня 1913 р. у реформатській церкві Одеси з виконанням пісень Л. Бетховена, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта і Г. Вольфа виступала видатна співачка — одеситка Анна Ель-Тур (справжнє ім'я Анна Самійловна Ісакович). «Слід відзначити довершеним акомпанемент п. Гефельфінгера, який, окрім того, виконав невеликі твори Й. С. Баха, Ф. Мендельсона, О. Гільмана і Ш. М. Відора» [34].

Капітальним твором другого в цьому сезоні духовного концерту в лютеранській церкві, що відбувся 17 березня, був концерт a-moll для оркестру та органу М. Е. Боссі. Солістами цього разу були співак — бас О. Л. Каченовський та органіст А. Г. Гольце, у виконанні якого особливо виділився Trauermarsch und Engelgesang О. Гільмана [35].

А 8 грудня 1913 р. програму безплатного духовного концерту в реформатській церкві склали твори Й. С. Баха, Г. Пьорселла,

Ф. Шуберта, Й. Рейнбергера, Ю. Свендсена та В. Ф. Фітценгагена [36].

У другій половині 1910-х рр. А. Гольце на посаді органіста лютеранської церкви замінив Теофіл Данилович Ріхтер, якого в 1916 р. запросили з Житомира на посаду професора з класу фортепіано в Одеську консерваторію.

Згадуючи про свої одеські роки життя, С. Т. Ріхтер зазначав, що він у 1920-ті рр. з батьками мешкав у домі, який був в одному дворі з німецькою кірхою, де працював регентом церковного хору і органістом його батько. «Я кожную неділю ходив його слухати, — точніше подивитися, що вони там роблять, — аніякої релігії не було» [23]. С. Ріхтер також згадує про концертні виконання духовних творів у кірсі: «Мама зустріла знайому [...]. Вона співала одного разу в кірсі, в концертному дуеті, — була mezzo, а soprano — знаменитість» [23]. З цієї цитати стає очевидно, що кірха, окрім свого безпосереднього призначення, була для місцевих німців своєрідним духовно-мистецьким осередком. Зрозуміло, що в буремні 1920-ті рр., про які йдеться в спогадах С. Ріхтера, проведення концертів із духовних творів у кірсі стало продовженням давньої традиції, яку започаткували попередники Т. Д. Ріхтера — Р. Гельм та А. Гольце. Добре обізнаний як композитор (Т. Д. Ріхтер був співучнем і товаришем по Віденській Hochschule видатного німецького композитора Ф. Шрекера) і яскрава творча людина, він виконував під час таких концертів і власні імпрізації та навряд чи обмежувався в роботі з церковним хором творами тільки прикладного значення.

Духовні концерти проводилися не лише в храмах християнського обряду, а й у синагогах. Так, в Одесі вже наприкінці 1810-х рр. і в наступні десятиріччя єврейська спільнота в місцевій синагозі по суботах насолоджувалася співом кантора Соломона Кастена [11, с. 264]. Традицію проведення духовних концертів продовжив ще один видатний кантор і єврейський композитор Нісан Блюменталь (1806-1902), який більше ніж півсторіччя працював у Бродській синагозі. Він виступав зі своїм хором, не лише під час літургії, а й у духовних концертах, виконуючи, крім молитовних єврейських хорів (зокрема власного компонування), музику Й. С. Баха, Л. Бетховена та Л. Керубіні. Чудовий знавець багатовікових традицій єврейського духовного співу, Блюменталь завжди був саме єврейським композитором, проте, власні духовні твори він створював за канонами європейської церковної музики, наближуючи, таким чином, музичну частину єврейського богослужіння до кращих західноєвропейських, зокрема німецьких, зразків [18]. Його традиції в Бродській синагозі успадкували талановитий регент і композитор Давид Новаковський та видатний синагогальний кантор Пінхас Мінковський.

У довіднику «Вся Одесса на 1914 год» у розділі «Духовенство Одессы на 1914 год (всех исповеданий)», окрім двох названих вище музикантів, наводяться імена ще декількох єврейських канторів, які працювали в інших синагогах міста: Х.-Й. Недзвецкий, С. Германський, М. Штейнберг, Н. Коган, П. Кушнір, Ш. Шехтерман, Ш. Гольдрах. Цікаво, що в Новобазарній синагозі, окрім традиційної посади кантора (М. Дехтяр), була також посада диригента (А. Клювгант) [7], що може свідчити про концертну спрямованість діяльності її музикантів. Підтвердженням цієї тези є й той факт, що Д. Новаковський у деяких своїх духовних творах спеціально вводив партії скрипки та віолончелі — інструментів, які не використовувалися під час богослужіння, тобто ці твори призначалися саме для концертного виконання [37].

Концерти довершених єврейських співаків приваблювали і численних слухачів інших національностей, зокрема християнських священиків, які приходили до Бродської та інших одеських синагог не лише на платні концерти, що організовувалися на свята, а й на суботні молитви. Серед захоплених вдячних слухачів служб і концертів у синагогах були М. А. Римський-Корсаков та М. П. Мусоргський. У листі з Ялти до В. В. Стасова (1879 р.) Мусоргський повідомляв: «В Одесі відвідав богослужіння у двох синагогах і був у захваті. Запам'ятав добре дві ізраїльські теми: одну кантора, іншу — хорового кліру — остання унісон; не забуду їх ніколи!» [20].

У захваті від мистецтва кантора і хору одеської синагоги, що була розташована на розі вулиць Поштової та Італійської, був і один з найосвіченіших монархів тих часів, бразильський імператор Дон Педро II, який відвідав місто у вересні 1876 р. «Його величність залишився вельми задоволеним співом, про що й висловив подяку місцевому раввіну п. Швабахеру» [6].

З установленням у Бродській синагозі в 1909 р. органу (за різними джерелами органістами в ній були: І. Геллер, Д. Геллер, органіст-німець із лютеранської церкви, ймовірно А. Гольце) кількість слухачів у ній ще збільшилася. В хорі Бродської синагоги розпочинав кар'єру відомий в Одесі в 1920-30-ті рр. естрадний співак В. Кораллі, концертував Ф. Шаляпін [8].

У кореспонденції з Проскурова (нині м. Хмельницький), яка була надрукована в 1907 р. в київському журналі «В мире искусств» сповіщалося, що 21 та 22 липня в «Новому театрі» відбулися 2 «музично-вокальні» концерти кантора бердичівської головної синагоги М. Писака з його хором і місцевого оркестру під керівництвом п. Гойзмана. Програма концертів складалася з 10 духовно-музичних творів Шуберта, Гайдна та самого Писака [13].

Цей документ видається дуже показовим. У ньому, поперше, наводиться факт поєднання в духовному концерті, який

організували євреї, християнських духовних творів та синагогальних хорів; по-друге, набуває підтвердження теза про культурну і духовну відкритість прогресивної частини єврейської спільноти в Україні.

Серед організаторів і активних учасників неправославних духовних концертів у Києві, місті де найперший публічний концерт неправославної духовної музики дав у лютеранській церкві ще 16 червня 1820 р. органіст Ф. Зейферт [10], наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. був чеський музикант, вихованець Празької органної школи Алоїз Іванович Сокол, відомий у місті органіст, композитор і викладач музики, власник одного з найбільших у місті магазину нот і музичних інструментів. Так, у 1891 р. київська преса анонсувала духовний концерт А. І. Сокола, який мав відбутися 2 квітня в Лютеранській церкві за участю співачки Алексеевої-Юневич та віолончеліста Фон-Мулера [19]. Багатогранна особистість, А. І. Сокол зробив чимало транскрипцій російських та українських народних пісень як для фортепіано в 4 руки, так і та для фісгармонії [24, с. 180-181].

У кореспонденції до «Російської музичної газети» з Києва про підсумки весіннього сезону 1911 р., в якій сповіщається, що під час четвертого тижня великого посту в міському театрі відбулися чотири духовні концерти. Артистами опери (солісти: співачки Воронець і Рибчинська та співаки Долінін і Тихонов; оркестр та хор на чолі з Л. Штейнбергом) виконувався Реквієм Верді. «Можна побажати, щоб у майбутньому четвертий тиждень [посту — В. Щ.] ознайомив нас з геніальними творами Бетховена, Берліоза, Палестрини, Баха та інших геніїв Заходу», — зазначав автор [15]. Цитовані рядки свідчать, що західноєвропейська духовна музика на початку ХХ ст. дедалі все частіше виконувалася в концертах на провідних сценах професійними музикантами незалежно від їхнього віросповідання.

Цікавим є лист до редакції «Російської музичної газети» агента Російського театрального товариства Л. Кагадеева, в якому він інформує про фінансову аферу І. І. Вейнберга, імпресарію відомого композитора й органіста Адама Оре (1855-1927) з Риги, під час організації духовного концерту цього музиканта в Сумах, у залі лютеранської церкви. Ангажувавши для проведення концерту двох місцевих співаків — подружжя Плютоб, заказавши в місцевій типографії афіші та білети, найнявши для починки та чистки органа місцевого фортепіанного майстра, музикант зі своїм імпресарію відразу після проведення концерту 18 грудня 1902 р. утекли із міста нічним поїздом, не розраховавшись ані з ким [9]. Вочевидь подібний духовний концерт у цьому місті не був винятковим явищем, проте, інформація про нього потрапила на шпальти центральної преси лише завдяки

скандальним обставинам, за яких він відбувся. Ані слова не говориться у цьому листі про програму цього концерту, але можна припустити, що до неї ввійшли якісь відомі провінційним співакам західноєвропейські духовні твори, а також, імовірно, деякі опуси самого виконавця.

У невеликих українських містах час від часу об'єднаними зусиллями професійних музикантів та місцевих аматорів різних конфесій також проводилися духовні концерти, проте інформація про них не часто потрапляла на шпальти губернських періодичних видань. Поодинокі інформація про такі мистецькі події збереглася завдяки спогадам, особистим щоденникам деяких сучасників або випадковому збігу обставин. Показовим у цьому сенсі є свідчення про виступ 16 квітня 1916 р. в духовному концерті в католицькому костьолі Кам'янського (нині Дніпродзержинськ) італійського оперного співака-баритона з європейським ім'ям Джузеппе Маджі, котрого шляхи Першої світової війни привели до цього невеличкого містечка. Заїжджий музикант, якому аплодували в оперних театрах Італії, Франції, Іспанії та Росії, виконуючи з супроводом органа «Ave Maria» Ш. Гуно, «блиснув колосальною силою звука, красою і шляхетністю тембру, що разом з чисто італійською експресією справило на численну публіку сильне враження» [22, с. 56].

Наведені вище факти дозволяють дійти таких висновків:

- проведення неправославних духовних концертів на теренах України середини XIX — початку XX ст. — невід'ємна складова музичної культури України тих часів;

- для участі в духовних концертах зазвичай об'єднувалися представники різних національностей і релігійних конфесій, як професійні музиканти, так і численні здібні аматори — інструменталісти, вокалісти, учасники хорових колективів тощо;

- за організацію таких, часто напівааматорських, концертів і за безпосереднє керівництво ними відповідали майже завжди найдосвідченіші й найталановитіші музиканти-професіонали, які були серед парафіян різних релігійних конфесій. Їм доручалося не лише проведення концертів, але й копітка, іноді тривала робота з аматорами-виконавцями, що передбачала тісне спілкування в процесі розучування співочих або інструментальних партій принаймні з деякими з них. Таке творче спілкування, завдяки певній демократичності стосунків серед представників тієї чи іншої діаспори (часто незалежно від посад, які вони обіймали в суспільстві), надавало, з одного боку, можливість яскравіше проявитися організаційним здібностям професійних музикантів, відповідальних за проведення цих концертів, а з іншого — сприяло підвищенню виконавського рівня аматорів, що іноді наближався до професійного;

– слухацька аудиторія цих концертів зазвичай не обмежувалася представниками однієї парафії і, тим більше, однієї національності; зазвичай, ці концерти викликали зацікавленість численних шанувальників духовної західноєвропейської музики;

– непоодинокі випадки, коли під час духовних концертів виконувалися твори представників різних релігійних конфесій, свідчать про загальну демократизацію музично-культурного життя в Україні на початку ХХ ст.;

– зазвичай, лише завдяки духовним концертам, які найчастіше відбувалися в християнських храмах західного обряду (католицьких, лютеранських, протестантських, реформатських), слухачі мали змогу ознайомитися з багатьма творами численних західноєвропейських композиторів, які за різними причинами (найактуальнішою з них була відсутність органа в звичайних концертних залах) не могли бути виконані на інших естрадах;

– дедалі все частіше в концертах, які відбувалися в неправославних церквах і презентувалися як духовні, поряд із творами духовного характеру виконувалися твори світського репертуару;

– організаторами духовних неправославних концертів ставали професійні музиканти-виконавці — інструменталісти, диригенти та вокалісти, серед яких було чимало здібних композиторів (німці Ф. Шульц, О. Гефельфінгер, Т. Ріхтер, поляк — К. Горський, латвійці А. Оре, А. Юр'ян, чех — А. Сокол, євреї Н. Блюменталь, Д. Новаковський, М. Писак та ін.), котрі саме під час проведення духовних концертів мали можливість публічно виконати власні твори, отже, слухачі часто мали нагоду ознайомитися з яскравими творами своїх земляків-сучасників, оцінити їх, що стимулювало останніх займатися композицією;

– залучення до виконання духовних творів аматорів (іноді навіть як солістів), при певному негативному моменті (не завжди довершене, інколи навіть малохудожнє виконання партій) у цілому, безсумнівно, мало позитивне значення, адже творче спілкування численних аматорів з музикантами-фахівцями високого професійного рівня, якими майже завжди були організатори і керівники таких концертів — диригенти та (або) органісти — сприяло підвищенню загального виконавського рівня аматорів, наближення — більшою або меншою мірою — їхньої майстерності до професійної.

Отже, неправославні духовні концерти мали велике прогресивне, пізнавальне і художнє значення, були яскравим підтвердженням національного багатоголосся композиторських і різнобарв'я музичних традицій, які існували в Україні в означений історичний проміжок. Духовні концерти посіли важливу нішу в музичній культурі України, сприяючи процесу загальної професіоналізації музичного виконавства, зокрема і музичного мистецтва в цілому.

Подальше вивчення цієї проблематики передбачає такі напрями як поглиблений аналіз репертуару, який пропонувався слухачам неправославних духовних концертів; детальне вивчення традицій проведення подібних концертів в українських землях, які входили до складу Австро-Угорщини: в Галичині, на Підкарпатській Русі (Закарпаття) та в Буковині; подальший пошук у періодиці й архівних матеріалах середини XIX — початку XX ст. документальних свідчень виконавської творчості в духовній сфері численних західноєвропейських музикантів, які гастролювали та плідно працювали в Україні за тих часів.

Список літератури

1. Бах. Явление Константина Горского / Т. Б. Бахмет [Электронные ресурсы]. — Режим доступа : <http://h.ua/story/209790/>
2. Геника Р. Музыка в провинции. Корреспонденция из Харькова / Р. Геника // Русская музыкальная газета, 1909. — № 15.
3. Геника Р. Музыка в провинции. Харьков (Корреспонденция) / Р. Геника // Русская музыкальная газета, 1907. — № 18-19.
4. Геника Р. Музыка в провинции. Харьков (Корреспонденция) / Р. Геника // Русская музыкальная газета, 1910. — № 18-19.
5. Геника Р. Музыка в провинции. Харьков / Р. Геника // Русская музыкальная газета. — 1901. — № 19-20.
6. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1876. — 11 сент.
7. Духовенство Одессы на 1914 год (всех исповеданий) [Электронные ресурсы]. — Режим доступа : <http://www.petergen.com/bovkalosp/odessa1914.html/>
8. История Бродской синагоги [Электронные ресурсы]. — Режим доступа : <http://www.emanu-el.od.ua/ru/evreyskaya-odessa/brodaskaya-sinagoga-m.html>
9. Кагадеев Л. Музыка в провинции. Письмо в редакцию / Л. Кагадеев // Русская музыкальная газета, 1903. — № 2.
10. Каліберда С. Органи України / С. Каліберда [Електронні ресурси]. — Режим доступу: <http://www.organy.lviv.ua/>
11. Коган Д. Первые десятилетия еврейской общины в Одессе и погром 1821 года (по источникам и семейным преданиям) / Д. Коган // Еврейская старина, 1911. — Т. 3. — Вып. II (апрель-июнь). — С. 260-267.
12. Козеняшева И. Константин Горский и музыкальная культура города Харькова начала XX столетия / И. Козеняшева, М. Жур // Константин Горский (1859 — 1924): материалы Міжнар. наук.-творч. конф. «Пам'яті Костянтина Горського»: (До 150-річчя від дня народження), м. Харків, 2009 р. / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Польський Дім у Харкові. — Х. : Майдан, 2009. — С. 67-76.
13. Креймер Е. Корреспонденция. Проскуров / Е. Креймер // В мире искусств, 1907. — № 13-14. — С. 39.
14. Лель. Музыка в провинции. Киев (корреспонденция) / Лель // Русская музыкальная газета, 1910. — № 18-19.

15. Лель. Музыка в провинции. Киев (корреспонденция) / Лель // Русская музыкальная газета, 1911. — № 30-31.
16. Лисенко І. Словник музикантів України / І. Лисенко. — К. : Вид-во «Рада». — 358 с.
17. Музыка в провинции. Одесса (корреспонденция). [Б. п.] // Русская музыкальная газета, 1910. — № 51-52.
18. Некролог // Русская музыкальная газета, 1902. — № 2.
19. Объявления // Киевлянин, 1891. — № 70. — 28 марта.
20. Письма М. П. Мусоргского к В. В. Стасову (окончание) // Русская музыкальная газета, 1911. — № 30-31.
21. Розенберг Р. М. Музыкальная Одесса / Р. М. Розенберг. — Одесса : Ред.-изд. отд. обл. управления по печати, 1995. — 160 с.
22. Чабан М. Мандрівки старим Кам'янським: кн. про минуле Дніпро-дзержинська / М. Чабан. — Д. : ІМА-прес, 2004. — 223 с.
23. Чембержи В. О Рихтере его словами / В. Чембержи [Электронные ресурсы]. — Режим доступа : <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Chemberdzh.php/>
24. Чеські музиканти в Україні : Біобібліогр. слов. / Харк. держ. акад. культури; Уклад. В. М. Щепакін. — Х. : ХДАК, 2005. — 248 с.
25. Энгель Р. Корреспонденция из Одессы / Р. Энгель // Русская музыкальная газета, 1913. — № 1.
26. Энгель Р. Музыка в провинции. Одесса (корреспонденция) / Р. Энгель // Русская музыкальная газета, 1909. — № 50.
27. Энгель Р. Музыка в провинции. Одесса (корреспонденция) / Р. Энгель // Русская музыкальная газета, 1910. — № 2.
28. Энгель Р. Музыка в провинции. Одесса (корреспонденция) / Р. Энгель // Русская музыкальная газета, 1910. — № 12.
29. Энгель Р. Музыка в провинции. Одесса (корреспонденция) / Р. Энгель // Русская музыкальная газета, 1910. — № 18-19.
30. Энгель Ю. Музыка в провинции. Одесса (корреспонденция) / Р. Энгель // Русская музыкальная газета, 1911. — № 3.
31. Энгель Ю. Музыка в провинции. Одесса (корреспонденция) / Ю. Энгель // Русская музыкальная газета, 1911. — № 10.
32. Энгель Р. Музыка в провинции. Одесса (корреспонденция) / Р. Энгель // Русская музыкальная газета, 1911. — № 17.
33. Энгель Р. Одесса (корреспонденция) / Р. Энгель // Русская музыкальная газета, 1913. — № 6.
34. Энгель Р. Одесса (корреспонденция) / Р. Энгель // Русская музыкальная газета, 1913. — № 11.
35. Энгель Р. Одесса (корреспонденция) / Р. Энгель // Русская музыкальная газета, 1913. — № 15-16.
36. Энгель Р. Одесса (корреспонденция) / Р. Энгель // Русская музыкальная газета, 1914. — № 5.
37. Rubin E. The Music of David Nowakowsky (1848-1921): A New Voice from Old Odessa / E. Rubin [Електронні ресурси]. — Режим доступу: <http://www.umass.edu/judaic/anniversaryvolume/articles/29-F2-Rubin.pdf>

СПЕЦИФІКА ВЗАЄМОДІЇ «ЦЕРКОВНОЇ» ТА «ДУХОВНОЇ» ПРАВОСЛАВНОЇ МУЗИКИ

Аналізуються музичні та теоретичні аспекти богослужбово-співочої культури й мистецтва Православної церкви.

