

Міністерство культури України  
Харківська державна академія культури

# КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

**Збірник наукових праць**

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

*Випуск 36*

Харків, ХДАК,  
2012

**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 № 8 від 01.02.2012. 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, кандидат мистецтвознавства  
(відповідальний секретар)

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

**К90**     **Культура України.** Вип 36. : зб. наук. пр. / М-во культури  
України, Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. —  
Х. : ХДАК, 2012. — 298 с.

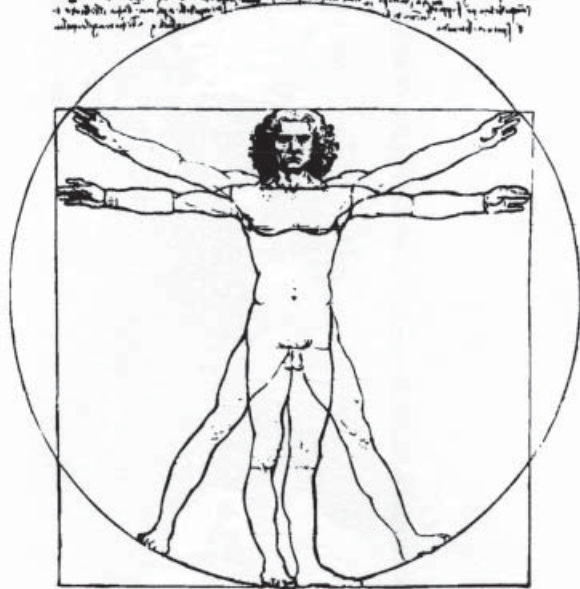
Розглядаються проблеми культурології, розвитку світової і національної культури, театрального, кіно- телемистецтва, хореографії, музичного мистецтва.

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**

© Харківська державна  
академія культури, 2012

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



*Теорія та історія  
культури*

## ЕВОЛЮЦІЯ Й КУЛЬТУРА В ДОБУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

*Досліджуються стан та перспективи екологічного розвитку земної цивілізації в добу глобалізації. Показано, що саме від вирішення цього питання багато в чому залежать майбутнє людства, його духовний розвиток. При цьому стверджується, що саме культура є однією з основних складових механізму вирішення екологічних проблем.*

**Ключові слова:** екологія, культура, духовність, цивілізація, глобалізація, людство, земна спільнота.

*Исследуются состояние и перспективы экологического развития земной цивилизации в эпоху глобализации. Показано, что именно от решения этого вопроса во многом зависят будущее человечества, его духовное развитие. При этом утверждается, что именно культура является одной из основных составляющих механизма решения экологических проблем.*

**Ключевые слова:** экология, культура, духовность, цивилизация, глобализация, человечество, земная общность.

*The paper deals with the state and perspectives of the ecological development of the Earth civilization in the era of globalization. It is represented that the future of mankind and its spiritual development depend largely on the solution of this problem. It is stated that it is culture that is one of the main components of the mechanism of the solution of ecological problems.*

**Key words:** ecology, culture, spirituality, civilization, globalization, mankind, the Earth community.

Екологія збагатила культуру людства знаннями про структуру співтовариств, динаміку популяцій і реакцій організмів на зміни чинників середовища. Досліджуючи несприятливий вплив господарської діяльності на різні рослини, тварин і людину, екологи змушені були шукати відповіді на питання, що виходять далеко за межі біології. Яку небезпеку культуротворчій діяльності людства несе забруднення навколишнього середовища та як її уникнути? До чого призведе виснаження невідновлюваних ресурсів, таких як: нафта, газ, руди металів, — і як забезпечити невичерпне використання відновлюваних ресурсів: води, лісів, сільськогосподарських угідь? Які способи оптимізації господарювання є найефективнішими: технологічні, економічні або соціально-культурні? Екологія поряд з іншими культурологічно-природничими науками узвичаїла уявлення про сталість природних екосистем, цілісність і вразливість біосфери, всеосяжний кругообіг речовин і потоків енергії, в межах яких тільки й можливий нормальний розвиток економіки та культури людства. Як і географія, екологія визначила межі можливого поширення людства: не лише

екстенсивного — просторами планети, а й інтенсивного — щодо впливу на основні біосферні процеси. Завдяки екології людство замислилося про долю майбутніх поколінь, їхню культуру, свою відповідальність перед ними. Великі гуманісти, відсторонюючись від повсякденних турбот, мислили культурно-цивілізаційними категоріями, закликаючи до торжества духовності, справедливості й добра в людському суспільстві. Тому в історії людства зрештою рівність перемогла рабство й дискримінацію, демократія — диктатуру, мирне співіснування — збройне вирішення протиріч [4].