Ключові слова: музична культура, православна церковна культура, «духовна музика», «церковна музика».

Анализируются музыкальные и теоретические аспекты богослужбено-певческой культуры и искусства Православной церкви.

Ключевые слова: музыкальная культура, православная церковная культура, «духовная музыка», «церковная музыка».

The autor analyses musical and theoretical aspects the art and culture of the Orthodox church.

Key words: musical culture, orthodox church culture, «church music», «spirit music».

Актуальність запропонованої статті зумовлена тим, що вітчизняна культура приділяє все більшу увагу церковному мистецтву й узагалі духовній музиці: проводяться фестивалі української та російської православної музики, поживаються концертна практика, відбуваються зміни в репертуарі церковних хорів, посилюється композиторський інтерес до духовно-музичної творчості, багато студентів, випускників училищ і вищих навчальних закладів працюють у православних храмах як півчими, так і регентами (керівниками хору).

Упродовж багатьох століть існує проблема «церковності» богослужбового співу. Питання про церковний спів було предметом особливої уваги й турботи вже з II ст. Історія розвитку церковного співу повна сторінок, що далеко відстоять від високого ідеалу, наміченого Отцями Церкви, сторінок, які потрібно знати, і без міркування над якими неможливо досягти повноти православного богослужбового співу.

Практично жодне богослужіння православної Церкви не відбувається без стриманого або врочистого, покаянного або радісного, швидкого або протяжливого церковного співу.

Своєрідність і неповторність православного співу ґрунтуються на особливому розумінні сутності цього співу, а також на усвідомленні відмінності між богослужбовим співом і музикою. Ця відмінність відчувалася чітко тільки на Русі. Якщо на Заході словом «музика» могло позначатися як мирське музичування, так і спів у церкві, то на Русі для позначення цих явищ використовувалися зовсім різні терміни. Музика сама по собі, якою б вона не була гарною, піднесеною, не може бути молитвою, так

само як не може бути молитвою й просте міркування, хоча б і благочестиве.

Таким чином, богослужбовий спів і музика на Русі не були простою відмінністю між якимись «суміжними» родами діяльності, а являли собою протистояння протилежних життєвих позицій, протилежних станів, протилежних шляхів.

В історії християнської піснетворчості перші два століття овіяні духом імпровізації, результатом якої стала натхненна богослужбова поезія гімнів і псалмів, пісень хвали й подяки. Поезія ця народжувалася одночасно з музикою, як піснеспів. Творці текстів і мелодій піснеспівів зуміли виразити в слові й звуці не тільки особистий досвід спілкування з Богом, але й відтворити квінтесенцію церковного віровчення. У ранньому періоді християнської піснетворчості догматичний елемент домінує над ліричним, тому що християнське богослужіння — насамперед сповідання, свідчення віри, а не тільки звірення почуттів, що й визначило музичний стиль, його мелодійне вираження й форму. Ще в III ст. основу церковної музики сформулював пресвітер Климент Олександрійський: «К музице должно прибегать для украшения и образования нравов. Должна быть отвергнута музыка чрезмерная, надламывающая душу, вдающаяся в разнообразие, то плачущая, то неудержимая и страстная, то неистовая и безумная... Мелодии мы должны выбирать проникнутые бесстрастностью и целомудрием; мелодии же, разнеживающие и расслабляющие душу, не могут гармонировать с нашим мужественным и великодушным образом мыслей и расположений... Нужно предоставить хроматические гармонии беззастенчивым попойкам и музыке гетер с букетами.» [13, с. 113].

У перші століття християнства були вироблені головні музично-співочі підвалини: спів повинен бути строго вокальним, винятково мелодійним, не супроводжуватися музичними інструментами.

Лад давньохристиянського співу відрізнявся відсутністю складних гармоній і завжди був унісонним, що найбільше відповідало зосередженню в молитві. Присутні за богослужінням співали головним чином тільки старозавітні псалми. Поступово, з розвитком суто-християнського співу й вступом у церкву язичників, стали вливатися наспіви сирійські й грецькі, але такі, які за своєю строгістю й величчю відповідали християнському богослужінню. Однак, на відміну від грецького співу — метричного і речитативного — християнський спів набув мелодійності, строгої відповідності змісту мелодії й тексту слів.

У II ст. в церковному співові поступово відбулися такі зміни: по-перше, із загальнонародного спів перетворювався в спеціальну участь хорів, які замінили собою присутніх у храмі під час співу;

по-друге, розширилася й ускладнилася сама кількість піснеспівів і, по-третє, хорове виконання, що стало більше мистецьким, позбавлялося від колишньої простоти й набувало деякої вишуканості й самодостатньої краси.

Ця вишуканість, спочатку досить помірна, згодом мала вже відтінок мирської волі, театральної манірності в засобах виконання. Зрозуміло, що успіх еретичної пропаганди спонукав і Церкву до користування тією ж зброєю в боротьбі із псевдовченням. Св. Отці Церкви, часто навіть не змінюючи самих мелодій, протиставляли ересям своє праве навчання, підтримуючи його в умах віруючих за допомогою хорowego ж співу. Як результат — вишукані та захоплюючі наспіви разом із театральністю засобів їх виконання залишилися використані, виховуючи смак і слух християн, а в подальшому відображаючись на характері всього богослужбового співу. Так відбулася секуляризація стилю в церковному співі, що втратив значною мірою цнотливу чистоту й строгість апостольських часів.

У сутності церковне мистецтво, як і сама Церква, насамперед покликані зберігати істину — духовний ідеал, що не змінюється історично. Духовні піснеспіви навчають слухачів у поетичній, але догматично бездоганній формі найважливіших догматів православної віри. Таким чином, достатньо відвідувачам богослужіння уважно слухати піснеспіви й читання, щоб здобути основні знання віровчення. Музичний елемент при цьому є засобом, щоб ці тексти за допомогою нерозривно пов'язаних з ними мелодій глибше запам'яталися в свідомості слухачів і одночасно дали емоційне тлумачення чутних і сприйманих текстів.

У Церкві живі всі часи, і спів, з одного боку, повинен зберігати перекази колишніх часів, а з іншого — не поривати із сьогоденням, але й не відхилятися від головної своєї сутності — богослужіння, не захоплюватися течіями, що переслідують тільки естетичні й індивідуальні цілі.

Історичний розвиток слов'янського літургійного співочого мистецтва, що захопився музикою, яка розуміється в контексті самодостатнього мистецтва, введенного в богослужіння лише для його супроводу, втратив найголовніше: церковний спів є однією з форм самого богослужіння і тому являє собою автономну сферу співочого мистецтва. Були усунені межі між «музикою» і «церковним співом». Упровадження в богослужіння нотолінійного запису спричинило багато змін у співочій практиці — скорочення, спрощення традиційних розспівів; поява нових розспівів (київського, болгарського, грецького, а пізніше, так званого, «придворного»). В остаточному підсумку чітко позначилася тенденція до поступової секуляризації церковного співу.

У сучасній церковній музиці, потрібно чітко розмежовувати богослужбовий (церковний) спів, який є невід'ємною частиною богослужіння, і духовну музику, тобто музику, що написана на церковні тексти, але стилістично є музикою світською, призначеною для виконання в концертній обстановці або на різних світських церемоніях.

Російський і український православний спів — частина спільної музичної культури, але це й зовсім особливий світ, що має своєю метою звертання до Бога й служіння Йому, а не задоволення естетичних або інших потреб людини, чому слугує світська музика.

Історичний розвиток богослужбово-співочої культури дослідники поділяють на два періоди: богослужбового співу (до середини XVII ст.) і церковної музики (відповідно, із середини XVII ст.).

Особливістю давньоруської духовної піснетворчості була кано́нічність, а характерною ознакою другого періоду, у зв'язку з формуванням національної композиторської школи, стало посилення особистого, індивідуально-авторського начала в інтерпретації канонічних текстів.

Відомий дослідник православної музики В. І. Мартинов, порівнюючи два періоди, відзначає, що протиставлення богослужбового співу й музики в XVII ст. можна звести до протиставлення принципу розспіву й принципу духовного хорового концерту: розспів і концерт — це категорії не тільки естетичні, але й моральні, духовні.

Найважливішу роль у процесі секуляризації¹ православної духовної музики відіграв жанр духовного концерту, який на думку В. І. Мартинова, персоніфікує різні типи організації мелодійного матеріалу в богослужінні [10, с. 200].

Сутність духовного концерту визначається природою жанру: «духовний» — означає те, що він може бути введений у богослужіння, назва «концерт» міцно пов'язує його з конкретною сферою світського мистецтва. Серед усіх видів культової музики він був відносно вільним від норм богослужбового чина, перебуваючи

¹ «Секуляризація» — зрушення богослужбово-сакрального мистецтва в напрямі світської музики майже з повною заміною літургійних співочих форм світськими музичними формами. Вільно створена музика на богослужбові тексти, яка дуже віддалилася від богослужбового стилю і порядку. Такі твори позбавляли церковний спів його сутності — літургійності — і перетворювали його просто в хорову вокальну музику, де тільки текст відрізняв композицію від світської хорової музики. Процес секуляризації богослужбового співу дослідники пов'язують із духовною музикою другого періоду, однак, коріння цього явища дещо глибші. Питання про обмирщення порушували св. Отці Церкви, починаючи з III — другої половини IV ст. (преподобний Єфрем Сирин, св. Іоанн Златоуст).

немовби на стику між культовим співом і світським мистецтвом. Звідси більша воля й розмаїтість засобів виразності, що допускалися в ньому.

Перші згадки про духовний концерт відносяться до періоду українсько-польського партесного співу, що почав нестримно витісняти колишні розспіви. Партесний спів у глибині слов'янської свідомості сприймався як щось незаконне, як втрата ангелогласного співу. Однак духовні обставини, що склалися в другій половині XVII ст. (реформаторсько-просвітницька діяльність патріарха Нікона), зробили поширення партесного співу неминучим. Прихильники старої традиції пов'язували партесний спів із латинсько-католицькою культурою і вважали використання його в богослужінні відходом від православних традицій.

Друга половина XVII ст. і особливо XVIII ст. були своєрідною межею в історії православної церкви, її внутрішнього життя, відносин із державою і, звичайно, в історії її мистецтва. Діапазон змін, що відбулися в цей період, величезний — впливи європейської культури та мистецтва захопили давньоруські підвалини (що особливо проявилось від часів епохи царювання Петра Великого). Боротьба двох начал — духовного й світського, процес обмирщення — головні характеристики культури цього періоду. Разом із європейською цивілізацією починається проникнення й нового мистецтва, зокрема й західної світської музики. Із початком Нового часу, європеїзацією російського життя й розвитком світської професійної культури традиції церковного мистецтва, що були сформовані століттями, починають руйнуватися, обмежуватися проникненням індивідуального, особистісного.

У ці часи, за посередництвом Польщі й України, виникає жанр хорового духовного концерту в Італії на рубежі XVI–XVII ст., з яким переважно і пов'язаний розвиток професійної хорової культури в XVIII ст., а також перелом у православній церковній музиці.

Починає змінюватися саме розуміння творчості — формотворний «принцип розспіву» замінюється «принципом концерту». Ці якісні зміни свідчать про емансипацію музики як самостійного мистецтва, позбавляють церковний спів найголовнішого — не допомагає розкриттю у звуках слова, а, навпаки, відволікає тих, хто молиться, сприяє роз'єднанню й самих співаючих, порушує внутрішню єдність богослужіння. Нова концертна музика, що звучить у храмі — насамперед явище мистецтва.

Як і будь-який інший музичний жанр, що поєднує в собі дві функції — діяльнісну, пов'язану з життєвим призначенням, і художню, що відзначає його належність до сфери мистецтва, — духовний концерт можна розглядати з точки зору його місця

в структурі богослужіння й в історії музичної культури як у діахронічному (історичному) аспекті, так і в синхронічному (системному).

У богослужбовому Уставі¹ немає назви «концерт», незважаючи на це жанр концерту міцно ввійшов у богослужіння. За концертом закріпилося певне місце в службі: він виконується під час причащення церковнослужителів у вівтарі. У Типіконі зазначено, що в цей час хор повинен співати відповідно до певного випадку або свята статутний причетний вірш. Цей піснеспів був протяжним, щоб не сковувати тимчасовими рамками ритуал священників. Поява концертів викликала скорочення співу статутного причетного вірша.

Концерти могли виконуватися й по закінченні богослужіння, коли віруючі підходили до хреста або виходили із храму. Таким чином, зміцнення жанру концерту в богослужінні привело до зміни в самому розумінні сутності богослужбового співу: він стає елементом не іманентним богослужінню, а пов'язаним із явищами сторонніми, привнесеними іззовні часто для задоволення естетичного почуття парафіян, демонстрації мистецтва співу, композиторської майстерності. У результаті художня функція стала переважати над життєвою, ритуальною. Виникло протиріччя між церковно-співочою традицією й естетичними вимогами часу.

Принципова особливість усього літургійного формоутворення — розімкнення його форм і структур. Кожна з них є лише частиною більшої форми або структури. Кожна частина цієї цілісної системи, таким чином, не може бути вилучена зі свого контексту — поза ним вона не має свого смислу. Концерт же, по суті, є в цьому сенсі чужорідним елементом, що розхитує внутрішню єдність богослужіння. Концертний принцип організації (первинність музичної логіки, музичного формоутворення), що припускає ставлення до піснеспіву як до самостійного замкненого цілого, починає визначати й літургійні форми, які, у свою чергу, стають за своїм внутрішнім музичним наповненням і оформленням самодостатніми, втрачаючи на музичному рівні зв'язки один з одним, оскільки цілісність жанру забезпечується його відмежованістю від інших явищ.

Свій класичний вид хоровий концерт набув у період італійського впливу. Своїм незвичайним поширенням і впливом на стиль

¹ «Устав» або «Типікон» — церковні книги, що регулюють порядок богослужбових дійств, читання, співу і музичного оформлення богослужіння.

«Псалтир» — церковна книга Старого Завіту, в якій зібрані псалми та піснеспіви царя Давида. Багато християнських молитов складені з псалмів цієї книги.

композицій для церковних хорів італійська музика зобов'язана не стільки самим італійським капельмейстерам, скільки їх учням і послідовникам, серед яких провідне місце посідають Д. С. Бортнянський А. Л. Ведель, М. С. Березовський та ін. Саме при них концертний італійський стиль досягнув найбільшого розвитку, але водночас саме їх композиторська діяльність викликає серйозні критичні заперечення як провідних російських композиторів, так і ієрархів православної церкви. Наприклад, в одному зі своїх листів П. І. Чайковський писав: «Европеизм вторгся в нашу Церковь в прошлом веке в виде разных пошлостей, как, например, доминант аккорд и т.п., и столь глубоко пустил корни, что даже в глуши, в деревне дьячки, учившиеся в городской семинарии, поют неизмеримо далеко ушедшее от подлинных напевов, записанных в нотном Обиходе...» [15, с. 380].

Надалі російська церковна композиторська творчість розділялася на два напрями: «Петербурзьку» й «Московську» композиторські школи. Петербурзька композиторська школа, що представлена такими композиторами, як О. Ф. Львов, Г. Я. Ломакін, М. А. Виноградов, Г. Ф. Львовський, О. А. Архангельський та ін., визначалася діяльністю Придворної Співочої Капели й характеризувалася прихильністю до точних наслідувань західноєвропейської гармонії, строгим дотриманням гомофонно-гармонічного складу, майже повною перевагою вільних творів із застосуванням *solo*, дуетів і тріо, що перемежуються з *tutti* хору. Однією із найхарактерніших ознак цієї школи було більш-менш точне наслідування західним (в основному віденсько-німецьким) музичним зразкам при байдужому ставленні до прадавніх статутних наспівів і їх структури.

Тексти для концертів, зазвичай, брали із Псалтиря — окремі вірші з різних псалмів, рідше використовувалися тексти з інших богослужбових книг. Звернення композиторів до високої поезії псалмів Вітхого Завіту не є випадковим: у них з надзвичайною силою проявляється індивідуально особисте начало, звучить «живий» людський голос, звернений до Бога.

Саме в хоровах концертах композитори втілювали особистий релігійний досвід, сповідували свою віру. Відомий український композитор і хороваий діяч М. Д. Леонтович, маючи на увазі духовно-музичну творчість композиторів кінця XIX — початку XX ст., писав: «Религиозное чувство не только всеобщее, но и индивидуальное, и оно служит неиссякаемым родником оригинального творчества, внося все новые оттенки и штрихи в вечную сокровищницу христианского искусства» [9].

Якщо через соціальну незатребуваність у XIX ст. композитори за рідкісним винятком зверталися до написання концертів, то за

богослужінням, незважаючи на заборони, концерти продовжували звучати.

Характеризуючи художню сторону функціонування жанру духовного концерту, слід відзначити деякі закономірності. Його класичний тип, що склався у XVIII ст., має комплекс визначальних жанрових ознак. Провідним формотворним принципом є контраст, що проявляється на всіх рівнях: тембровому, фактурному, динамічному, гармонічному, ритмічному, інтонаційному. Концерт складається із трьох або чотирьох частин, остання з яких — фугована форма. Концертний тип багатоголосної композиції визначається такими параметрами як:

- змінність складу (акордового й поліфонічного);
- розмаїтість тембрового рішення (зміни голосів, протиставлення різних хорових партій, барвисте трактування хору, виділення солістів та ін.);
- інтенсивний гармонічний розвиток (виразне застосування різноманітних типів модуляційного руху, посилення фонічного трактування гармонії);
- вільна зміна темпоритму, контраст розмірів;
- інтонаційна виразність (декламаційно-риторична експресія, оперна аріозність, інструментальна моторика);
- вільна художня інтерпретація (стосовно канонічного тексту, багаторазове повторення слів і фраз, розбіжність тексту в різних хорових партіях тощо).

У розвитку жанру духовного концерту другої половини XIX в. можна відзначити певну еволюцію, що зумовлено певними обставинами. З одного боку, у цей період виникла можливість нового життя жанру, виходу його за рамки богослужіння, виконання на «духовно-музичних» вечорах. Це викликало повернення інтересу композиторів до написання творів у цьому напрямі, пошуків нових жанрових моделей. У більшості випадків вони не виконувалися за богослужінням, але часто звучали в концертних залах (композиції Д. С. Бортнянського, О. А. Архангельського, О. Т. Гречанінова, В. Каліннікова й багатьох інших композиторів).

Поступово лірико-романтична трансформація жанру концерту виявляється й у духовній музиці. Відмовившись від класичної моделі жанру, композитори звернулися до написання творів, позначених ними як «запричетний вірш». Це були нові форми духовного концерту при збереженні постійних ознак, властивих жанру як системі (канонічне слово, спів без супроводу, деякі особливості фактури — протиставлення solo й tutti, ущільнення й розрідження фактури тощо), впроваджені в інші богослужбові жанри (стихіри, тропарі та ін.), що сприяло виникненню багатьох пісенспівів, які

поєднують групу різних духовних композицій, об'єднаних терміном «концертні».

Для духовних творів концертного типу кінця XIX ст. типовішими стають динаміка розвитку, трансформація різних станів протягом одного розділу або значної частини концерту. Ймовірно, це й було втіленням нової форми особистого релігійного досвіду.

Глибокий життєвий зміст, що втілений композиторами в музику духовного концерту, всупереч релігійному тексту, відбивав у ньому духовний склад і художні устремління своїх сучасників. Духовні концерти, завдяки інтонаційному духу епохи, багатству тематизму, широті образного змісту, стали для композиторів засобом музичного спілкування із парафіянами-слухачами. І в цьому сенсі вони виконали свою історичну місію.

Завдяки працям О. Кастальського («Московська» композиторська школа), його однодумців, сучасників і послідовників (П. Чеснокова, Ст. Смоленського, С. Рахманінова, О. Гречанинова й ін.) православне церковно-співоче мистецтво почало повертатися до споконвічних давньоруських коренів. Історичний розвиток і досвід дали свою оцінку спадщині минулих часів — краще залишилося в репертуарі церковного хору. Суворішим й послідовнішим став підхід до відбору піснеспівів.

Питання про церковність і духовність мистецтва не можна відокремлювати від питання про релігійний досвід і життєрозуміння, оскільки що мистецтво відбиває в собі насамперед внутрішній світ людини, тонус його ставлення до зовнішнього світу, до людей і до самого себе. Говорячи про діяльність духовного композитора, ми зобов'язані розглядати його творчість у зв'язку з релігійним і церковним станом сучасного йому суспільства.

Між церковним і духовним композитором існує різниця. Духовний композитор прислухається до голосу суб'єктивних релігійних переживань. Він — релігійний лірик. Духовний композитор, відтворюючи священний текст, передає не стільки те, що в цьому тексті, скільки те, як він сприймає цей текст. Церковний же композитор суб'єктивний у значно меншому ступені. Він передає не свої почуття, а почуття всієї церкви, сприймає духовний текст як те, що в ньому дане.

Недостатня вивченість проблеми вокально-хорового відтворення співочого матеріалу все більше відсилає нас до дослідження духовно-історичного контексту, що зумовив у свій час існування давньоруської співочої культури, вивчення якої надає глибокі, літургично грамотні відповіді на запитання церковного співу, розкриває феномен у його онтологічному виді і вирішує ті проблеми, які виникли в результаті кризи богослужбово-співочої системи на початку XX ст.

Як і все церковне мистецтво, богослужбовий спів покликаний, насамперед, виражати навчання Церкви й, таким чином, нерозривно пов'язувати із внутрішнім, таємничим її життям. Церковний спів у першу чергу — молитва, а потім — явище мистецтва.

Список літератури

1. Аллеманов Д. В. Курс истории русского церковного пения I-II / Д. В. Аллеманов. — М. : изд. П. Юргенсона, 1911–1912. — 103 с.
2. Бойко В. Г. Секуляризація духовного хорового мистецтва від перших десятиліть ХХ ст. до початку ХХІ ст. / В. Г. Бойко // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. Вип. № 5-6/2003 — № 3-4/2004 / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Х. : ХДАДМ, 2003–2004. — С. 17–21.
3. Бойко В. Г. Православна духовна музика у творчості послідовників «московської» композиторської школи / В. Г. Бойко // Культура України: зб. наук. пр. Вип. 17. Серія: Мистецтвознавство. Філософія / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2006. — С. 209–215.
4. Бойко В. Г. Богослужбово-співоча культура Православної церкви (традиції та сучасність) / В. Г. Бойко // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: зб. наук. пр. Вип. 30. Педагогіка, психологія. Мистецтвознавство. / Київськ. нац. лінгвістичн. університет. Київськ. муз. акад. України. — К. : Вид. центр КНЛУ, 2006. — С. 229–233.
5. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. II. / И. А. Гарднер. — М. : Моск. дух. акад., 1998. — 640 с.
6. Гречанинов А. Т. Где и как пробить брешь // Хоровое и регентское дело. Спб., 1910, № 6. — С. 5.
7. Иванов М. М. История музыкального развития России, т. 2 / М. М. Ива-нов. — СПб. : тип. А. С. Суворина, 1912. — 448 с.
8. Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы / А. Д. Кастальский. — М. : Музгиз, 1961. — 92 с.
9. Леонтович Н. Хоровое церковное пение // Музыка и пение. — 1904. — № 5.
10. Мартынов В. И. История богослужбного пения : учеб. пособ. / В. И. Мар-тынов. — М. : РИО Федеральн. Архивов ; Русские огни, 1994. — 240 с.
11. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. — М. : Печатня А. И. Снигиревой, изд. 4-е, 1915. — 186 с. + XIX табл.
12. Никольский А. В. Русское церковное хоровое пение во второй половине прошлого (XIX) и начале текущего столетия (от Чайковского до Кастальского). ГЦММК, ф.294, ед.хр. 263.
13. Скабалланович М. А. Толковый типикон / М. А. Скабалланович. — М. : Паломник, 2003. — 343 с.
14. Стражев А. К вопросу о церковности музыки // А. Стражев. — Хоро-вое и регентское дело. — М., 1911. — № 3. — С. 1.
15. Чайковский П. И. Полн. С/С. Т.63 / П. И. Чайковский. — М. : Музыка, 1882.

Надійшла до редколегії 03.11.2011 р.

КОНЦЕРТНИЙ ВИСТУП ЕСТРАДНОГО СПІВАКА: ПСИХОЛОГІЯ ПІДГОТОВКИ

Ідеться про складові психологічної підготовки концертного виступу естрадного співака.

Ключові слова: естрадний спів, концертний виступ, психологія творчості.

Речь идет о составляющих психологической подготовки концертного выступления эстрадного певца.

Ключевые слова: эстрадное пение, концертное выступление, психология творчества.

This article is about the constituents of psychological preparation of concerto appearance of crooner.

Key words: vaudeville singing, concerto appearance, psychology of creation.

Проблема, що розглядається в статті, завжди була надзвичайно актуальною. Будь-який виступ на концертній естраді потребує від виконавця чималих творчих, нервових, психологічних зусиль. Не кожна творча особистість здатна впоратись із цією проблемою, від якої стовідсотково залежить кінцевий результат. Отже, в статті поданий приблизний перелік труднощів, які слід подолати концертному виконавцеві.

Аналіз останніх досліджень свідчить про те, що комплексно цією проблемою мало хто опікувався. Означеної теми побіжно торкалися деякі дослідники у своїх публікаціях, зокрема О. Григор'єв, В. Козлов, Н. Гонтаренко, Д. Рейтер, І. Ісаєва, І. Калошина та ін.

Мета статті — надати деякі поради по психології підготовки естрадного співака до концертного виступу.

Успішний публічний виступ музиканта на концертній естраді — діяльність надзвичайної психофізичної складності, яка під силу далеко не кожному виконавцеві. Для вдалого публічного виступу музикантові недостатньо добре підготувати свою програму. Необхідно вміти так само добре підготувати і самого себе, увійти до так званого «оптимального концертного стану», який забезпечує найвищий художній результат.

При нормальному фізичному самопочутті виникає відчуття здоров'я в усьому організмі, тіло здається сильним, гнучким, легким і слухняним, голос набуває польотності. Хороша фізична підготовка, що надає відчуття здоров'я, сили, витривалості та гарного настрою, прокладає шлях до хорошого емоційного стану під час публічного виступу, позитивно позначається на перебігові розумових процесів, пов'язаних з концентрацією уваги, мислення

та пам'яті, таких необхідних під час виступу. Для молодих виконавців підтримка хорошої фізичної форми є найважливішим чинником зростання професійної майстерності.

Налаштування та самонавіяння. Психологічне налаштування починається з «бачення себе нібито з боку», із психічного самоусвідомлення свого «Я» і спрямування його на сприйняття себе як унікальної істоти, створеної природою.

Зняття психічних затисків і бар'єрів — це усунення відчуття сорому, страху, хворобливого хвилювання й стресового стану перед виходом на сцену, перед публікою, аудиторією. Якщо це наявне, то воно виявиться як нездатність до особистісного прояву себе у творчості. Чимало артистів, співаків так і не «розкрилися» по-справжньому, злякавшись самих себе, не зумівши розкрити своєї індивідуальності, природи свого таланту.

Психологічні проблеми бувають у будь-якому віці. Часто особисті психологічні проблеми замикають внутрішній світ і йому інколи складно вирватися на волю. Творча особистість без цієї свободи відбутися не може.

Якщо існує яка-небудь проблема прояву себе в житті, то це обов'язково позначиться й на творчості. Особисті невдачі, невправильний напрям думок у сприйнятті світу й себе в ньому заважають внутрішній свободі. Завдання педагога — допомогти співакові уникнути внутрішніх психологічних затисків.

Психологічна адаптація до ситуації публічного виступу. За декілька днів до виступу музикант має подумки уявити собі те місце, де він виступатиме, щоб звикнути до тих умов, в яких відбуватиметься майбутній виступ. На першому етапі проводиться занурення виконавця в аутогенний стан, на другому — опрацьовується образна картина концертного виступу.

Спів перед уявною аудиторією. На завершальних етапах роботи, коли програма вже готова, вона проспівується повністю від початку до кінця з уявленням, що виконавець виступає перед дуже вимогливою комісією чи слухачькою аудиторією.

Виконання всієї програми доцільно б записати на аудіо- чи відеоносії. Замість слухачів може бути виставлений ряд стільців і на них посаджені ляльки та іграшки. Під час виконання слід бути готовим до будь-яких несподіванок і в разі виникнення не зупинятися, а йти далі, виступаючи як на концерті.

Цей прийом допомагає перевірити ступінь впливу сценічного хвилювання на якість виконання, заздалегідь виявити слабкі місця, що виявляються за ситуації, коли хвилювання посилюється.

Проспівування. У цьому прийомі психологічної підготовки виконавець поступово наближається до ситуації публічного виступу, починаючи від самостійних занять і закінчуючи співом у колі

друзів. Проспівування твору або програми необхідно робити якомога частіше, хоча б з огляду на певну фізичну витривалість.

Ролева підготовка. Сенс цього прийому полягає в тому, що виконавець, абстрагуючись від своїх власних особистих якостей, входить в образ добре йому відомого музиканта, що не боїться публічних виступів і починає співати немовби в образі іншої людини.

Деякі лікарі-психотерапевти, вселяючи своїм пацієнтам образи великих людей — художників, виконавців, шахістів — добиваються того, що в стані навіювання певного образу талановитої людини у випробовуваних підвищується рівень творчого потенціалу.

Сенс ролевої підготовки полягає в тому, що виконавець, котрий надмірно хвилюється перед відповідальним виступом, усупереч своєму стану починає виконувати роль людини, яка впевнена в собі і нічого не боїться. Молодому виконавцеві можна порадити увявити собі сміливого концертанта, на якого йому хотілося б бути схожим.

Здатність через цілеспрямоване самонавіяння до максимально повного та глибокого прийняття нової «ролі» є вищим етапом психологічної підготовки.

Передконцертне самопочуття учня значною мірою залежить і від психічного стану його педагога чи керівника. Вчитель повинен уміти вселяти бадьорість і ентузіазм у серця своїх учнів, тобто бути для них своєрідним психотерапевтом. Немає нічого безглуздішого і психотравмуючого для учня, ніж вигляд власного наставника, котрий хвилюється до тремтіння і водночас закликає до спокою й впевненості в своїх силах.

Виявлення потенційних помилок. Навіть коли програма виступу здається ідеально вивченою і можна її співати на сцені, кожен виконавець хоче про всяк випадок застрахуватися від помилок. Як би добре не був вивчений твір, у ньому завжди може бути помилка, що не виявлена, яка, зазвичай, і «вилазить» під час публічного відповідального виступу.

Виконавцям можна порадити проспівувати вивчені твори перед своїми друзями та знайомими, змінюючи обстановку, в якій їм доводиться виступати.

Спів з перешкодами і відволікаючими чинниками. Мета цієї вправи — концентрація уваги на творі, що виконується. Включити радіоприймач на середню гучність і спробувати відтворити свою програму.

Подібні вправи потребують великого нервового напруження. Цілком імовірно, що багато виконавців можуть відчувати після їх виконання велику втому, яку можна пояснити не тільки недостатньою вивченістю програми, але й слабкою функціональною підготовкою, тобто нетренованістю серцево-судинної системи.

Якщо при включеному технічному приладі виконавець може без зусиль виконувати свою програму, то його зосередженості можна позаздрити і на естраді з ним навряд чи зможуть статися неприємні несподіванки.

Деякі психологи пропонують налаштуватися на провокацію помилки. 1. У момент виконання програми у складному місці педагог або хтось інший вимовляє психотравмуюче слово «помилка», але виконавець при цьому повинен зуміти не помилитися. 2. Зробити декілька поворотів навколо своєї вісі до виникнення легкого запаморочення. Потім, зосередивши увагу, почати спів із максимальним піднесенням. 3. Виконати 20-30 стрибків або 10-15 присідань до почастішання пульсу (100-120 ударів в хвилину) і починати виконання. Подібний стан буває у момент виходу на естраду. Подолати його допоможе дана вправа. Однак зауважимо, що ці навантаження слід застосовувати до кожного виконавця індивідуально.

Виявлені помилки потім, звичайно, необхідно усувати.

Кожен музикант за час своєї кар'єри набуває певного досвіду як успішних, так і неуспішних виступів. Для з'ясування причин невдалих виступів корисне ведення щоденника, в якому фіксуються причини, що призвели до того або іншого результату.

Емоційний компонент оптимального концертного стану складається з відчуттів емоційного піднесення, радісного передчуття майбутнього виступу, бажання виступати для інших людей і приносити їм своїм мистецтвом радість.

Одним із найважливіших показників оптимального емоційного стану перед виступом на сцені може слугувати частота серцевих скорочень, яку кожен виконавець повинен віднайти в себе під час вдалих і невдалих виступів.

Розумовий компонент оптимального концертного стану складається з чіткості й оперативності мислення, здатності чітко уявляти програму виконуваних ігрових рухів і втілюваних слухових образів.

Уміння зосереджувати увагу й упродовж тривалого часу утримувати її на будь-якому об'єкті — такий же важливий компонент оптимального концертного стану, як і підтримка фізичної форми, і уміння регулювати частоту серцевих скорочень. Тому щоденні вправи на концентрацію уваги повинні входити до програми підготовки виконавця, як початківця, так і досвідченого співака.

Примхи виконавців. Різні люди по-різному реагують на будь-який збудник. На жаль, і виконавці інколи занадто образливі, болісно реагують на різноманітні зауваження. Є люди, які спокійно сприймають ці зауваження. Напевне, все залежить від особистого сприйняття та внутрішньої культури. Хоча вислухати чийсь думку — надзвичайно важливо для артиста. Необхідно вміти

сказати не дуже приємні, але так необхідні для людини слова, звичайно ж, не в присутності сторонніх людей.

Безумовно, всім хочеться чути похвалу. Керівникові після помилок учня слід сказати і приємні слова, згадати вдалі моменти виступу, обговорити їх.

Страх сцени. Це ще один із неприємних аспектів діяльності творчої особистості. Для деяких страх так і залишився на все творче життя, для інших — з набуттям досвіду — зменшився, для третіх його ніколи і не існувало.

Звичайно, із зростанням творчої майстерності, досвіду, практичних навичок страх інколи полишає виконавця. Але для «богусів» можна порадити наступне. Слід постійно навіювати собі впевненість та вміння зібратися, налаштовувати себе так, щоб не емоції, а свідомість та воля керували тобою, навіть віддавати будь-які команди собі як чужій людині. І головне — на сцену завжди необхідно виходити з вивченим матеріалом, тоді і страх, і невпевненість відійдуть самі по собі.

Отже, слід керувати ситуацією, відчувати контроль над собою та своїми страхами. Адже коли артист трясеться та пітніє, він виглядає жалюгідно, і від пісні нічого не залишається. Глядач очікує шоу. Тремтячий артист може викликати лише подив, жалість і на довершення — роздратування.

Гарячка й апатія. Оптимальному концертному стану протистоять також такі два несприятливі для виступу стани, як естрадна гарячка й апатія.

У першому разі наростаюче хвилювання перестає врівноважуватися процесом гальмування, що посилюється. Це відбувається внаслідок того, що в більшості людей сила збудження нервової системи сильніша за силу гальмування.

Сильне хвилювання виявляється в напружених і гарячкових рухах, треморі рук і ніг, квапливій мові з проковтуванням слів і окремих складів, а також в акцентованій міміці та жестикуляції. Рухи стають напруженими, плечі — підведеними, дихання — прискореним і поверховим. Шкіра на обличчі починає покриватися червонуватими плямами, долоні стають вологими, можуть відбуватися часті позиви на сечовипускання.

Зрозуміло, що тривалий час перебувати в такому стані людина не може. Нервова система починає виснажуватися і після певного періоду часу організм входить до апатії — повної байдужості до того, що з ним може відбутися в даний момент.

У такому стані людина стає млявою, замикається в собі, може виникнути сонливість. Рухи стають незграбними, пропадає координація, мова сповільнюється, стає тихою, маловиразною, з довгими паузами. Виконавець відчуває нездужання та слабкість, що може бути результатом тривалого очікування черговості виступу

на конкурсах, оглядах, різних творчих змаганнях. Маючи певний досвід і достатньо часті та регулярні виступи, організм адаптується до складної ситуації, і людина навчається справлятися з хвилюванням.

Однією з драм, що розгортається на концертно-виконавській сцені, є те, що ті виконавці, котрі мають тонко організовану нервову систему і відрізняються вразливістю та ранимістю, а, отже, і натхненністю виконання, особливо хворобливо переживають стрес публічного виступу.

Стан внутрішнього спокою та впевненості звичайно приходиться із досвідом. Однак для початківців важливо знати, що навіть прагнення до внутрішнього спокою відіграє важливу роль у виконавській майстерності. Не можна вийти на сцену, переживаючи побутові негаразди та занадто хвилюючись. Сторонні думки не просто заважають зосередитися на творі, що виконується, а й закріпають самого виконавця, начебто зв'язуючи йому руки. Хоча частіше скутість виконавця виникає не тільки через побутові проблеми. Джерелом затисків можуть бути глибокі переживання, заховані в далекі тайники душі. Завдання педагога саме в тому, щоб не сполохнути свого учня, а, навпаки, розібратися в душевному стані виконавця і допомогти вирішити з проблему, надати сил, терпіння та впевненості в собі. Це завдання потребує від педагога по вокалу неабияких здібностей психолога та великого терпіння.

Якими б не були психологічні складнощі публічного виконання, вони можуть бути з успіхом усунені, якщо молодий музикант опанує відповідні прийоми та способи їх подолання.

Зазвичай, успішним виступам передують піднесений настрій, бажання співати добре, особливе бойове завзяття, відсутність стомлення, хороші стосунки з оточуючими, нормальне фізичне самопочуття.

Провальним виступам передують загальне стомлення та перевтоми, незадовільне харчування, відсутність режиму праці та відпочинку, погана фізична підготовка, знижений настрій через відсутність розуміння в сім'ї або конфлікт з педагогом чи керівником.

Кожен музикант по-різному описує свій якнайкращий концертний стан, знаходячи для цього свої якісь визначення відчуттів, які виникають у той момент. Проаналізувавши та запам'ятавши відчуття, що передували вдалому виступу, виконавець може потім свідомо відтворювати такий самий стан перед подальшими виступами. З цією метою використовується психорегулююче тренування, що проводиться на тлі зміненого стану свідомості.

Публічний виступ пов'язаний також із ситуацією оцінки співака іншими людьми, котрі можуть підвищити або знизити його самооцінку. Це має викликати зростання психічної напруженості,

яка спочатку підвищує, а потім знижує стійкість прояву вироблених психічних процесів уваги, пам'яті, сприйняття, мислення, рухових реакцій. В умовах психічної напруженості творчій людині не завжди вдається контролювати свої дії силою волі.

Здатність перебувати в оптимальному концертному стані щільно пов'язана з такими характеристиками особистості, як відсутність відчуття тривоги, неспокою, соромливості. Найголовніше ж — палке бажання виступати перед слухачами і спілкуватися з ними за допомогою високого мистецтва музики.

Висновки. Професійні досягнення виконавця зумовлені не тільки його природними здібностями та хорошими вчителями, але й значною мірою наявністю в нього сильної волі, під якою частіше за все розуміють здатність людини до подолання перешкод як зовнішнього, так і внутрішнього сенсу на шляху до мети.

Наполегливість та завзятість, самостійність та ініціативність, витримка та самовладання, сміливість та рішучість — ці риси вольової поведінки по-різному втілюються в діяльності музиканта залежно від тієї спеціалізації, яку він для себе вибрав.

Уміння загальмувати небажані імпульси й підсилити ті, що уявляються бажаними, складають суть вольової поведінки. Це уміння пов'язане зі здатністю уявляти наслідки своїх дій у віддаленій життєвій перспективі, а, значить, і в індивідуальній творчій діяльності.

Найбільшою мірою навиків вольової поведінки потребує діяльність в екстремальній ситуації. У діяльності виконавця такі ситуації найчастіше виникають у процесі публічного виступу на конкурсному змаганні.