Екологія спонукала людство зробити наступний крок у своєму розвитку й визначити основи сучасного світу; не тільки прагнути забезпечити право кожного на життя, а народів — на збереження своєї культури, але й усвідомити відповідальність перед майбутніми поколіннями за збереження природи й природних багатств. Екологія зумовила виникнення нового світогляду, що не обмежується особистими інтересами політичних угруповань, соціальних прошарків, націй або держав. Центральними категоріями цього культурологічного світогляду стали:

- 1) сталість біосфери, а на цьому етапі — клімату й біологічної розмаїтості;
- 2) раціональне, духовно обґрунтоване використання природних ресурсів;
- 3) випереджаюче детальне планування культурно-господарської діяльності з метою забезпечення екологічної безпеки;
- 4) широке долучення всіх громадян до самоврядування на основі відповідальності й самообмеження споживчих інстинктів;
- 5) єдність і верховенство світового співтовариства за умов рівності всіх його суб'єктів.

Європейська промислова революція XVIII ст., її духовні засади внесли істотні зміни у взаємовідносини природи й людини. Певний час людина, поряд з іншими живими істотами, була природною складовою своєї екосистеми, жила за її законами.

З часів неолітичної революції, тобто з тієї пори, коли виникла культура землеробства, а потім і скотарства, взаємозв'язок людини й природи почав якісно змінюватися. Сільськогосподарська діяльність людини поступово створює штучні екосистеми, так звані агроценози, які живуть за власними законами: для свого існування вони потребують цілеспрямованої постійної праці людини. Без втручання людини вони існувати не можуть. Людина все більше видобуває з земних надр корисних копалин. Унаслідок її активності змінюються кругообіг речовин у природі, навколишнє середовище. Зі зростанням чисельності населення й, відповідно, потреб людини, її культури змінюються й властивості середовища їх існування.

Однак донині всі ці зміни відбувалися настільки повільно, що ніхто серйозно над цим не замислювався. Людська пам'ять та культура, звичайно, фіксували великі зміни: середньовічна Європа була вкрита непрохідними лісами, безкраї степи поступово перетворювалися на рілля, ріки міліли, звірів і риби ставало менше. Всі розуміли, що причина цього всього єдина — людина. Але ці зміни відбувалися повільно. Помітними вони стали лише за життя останніх поколінь, протягом розвитку їхньої культури [5; 6].

Ситуація почала стрімко змінюватися з початком промислової революції. Головними причинами цих змін були видобуток і використання вуглеводневого палива — вугілля, нафти, сланців, газу. А потім — видобуток великих обсягів металів та інших корисних копалин. До кругообігу речовин у природі почали долучатися запаси речовин минулих біосфер в осадових породах, які вже не брали участі в кругообігу. Про появу в біосфері цих речовин люди говорили як про забруднення води, повітря, ґрунту. Інтенсивність такого процесу забруднення зростала. Умови існування людства змінювалися на очах.

Цей процес передусім позначився на рослинах і тваринах. Чисельність і, головне, розмаїття живого світу стали швидко скорочуватися. В другій половині XX ст. процес гноблення Природи значно посилювався. Перед людиною та її культурою постала проблема вивчення впливу змін природного середовища на її здоров'я, умови життя, зумовлених неконтрольованою діяльністю й егоїзмом самої людини.

Отже, людська активність змінює навколишнє середовище, причому в більшості (не завжди, але в більшості) випадків ці зміни негативно впливають на людину. Зрозуміло, чому за мільйони років її організм пристосувався до певних умов існування. Однак будь-яка діяльність — промислова, культуротворча, сільськогосподарська, рекреаційна — це також джерело життя людини, основа її існування. Таким чином, людина неминує й надалі змінюватиме навколишнє середовище, а потім шукатиме способи пристосуватися до нього.

Відтак один з головних сучасних культуротворчих практичних напрямів діяльності людини — створення технологій з мінімальним впливом на навколишнє середовище. Такі технології називаються екологічними. Наукові (інженерні) дисципліни, що створюють подібні технології, дістали загальну назву — інженерна або промислова екологія.