Таким чином, методи опанування оптимального концертного стану — аутогенне занурення, вживання в художній образ, формування навичок сталості до перешкод.

Звичайно, порушене коло питань не вичерпується поданими думками. В цій царині ще багато незвіданого, отже, є можливість подальших досліджень щодо концертної діяльності митця.

Список літератури

1. Алексеев А. Себя преодолеть / А. Алексеев. — М. : Физ-ра и спорт, 1985. — 192 с.
2. Антонюк В. Українська вокальна школа : етнокulturологічний аспект / В. Антонюк. — К. : Укр. ідея, 2001. — 142 с.
3. Басин Е. Философская эстетика и психология творчества / Е. Басин, В. Крутоус. — М. : Гардарики, 2007. — 287 с.
4. Бочкарев Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Бочкарев. — М. : Классика-XXI, 2008. — 351 с.
5. Гонтаренко Н. Сольное пение : секреты вокального мастерства / Н. Гонтаренко. — Ростов н/Д : Феникс, 2007. — 155 с.
6. Исаева И. Эстрадное пение : экспресс-курс развития вокальных способностей / И. Исаева. — М. : АСТ : Астрель, 2008. — 319 с.

7. Калошина И. Психология творческой деятельности / И. Калошина. — М. : Юнити-Дана, 2008. — 671 с.
8. Козлов В. Психология творчества / В. Козлов. — М. : ГАЛА-Издательство, 2009. — 111 с.
9. Николаенко Н. Психология творчества / Н. Николаенко. — СПб. : Речь, 2005. — 277 с.
10. Откидач В. Естрадний спів / В. Откидач. — Х. : АТОС, 2009. — 124 с.
11. Петрушин В. Музыкальная психология / В. Петрушин. — М. : Акад. проект ; Трикта, 2008. — 400 с.
12. Прохорова Л. Українська естрадна вокальна школа / Л. Прохорова. — Вінниця : Нова книга, 2006. — 384 с.
13. Старовойтова О. Виконавська інтерпретація / О. Старовойтова. — Луганськ : Альма-матер, 2007. — 172 с.
14. Цыпин Г. Психология музыкальной деятельности / Г. Цыпин. — М. : Интерпракс, 1994. — 373 с.

Надійшла до редколегії 27.10.2011 р.

УДК 781.68

Ю. В. ВОСКОВОЙНИКОВА

ТИПОЛОГІЯ КРИТЕРІЇВ АДЕКВАТНОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Визначено критерії адекватності інтерпретації авторському задумові музичного твору, запропонована їх типологія.

Ключові слова: інтерпретація, адекватність, авторський задум.

Определены критерии адекватности интерпретации авторскому замыслу музыкального произведения, предложена их типология.

Ключевые слова: интерпретация, адекватность, авторский замысел.

The criteria for an adequate interpretation of author's intention of a musical composition is determined and their typology proposed.

Key words: interpretation, adequacy, author's intent.

Однією з визначних властивостей інтерпретації є її адекватність авторському задуму. Ця проблема є неоднозначною, оскільки, по-перше, критерії оцінки адекватності інтерпретації досі не мають чіткого визначення, а по-друге, часто постає питання про те, чи має інтерпретація взагалі бути адекватною.

Актуальність теми дослідження зумовлена розвитком вивчення теоретичних засад музичного виконавства як у загальнокультурному, так і у конкретно-специфічному контексті. Нове розуміння авторського тексту як комплексу матеріально зафіксованих та ідеальних уявлень про музичний (і взагалі художній) твір, новий

підхід до розуміння процесів пізнання художнього твору та моделювання інтерпретації пропонують нові умови творчості виконавців і, як наслідок, нові вимоги до теоретичної та методичної бази цієї творчості.

Метою статті є дослідження питання про доцільність досягнення адекватності інтерпретації музичного твору та визначення типології її основних критеріїв.

З'ясувати перший аспект допоможе аналіз смислового наповнення понять «інтерпретація», «виконання», «транскрипція» та ін. Варто зазначити, що до середини XVII ст. слова «інтерпретатор» та «виконавець» не вважали синонімічними. Виконавець — це композитор, котрий виконує власні твори. Людину, яка виконує чужі твори, тобто не може точно їх відтворити, вважали інтерпретатором.

Таким чином, ці поняття були чітко диференційовані. Але з розвитком нотації та розширенням можливостей точніше відтворювати авторський текст твору вони поступово зближувалися, доки не стали майже синонімами. Отже, принциповим моментом у сучасній інтерпретації-виконанні є точне відтворення авторського задуму. Решта експериментів з нотним текстом (коли в нього вносяться значні корективи) ануються як «транскрипція», «обробка», «аранжування», «вільна інтерпретація», «версія», «парафраз», «імпровізація» та ін. Ці явища є своєрідними специфічними жанрами творчої роботи з нотним текстом: інтерпретація-виконання відтворює авторський задум, певною мірою змінюючи, «доосмислюючи» його (термін В. Москаленка), а транскрипція чи обробка являє собою новий твір, який значною мірою спирається на авторський. Межі цих жанрів є прозорими і не можуть бути конкретизовані. Проте в сучасному музикознавстві диференційовані дві тенденції, що пояснюють роль інтерпретування в існуванні багатьох форм життя музичного твору — культуротворча та культуровідповідна (терміни О. Котляревської).

Культуротворчість — процес утворення нової системи (або систем) норм, цінностей, ідей, концепцій, засобів виразності, принципів організації музичного матеріалу та способів ставлення до нього. На відміну від власне твору, цей аспект охоплює і створення різних соціокультурних форм вираження індивідуального уявлення про музичне явище (редагування, обробка, аранжування). Визначний момент культуровідповідності — оперування вже існуючими засобами виразності, композиції, пізнання, оцінки, а також використання існуючих форм інтерпретації [1]. Інтерпретація не може претендувати на абсолютну достовірність, але вона повинна мати певну правомірність (культуровідповідність).

Визначення цих тенденцій дещо конкретизує момент відмежування інтерпретації як переважно культуровідповідного явища,

в той час, як в обробці, транскрипції або аранжуванні превалює культуротворча спрямованість, тобто вони відрізняються за пріоритетом указаних тенденцій.

Отже, інтерпретацію від інших форм роботи з авторським матеріалом відрізняє саме перевага відповідності авторському задуму за наявності творчої складової. Така відповідність складається з багатьох чинників, для яких уже можна визначити певні критерії.

О. Котляревська у своїй дисертаційній роботі [1] наводить такі параметри адекватності інтерпретації: відповідність до авторського задуму, відповідність суб'єктивного уявлення твору як культурно-історичному образу, відповідність інтонаційній формі на всіх рівнях художньо-естетичного цілого, логіко-історична відповідність.

Запропоновані дослідницею параметри свідчать про точний напрям координації інтерпретації музичного твору та його авторської версії, але не дають конкретних рекомендацій щодо детальнішого підходу до проблем адекватності інтерпретування. Отже, наступним завданням у цьому напрямі є конкретизація параметрів адекватності художньої інтерпретації взагалі та музичної інтерпретації зокрема.

Якщо дослідити з цих позицій художню інтерпретацію в різних видах мистецтва, можна помітити, що серед критеріїв адекватності є загальні та специфічні. Загальні параметри стосуються будь-якої інтерпретації, специфічні — саме того її різновиду, що досліджується. Загальними параметрами адекватності інтерпретації художнього твору є: стильова, жанрова, композиційна, ідейно-змістова, просторово-часова й інтонаційна адекватність.

Стильова адекватність інтерпретації має два основні рівні: адекватність художньому стилю та адекватність індивідуально-авторському стилю. Стильова адекватність полягає в коректності виконання щодо збереження характерних визначальних ознак того чи іншого стилю. Вона досягається за умови дотримання всіх авторських вказівок, якими позначені характерні стильові елементи й обмеження використання художніх прийомів та засобів виразності, що безпосередньо суперечать характерним ознакам стилю або значно їх нівелюють.

Робота інтерпретатора над твором з позицій стильової адекватності потребує копіткого аналізу культурно-історичного контексту написання твору, знання технологічних, ціннісних та семіологічних властивостей саме цього художнього та/або авторського стилю.

Жанрова адекватність інтерпретації передусім стосується творів, написаних у конкретно визначеному жанрі, якому притаманні конкретні художньо-сміслові ознаки. У музичному мистецтві жанр, зазвичай, формує не лише зовнішні ознаки твору, але

і його смислове наповнення, певну спрямованість. Також відомо, що існують специфічні авторські жанри, які потребують іншого підходу. Наприклад, симфонія-дійство «Передзвони» В. Гавриліна визначені так для того, щоб підкреслити характерну лише для цього твору специфіку. «Дійство» вказує на театральність, дієвість виконання, «симфонія» — на відповідний підхід до формування тематизму та презентації образів, акцентуацію дійства та контрдійства, хоча формально твір не належить до жанру симфонії, принаймні за формою.

Питання про композиційну адекватність стосується структурних складових художнього тексту і їх певних функцій. Структуруючи текст, автор у обраній послідовності розміщує вступ, подає експозицію образів, їх розвиток (розвиток подій), кульмінацію (або кульмінації), розв'язку, заключний епізод й інші композиційні складові твору. Деякі з таких складових можуть бути відсутніми. Функція того чи іншого структурного елементу зумовлена його місцем у структурі художнього тексту та засобами виразності, що в ньому використовуються. Трансформуючи ці засоби, виконавець може змінити функцію структурного елементу і таким чином порушити авторську композицію твору, що, у свою чергу, може призвести до змін у трактуванні слухачами (глядачами, читачами) самої ідеї твору.

Звичайно, як і будь-які інші складові авторського тексту, композиція також може мати певне інтерпретаторське «доосмислення», але воно мусить лишити принципові елементи композиційної побудови тексту непорушеною. Якщо ж інтерпретатор змінює структуру твору, ці зміни повинні мати певний культуровідповідний сенс (наприклад, надавати нове звучання твору в сучасному контексті в процесі актуалізованого інтерпретування).

Ідейно-сміслова адекватність інтерпретування передбачає збереження авторської ідеї твору, його основних смислових компонентів, акцентів та взаємозв'язків. Актуалізація твору, зазвичай, надає його ідейно-смісловій складовій певних контекстуальних змін. Часто під час виконання твору, написаного кілька століть тому, виявляються актуальні для сучасності деталі. У такому разі вони акцентуються виконавцями, але під час такого перенесення акцентів не повинна девальвуватись авторська ідея твору.

Просторово-часова адекватність полягає у відповідності художнього часу-простору твору та його інтерпретації. Це співвідношення складно врегулювати свідомо, радше воно корелюється виконавцем інтуїтивно. Наприклад, у процесі художнього читання часто темп мовлення відповідає темпу розвитку подій у літературному тексті та ін. Серед просторово-часових відношень тексту та його інтерпретації можна також назвати проблему трактування форми твору, окремих функцій його складових, специфіку

використання автором так званих «кінематографічних» прийомів («панорама», «великий план», «наїзд» та ін.), які в разі їх утілення у виконанні можуть бути посилені, знівельовані чи навіть взагалі зведені до нуля.

Просторово-часова адекватність інтерпретації особливо яскраво проявляється в процесі втілення авторського тексту засобами іншого мистецтва: вербальному описанні чи створенні картини за музичним твором, музичному втіленні словесних образів, театральній постановці музичного (балет) або літературного (театр) твору тощо. У таких випадках можливості інтерпретування просторово-часових елементів авторського тексту розширюються і набувають можливості до потужного посилення засобами вже двох мистецтв — того, у якому створений текст, та того, мовою якого відбувається інтерпретування. При цьому небезпека втрати критерій адекватності також набагато вища, тому що ніякий твір не може бути точно перекладеним мовою іншого мистецтва.

Інтонаційна адекватність інтерпретації передбачає єдність смислового наповнення елементів художньої образності та їх інтонаційного вираження. Якщо розуміти інтонаційність як первинну допонятійну систему спілкування індивіда зі світом, що інформує в характеристично-руховій та звуковій формах про його ситуативний та емоційно-психологічний статус (визначення В. Москаленка), стає очевидним, що інтонація може існувати не лише у вербальному та музичному мистецтві, але й у пластиці, не втрачаючи своєї виражальної спроможності. Цей момент є дуже важливим для інтерпретування авторського тексту мовою іншого виду мистецтва, адже такий підхід приховано декларує існування ідентичних видів інтонаційного висловлювання в різних формах — звуці, жесті, кольорі та ін.

Інтонація не може бути абсолютно адекватною, особливо в разі використання «перекладу» мовою іншого мистецтва. Відтворення інтонації відбувається через розуміння її семантики, знаковості або закладеного в ній символу. По суті адекватність інтонацій — це адекватність смислових значень, а не форм.

Указані складові художньої інтерпретації мають бути максимально адекватними їх прототипам, закладеним автором у текст твору. Проте адекватність не є догмою. Будь-який критерій може не відповідати авторському тексту, але таку ситуацію виправдовує лише формування у результаті такої невідповідності художньо цінного результату, який не ставить під питання авторство твору.

Окрім загальних критеріїв адекватності інтерпретації авторському задуму, існують специфічні, такі, що є актуальними для конкретного виду інтерпретування. Наприклад, у процесі театралізації хорових творів як різновиду інтерпретації формуються специфічні параметри її адекватності.

Специфічними параметрами адекватності інтерпретації в ситуації театралізації хорових творів є: адекватність персоніфікацій, фігуро-фонова й акцентна адекватність, адекватність руху, ступінь смислової конкретизації елементів образності.

Адекватність персоніфікацій стосується, перш за все, презентації художніх образів у музичному матеріалі. Якщо у творі диференціюються різні звукові образи, то вони мають бути диференційованими й у візуальному рішенні. Крім того, у авторському тексті цим образом відповідають різні засоби виразності, завдяки яким персоніфікується, впізнається матеріал. Таким чином, постає питання про пошук відповідних засобів вираження образу в сценічному втіленні. З одного боку, це дає безмежну кількість творчих рішень, з іншого — таку ж велику кількість можливих помилок. Як і в інтонаційній сфері, в такому разі необхідно орієнтуватись не стільки на подібність прийомів, скільки на їх смислове забарвлення.

Те ж саме стосується фігуро-фонової та акцентної адекватностей. Наявність у мізансценуванні поділу дії на головну та фонову підкреслює аналогічні стосунки образів у музичному звучанні, а відсутність відповідності між сценічною дією та звуком — нівелює. Акцентність у цьому сенсі — найкритичніший елемент. Невідповідність акцентів у слухача-глядача може викликати відчуття художньої неправди. Проте певні розходження в акцентуації можуть мати додаткове смислове навантаження. Отже, вони мають бути продуманими та мати художню цінність.

Найбільшу практичну конкретність у процесі театралізації музичного твору має адекватність руху музичного і сценічного. Оскільки театралізація, власне, і полягає у втіленні музичного матеріалу в моториці та пластиці, то рух є її основним засобом виразності. Рух оцінюється за кількома параметрами: напрямом, інтенсивністю, амплітудою та формою. Адекватність руху означає не точне відтворення музичного руху в пластиці, а точне відтворення його смислового навантаження. Основуючись на специфіці процесу трансформації музичного твору, можна сказати, що будь-яка театралізація музичного матеріалу, в широкому розумінні, є перенесенням категорії руху зі сфери ідеального у сферу реального, тобто зі сфери нематеріального за формою авторського задуму в реальну пластико-динамічну форму. Але основою більшості хорових композицій є літературний текст, тому, окрім музичних та візуальних уявлень, у формуванні загального «образу» твору бере участь і вербальна сфера.

Дуже важливим є також ступінь смислової конкретизації елементів музичної образності. Рівень конкретизації — це суттєва понятійна одиниця, що визначає, наскільки детально та докладно зображений той чи інший музичний образ і чи є ця

детальність конструктивною або деструктивною для сприйняття саме цього образу. Наприклад, образ валькірій у Вагнера в музиці написаний достатньо яскраво, але не зовсім конкретно. Музика може свідчити лише про характер їх рухів та, посередньо, їх внутрішню сутність. Якщо такий образ на сцені буде втіленим з конкретизацією зовнішнього вигляду валькірій, способу пересування, одягу та ін., радше він утратить свою основну властивість — таємність та незбагненність. Тому варто завжди розуміти специфіку образу з позицій його потенційної конкретності в сценічному втіленні та відповідно до цього обирати засоби його реалізації.

Отже, такими є основні параметри адекватності театралізації хорового твору його авторській версії. Проте сам термін «адекватність» не є синонімом правила чи закону. Наведені параметри мають велике значення в процесі втілення музичного образу на сцені, але це не означає, що всі вони мають бути адекватними авторському задумові. Інтерпретація, як кінцевий продукт процесу доосмислення виконавцями авторського тексту може (і, навіть, має) певною мірою відрізнятись від свого прототипу. Крім того, інтерпретацію можна розглядати як результат особливої діяльності свідомості, яка визначається як своєрідний «переклад» не лише в іншу систему мови (знаково-змістовну систему), але й в іншу систему мислення [1]. Але, як відомо, при цьому дуже часто відчувається неможливість знайти абсолютні еквіваленти в інших знаково-змістовних системах (наприклад, музичній та вербальній, вербальній та образотворчій та ін.).

Варто відзначити, що в разі перекладу твору з мови одного мистецтва на мову іншого існують два типи кінцевого результату:

- виконання лише «перекладу» (створення картини за музичним твором, вірша за картиною та ін.),
- синхронне виконання першоджерела та «перекладу» (балет, інструментальний театр, світло-музична, літературно-музична композиція, театралізація хорових творів, пісочна або комп'ютерна анімація).

Другий випадок є дещо критичнішим щодо адекватності, адже тут має місце обов'язкова часова відповідність, яка у свою чергу висуває жорсткіші умови інших параметрів відповідності — акцентних, просторових та ін. Ступінь цієї відповідності залежить від творчої мети виконавця, якою і диктується тип взаємодії між «перекладом» та авторським текстом у кінцевому продукті інтерпретації.

Важливим аспектом у дослідженні адекватності інтерпретації музичного твору є специфіка його сприйняття. На думку О. Котляревської, існують два напрями формування уявлення щодо твору:

- орієнтація на концепційно-змістовний комплекс (зазвичай, вербальна форма);
- пов'язаний з інтонаційністю пам'яті та мислення (при цьому неминучий вплив тієї чи іншої виконавської інтерпретації) [1].

Сприймання та оцінка адекватності виконання слухачем відбуваються дуже своєрідно. Адекватність можна визначити лише в процесі порівняння: інтерпретації та авторського тексту, двох інтерпретацій, музичної інтерпретації та вербального (наприклад, авторського) описання твору. Для того, щоб оцінити ступінь адекватності одного об'єкта іншому, необхідно, принаймні, мати про обидва певне уявлення та мати можливість порівняти. Типовий шлях для реалізації такого процесу — це сприйняття інтерпретації відомого твору, який уже має певну виконавську традицію. Тобто, сприймаючи виконання такого твору, слухачі порівнюють його з тим уявленням, яке вже мають зі свого слухачького досвіду. Проте практика музичного сприймання свідчить про те, що слухач може оцінити адекватність інтерпретації навіть у тому разі, коли він не має ніякого «ідеалу» твору — ані нотного тексту, який би допоміг визначити ступінь дотримання авторських вказівок виконавцями, ані слухової моделі, створеної на основі ознайомлення з іншими інтерпретаціями. Слухачі можуть давати оцінки інтерпретації навіть у разі, коли вони взагалі не мають уявлення про авторський нотний текст чи іншу інтерпретацію. Це означає, що адекватність інтерпретації музичного твору визначається слухачем не в процесі порівняння за розбіжністю двох об'єктивацій запропонованої образності (виконання — текст, виконання — виконання, виконання — вербальний опис), а за іншими ознаками.

Найчастіше інтерпретація (або виконання) оцінюється з позиції «переконливо — непереконливо». При всій умовності та невизначеності подібної оцінки вона є правомірною і дозволяє дійти таких висновків: якщо адекватність виконання оцінюється не (або не лише) за відповідністю інтерпретації авторському текстові чи іншій інтерпретації, значить вона оцінюється за відповідністю внутрішніх елементів музичного твору в даному виконанні, оскільки в такому разі наявними для слухача є лише вони та їх взаємозв'язки.

Сприйняття музики тісно пов'язане з побутово-життєвими асоціаціями людини, відчуттям часу, простору, руху, емоційного стану, логіки та динаміки подій, причинно-наслідкових взаємозв'язків та ін. Отже, переконливість інтерпретації залежить від того, чи є ідентичними форми буття, властивості об'єктів та характер їх взаємодії в музичному творі й у реальному житті, якщо ні, то чи є в цьому певний художній сенс. Порушення внутрішніх

законів співіснування елементів музичного твору повинно мати певну художню цінність, інакше воно сприймається лише як відсутність логіки. Таким чином, адекватність інтерпретації музичного твору визначається не лише запропонованими вище параметрами, але й внутрішньою узгодженістю всіх елементів інтерпретованого твору.

У сучасному музикознавстві музичний твір визначається як рухомий інваріант (В. Москаленко) [5]. У зв'язку з цим адекватність інтерпретації авторському задуму, по суті, і забезпечує інваріантність твору. Одночасно варіативний потенціал твору забезпечує його рухомість. Обидві ці складові мають важливе значення для повноцінного буття музичного твору в культурно-історичному процесі.

Говорячи про адекватність інтерпретації, необхідно визначити ще один дуже важливий параметр — адекватність виконавському стилю, який, безперечно, надає специфічності трактуванню авторського задуму. Відсутність у виконанні індивідуальних творчих знахідок, виконавського почерку свідчить про низький рівень творчого розвитку інтерпретатора або сліпе наслідування стилю, виконавської манери та художнього бачення інших виконавців.

Отже, інтерпретація будь-якого художнього твору має бути адекватною авторському задуму за певними параметрами, адекватною виконавському стилю та типу мислення інтерпретатора, містити у собі рухому й інваріантну складові твору і, як наслідок, відповідати культуротворчій та культуровідповідній тенденціям у виконавській майстерності.

Подальший розвиток досліджень цієї проблематики передбачає формування розгорнутої теоретичної бази щодо контекстуальної складової музичної інтерпретації та розробки методології практичного втілення цієї теорії в роботу музикантів-практиків.

Список літератури

1. Котляревская Е. Вариативный потенциал музыкального произведения: культурологический аспект интерпретирования: дис... канд. искусствоведения / Е. Котляревская. — К., 1996. — 196 с.
2. Курьшева Т. Театральность и музыка / Т. Курьшева. — М.: Сов. композитор, 1984. — 200 с.
3. Москаленко В. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дис... докт. искусствоведения / В. Москаленко. — К., 1994. — 212 с.
4. Полибина И. Вербальные описания как форма объективации музыкального произведения: дис... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского / И. Полибина. — К., 1996. — 122 с.

Надійшла до редколегії 24.10.2011 р.

КУЛЬТОВА АРХІТЕКТУРА ТА ЦЕРКОВНИЙ СПІВ ЯК СКЛАДОВІ КУЛЬТУРИ ХАРКОВА 2-ОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ.

Розглядаються досягнення релігійної культури Харкова 2-ої половини XIX ст. у сфері благодійності, культового будівництва та хорової культури.

Ключові слова: церква, благодійна діяльність церкви, культова архітектура, церковний спів, хорове мистецтво.

Рассматриваются достижения религиозной культуры Харькова 2-й половины XIX в. в сфере благотворительности, культового строительства и хоровой культуры.

Ключевые слова: церковь, благотворительная деятельность церкви, культовая архитектура, церковное пение, хоровое искусство.

Reviews the achievements of religious culture Kharkov 2 nd half of XIX century in the field of philanthropy, religious building, and choral music.

Key words: church, church charities, religious architecture, church singing, choral art.

Актуальність теми зумовлена необхідністю аналізу досягнень Харкова другої половини XIX ст. як величезного культурного центру у сфері благодійності, культового будівництва та хорового мистецтва. Розквіту культури міста сприяла й церква. Завдяки прогресивній діяльності видатних священнослужителів розвивалися релігійна та народна освіта, церковний друк, традиції благодійності, поширювалася грамотність серед населення. Архітектурний облік Харкова прикрашали культові споруди різних релігійних конфесій за проектами найкращих майстрів, котрі працювали в різних архітектурних стилях. Православна літургія супроводжувалась хоровим співом, який нині є найкращою традицією міста.

Попередня стаття присвячена аналізу діяльності видатних священнослужителів того часу, розвитку релігійної освіти, яка сприяла поширенню грамотності населення та церковному періодичному друку.

Метою цієї статті є дослідження внеску церкви в загальнокультурну скарбницю Харкова того часу: благодійної діяльності церкви, культової архітектури різних релігійних конфесій, яка безпосередньо вплинула на розвиток архітектурного обличчя міста, та церковного співу як предтечі однієї з найкращих традицій Харкова — хорового мистецтва.

Методологічною основою для аналізу цих складових релігійної культури є фундаментальні праці Д. Багалія, М. Сумцова, М. Матвієнка та дослідників православної музикології: Л. Архимовича, Н. Герасимової-Персидської, М. Гордійчука, О. Шреєр-Ткаченко та ін. Архітектурно-художні традиції в культовому будівництві Харкова й Слобожанщини розглядаються в працях Є. Редіна, О. Лейбфрейда і Ю. Полякової. Історії та традиціям хорового мистецтва присвячено праці О. Кононової, Й. Миклашевського, П. Сокальського, В. Бойка та ін. Додаткова інформація про сучасний стан розвитку релігійної культури Харківщини міститься на офіційному сайті Єпархії.

Традиції благодійності почали формуватися зі становленням та розвитком Харківської єпархії не лише зусиллями парафіян, але і священнослужителів. Перший архієпископ Харківської єпархії Христофор (Сулима) відбудував Покровський монастир, домігся збільшення казенних коштів на утримання Харківського Колегіуму, жертвував власні книги для його бібліотеки. Настоятель Вознесенської церкви Василь Фотієв заснував власний пансіон для навчання дворянських дітей. Філарет Гумілевський відкрив училище для дочок священнослужителів. Воно існувало на кошти духовенства єпархії, яке особливо піклувалося про сиріт. Пожертви Філарета спрямовувалися на розвиток цього навчального закладу.

Зокрема, оформлення інтер'єру Воскресенської церкви виконано завдяки настоятелю Іоанну Чижевському та старості П. Л. Гребенцикову. Ними зведено куполи церкви і споруджено триарусний іконостас, покритий кришталем. Завдяки цьому священнослужителів засноване парафіяльне братство, яке турбувалося про освіту дітей та благочинність; відкрито парафіяльне піклування, в якому виховувалися хлопчики, зокрема сироти та діти з небагатих сімей [12, с. 7-8]. У 1898 р. відкрито школу для дівчат на правах міських однокласних училищ, а в 1899 р. — лікарню для людей похилого віку.

Окремі священнослужителі Успенського собору були заможними людьми. Д. Багалій згадує цікаву особливість того часу. Священнослужителі мали землі, кріпаків, торгували, займалися лихварством, чумацтвом, кравецтвом та ін. Частина зароблених коштів вони жертвували на розвиток храму [1].

Традиції благодійності в Харкові розвивалися й завдяки зусиллям парафіян. В. А. Барвінський в «Історичному нарисі Харківської губернії» вказує на те, що саме «Украинские переселенцы из Заднепровья принесли с собой в Слобожанщину свои особенности не только в области церковной жизни и богослужении, но и обычай содержат духовенство прихожанами за свой счет» [2, с. 7-8].

Згідно з Д. Багалієм, головним джерелом забезпечення приросту були добровільні пожертвування парафіян за виконання треб. У матеріалах Харківського державного архіву знаходимо підтвердження цієї традиції: наділ землі для священників проводився з поміщицьких земель, споруда будинків покладено переважно на поміщиків та на відомства Державного Майна [5, 9].

Але до XIX ст. такий стан змінився. У травні 1863 р. вийшов Валуєвський циркуляр, в якому говорилося про поліпшення побуту православного духовенства. З цього часу на потреби церкви почали виділяти гроші на все необхідне (ремонт, опалення та ін.); за хорошу службу — нагороджувати окремих священників [6].

В архівних матеріалах нами виявлено документи, які свідчать про поліпшення побуту священнослужителів [6, 8]. У них передбачено: виділення земельного наділу в тих парафіях, де це ще не було зроблено або збільшення існуючого; наділення парафіян церковною землею для її обробки; забезпечення священників квартирами й опалювальними матеріалами; винагорода за не обов'язкові, а додаткові церковні служби; виховання дітей священнослужителів на казенні кошти, а також призначено плату та пенсії духовенству [6].

Але, не зважаючи на ці заходи, коштів на утримання храмів усе ж таки не вистачало, тому багаті парафіяни підтримували церкву особистими грошовими або іншими засобами. В архівних документах неодноразово згадується щедра благодійниця — купчиха Параскевія Тамбовцева, яка жертвувала великі суми грошей не тільки на розвиток церкви, але й сім'ям священнослужителів. Після своєї смерті всі грошові кошти вона заповіла Благовіщенській, Вознесенській, Дмитрівській, Святотроїцькій, Успенській церквам та Різдва Христова. Їм надано «квитки, за якими отримували відсотки з асигнацій у казначействі» [7]. В Успенській церкві як подяка купчисі Тамбовцевій відкрито престол на честь Святої Параскеви-П'ятниці, котра, окрім пожертвувань, звела іконостас для цього храму.

У 1846 р. Успенський собор набув статусу кафедрального. Тому почалися роботи по його перевлаштуванню. Крім витрат церкви на годинник французького виробництва [4] та 12 дзвонів, які встановлено на дзвіниці, парафіяни вкладали свої заощадження і брали участь у прикрашенні собору. У 1863 г. брати Рижови, наприклад, відлили на своєму заводі й пожертвували дзвін, вага якого — 16,1 т. [10, с. 57–58]. Пізніше на кошти духовенства і пожертвування парафіян Харківської єпархії відлили срібний, Царський дзвін.

Багато парафіян жертвували на прикрасу Благовіщенського храму. Наприклад, парафіянка Н. П. Дуніна, якій належав Благовіщенський базар, пожертвувала 3000 руб. асигнаціями на срібну

шать для місцевих ікон. Староста купець Нехаєв надав срібло на ризи, ікони Богородиці та Миколи Чудотворця [7].

Парафіяльні братства, які засновували при церквах, займалися релігійно-благодійною та просвітницькою роботою. Вони організували й утримували на свої кошти школи та шпитали.

Так, завдяки зусиллям прогресивного духовенства та парафіян, закладено і розвинуто традиції благодійності на Харківщині. На сучасному етапі церква залишається вірною традиціям милосердя. Вона продовжує надавати фінансову і духовну підтримку будинкам престарілих, дітей та інвалідів, багатодітним і малозабезпеченим сім'ям, що проживають у місті й області.

Бурхливий розвиток промисловості й торгівлі в Харкові 2-ї половини XIX ст., відкриття нових навчальних закладів сприяли збільшенню населення Харкова.

На його території в досліджуваний нами період проживали представники різних національностей, які сповідували: православ'я, католицизм, іудаїзм, лютеранство та ін. Тому в культовій архітектурі міста гармонійно співіснували будівлі всіх релігійних конфесій.

Наприклад, за проектом Харківського міського інженера Б. Г. Михайловського в 1887-1892 рр. побудовано костел на честь Успіння Пресвятої Діви Марії в готичному стилі (нині він розташований на вул. Гоголя). При ньому відкриті: богадільня для нужденних, притулок для дітей-сиріт, парафіяльна школа. Собор є центром Харківсько-Запорізького діоцеза Римсько-Католицької церкви.

Перша єврейська синагога заснована в 1867 р. на базі старого садибного будинку Зарудного в стилі «ампір». Проіснувала вона до 1909 р., поки наново не відбудували нову хоральну синагогу за проектом петербурзького архітектора Я. Г. Герирца.

У 1830 р. протестантами (лютеранами-євангелістами) була освячена кірха в ім'я Вознесіння Господнього, а в 1912 р. збудована нова за проектом петербурзького архітектора А. Ф. Гергардта в неороманському стилі.

Для задоволення релігійних почуттів караїмів у 1891-1893 рр. за проектом архітектора Б. С. Покровського на розі Подільського провулка (нині вул. Гамарника і Ковальській) була побудована Харківська кенаса.

На початку XX ст. в Харкові існувала також магометанська соборна мечеть.

Але найбільша кількість храмів належала православній церкві. У православній культовій архітектурі Харкова 2-ї половини XIX ст. набув поширення російсько-візантійський стиль, який офіційно підтримував царський уряд Росії і Синод Руської Православної Церкви. Його особливостями були хрестово-купольна конструкція і п'ятикуполля. До початку XX ст. в традиційну

православну архітектуру проникають елементи стилю модерн. Як приклад можна навести колишню Старообрядницьку церкву Успіння Пресвятої Богородиці (нині — центральний молитовний будинок баптистів-євангелістів).

Якщо до заснування єпархії в Харкові налічувалося 10 православних церков: Благовіщенська, Вознесенська, Воскресенська, Дмитрівська, Мироносицька, Миколаївська, Покровська, Різдва, Успенська та Михайлівська, то до кінця XIX ст. їх було вже 42 [14].

Архітектурне обличчя міста прикрашали 4 собори: Благовіщенський кафедральний, Покровський, Успенський і Микольський, який не зберігся. Саме у 2-й половині XIX ст. прикрашується Успенський собор, який набув статусу кафедрального (1846 р.). До дзвіниці прибудували каплицю, освячену на честь Святого Миколая. У 1886 р. для неї виготовили іконостас [14].

Бурхливий розвиток Харкова наприкінці XIX ст. зумовив необхідність нового за своїм архітектурним рішенням Благовіщенського храму, який побудований у ново-візантійському стилі за проектом М. І. Ловцова (1888 - 1901 рр.). Найкращі митці працювали над оформленням інтер'єру храму: іконостас виконав з білого нарського мармуру московський майстер В. І. Орлов, ікони головного іконостаса — художник С.-Петербурзької Імператорської Академії мистецтв А. І. Данилевський, ікони бокових іконостасів — московський художник М. Д. Михайлов, а настінні розписи — харківські художники.

Крім соборних, парафіяльних, цвинтарних церков, у Харкові будувалися будинкові церкви при навчальних закладах, лікарнях, різних установах і приватних будинках. Активне будівництво таких церков почалося саме в другій половині XIX ст. і до початку XX ст. їх налічувалося понад двадцять [1, с. 862].

Окремо варто згадати університетську Антоніївську церкву, яку відвідували не тільки студенти та викладачі, але й парафіяни з різних верств міста. Вона відіграла в релігійному житті Харкова не меншу роль, ніж інші парафіяльні храми. Тут був кращий до 1853 р. в місті хор. Тут же співав архієрейський хор, а пізніше колектив складався зі студентів. У будівництві Антоніївської церкви брали участь архітектори О. А. Татищев і Д. М. Калашников. Ікони для її іконостаса виконали академік В. Л. Боровиковський і О. Г. Венеціанов [1, с. 869].

Інтер'єр будинкових церков Єпархіального жіночого, Реального та Комерційного училищ не відрізнявся особливим багатством. Зокрема, в домовій церкві Комерційного училища в ім'я Нерукотворного образу Христа Спасителя розписи виконав художник М. Р. Пестриков. Він же подарував церкві свою академічну картину «Ісус Христос і грішниця у домі Симона Фарисея». Іншими прикладами є відновлена в 1991-1993 рр. Олександрівська

церква психіатричної лікарні, яку побудовано в 1907 р. за проектом М. І. Ловцова, і Миколаївська церква колишньої Миколаївської лікарні на Московському проспекті за проектом В. Х. Немкіна (1895 — 1907), яка не збереглася.

Крім будинкових церков, у середині XIX ст. в Харкові починають будувати каплиці при монастирях і церквах, найчастіше на території храмів, на кладовищах і міських площах. Так, наприклад, на Привокзальній площі стояли Олександрівська каплиця (1885-1886 р. архітектора С. І. Загоскіна) та Олександро-Невська (1882 р. за проектом архітектора Б. С. Покровського). До початку XX ст. в місті налічувалося більше десяти каплиць, але з відомих причин жодна з них не збереглася [10, с. 81].

Як свідчить вищесказане, архітектурне обличчя Харкова 2-ї половини XIX ст. багато в чому визначали культові споруди, які задовольняли потреби різних релігійних конфесій. Найкращі архітектори Харкова — Ф. І. Данилов, А. А. Тон, Б. С. Покровський, М. І. Ловцов, В. Х. Немкін та ін. — зводили церкви, навчальні заклади, лікарні, богадільні для нужденних, притулки для дітей-сиріт та незаможних у різних стилях: російсько-візантійському, класичному, неоруському, неоренесансному неовізантійському, необароковому та стилі модерн.

Невід'ємною складовою православного вжитку в храмі є нерукотворний інструмент — голос людський, який славить Творця і Спасителя свого. Саме літургія як головне православне богослужіння сприяло розвитку церковного співу в стінах храмів.

Церковні хори в Харкові формувалися із вихованців різних навчальних установ: парафіяльних шкіл, духовних училищ, семінарії та ін. Їх вихованці повинні були вміти співати під час релігійних богослужінь. Тому невід'ємною частиною освіти було набуття учнями комплексу музичних навичок. Церковного співу навчали й у благодійних установах, які почали відкриватися в першій половині XIX ст.

Процес розвитку хорового мистецтва зумовлений виникненням Харківського колегіуму, де в 1779 р. відкрито додаткові (зокрема музичні) класи, в яких викладали А. Ведель, І. Вітовський, М. Кінцевич, І. Лозинський, П. Турчанінов. Вони підготували необхідну базу для подальшого розвитку хорового мистецтва в місті. Форми, методи навчання та ідеї в навчальних програмах додаткових класів відповідали загальним вимогам Петербурзької співочої капели, яка була провідником секуляризаційних тенденцій у сфері православної духовної музики [3, с.11]. Саме музичні класи сприяли створенню необхідних передумов не тільки для формування нової регіональної хорової культури XIX ст., а й мали значний вплив на загальний розвиток вітчизняного музичного мистецтва. Разом із Києво-Могилянською академією та Глухівською школою Харківський колегіум — провідний музичний центр в Україні.

Хор казенних класів Харківського колегіуму під управлінням А. Л. Веделя, а пізніше П. І. Турчанінова співав у нижній церкві Покровського монастиря. З 1780 р. (часу освячення кам'яного храму) в Успенському соборі створено ще один хор, який, за Д. Багалієм, був не стільки соборним, скільки намісницьким або губернаторським тому, що утримувався на кошти харківських намісників і губернаторів. Цей хор співав в Успенському соборі протягом 23 років по недільних і святкових днях [1, с. 801].

Із заснуванням у Харкові архієрейської кафедри виник архієрейський хор, у співочому класі якого регенти навчали майбутніх співаків нотної грамоти, гармонії, гри на скрипці (вочевидь, для розвитку музичного слуху). До 1853 р. він співав в університетській церкві й залучав численних відвідувачів, головним чином, завдяки високому рівню хорового виконавства. Пізніше тут організували студентський хор. З 1873 р. в університетській церкві співав найкращий у місті колектив О. Літинського, а з 1885 р. — хор І. Туроверова.

Усе вищенаведене зумовило потужний розвиток церковного співу. Якщо в першій половині XIX ст. постійними церковними хорами в Харкові були тільки два колективи (архієрейський та Харківського колегіуму), то в другій половині століття подібні хори організуються на базі парафіяльних церков: Воскресенської не раніше 1860 р., Різдвяної — 1866 р. та ін. [1]. Правильно організовані хорові колективи на Харківщині до 1899 р. існували при 407 церковно-парафіяльних навчальних закладах і школах грамоти [3, с. 13].

До паламарів, які постійно співали під час богослужінь, у святкові дні приєднувалися парафіяни, котрі мали вокальні здібності та знали канони. Д. І. Багалій наводить імена таких любителів, що співали в Різдвяній церкві. Серед них — В. С. Вареник, О. С. Вареник, С. А. Вареник, З. Дорошенко, І. П. Леус, І. П. Клещев, І. Я. Геланов і багато ін. [1, с. 819].