З розвитком культури та промисловості, усвідомленням людьми того, що існувати в середовищі, створеному з власних відходів, вони не можуть, роль екологічних технологій невинно зростає, й майже в кожному технічному вчн нині діють кафедри

промислової екології, зорієнтовані на ті чи інші види виробництва, на ті чи інші види безпеки життєдіяльності.

Зауважимо, що відходів, які забруднюють навколишнє середовище, буде менше, якщо вищим буде рівень культури людини, якщо ми навчимося використовувати відходи одного виробництва як сировину для іншого. Так виникає ідея культури «безвідхідних» виробництв. Такі виробництва, точніше — ланцюжки виробництв, вирішують ще одне надзвичайно важливе завдання: економлять ті природні ресурси, які використовує людина у своїй культурно-виробничій діяльності. Адже ми живемо на планеті з обмеженою кількістю корисних копалин. Про це не слід забувати.

У всіх культурах і серед усіх народів здавна існує думка про необхідність дбайливого ставлення до довкілля. Людина давно зрозуміла, що земля з її флорою та фауною — головна цінність природи [7].

Протягом тривалого часу основним практичним завданням екологічної культури була охорона навколишнього середовища. Але у ХХ ст. цієї традиційної бережливості, що до того ж поступово згасала під тиском промисловості, виявилось недостатньо. Деградація природи перетворювалася на загрозу життю суспільства, його духовним підвалинам. Це привело до впровадження спеціальних природоохоронних законів, створення системи заповідників. Поступово люди почали розуміти, що тільки багатство природи, розмаїття живих видів забезпечують життя й майбутнє самої людини, її культури. Сьогодні цей принцип є основним. Природа без людини існувала мільярди років і далі зможе, а людина поза повноцінною біосферою існувати не може.

Перед людством і його культурою постає проблема виживання на Землі. Під сумнівом духовність людства, майбутнє нашого біологічного виду. Людству може загрозувати доля динозаврів. Проте зникнення колишніх володарів Землі було зумовлене зовнішніми обставинами, а людство може загинути через невміння розумно використовувати свою могутність. Ця проблема є однією з центральних у сучасній науці та культурі.

Змістом будь-якої культури, будь-якого знання, наукової дисципліни є осягнення законів власного дому, тобто того світу, навколишнього середовища, від якого залежить наша спільна доля. Відтак уся культура, вся сукупність наук, створених людським Розумом, є складовою загальної науки світової культури про те, як людині необхідно жити на Землі, чим вона має керуватися у своїй культуротворчій діяльності, у своєму поведженні для того, щоб не тільки зберегти саму себе, а й забезпечити майбутнє своїм дітям, онукам, своєму народові й людству загалом, його культурі [2].

Наша домівка єдина — усі в ній взаємозалежні, необхідно вміти об'єднати культури всіх народів, усі знання з різних галузей у цілісну конструкцію, що стане наукою про те, як людина повинна жити на Землі. Фізики, хіміки, біологи, економісти, культурологи та ін. вивчають багато різних феноменів. Вивчають заради того, щоб зрозуміти природу самого феномену, з інтересу, тому що людина, вирішуючи те чи інше завдання, спочатку просто прагне зрозуміти, як воно вирішується, а потім думає про те, де можна застосувати винайдене. Заздалегідь рідко розмірковують про перспективи здобутих знань. Коли виникла ядерна фізика, ніхто не думав про атомну бомбу. А Фарадей не припускав, що його відкриття приведе до того, що планета вкриється мережею електростанцій. Відстороненість дослідника від мети дослідження має найглибший смисл. Головне — пізнати, а життя підкаже, що необхідно людині. Адже розвиток живого світу відбувається саме так: кожна мутація існує сама по собі, вона — лише можливість розвитку, «пошук шляхів» імовірного розвитку. Далі діє добір: із великої кількості мутацій лишаються ті, що можуть бути корисними. Так і в науці: томи книг і журналів, що містять думки й відкриття дослідників, порожаться в бібліотеках, але колись вони можуть виявитися потрібними для духовного розвитку людства.

Людина має бачити, усвідомлювати своє місце у світі та Всесвіті, знати, що для неї недосяжно й заборонено — погоня за фантомами, ілюзіями, примарами — це завжди було однією з головних небезпек, що чекали на людину. Будь-який світогляд, будь-яка культура мають багато джерел: релігія, традиції, досвід сім'ї тощо. Але одна з найважливіших складових — конденсований досвід усього людства. Його ми називаємо наукою, культурою.

Лише така основа може захистити людину від невиправданих ілюзій і хибних кроків, непродуманих і небезпечних дій. Людині слід вирішити проблему величезної практичної значимості: як вижити на Землі, яка занепадає? Лише тверезе раціоналістичне, гуманістично-культурологічне світоуявлення може стати ниткою Аріадни в тому страшному лабіринті, куди нас привела еволюція, й допомогти подолати труднощі, які очікують людство та його культуру [3].

Біосфера — це частина верхньої оболонки Землі, в якій існує або може існувати жива речовина. До біосфери належать атмосфера, гідросфера (моря, океани, ріки й інші водойми) й верхня частина земної поверхні. Біосфера не перебуває й ніколи не перебувала в стані рівноваги. Вона отримує енергію Сонця й, у свою чергу, випромінює певну кількість енергії в космос. Ці енергії різної якості. На Землю впливає короткохвильове випромінювання — світло, яке, трансформуючись, нагріває її. А в космос від Землі йде довгохвильове теплове випромінювання. Є певний дисбаланс



цих енергій: Земля випромінює в космос трохи менше енергії, ніж отримує від Сонця. Цю різницю — невелику частину від відсотка — й поглинає Земля, точніше, її біосфера, яка постійно накопичує енергію, якої достатньо для того, щоб підтримувати всі грандіозні процеси розвитку планети. Її вистачило для того, щоб якось на поверхні нашої планети спалахнуло життя й виникла біосфера, щоб у процесі розвитку біосфери з'явилася людина й сформувався Розум. Отже, біосфера — жива система, що розвивається, відкрита космосу — потокам його енергії й речовини.

Основне практичне завдання екологічної культури людини — пізнати механізми розвитку біосфери й тих процесів, які в ній відбуваються. Це складні процеси взаємодії атмосфери, океану, біоти, що мають принципово різне значення. Тобто кругообіг речовин тут не замкнутий: якась матеріальна субстанція постійно додається, а щось випадає в осад, створюючи згодом величезні товщі осадових порід. Планета сама по собі — не інертне тіло. Її надра викидають в атмосферу й океан різні гази, насамперед — вуглекислоту й водень. І сама людина впливає на структуру геохімічних циклів — кругообіг речовин.

Вивчення культури біосфери як цілісної системи дістало назву глобальної екології. Наявні методи експериментального вивчення природи для дослідження біосфери неприйнятні: біосферу не можна, як мікроорганізми, вивчати під мікроскопом. Це — об'єкт унікальний, існує в єдиному екземплярі. Крім того, сьогодні вона не така, якою була вчора, а завтра не буде такою, як сьогодні. Тому будь-які експерименти з біосферою неприпустимі. Можна лише спостерігати за тим, що відбувається, думати, міркувати, вивчати комп'ютерні моделі. Якщо ж проводити експерименти, то лише локального характеру, які дозволяють вивчати лише окремі регіональні особливості біосферних процесів.

Відомий американський фахівець з галузі обчислювальної техніки професор Масачусетського технологічного інституту Джей Форрестер наприкінці 60-х рр. розробив спрощені методи опису динамічних процесів за допомогою комп'ютерів. Учень Форрестера Медоуз застосував ці підходи для вивчення процесів зміни показників біосфери й людської активності. Свої розрахунки він опублікував у книзі «Межі росту» [5-6].

Використовуючи математичні моделі, він провів розрахунки, які дозволяють зіставити перспективи промислового розвитку, зростання населення й забруднення навколишнього середовища. Розрахунки Медоуза і його колег відіграли важливу позитивну роль у становленні сучасного екологічного мислення. Вперше на конкретному матеріалі було показано, що людству, його культурі вже в найближчому майбутньому, ймовірніше за все, в середині ХХІ ст., загрожує глобальна екологічна криза. Це буде

продовольча криза, криза ресурсів, кризова ситуація з забрудненням планети. Так, він зазначив, що людство виробляє у 2000 разів більше відходів органічного походження, ніж уся інша біосфера. Відходами називаються речовини, які на тривалий час вилучені з біогеохімічних циклів біосфери, тобто з кругообігу речовин у природі. Інакше кажучи, людство кардинально змінює зміст функціонування основних механізмів біосфери.