Таким чином, у другій половині XIX ст. в Харкові закладалися основи для розвитку й аматорського хорового співу. Набори в парафіяльні хори здійснювалися переважно із середовища «пролетарів», які отримували від церковного співу не тільки естетичне задоволення, а й матеріальну підтримку. Що стосується репертуару аматорських хорів, то найчастіше нескладні твори запозичувалися в архієрейського хору.

Серед харківських церковних хорів того часу особливо виділялися хорові колективи О. Літинського: архієрейський, хори Різдвяної та Троїцької церков. За свідченням Багалія, наприкінці 60-70-х рр. харків'яни навмисно приходили до Троїцької церкви «послухати О. Літинського». Для окремих шанувальників вокального мистецтва троїцькі співаки були кращими за італійських. «Бас Дьяконов, тенор Школьниккий приводили інших

меломанов положительно в восторг. Если бы возможно было в церкви выразить принятым образом удовольствие и одобрение, то без сомнения, все промежутки от одной пьесы до другой были бы переполнены самыми восторженными аплодисментами» [1, с. 812].

Підтримка уряду в галузі освіти та капіталовкладення в розвиток церковнопарафіяльних шкіл надали можливість організувати курси хорового співу. Це зумовило появу освічених викладачів та регентів, які залучали широкі верстви населення до хорового мистецтва. Тому у 80-х рр. XIX ст. створюються та стають найвідомішими хоріві колективи П. Гордовського, М. Ведринського, Ф. Корсуна, Г. Серікова, М. Новікова, П. Мордовського, І. Туроверова. Їх праця в галузі церковно-хорового мистецтва сприяла масовому засвоєнню хорового співу.

На жаль, індивідуальні творчі надбання цих маловідомих нині митців недостатньо вивчено. Але завдяки їх плідній діяльності в місті створено 22 церковні хоріві колективи, які брали активну участь в організації концертно-хорового життя не тільки в Харкові, а й за його межами.

Провідна роль у поширенні й удосконаленні церковного співу відводилася Харківському церковно-співочому товариству взаємодопомоги. Активна концертна діяльність церковних хорів перетворила Харків на один із центрів духовного життя України. Основуючись на хорівій практиці церковного співу, фахове хорове мистецтво використовувало значну виконавську базу та сприяло масовому засвоєнню особливої манери хорового співу: спеціальній постановці голосу, співочому диханню, високій культурі інтонування, досвіду ансамблювання.

Поряд з такими організаціями як відділення ІРМТ, Харківське товариство прихильників хорового співу І. Туроверова (1893 р.), Харківський музичний гурток П. Кравцова (1897 р.), Харківське музичне училище (1883 р.), курси зі співу та фортепіано М. Тихонова (1899 р.) та ін. церковний спів у другій половині XIX ст. сприяв піднесенню хорової культури. Започаткований у слов'яно-грецько-латинській школі, хорівий спів став однією з найкращих православних і світських традицій сучасного Харкова.

Успіхи релігійної культури, діяльність Харківських архієпископів у сфері культового будівництва, їхнє сприяння розвитку народної освіти, друку, благодійності та хорового співу привели до того, що наприкінці XIX ст. Харків перетворився на великий науковий і культурний центр [13, 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). Історическа монографія. В 2. т. — Т. 2. — Репр. изд. / Д. І. Багалеї, Д. П. Миллер. — Х., 1993. — 973 с.
2. Барвінський В. А. Історический очерк Харьковской губернии / В. А. Барвінський. — Х. : Союз, 1917. — 22 с.
3. Бойко В. Г. Секуляризація православної духовної хорової музики в Російській та Українській культурі XVII-XXI ст. / В. Г. Бойко // Автореф. на здобуття ... канд. мистецтвознав. — Х., 2008. — 20 с.
4. ДАХО, ф. № 3, оп. 202, ед.хр.126. (О покупке часов для колокольной Харьковской соборной церкви).
5. ДАХО, ф. № 3, оп. 218, ед. хр. 104.
6. ДАХО, ф. № 3, оп. 212, ед. хр. 314.
7. ДАХО, ф. № 4, оп. 107, ед. хр. 219.
8. ДАХО, ф. № 3, оп. 231, ед. хр.53.
9. Журнал Харьковского губернаторского присутствия по обеспечению духовенства // ГАХО, ф. № 3, оп. 212, ед. хр. 314.
10. Історія епархії. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://pravoslavie.kharkov.ua/index.php?newsid=79>
11. Лейбфрейд О. Харків. Від фортеці до столиці: Нотатки про старому місті / О. Лейбфрейд, Ю. Полякова. — Х. : Фоліо, 2004. — 330 с.
12. Матвиенко М. П. Історія Харьковской епархии (1850-1988) / Рус. православная церковь / М. П. Матвиенко. — Х., 1999. — 255 с.
13. Харьковская Дмитриевская церковь. Воззвание к прихожанам Харьковской Свято-Дмитриевской церкви. — Х. : Южный край, 1888. — 22 с.
14. Харьковская Епархия — вечнозеленая ветвь Украинской Православной церкви: Доклад Высокопреосвященного Никодима — митрополита Харьковского и Богодуховского, посвященного 200-летию Харьковской епархии. 1 октября 1999 г. — Х., 1999. — 8 с.

Надійшла до редколегії 04.10.2011 р.

УДК 781.68.071.1:7.038.6

І. Ю. КОНОВАЛОВА

**КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В РАКУРСІ
КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ «АВТОР — ТРАДИЦІЯ»
(НА МАТЕРІАЛІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ А. КУШНІРЕНКА)**

Виявляється специфіка композиторської інтерпретації на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка.

Ключові слова: художня інтерпретація, композиторська інтерпретація, українське хорове мистецтво.

Виявляется специфика композиторской интерпретации на материале хорового творчества А. Кушниренко.

Ключевые слова: художественная интерпретация, композиторская интерпретация, украинское хоровое искусство.

The article is devoted to the researching of specific of the composers interpretation on the material of compositions A. Kushnirenka.

Key words: *artistic interpretation, composers interpretation, Ukrainian choral art.*

У контексті мистецького буття сьогодення — у добу постмодерну — особливої актуальності у сфері культурології та мистецтвознавства набула проблема художньої інтерпретації, зумовлена активізацією процесів осягнення та переосмислення духовної спадщини. Специфічним відзеркаленням творчих аспектів художньої інтерпретації є музична інтерпретація, спрямована на тлумачення і переінтонування творчих концепцій, мистецьких традицій, жанрово-стильових моделей та інтонаційних джерел як текстів культури.

Особливої значущості, різноманітності форм і проявів музично-інтерпретаторська діяльності в сучасних соціокультурних умовах набула в композиторській та виконавській практиці. Підтвердженням цьому є помітне посилення наукового інтересу до означеної проблеми в дослідженнях і публікаціях вітчизняних та зарубіжних музикологів.

Питанням музичної інтерпретації присвячені теоретичні дослідження багатьох сучасних музикознавців — Г. Когана [4], Н. Корихалової [6], Ю. Кочнева [7], В. Москаленка [8] та ін. Окремі аспекти музичної інтерпретації висвітлені в працях Ю. Євдокимової [2], Т. Чередниченко [10], О. Жукової [3], М. Борисенко [1] та ін.

Грунтовно досліджуючи творчі аспекти музичної інтерпретації на основі механізмів виконавства, В. Москаленко визначає інтерпретацію видом «музично-мисленневої діяльності» [8, с. 7], що відтворює «психологічний процес самого «виробництва» музичної думки, де саме відбувається кристалізація «інтонаційного смислу», пізнання музично-художньої ідеї». Згідно з В. Москаленком, інтерпретація є інтонаційним процесом «прочитання» та звукоосмислення істотного музично-художнього тексту, «відтворює сутність будь-якого музично-творчого процесу» [8, с. 15]. Найважливіший, принципово новий у теорії музичної інтерпретації висновок В. Москаленка щодо визначення виконавства окремим випадком музичної інтерпретації (всупереч поширеному ототожненню музичної інтерпретації з виконавством як засобом інтонаційного тлумачення змісту звукообразу) та її важливості для всіх видів творчої діяльності — виконавської, композиторської, музикознавчої, слухачької.

Ю. Євдокимова вважає, що «інтерпретаційний момент ... має історичне коріння в композиторській творчості» [2, с. 112]. Досліджуючи питання інтерпретаційної специфіки музичного виконавства Г. Коган дійшов важливого висновку щодо діалектичного зв'язку творчості й інтерпретації. Виходячи з власного розуміння

творчості як інтерпретації дійсності загалом, учений вважає, що «будь-яка творчість є інтерпретацією та будь-яка художня інтерпретація — творчість» [4, с. 344–345].

На діалектику композиційного й інтерпретаційного процесів указує М. Кагель. За словами цього автора, «композиція — це інтерпретація деякого акустичного уявлення або процесу. Інтерпретація — ... композиція акустичного процесу. Акустичний процес — це інтерпретація композиційних уявлень» [9, с. 9].

Грунтуючись на вищезазначених позиціях провідних науковців, можна дійти висновку про наявність та найзначнішу роль у музичній інтерпретації творчості як її рушійної сили, про безпосередній семантичний зв'язок явищ композиції та інтерпретації, який дає підстави для подальшої розробки проблемного поля композиторської інтерпретації.

Аналіз теоретичних джерел за даною проблематикою виявив існування в сучасній мистецькій думці сталої теорії музичної інтерпретації. Водночас, на сучасному етапі розвитку музичної науки деякі суттєві питання вищезазначеної загальної проблеми недостатньо вивчені та потребують усебічного висвітлення. Зокрема, значущим аспектом у контексті досліджень проблемного поля музичної інтерпретації є виокремлення та характеристика композиторської інтерпретації як особливої форми екзистенції музичної творчості.

У зв'язку цим предметом статті є специфіка композиторської інтерпретації як різновиду музично-художньої інтерпретації, розглянута на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка. Мета запропонованої розвідки полягає у визначенні креативних аспектів композиторської інтерпретації, зумовлених індивідуально-стильовим, авторським тлумаченням фольклорної образності в контексті загальнохудожніх тенденцій сучасності.

Композиторська інтерпретація є найважливішою сферою екзистенції музичної інтерпретації, що пов'язана з інтонаційно-художнім переосмисленням музично-історичної спадщини, тем і образів, мистецьких традицій загалом. Інтерпретації підлягають певні інтонаційно-семантичні моделі (фольклорні та культурні тексти), авторські музичні твори, що використовуються (тією чи іншою мірою цитуються та опрацьовуються) композиторами у власній творчості, підпорядковуючись індивідуально-авторській художній меті.

Першоджерелом композиторської інтерпретації є певний текст культури — «здатне до відтворення джерело інформації» [164, с. 8]. Значною мірою основою композиторського тлумачення є художній, в даному разі музичний текст. Процес подібної інтерпретації відбувається через усебічне осягнення та розкриття автором-інтерпретатором ідеї первинного тексту з метою створення нових художніх гіпотез твору.

Композитор, який є інтерпретатором будь-якої музично-художньої цілісності або певного інтонаційно-семантичного першоджерела (зокрема авторського твору), творчо перекладає та переінтонує вихідний текст відповідно до власного художнього розуміння, використовуючи при цьому різноманітні засоби інтерпретаційного та композиційного тлумачення цілісності, окремих його сегментів. Унаслідок такого переосмислення інтонаційної моделі виникає композиція з новими художньо-семантичними, жанрово-стильовими властивостями.

Творчі аспекти композиторської інтерпретації є необхідними умовами створення обробки, транскрипції [1], аранжування та інших жанрів, функціонування яких в історико-культурній еволюції художнього мислення зумовлене широким спектром творчих завдань. Ці жанри фіксують усі стадії інтерпретації як багатогранного пізнавального процесу, здійсненого на принципах діалогу [5].

Традиційною орбітою мистецьких інтересів, основою композиторської інтерпретації є фольклор, зокрема народнопісенна спадщина, як найважливіший інформаційно-семантичний пласт культури, носій інтонаційно-художнього образу світу в контексті національного світосприйняття. Фольклор — постійне питома джерело оновлення індивідуально-стильових систем та художньо-виражальних ресурсів музичного мистецтва. Мистецька інтерпретація фольклору на сучасному етапі художньо-історичного буття сприяє розширенню художнього потенціалу композиторської творчості та значному розвитку національних традицій.

Ілюстрацією оригінального підходу щодо сучасного вирішення проблем художньої інтерпретації (композиторської та виконавської) є творчість відомого українського композитора, фольклориста й хорового диригента, педагога, громадського діяча А. Кушніренка [11]. Інтерпретаторська діяльність митця значною мірою віддзеркалює мистецькі аспекти найзначнішого для української ментальної традиції діалогічної ситуації «автор — традиція», «композитор — фольклор», «митець — час».

Провідною сферою композиторської та диригентсько-виконавської діяльності А. Кушніренка є хорова музика. Успадковуючи кращі традиції української вокально-хорової культури, автор активно розвиває та переосмислює їх у власній творчості, сприяючи безперервності національного мистецького руху, зокрема на Буковині.

Свідченням індивідуально-авторського узагальнення-інтерпретації народнопісенної традиції є понад сто хорових творів а саррелла та з фортепіанним супроводом для різних хорових складів переважно в жанрі фольклорної обробки. Значна кількість інтерпретованих А. Кушніренком зразків (насамперед буковинські

пісні) — творчий результат власних фольклорних експедицій автора («На камені стою», «Фартушок біленький» та ін.).

Хорові фольклорні твори композитора базуються на різному етнорегіональному пісенному матеріалі (Наддніпрянщини й Буковини) та репрезентують інтерес автора до різних пластів народної культури, зокрема, календарно-обрядової архаїки: колядок («Бог ся роджає», «Ой хто, хто Миколая любить», «Нова радість»), щедрівок («Щедрий вечір, щедрівочка»), веснянок («Подольночка»), обжинкових («Ой на горі там жінці жнуть»), сімейно-обрядових пісень (весільна «Із-за гори ясне сонце»), а також до ліричних джерел минулого («В кінці греблі») і сучасності («Хусточка тернова»). Більшість опусів композитора складають твори ліричного й лірико-драматичного напрямку, пов'язані з темою кохання.

Хоровим композиціям А. Кушніренка на фольклорному матеріалі притаманний для ХХ ст. «суб'єктивно-перетворюючий» (Б. Луканюк) метод опрацювання цитованих фольклорних пісень (з активним розвитком-переінтонуванням їх мелодичної основи, тяжінням до симфонізації). Цей метод, запроваджений у добу модернізму М. Леонтовичем та С. Людкевичем, набув значного розвитку в доробку Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та ін. українських митців.

У творчості А. Кушніренка умовно можна виділити такі різновиди обробок: 1) оновлений традиційний, зорієнтований на модерністичну модель обробки; 2) вільно-інтерпретаційний, синтетичний, притаманний сучасності.

Основними ознаками інтерпретації фольклорного мелосу в хорових обробках композитора за першим типом є: опора на повний цитований мелос пісні зі збереженням мелодико-інтонаційної основи в куплетах; динамізація куплетної будови з утворенням на її основі інших структурно-композиційних типів — куплетно-варіаційного («Ой підю ж бо я», «А коник чоренький», «Ой з-за гори, з-за крутої» та ін.) та тричастинного («Плине кача, плине», «Ой підю ж бо я»).

Ознаками другого типу обробок є: 1) образно-семантичне переосмислення пісенної основи методом мотивної розробки («Подольночка», «В кінці греблі») з характерним дробленням мелодій, широким використанням імітаційних засобів, застосуванням прийомів ладотонального (модуляційність), фактурного розвитку, 2) структурно-композиційне перетворення (втілення змістовних авторських вступів, обрамлень, післямов); 3) згущення тематизму через контрапунктичний синтез декількох опрацьованих самостійних фольклорних мелодій («Щедрівки»). Загальними ознаками авторського вторинно-стильового комплексу в творах Кушніренка є паритетне співіснування в композиторському тексті енто-традиційних лексем (елементів народноладовості, підголосковості)

та семантичних знаків професійної музичної традиції (опора на функціональну мажоро-мінорну ладову організацію, гомофонно-гармонічну фактуру з акордікою терцієвого типу, усталені поліфонічні форми).

Характерними прийомами авторської образно-змістовної інтерпретації фольклорних мотивів є варіаційний розвиток тематизму з активним ладотональним (модуляційним), темброво-динамічним й гармонічним оновленням. Суттєву роль в образній динамізації народнопісенних наспівів у звуковій площині обробок відіграє фактурно-гармонічний (просторово-фонічний) чинник, завдяки якому здійснюється загальнофактурне «крещендо»: від щільного унісонно-гетерофонного викладу на початку твору, подальшим терцієвим подвоєнням наспіву пісні (сопрано, альти) до широкого просторового викладу в кульмінаціях (хорове tutti, розвинута акордово-поліфонічна фактура з уведенням хроматичних контрапунктичних підголосків).

Важливими змістовними складовими, притаманними виразальному комплексу творів Кушніренка, є темброва драматургія як засіб розвитку вихідних звукообразів й посилення емоційного впливу, позначена семантичною персоніфікацією партій, уведенням соло, вокально-хорових діалогів. Збагаченню первинної мелодики сприяють широке застосування автором гнучкої, різноманітної динаміки, агогічних прийомів, а також різноманітних функціонально-колеристичних засобів (спів закритим ротом, октавні хорові педалі).

Характерним прикладом тенденцій симфонізації фольклорної образності у творчості А. Кушніренка є твори «Подольночка» та «В кінці греблі».

Образно-семантичної трансформації фольклорного першоджерела зазнає широковідома українська веснянка «Подольночка». Наспів цієї пісні, опрацьованої для хору а cappella, набуває ладогармонічного переінтонування та структурно-композиційного переосмислення. Загальний розвиток фольклорної інтонаційно-мелодичної основи спрямований на посилення лірико-драматичних рис, що виявилось, зокрема, у домінуванні в тексті твору «сумної» ладотональної сфери *g-moll*. Основним засобом драматизації образу є наскрізний інтонаційний розвиток тематизму із зіткненням полярних тональних сфер, активним використанням модуляційного руху та введенням напружених контрастних (щодо основного наспіву) контрапунктичних ліній. Структурній довершеності обробки на композиційному рівні сприяє тематична арковість.

Специфічними особливостями цього твору є багатоплановість, рухливість музичної тканини, що варіантно поєднує різноманітні фактурні типи (гетерофонний, гармонічний і поліфонічний). Властивим для становлення звукової якості цього твору є фактурне

і темброво-динамічне розростання фольклорно-тематичної основи — від унісону (сопрано) до утворення повнозвучного хорového синтезу акордово-поліфонічного типу.

У середньому розділі, де здійснюється справжня розробка наспіву (*Lento sostenuto*), емоційному напруженню сприяє фрагментарний виклад мелодії з її дробленням на окремі елементи, що набувають рухливо-імітаційного розвитку. Загальна експресія посилюється й фактурною варіантністю, доповненою напружено-дисонантним гармонічним забарвленням (зменшені септакорди, нонакорди) мелодичного ряду та ладотональними контрастними зіставленнями (*g-moll B-dur E-dur*). Важливим чинником драматизації та психологізації провідного звукообразу в обробці є надання до провідної теми характерних загострено хроматичних контрапунктичних «коментарів», репрезентованих різновекторним мелодичним рухом — низхідним (у домінантовому напрямі) в партії альтів (1 і 3 куплети) та висхідним, що має тонічне тяжіння (куплети 4 та 5).

У кульмінації твору автор посилює емоційний вплив уведеним специфічних етнорегіональних елементів (метроритмічних та ладоінтонаційних) музичної лексики карпатського фольклору, зокрема гуцульського ладу (з підвищенням у мінорі IV та VI ступенів).

Іншого творчого вирішення набуває в А. Кушніренка популярна лірико-побутова народна пісня «В кінці греблі», відома через її хорову а *sarrell'nu* інтерпретацію, здійснену свого часу Б. Лятошинським. Пропонуємо компаративний аналіз двох композиторських версій цієї пісні, які репрезентують різні вектори художнього осмислення етнохарактерного мелосу.

Об'єднуючий чинник авторських трактувань цієї пісні — опора на цитований народнопісенний текст (музичний і поетичний). Загальним орієнтиром цих версій є активний розвиток вихідного звукообразу з тяжінням до його симфонізації й театралізації, посилення драматичних ознак ліричної пісні.

Натомість, при загальній спрямованості на динамізацію фольклорного образу, обробки Б. Лятошинського і А. Кушніренка мають різні стилеві ознаки. Відмінність методів композиторського прочитання мелосу в цих обробках зумовлена насамперед акцентуванням різних образно-змістовних відтінків у виявленні сенсів першоджерела, характері структурного та мовно-композиційного перетворення-переінтонування народнопісенної основи. Так, твір Б. Лятошинського позначений драматичним поглибленням та театралізацією первинної образності через темброво-семантичну диференціацію хорових партій, використання соло (сопрано). Показовим чинником специфіки інтерпретації мелосу Б. Лятошинського є тяжіння до симфонізації останніх, що віддзеркалена у темброво-

фактурній драматургії твору, інтонаційно-тематичному розвитку. Запропонований мотив в авторській інтерпретації А.Кушніренка стає прикладом психологічного поглиблення образності.

Хоровому творові Б. Лятошинського притаманна загалом різнобарвність ладогармонічної палітри та темброво-динамічних засобів. Вирішений у традиційній куплетно-варіаційній формі, твір містить різнопланові куплети, кожний з яких наповнений новим гармонічним змістом та поліфонічними засобами (імітації, підголосковість). Стильове поєднання ознак фольклорного й професійного мислення в обробці Лятошинського виявляється на ладотональному (взаємодія натурального мінору зі сферою фригійського ладу) та фактурно-гармонічному рівнях. Драматизації образності (III куплет) надає також здійснене автором ладотональне зміцнення наспіву (Des-B-Ges).

Гармонія як найважливіша сфера творчих пошуків Б. Лятошинського загалом у цьому творі стає засобом переосмислення образу як на змістовному, так і на формотворчому рівнях. Для означеної композиції властиве поєднання терцієвої акордики (насиченої септакордами й нонакордами) із суто фольклорними звукосполученнями (консонуючі паралелізми — терції, квінти; октавно-унісонні каданси). Ємності музичного образу, посиленню його образної семантики сприяє активна розробка матеріалу з створенням до основного наспіву поліфонічних підголосків-контробразів.

А сарпел'ній обробці А. Кушніренка «В кінці греблі» притаманні вільне образно-змістовне переосмислення та структурно-композиційне оновлення (тричастинність на куплетній основі з динамізованим середнім розділом) й переінтонування мелодичної основи. Важливий драматургічний елемент авторської інтерпретації пісні — створення автором акордово-хорової інтерлюдії, що поєднує образно-семантичну (психологічний підтекст), колористичну (звукотображувальність) й гармонічну (супровід до мелодії крайніх розділів) функції. Притаманними ознаками цього вступу є паралельний рух щільно розміщених нашарувань (баси й тенори), виражальний ефект яких посилюється характерним групуванням акордових сполучень (тризвук — секстакорд), що підкреслений мікродинамічними наголосами (*crescendo* *diminuendo*) й виконавськими засобами (спів закритим ротом).

У крайніх розділах тричастинної композиції (1-й та 4-й куплети пісні) автор функціонально поділяє хорову тканину на дві образно-семантичні площини — мелодико-тематичну (альти) й акордово-фігураційну на тонічній гармонії, що виконує роль рухливого фону (тенори, баси).

Інтенсифікація образів відбувається в динамічному центральному розділі, утвореному поєднанням II та III куплетів пісні. Ця інтенсифікація детермінована новим інтонаційно-структурним

варіантом основної мелодії, що надає в розвитку останньої (через хроматизацію) підкресленої нестійкості, схвильованості. Розвиток тематичного матеріалу в цьому розділі здійснено завдяки активізації модуляційного руху. Динамізація вихідного мелосу (що сягає в межах твору малої форми майже симфонічної якості) значною мірою підкреслена введенням самостійних контрапунктичних ліній, що мігрують з однієї партії в іншу, утворюючи рухливу музичну тканину. Емоційно посилюють ці аспекти авторського твору характерні виконавсько-хорові прийоми (перегуки хорових груп, артикуляційні засоби тощо).

У ракурсі новітніх художніх тенденцій сучасності у сфері композиторської інтерпретації фольклорного мелосу здійснене опрацювання традиційного мотиву щедрівки, своєрідно вплетеного в музичну тканину вокально-хореографічної композиції А. Кушніренка «Щедрий вечір, добрий вечір». Специфіка композиторського осмислення народнопісенних першоджерел, використаних у цьому творі, зумовлена загальнохудожньою концепцією — відтворенням атмосфери зимового святкового обряду. З метою посилення образно-емоційного впливу у створенні фольклорного дійства в сцені «Щедрівки» композитор вплітає в поліфонічну тканину мотиви трьох відомих щедрівок, що з авторською ремаркою виконуються різними хоровими складами а саррелла: «Ой сивая та і зозуленька» (жіночий хор), «Наша Маланка качура пасла» (чоловічий хор) та соло «Щедрик» (сопрано).

Кожен з відповідних пісенних прикладів автор трактує як самостійні фольклорно-тематичні пласти, наділені своєрідними ладотональними, метроритмічними фактурними й темповими відмінностями. Зокрема, обробці «Ой сивая та і зозуленька» (g-moll) притаманний унісонно-гетерофонний виклад з терцієво-квінтовым розщепленням мелодії, що завершується квартовою інтервалікою. Інтонаційно споріднений попередньому тридольний хор «Наша Маланка качура пасла» (g-moll), викладений у варіативній (перемінній дво-триголосній) фактурі. Натомість, у кульмінації фактура набуває традиційного чотириголосся та «згортається» наприкінці в прозорий унісон. Третя з обраних тем («Щедрик») додає в музичну палітру сцени значний темповий, фактурний (хоровий унісон) і тональний контраст. Характерним елементом сучасного виконавського переінтонування цієї теми є поступовий перехід від традиційного вокально-хорового співу до мелодекламації.

Специфікою мовностильового комплексу обробок цих пісень є їх контрастно-поліфонічне поєднання, що сприяє водночас посиленню фольклорно-стильової асоціативності й одержанню синтетичної темброво-фактурно-гармонічної якості. Внаслідок поєднання вищезгаданих тематичних ліній утворюється рухлива полімелодична тканина з ознаками поліметрії. На ладотональному

рівні виникає явище поліладовості з ускладненням вертикалі біфункціональними сполученнями квартово-секундового типу.

Отже, розглянуті хоріві твори А. Кушніренка репрезентують різноманітні художні вектори авторської інтерпретації та індивідуально-стильового узагальнення народнопісенного тематизму, що відбивають сучасний характер міжкультурного діалогу «автор — традиція» на структурному і мовно-лексичному рівнях.

Перспективним напрямом подальших наукових розвідок вищезазначеної загальної проблеми є подальше висвітлення специфіки художньої взаємодії композиційних та інтерпретаційних аспектів авторського тлумачення музичних текстів.

Список літератури

1. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю / М. Борисенко : автореф. дис. ... канд. мистецтв. — Х.: ХДУМ, 2005. — 17 с.
2. Евдокимова Ю. Проблемы первоисточника / Ю. Евдокимова : стаття // СМ — 1977 — № 3. — С. 109–112.
3. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект / Н. Жукова : автореф. дис. ... канд. філос. наук. — К. : КНУ, 2003. — 14 с.
4. Коган Г. Парадоксы об исполнительстве / Г. Коган : стаття // О Музыка: Проблемы анализа. — М. : Сов. композитор, 1974. — С. 344–365.
5. Коновалова И. Жанр обработки как явление художественной интерпретации в музыке / И. Коновалова : стаття // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії. — Х. : ХДАДМ, 2003/2004. — № 5/6, 3/4. — С. 48–51.
6. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Корыхалова Н. : монографія — Л.: Музыка, 1979. — 208 с.
7. Кочнев Ю. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации / Ю. Кочнев : автореф. дис. ... канд. искусств. — Л.: ЛГК, 1970. — 22 с.
8. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Москаленко: монографія. — К., 1994. — 157 с.
9. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества // А. Соколов : монографія. — М.: Музыка, 1992. — 227 с.
10. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Т. Чередниченко : стаття // Музыкальное исполнительство и современность. — М., 1988. — Вып 1. — С. 43–68.
11. Ярошенко І. Музично-просвітницька діяльність А. Кушніренка в контексті розвитку професійно-хорового виконавства на Буковині / І. В. Ярошенко : автореф. дис... канд. мистецтв. /. — К., 2005. — 20 с.

Надійшла до редколегії 07.11. 2011 р.

ФОРМУВАННЯ ГЕРОІКО-ДРАМАТИЧНОГО КОНЦЕПТУ В СИМФОНІЗМІ Л. БЕТХОВЕНА

Розглядаються досягнення Л. Бетховена у сфері симфонічної драматургії, які зумовили розвиток європейської музики наступних століть, породили феномен «бетховеноцентризму» в музичній інструментальній творчості ХІХ-ХХ ст.

Ключові слова: симфонізм, симфонічна драматургія, конфлікт, героїко-драматичний концепт, музична семантика.

Рассматриваются достижения Л. Бетховена в области симфонической драматургии, которые предопределили развитие европейской музыки последующих веков, породили феномен «бетховеноцентризма» в инструментальном творчестве ХІХ-ХХ вв.

Ключевые слова: симфонизм, симфоническая драматургия, конфликт, героико-драматический концепт, музыкальная семантика.

Achieving Beethoven symphonic drama in many ways led to the development of European music of later centuries, gave rise to the phenomenon of «bethovenotsenryzm» in the instrumental creation ХІХ-ХХ centuries.

Key words: symphony, symphonic drama, conflict, heroic and dramatic concept, musical semantics.

Дослідження семантики героїко-драматичного пафосу в симфонічних творах Л. Бетховена є актуальним для сучасного мистецтвознавства: створення комплексів такої музичної виразності безпосередньо пов'язане зі структурами сонатної форми та симфонічного циклу. Переважна більшість сонат, симфоній, симфонічних увертюр, квартетів, концертів композитора втілюються методами драми — з конфліктним розвитком образних антитез, яскравими контрастами, кульмінаціями, напруженим наскрізним розвитком, що починається в експозиції сонатної форми, захоплює репризу і коду музичного твору. Контрастність між розподілами форми, методи викладу тематичного матеріалу, принципи ситуаційного і похідного контрасту, котрі сформувалися у творчості ранніх віденських класиків, набувають у його симфоніях з конфліктною драматургією найяскравішого втілення.

У спеціальній науковій літературі співвідношенню задумів композитора, образного змісту зі структурою сонатної форми присвячені праці Г. Єрмакової [5], О. Петрова [8], Ю. Тюліна [7], Т. Чернової [10] та ін., в яких розглядаються різні аспекти такої взаємодії. З урахуванням новацій Л. Бетховена в становленні сонатної форми сформульована прогресивна точка зору Ю. Тюліна, який зазначав: «Саме в динамічному сполученні (а не в контрастному

зіставленні) виникає те протиріччя тематизму й розподілів форми (ділянок дії), що найяскравіше і найповніше виявилось в драматургії сонатної форми» [7, с. 31]. Однак дослідники недостатньо чітко виявляють зв'язок між ментальністю геніального творця, сформованою під впливом певних тогочасних обставин, та комплексами музичної виразності, створюваними в його симфоніях, що були взірцем для багатьох поколінь музикантів і сприяли становленню семантики в цьому виді мистецтва.

Мета статті — визначити особливості симфонічних новацій Л. Бетховена, підпорядкованих утіленню героїко-драматичних концепцій, семантично зорієнтованих на образність людини-борця, котра здатна підкорити всесвіт.

Істотною ознакою конфліктної драматургії, що широко застосована у творчості Л. Бетховена, можна вважати принципи одноразового контрасту, котрий склався ще в стилевій естетиці бароко, а також тематичного контрасту головної властивості драматургічного мислення в його симфонізмі, якістю музичної мови, визначенням драматичного роду в інструментальній музиці. Різноманітний контраст, використовуваний не тільки як послідовний, а й одночасний фактор конструювання в конфліктних темах міститься в основі принципів їхнього переінтонування, виявлення внутрішніх протиріч. Це зробив саме Л. Бетховен у жанрі драматичної симфонії, який розумів принципи конструювання тематизму як єдність множинності. Саме так реагував Л. Бетховен у своєму «Егмонті» проти іспанського панування, в Героїчній (Третій) симфонії — проти монархічної австро-пруської коаліції, в дусі боротьби за гуманістичні ідеали, проти зла і тиранії — у Дев'ятій симфонії, використовуючи сонатну форму і створюючи в симфонічних жанрах певні стереотипи подолання конфліктів, перемоги добра над злом.

Симфонізм Л. Бетховена явно пов'язаний із зовнішнім — відкритим — типом конфлікту, що моделює процеси активної боротьби, вольового протистояння особистості ворожим силам, психологічному дискомфорту. Внутрішній же конфлікт, що міститься поза текстом твору [5, с. 241], наповнює створені композитором драматичні образи глибинними смисловими пластами, зумовленими особливостями його світосприйняття. Частіше у творчості Л. Бетховена конфлікт відкритого типу втілюється в структурі суперечливого образу головної партії, котрий моделює одноментно «злу» силу й боротьбу з нею, оскільки в образній сфері тогочасної інструментальної музики ще відсутня «портретизація сил зла».

Дієвість головних партій перших частин Третьої, П'ятої, Дев'ятої симфоній пов'язана з процесом вольової та цілеспрямованої боротьби героя, який не змирився з поразкою та вірить

у перемогу добра над злом. Теми, що втілювали такі образи, мали свою специфіку: здатність до розвитку, переінтонування та ін. Доречно згадати думку Б. Асаф'єва, котрий обґрунтував так звану тріаду розвитку музичної форми: і (initium — початок): м (movere — рух, рухати): т (terminus — кінець, межа) або поштовх — продовження руху — гальмування й замикання (каданс) [2, с. 287].

Детально розкриваючи функцію поштовху, вчений відносить до неї будь-які вступні побудови до сонатних алегро Л. Бетховена: початкові формули тем, подібні першим тактам в «Юпітері» В. А. Моцарта, закличні фанфари або вступ у першій частині Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, що викликає почуття очікування. Характеризуючи тематизм композитора, Б. Асаф'єв неодноразово говорить і про «ініціативні інтонації», зберігаючи за ними значення функції, а не конкретних музично-тематичних побудов [2, с. 289]. У всіх випадках бетховенські теми містять ці три зазначені моменти. Розбіжності типів тем полягають у ступені індивідуалізації та самостійності саме їх першої інтонації. Типовим у будь-якому разі є initium — зачин сонатної форми, певна тематична інтонація, що є початковою частиною головної теми, яка легко сприймається на слух та запам'ятовується.

Розгляд особливостей утілення конфлікту в сонатній формі Allegro із Героїчної симфонії потребує визначення певних композиторських нововведень. Природно, що складність форми зумовлюється складністю змісту, оскільки Л. Бетховен трактує героїчне не тільки як таке, що перемагає в боротьбі, а й як повне драматизму під час досягнення перемоги героя.

На шляху до втілення цієї мети використані прийоми варіантності та варіаційності. Драматургія експозиції полягає в нарощуванні різного тематичного матеріалу, в якому варіаційне проростання є п'ятикратним. Це зумовило високий ступінь розвитку експозиції, можливість створити емоційні вузли напруження завдяки поліфонічним (фугато, контрапунктування тем, канонічні імітації) та варіаційним засобам.

Слід зазначити, що композитор розробив, таким чином, свою систему варіаційності: свідомо вводить повторення тем, щоб розвинути їх варіаційно. Це саме ті повторення, що, як вважається, не впливають на форму. Необхідно уточнити: не впливають на кристалічну форму, але дуже впливають на процес утворення форми, на поєднання частин циклу. Героїчна симфонія надає чудовий приклад у цьому сенсі: від однієї частини до іншої проходить яскрава лінія варіаційності — то приховуючись у розосереджених варіаціях, то виходячи на перше місце в зібраних разом. Фінал «триває» хвилеподібно: його варіації то зімкнуті, то розчиняються в розробці (фугато), потім звучать поодиночки (варіація

c-moll — B-dur, центральна «угорська», ще одна — в C-dur), щоб через розробленість (друге фугато) набути нового розмаху та в послідовному русі узагальнити все — й контрастне, й неконтрастне.

Утім, що до проблеми єдності Героїчної симфонії існує й протилежна думка, яка, начебто, повертається до того, що колись писав О. Серов, але пізніше відкинув. Маємо на увазі характеристику, яку надав Героїчній симфонії І. Рижкін: «Все єство ідейного змісту [Героїчної] симфонії потребує єдності дії, проведення єдиної думки музично-драматургічного розвитку від перших до останніх тактів, але музично-драматургічний розвиток обмежується кожною частиною, взятою окремо. Замість чотирьохактної п'єси нашої увазі пропонують чотири одноактних, що складають цикл філософсько-героїчного типу, які потребують поєднання на основі поступального розвитку, але не набувають його. Ще не встановилася логіка розвитку, що неухильно веде нас від однієї частини до іншої. Така логіка пізніше була надана Бетховеном у П'ятій симфонії. У Третій симфонії її ще немає» [9, с. 38].

Отже, головна індивідуальна ознака сонатної форми в першій частині Героїчної симфонії — у нових драматургічних співвідношеннях, що утворюються в розробці й змінюють загальну композицію. Вони зумовлені драматичним наростанням, яке доводить трагедійні елементи симфонії до кульмінації та переходу в нову тему (e-moll), що відіграє роль своєрідного катарсису після трагедійної кульмінації. Таким чином, бетховенська сонатна форма збагатилася розвинутою багатотемною варіаційною формою [6, с. 92], заглиблення ж у смисл героїко-драматичного концепту можна позначити як перемогу людини-борця над негативними обставинами.

Стосовно тогочасних філософських позицій, ідей, які зумовили світогляд діячів епохи Просвітництва, слід згадати геніального Й. В. Гете та його вплив на соціокультурний контекст того періоду. Зіставлення фігур такого масштабу як Й. В. Гете та Л. Бетховен викликає відчуття їх інтелектуальної близькості, що виявилася в осмисленні глобальних суспільних і художніх протиріч, що втілені за допомогою різних засобів виразності: у творчості поета-драматурга — вербальних, а в композитора — музично-звучкових.

Феномен глибокого впливу волелюбних ідей Гете-мислителя на формування світосприйняття композитора відбивався в пафосі боротьби, страждань і загибелі героя, що породжує, проте, оптимізм і впевненість у перемозі людини-борця. Інтерес Л. Бетховена до творів Й. В. Гете конкретно визначився у створенні музики до драми «Егмонт», пісень на тексти поета, в задумах написати музику до «Фауста» та ін.

Й. В. Гете і Л. Бетховен — представники епохи Просвітництва в Німеччині, які жили і діяли в суперечливих соціальних умовах, що характеризуються найвищими досягненнями людського духу

в різних сферах наукової та творчої діяльності, на побутовому тлі німецького закоснілого філістерства. Як типову ситуацію для того соціокультурного періоду Німеччини Й. В. Гете відзначав відсутність належного зв'язку між письменником і живильною для творчості суспільно-історичною основою, зумовленою відсталістю німецького соціального буття. «Ми, німці, люди вчорашнього дня», — говорив він у бесідах з Еккерманом [3, с. 117].

Склалося поширене уявлення про надзвичайну нібито гармонійність Й. В. Гете, незалежність його світогляду від протиріч, що надломлюють єдність. «Уявлення це, — зазначає В. Асмус, — явно помилкове й непереконаливе. В уявленні цьому приваблює лише одне: воно правильно помічає глибоку відповідність і справді гармонійне відношення між особою Гете та його поведінкою. Письменник дійсно все життя робив лише відповідне тому, ким він був [3, с. 114]. Те, що Гете ніколи не зраджував самому собі, аж ніяк не свідчить, що нібито «в надрах його власного «я» не було ніяких протиріч.

Навпаки, вони були й, у міру велетенських розмірів його росту та значення, повторювалися й відбивалися в його поведінці та свідомості: «в пропорціях ще більших, сформованих в образ, повний внутрішнього роздвоєння невирішених конфліктів» [3, с. 114]. Його діяльна натура, яка прагнула лише продуктивності, змушена була на кожному кроці, в найзаповітніших своїх мріях і задумах натикатися на перешкоди, що «споруджувало» перед ним життя.