Нині точно можна сказати, що розрахунки Медуза багато в чому помилкові, проте основні тенденції він зрозумів правильно. Важливо те, що завдяки своїй простоті й наочності результати Медуза привернули увагу світової громадськості.

Уже наприкінці 70-х рр. за допомогою подібної обчислювальної системи вперше вдалося оцінити так званий «парниковий ефект». Його фізичний зміст відносно простий. Деякі гази — водяна пара, вуглекислота — пропускають сонячне світло, що прямує до Землі, й нагріває поверхню планети, але ці ж гази екранують довгохвильове теплове випромінювання Землі [8-27].

Активна промислова діяльність призводить до безупинного зростання концентрації вуглекислоти в атмосфері: у ХХ ст. вона збільшилась на 20 відсотків. Це стало причиною підвищення середньої температури планети, що впливає на циркуляцію атмосфери й розподіл опадів. Такі зміни позначаються на життєдіяльності рослинного світу, змінюється полярне й материкове обledenіння — льодовики починають танути, рівень океану піднімається та ін. Якщо сучасні темпи зростання культури промислового виробництва не знизяться, то до 30-х рр. ХХІ ст. концентрація вуглекислоти в атмосфері подвоїться. Як це може позначитися на продуктивності біоти — історично сформованих комплексів живих організмів? Учені стверджують, що загальна продуктивність біоти майже не зміниться, але відбудеться перерозподіл її продуктивності в географічних зонах. Так, різко зросте посушливість районів Середземномор'я, напівпустель і савани в Африці, кукурудзяного поясу США. Землеробство може посунутися на північ.

Таким чином, уже перші розрахунки доводять, що виробнича діяльність людини протягом найближчих десятиліть, тобто за життя нинішніх поколінь, може призвести до значних кліматичних зрушень. Для планети, людства, його культури ці зміни будуть загалом негативними.

Однак в оцінках глобальної екологічної ситуації ще багато дискусійних моментів. Остаточні висновки формулювати не час. Людство може ще багато чого зробити, аби пом'якшити наслідки негативних процесів, використовуючи культуротворчі досягнення свого розвитку.

Слід звернути увагу на те, що існує чимало інших україн небезпечних наслідків людської діяльності. Серед них такі непрості,

як: стоншення озонового шару, скорочення генетичної розмаїтості людських рас, забруднення навколишнього середовища тощо Ці проблеми не повинні викликати паніку, але їх не можна залишати без уваги. Вони мають бути предметом ретельного наукового, культурологічного аналізу, оскільки неминуче стануть основою для розробки стратегії промислового та культурного розвитку людства. Зауважимо, що останній із зазначених процесів вивчений недостатньо, хоча вражаючі приклади самолікування природи відомі. Так, уже через два роки після закінчення війни в Перській затоці її води природним способом (за протікання різноманітних фотохімічних, фотокаталітичних, механікохімічних та інших фізико-хімічних процесів) фактично очистилися від масивних виливів нафти, в затоці знову з'явилися креветки та ін. Нагадаємо: «У січні-лютому 1991 р. Ірак скинув у води затоки 1,7 млн тонн нафти, період «життя» якої, вважалось, становив близько 10 років, унаслідок чого відбулося інтенсивне хімічне забруднення одного з основних у світі місць зимівель птахів і різко зменшився вилов риби» [1]. Але природі самостійно вдалося вирішити цю проблему.

Сьогодні людство підійшло до нового рубежу своєї історії, своєї культури, на якому стихійний розвиток продуктивних сил, неконтрольоване збільшення чисельності населення, відсутність культури та дисципліни індивідуального поведіння можуть поставити людство, тобто біологічний вид *homo sapiens*, на межу загибелі. Слід вирішувати проблеми нової організації життя, нової організації суспільства, нового світоуявлення, нової культури. Нині у сфері культури виникло словосполучення «екологічне мислення», «екологічна культура». Вони нагадують нам, що ми — діти Землі, а не її підкорювачі.

Усе повертається до своїх основ, і нам доведеться, як і нашим далеким кроманьйонським предкам, мисливцям дольодовикового періоду, знову сприймати себе як частину навколишньої природи. Ми повинні розвивати культуру, ставлення до природи, як до матері, як до власної домівки. Але є принципова відмінність між людиною сучасного суспільства й нашим дольодовиковим предком: у нас є знання, культура, ми здатні ставити собі мету для розвитку й у нас є потенційна можливість досягти цієї мети.

Проте слід уникати різноманітних ілюзій. Нині часто говорять про всесилля культури та науки. Наші знання про навколишній світ дійсно неймовірно поглибилися за останні два століття, однак наші можливості лишаються дуже обмеженими. Ми позбавлені здатності передбачати розвиток природних і суспільних явищ на більш-менш тривалий час. Тому варто уникати довгострокових планів. Протягом конкретного періоду потрібно визначити, що дійсно імовірно, й на це зважати у своїх планах і діях.

Найдостовірнішими часто виявляються знання про такі явища та процеси, про шкоду від яких відомо зазделегідь. Тому головне завдання наукового аналізу, головне, але, звичайно, далеко не єдине, — сформулювати систему заборон. Це, мабуть, було очевидним ще з часів нижнього палеоліту. Вже тоді почали виникати різні табу. Отже, нам без цього теж не обійтися: необхідно розробити нову систему заборон і рекомендацій щодо реалізації цих заборон. Для того, щоб жити в нашій спільній домівці, слід виробити не лише певні спільні правила поведінки, «правила гуртожитку», але й стратегію свого культурного та економічного розвитку. «Правила гуртожитку» здебільшого мають локальний характер. Вони зводяться до розробки й упровадження маловідходних виробництв, очищення навколишнього середовища від забруднень, тобто — до охорони Природи.

Щоб задовольнити ці локальні вимоги, не потрібні надзвичайні заходи: усе вирішують культура населення, технологічна й, головним чином, екологічна освіченість і дисципліна місцевих чиновників.

Але часто ситуації складніші, коли замислюємося про благополуччя не лише своє, але й далеких сусідів. Наприклад, ріка, що перетинає декілька областей чи країн. У її чистоті зацікавлено багато людей, але зацікавлені вони по-різному. Жителі верхньої частини ріки не так схильні піклуватися про стан ріки в її пониззі. Тому, щоб забезпечити нормальне спільне життя населення всього річкового басейну, потрібні регламентації на державному, а іноді й на міждержавному рівнях.

Приклад щодо ріки — це лише окремий випадок. Адже існують і проблеми планетарного характеру. Недостатньо дій грамотного (що буває дуже не часто) уряду. Постає необхідність створення загальнолюдської стратегії. Вона повинна охопити буквально всі сфери життєдіяльності людей. Це також нові системи промислових технологій, що мають бути безвідходними й ресурсозберігаючими. Вирішити проблеми такого масштабу може лише все людство разом. А це потребує зміни організації планетарного співтовариства й перебудови найголовнішого — тих систем духовних цінностей, що усталилися протягом століть. Основна теза нині має бути такою: людина повинна жити в злагоді з природою, й у цьому їй можуть допомогти, перш за все, культура, духовне надбання всього людства.

Таким чином, на сучасному етапі глобалізаційно-цивілізаційних змін інформаційного суспільства провідну роль у подальшому розвитку людства відіграє проблема екології. Саме її стан багато в чому визначає майбутнє земної спільноти. При цьому тільки рівень культури та діалог культур різних народів здатні вплинути на стан екології й таким чином забезпечити можливість

подальшого розвитку земної цивілізації та духовного збагачення глобальної спільноти.

### Список літератури

1. Оксенгендлер Г. И. Химические аварии / Г. И. Оксенгендлер // Природа. — 1992. — № 2. — С. 31–40.
2. Шейко В. М. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації : монографія / Василь Шейко, Марина Александрова ; Ін-т культурології Акад. мистец. України. — К. : Ін-т культурології Акад. мистец. України, 2009. — 311 с.
3. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок XXI ст.). В 2 т. Т. 1 : монографія / В. М. Шейко. — Х. : Основа, 2001. — 518 с.
4. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок XXI ст.). В 2 т. Т. 2 : монографія / В. М. Шейко. — Х. : Основа, 2001. — 399 с. — Бібліогр.: 866 назв.
5. Шейко В. М. Соціально-екологічні процеси сучасної цивілізації / В. М. Шейко // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. — Х., 2007. — Вип. 19. — С. 4–11.
6. Шейко В. М. Формування глобальних принципів охорони навколишнього середовища / В. М. Шейко // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. — Х., 2007. — Вип. 21. — С. 4–12.
7. 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.
8. Argument In The Greenhouse : The International Economics Of Controlling Global Warming / eds.: Nick Mabey [et. al.]. — London ; New York : Routledge, 1997. — 442 p.
9. Bolin B. The Kyoto Negotiations On Climate Change: A Science Perspective / B. Bolin // Science. — 1998. — Vol. 279, № 5349, January 16. — P. 330–331.
10. Cooper R. N. Toward A Real Global Warming Treaty / R. N. Cooper // Foreign Affairs. — 1998. — Vol. 77, № 2, March/April. — P. 66–79.
11. Ecotaxation / ed. Tim O’riordan. — New York ; London : St. Martin’s Press, 1997. — 338 p.
12. Enviro-Capitalists: Doing Good While Doing Well / eds.: Terry L. Anderson, Donald R. Leal. — Rowman & Littlefield, 1997. — 189 p/
13. Flavin Chr. Rising Sun, Gathering Winds : Policies To Stabilize The Climate And Strengthen Economies / Chr Flavin, D. Seth. — Washington : Worldwatch Institute, 1997. — 84 p.
14. Fletcher S. R. Global Climate Change Treaty: Summary Of The Kyoto Protocol (98–2 Enr) / S. R. Fletcher ; U.S. Library Of Congress, Congressional Research Service. — Washington, 1997. — December 22.
15. Forrister D. Kyoto And The U.S. Economy / D. Forrister [et. al.] // Environmental Forum. — 1997. — Vol. 14, № 6, November/December. — P. 40–47.
16. Gelbspan R. The Heat Is On : The High Stakes Battle Over Earth’s Threatened Climate / R. Gelbspan. — New York : Addison–Wesley, 1997. — 278 p.

17. Global Climate Change: Market-Based Strategies To Reduce Greenhouse Gases (Ib97057) / L. Parker ; U.S. Library Of Congress, Congressional Research Service. — Washington, 1998. — 15 p.
18. Implementing An Emissions Cap And Allowance Trading System For Greenhouse Gases: Lessons From The Acid Rain Program The Institute. — Washington : Environmental Law Institute, 1997. — 67 p.
19. International Politics Of Climate Change ; Key Issues And Critical Actors / ed. Gunnar Fermann. — Oslo : Scandinavian University Press, 1997. — 472 p.
20. Klaassen G. Acid Rain And Environmental Degradation : The Economics Of Emission Trading / G. Klaassen. — Edward Elgar, 1996. — 336 p.
21. Market-Based Approaches To Environmental Policy: Regulatory Innovations To The Fore / eds.: Richard F. Kosobud, Jennifer M. Zimmerman. — New York : Van Nostrand Reinhold, 1997. — 354 p.
22. More Clean Air For The Buck: Lessons From The Acid Rain Emissions Trading Program The Fund. — Washington : Environmental Defense Fund, 1997. — 21 p.
23. Morrissey W.A. Global Climate Change (Ib89005) / W. A. Morrissey, J. R. Justus ; U. S. Library Of Congress. Congressional Research Service. — Washington, 1998. — 13 p.
24. O'meara M. The Risks Of Disrupting Climate / M. O'meara // World Watch. — 1997. — Vol. 10, № 6, November/December. — P. 10–24.
25. Repetto R. The Costs Of Climate Protection : A Guide For The Perplexed / R. Repetto, A. Duncan. — Washington : World Resources Institute, 1997. — 30 p.
26. Schelling T. C. The Cost Of Combating Global Warming / T. C. Schelling // Foreign Affairs. — 1997. — Vol. 76, № 6, November/December. — P. 8–14.
27. The Great Climate Flip-Flop / W. H. Calvin // The Atlantic Monthly. — 1998. — Vol. 281, № 1, January. — P. 47–64.

*Надійшла до редколегії 17.01.2012 р.*

УДК 124.6:82.09

М. В. ДЯЧЕНКО

### **ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА**

*Розглядаються окремі аспекти світорозуміння, естетичних поглядів, мистецько-творчих настанов Т. Шевченка.*

*Ключові слова: філософія, детермінізм, індетермінізм, доля, естетика, мистецтво, художня творчість