Поняття продуктивності не було для Й. В. Гете абстрактним гаслом, що зумовлено найглибшими основами його особистості та різностороннього життєвого досвіду: він цінував життя, насамперед, як діяльне, продуктивне, плідне, і цьому розумінню він залишився вірним до останніх днів.

Вищою формою цього явища мислитель вважав продуктивність діючу, в цьому смислі називав Наполеона «одним із найпродуктивніших людей, які коли-небудь жили» [3, с. 122], а його найважливішими якостями вважав ті, що ніколи не зраджували Наполеонові: чіткість думки, рішучість і енергію, достатні для того, що він вважав вигідним і необхідним.

Уявлення про Наполеона, як героя сучасності, властиве і Л. Бетховенові, який присвятив йому свою Третю «Героїчну» симфонію, щоправда, присвяту згодом анулював. Важливо підкреслити, що теза про дієвість музичного «героя» симфоній композитора залишилася актуальною й для подальшої його творчості як характеристика драматичності характеру, який перебуває в конфлікті.

Плодотворними для Л. Бетховена стали такі ідеї Й. В. Гете: про продуктивну діяльність, революційність мистецтва, ставлення до політики, ролі особистості художника у творчому процесі й контексті культури, хоча ситуації зустрічей двох геніальних сучасників

принесли їм не тільки дружнє задоволення, а радше й взаємне розчарування. Молодий Л. Бетховен, котрий сформувався як особистість під враженням революційних ідей напруму «Бурі і натиску», до кінця життя зберігав їм свою відданість (звернення до тексту Ф. Шиллера в Дев'ятій симфонії).

Основна розбіжність художньо-ідеологічних поглядів найвидатніших представників епохи Просвітництва пов'язана з розумінням героїко-революційного пафосу боротьби: якщо Л. Бетховен до кінця своїх днів вірив у революційність людського духу, що здатна перетворити силу мистецтва, змінити світ («Обійміться, мільйони»), то Й. В. Гете заперечував революційну дію, не тільки зважаючи на часткові втрати та руйнування, а й тому, що вважав самі цілі принципово неправильними й нездійсненними, а світ — недоступним удосконаленню [4, с. 211].

Новий крок у створенні драматичного симфонізму — концепція П'ятої симфонії Л. Бетховена: в цьому творі вперше досягнута логіка конструювання циклу, що підпорядковується наскрізному драматургічному розвитку як у сферах інтонаційно-тематичної послідовності, так і трактуванні принципів використання варіаційних і поліфонічних форм. Усі елементи в сукупності підкорюються меті вираження героїчної ідеї, кожний із них містить у собі й контрастність, і єдність, однорідність. П'ята симфонія надає свій варіант художньої концепції: уперше в історії сонатно-симфонічної літератури Л. Бетховен увів систему монотематизму. Драматизм та його подолання, боротьба та досягнення перемоги привели до того, що тема-образ долі, пройшовши через багато етапів, поступово трансформується в радісний стан, перетворюється на дзвінку тему переможного фіналу.

Іншими — порівняно з Третьою — засобами втілюється образний розвиток першої частини П'ятої симфонії, який ґрунтується в цілому на матеріалі головної теми — вона панує навіть у сфері побічної партії, контрапунктуючи з нею. В цих «монотематичних умовах» Л. Бетховен розгортає грандіозну картину боротьби та величч людського духу. Повнота образу й художня досконалість досягнуті через тематичний розвиток, що сприяв утворенню варіантів теми, котрі набувають утілення в другому плані форми, який існує в першій частині наче самостійно, але внаслідок загальної тематичної єдності глибоко прихований.

Лаконізм мови та напружений розвиток «думок» в її першій частині, пластичність викладення плавної мелодії в другій частині, нервово екзальтоване скерцо зі славнозвісним переходом до фіналу, до величного гімну-маршу — усе це охоплено єдиним поривом, єдиним спрямуванням та натиском. Бетховенська реприза — це закономірний етап драматургії сонатної форми. Зміни Л. Бетховена в репризу (в головну партію та сполучну, що до неї

примикає) під впливом принципу наскрізного розвитку не вичерпуються тим поняттям «динамічної репризи», що покликано зафіксувати наявність суттєвої її переробки. Ретельне вивчення цього питання та з'ясування прийомів, які Л. Бетховен застосовував для віддзеркалення процесуальних моментів у сонатній репризи, узагальнено під поняттям «збагачення репризи» і трактується як ладотональне, структурне, жанрове, фактурне й темброве, нарешті, як динамічно-гучне.

Дослідник сонатної форми у творчості Л. Бетховена Г. Єрмакова відзначає, крім технологічних її особливостей, різні значеневі аспекти конфлікту в його творах — зовнішній і внутрішній. Оскільки конфлікт є ознакою бетховенської симфонічної драматургії, то поняття конфліктність визначає феномени колективної та індивідуальної свідомості, притаманні певній добі, наразі Просвітництва, стильовим її проявам, що втілюються в симфонізмі, реалізуються в знаках його музичної мови. Відомий контекст соціальних протиріч, в якому складалася доля Л. Бетховена: нескінченні конфлікти композитора, який так і не став «рідним» своєму світському оточенню, посилювалися особистою трагедією глухоти. Джерелом конфліктності стали для нього не тільки перешкоди філістерського середовища, але й загроза жахливої для музиканта-професіонала хвороби, що сковувала могутність його таланту.

Процес наростання інтерсуб'єктивності звукового світу, обмеженого лише внутрішнім слухом, викликав логічну лють у його поведінці, протест проти несправедливості долі. Як писав про нього Б. Асаф'єв, «змінюються часи, приходять і йдуть нові покоління, а гора залишається горою — така бетховенська творчість... Великий слід його боротьби — його музика — могутній гімн людській волі, волі, завойованої працею і героїчною боротьбою, а не волі від почуття обов'язку і від творчої роботи» [2, с. 19].

Показово, що і Й. В. Гете був переконаний: найвищі вершини художньої творчості, котрі представлені діяльністю геніальних художників, характеризують підпорядкування мистецтва не доказам абстрактного розуму й ідейній тенденційності, а особливій силі, «демонічному» началу в людині, сутність якого здавалася йому ірраціональною. До музики сказане про несвідоме «стосується в надзвичайному ступені, пояснював Й. В. Гете, — тому що вона стоїть «настільки високо, що не піддається розумовому тлумаченню, й від неї виходить така дія, яка все собі підкоряє й яку ніхто не в змозі усвідомити» [4, с. 569]. Непереборну, майже стихійну силу має, на його думку, хист музиканта: «Музика, — говорив він, — є щось цілком уроджене, внутрішнє, таке, що не потребує ніякого живлення ззовні, ніякого досвіду, що виходить з життя» [4, с. 551]. Безумовно, філософ «мав рацію» у своїх глибинних визначеннях.

Отже, підсумовуючи результати вивчення симфонічних новацій Л. Бетховена, підпорядкованих утіленню героїко-драматичного концепту, конкретизуємо висновки:

- втілення героїко-драматичного концепту в симфонічних творах композитора зумовлене філософсько-естетичними, стильовими нормами епохи Просвітництва, а також інтер'єктивними факторами його життя та творчості;
- семантичні комплекси становлення героїко-драматичних образів у симфонізмі Л. Бетховена вочевидь пов'язані із зовнішнім — відкритим типом конфлікту, наявність же внутрішнього його еквівалента, конфліктності наповнює твори глибинним смислом, розшифровка котрого актуальна понині;
- дієвість, суперечливість головних партій перших частин Третьої, П'ятої, Дев'ятої симфоній моделює процеси вольової та цілеспрямованої боротьби героя, що детерміновано структурними новаціями сонатної форми згідно з логікою конфліктної драматургії.

Перспективним напрямом дослідження може бути аналіз особливостей концептів симфонічної драматургії у творчості європейських композиторів — послідовників Л. Бетховена — у наступних століттях.

Список літератури

1. Арановский М. Г. Музыка и мышление / М. Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. — М. : КомКнига, 2007. — С. 10–44.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 576 с.
3. Асмус В. Гете в «Разговорах» Эккермана / В. Асмус // Избранные философские труды. — М. : Издательство МГУ, 1969. — Т. 1. — С. 102–187.
4. Гете И. В. Об искусстве / И. В. Гете. — М. : Искусство, 1975. — 623 с.
5. Єрмакова Г. До питання про конфлікт у фортепіанних сонатах Бетховена / Г. Єрмакова // Українське музикознавство : наук. метод. зб. — К., 1972. — Вип. 7. — С. 233–246.
6. Козак А. Когнитивные аспекты конфликтности в симфонизме Л. Бетховена / А. Козак // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. — К., 2006. — Вип. 59. — С. 87–94.
7. Музыкальная форма / Ю. Тюлин [и др.] ; под общ. ред. Ю. Н. Тюлина. — М. : Музыка, 1974. — 395 с.
8. Петров А. Выражение конфликта в инструментальной музыке : дис. ... канд. искусствоведения / А. Петров. — М., 1982. — 178 с.
9. Рыжкин И. Сюжетная драматургия бетховенского симфонизма (Пятая и Девятая симфонии) / И. Рыжкин // Бетховен. — М. : Музыка, 1972. — Вып. 2. — С. 30–62.
10. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Чернова. — М. : Музыка, 1984. — 144 с.

Надійшла до редколегії 04.10.2011 р.



*Рецензії та
нотатки*

**РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ С. М. ВОЛКОВА
«Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна
специфіка та динаміка» / С. М. Волков. — К. : Інститут
культурології НАМ України, 2010. — 248 с.**

Вступ людства до інформаційної цивілізації різко підвищує статус і роль освіченої та висококультурної людини, творчої особистості як у виробничих, так і в невиробничих сферах. Тому цілком обґрунтована значна увага, яка приділяється людині, її культурі й освіті, розвиткові творчих здібностей, створенню необхідних для цього умов, гуманізації всього способу життя. Саме тому процеси гуманізації й гуманітаризації — основні фундаментальні показники, які сприяють підвищенню якості освіти. Звідси прагнення суспільства створити таку систему освіти й таку її структуру, які здатні постійно відстежувати й допомагати молоді здобувати новітні наукові знання, що базуються на таких фундаментальних якостях. Ідеться, перш за все, не про забезпечення здобуття всіх знань, приріст і відновлення яких відбуваються такими темпами, які при всьому бажанні людини не можуть бути нею прийнятні, а про акцентування уваги на освоєнні й осмисленні найістотніших, широких, сталих і тривалий час актуальних знань, що є основою цивілізаційної культурологічної картини світу в добу глобалізації.

На сучасному етапі розбудови інформаційного суспільства в Україні інституалізовані освітні системи з їх регіональним розмаїттям є важливим інструментом забезпечення соціальної гармонії, культурного розвитку й економічного прогресу континууму. Вивчення їх складових та внутрішніх сутностей надає можливість прогнозувати соціокультурні зміни, результати державотворчої діяльності, визначати культурну політику держави.

Автор книги обґрунтовано стверджує, що, аналізуючи гуманістичну етику, розглядаючи людину як найвищу цінність суспільства, освітня система в Україні за головну мету ставить забезпечення духовного, професійного й інтелектуального розвитку особистості. В монографії показано, що особлива роль у державотворчих процесах, що відбуваються в Україні в кінці ХХ на початку ХХІ ст., належить системі культурно-мистецької освіти як специфічної освітньої галузі, яка одночасно є і системою цілеспрямованого формування культури людини, і результатом соціокультурної діяльності суспільства.

Функціонування системи мистецької освіти пов'язується з діяльністю мистецьких навчальних закладів, саме через які

реалізуються актуальні завдання збереження духовного багатства нації, формується естетична культура особистості, її здатність сприйняття, розуміння й оцінки прекрасного.

У виданні доведено, що за останнє століття в Україні створено цілісну систему культурно-мистецьких навчальних закладів, в яких відбувається становлення культурно-мистецької еліти нації, формуються нові покоління творчої інтелігенції, здатної зберегти і примножити культурні надбання держави. Поява цієї книги викликана необхідністю ознайомлення широкої культурної громадськості з унікальністю і своєрідністю вітчизняної системи підготовки мистецьких кадрів та її здатністю до самовдосконалення в нових соціокультурних умовах ХХІ ст. Дослідження обґрунтовано розкриває основні етапи становлення і розвитку мистецьких навчальних закладів, відстежує еволюційні процеси переходу від аматорства до професійної художньо-творчої діяльності. Однак головним його результатом є фіксація сучасного науково-творчого та навчально-методичного потенціалу мистецької освіти в Україні.

У роботі здійснено об'єктивний опис та вивчення існуючого феномену системи мистецької освіти. У контенті цілісної української культури надається теоретичне осмислення мистецької світи як феноменологічного явища, яке відзначається високим рівнем складності за своїм устроєм та поліфункціональністю, органічно пов'язане з творчою діяльністю, та як такого, що постійно взаємодіє із соціальним середовищем. Ця монографія дозволяє доповнити формування системного погляду на мистецьку освіту, презентує її як складну взаємодію і цілісну єдність матеріальної та духовної форм культуротворчості, синкретично об'єднаних художньою діяльністю. Видання дозволяє створити об'єктивне уявлення про мистецьку реальність, її цілісне осмислення, створює можливості для реконструкції певного ідеального стану культури.

Таким чином, у монографії узагальнено матеріал про навчальні заклади культури і мистецтва, які утворили цілісну систему культурно-мистецької освіти в Україні наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. Через документальні матеріали з архівних джерел і офіційних видань висвітлено етапи становлення та функціонування системи підготовки кадрів культури і мистецтва в Україні, виявлено регіональну специфіку цієї системи й особливості її соціокультурної динаміки впродовж усього періоду існування. У виданні містяться копії архівних документів, а також портрети і фото осіб, чия творча діяльність репрезентує традиції та здобутки мистецької освіти в Україні.

Загалом монографія С. М. Волкова «Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка» є завершеною науково-дослідницькою роботою, яка представляє інтерес для фахівців у галузі культури, музичного образотворчого, театрального й інших мистецтв, педагогіки, історії науки та освіти, студентів навчальних закладів мистецтва і культури, для всіх, хто цікавиться питаннями організації культурно-мистецької освіти.

Ректор Харківської академії культури,
доктор історичних наук, професор

В. М. Шейко

Надійшла до редколегії 09.11.2011 р.

НАШІ АВТОРИ

- Азарцева Л. С.** канд. пед. наук, доц. ХДАК
- Бойко В. Г.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Борисов А. І.** аспірант ХДАК
- Воскобойнікова Ю. В.** канд. мистецтвознав., ст. викл.
- Вішленков М. П.** ст. викл. ХДАК
- Волков С. М.** канд. мистецтвознав., доц., учений секретар Ін-ту культурології Нац. акад. мистецтв України
- Гоц Л. С.** аспірант ХДАК
- Денисенко Ю. В.** аспірант ХДАК
- Дяченко М. В.** д-р філос. наук, проф., зав. кафедри філософії та політології ХДАК
- Каблова Т. Б.** аспірант Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
- Кислюк К. В.** д-р культурології, доц. ХДАК
- Коваленко І. П.** канд. наук із соц. комунікацій, викл. ХДАК
- Козак О. І.** д-р мистецтвознав., проф. ХДАК
- Кравченко О. В.** докторант ХДАК
- Коновалова І. Ю.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Кухаренко О. О.** канд. філол. наук, ст. викл. ХДАК
- Набоков Р. Г.** викл. ХДАК
- Остропольська З. М.** канд. філос. наук, доц. ХДАК
- Откидач В. М.** д-р мистецтвознав., проф. ХДАК
- Рибій Н. С.** аспірант ХДАК
- Савченко А. А.** аспірант ХДАК
- Семенова Н. М.** аспірант ХДАК
- Ситник О. Г.** канд. культурології, ст. викл. ХДАК
- Станіславська К. І.** канд. пед. наук, доц., докторант Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

- Сугрובה Ю. Ю.** канд. філос. наук, доц., зав. кафедри українознавства ДУ «Кримський держ. медичний ун-т ім. С. І. Георгієвського»
- Хомякова О. В.** ст. викл. Харк. держ. ун-ту харчування та торгівлі
- Чернецька С. Ю.** спеціаліст СГВ ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький ДПУ ім. Г. Сковороди»
- 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 інформатизації при ООН
- Штонда І. В.** аспірант ХДАК
- Щепакін В. М.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

В. М. ШейкоМіжнародний культурно-комунікативний обмін:
формування правового поля та дефініцій 4**С. М. Волков**Мистецька освіта в реаліях соціокультурних процесів
60-х рр. 20**К. В. Кислюк**

Українська культура в тенетах багатокладності. 38

З. М. ОстропольськаПроблеми формування нової культурної раціональності
в посткризовий період розвитку світової економіки 47**О. В. Кравченко**

Мовна складова національної культурної політики в Україні . . 56

М. В. Дяченко

Японська поезія: філософські мотиви 66

Л. С. ГоцМагія кризь призму культурантропологічного підходу:
історія аналізу проблематики 79**Ю. М. Денисенко**Образ України в маловідомих працях І. Мірчука
та Н. Полонської-Василенко 88**І. В. Штонда**

Руйнування як культурна константа 97

Ю. Ю. СугрובהРаціональне осмислення творчості в соціокультурному
просторі західної Європи й України в епоху просвітництва . . . 106**А. А. Савченко**

Енергоінформаційна парадигма: культурологічний аспект . . . 114

О. В. ХомяковаНенормативна лексика як руйнівний фактор культури
особистості 122

Т. Б. Каблова

Загальний огляд підходів до тлумачення феномену
«золотого перегину»: від давнини до сучасності.132

Н. С. Рибій

Народні художні промисли харківської губернії другої
половини ХІХ — початку ХХ ст.140

І. П. Коваленко

Поняття правової культури у вітчизняній та західній
науці: компаративний аналіз148

С. Ю. Чернецька

Фольклорні фестивалі в системі сучасних засобів
поширення етнографічної інформації та популяризації
культурно-мистецької спадщини155

В. О. Чуйко

Трансформація вітчизняної святкової культури
в період 20-30 рр. ХХ ст.165

А. І. Борисов

Проблема меж в ігровому просторі сучасного мистецтва.173

ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ

О. О. Кухаренко

Екранна синдбадіада як експлуатація кінематографом
персонажа та сюжетів східної казки184

К. І. Станіславська

Еволюція цирку: від кінних перегонів до театралізованої
мистецької форми.193

О. Г. Ситник

Маркетинг театральної діяльності:
історико-культурний аспект201

Н. М. Семенова

Феномен української національної балетної вистави:
аналіз досліджень.207

Р. Г. Набоков

Еволюція художньо-виражальних засобів у феномені
масових видовищ: від початку до сучасності216

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

В. М. Щепакін

Неправославні духовні концерти в Україні на початку ХХ ст.
В контексті становлення професійної музично-виконавської
культури224

В. Г. Бойко

Специфіка взаємодії «церковної» та «духовної»
православної музики237

В. М. Откидач

Концертний виступ естрадного співака: психологія
підготовки247

Ю. В. Воскобойнікова

Типологія критеріїв адекватності виконавської
інтерпретації254

М. П. Вішленков, Л. С. Азарцева

Культова архітектура та церковний спів як складові
культури харкова 2-ої половини ХІХ ст.263

І. Ю. Коновалова

Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного
діалогу «автор — традиція» (на матеріалі хорової
творчості А. Кушніренка)271

О. І. Козак

Формування героїко-драматичного концепту
в симфонізмі Л. Бетховена281

РЕЦЕНЗІЇ

В. М. Шейко

Рецензія на монографію С. М. Волкова «Інституалізовані
соціокультурні системи: регіональна специфіка
та динаміка»290

Наукове видання

Культура України

Збірник наукових праць

Випуск 35

Редактори:

Л. Ф. Торбовська,

Н. С. Бондаренко,

А. Г. Лисенко

Художній редактор

І. Г. Колесник

Комп'ютерна верстка

С. В. Яшиш

Підписано до друку 5.12.2011. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.

Ум. друк. арк. 17,69. Обл.-вид. арк. 18,07.

Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, 61057, Харків-57, Бурсацький узвіз, 4

Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК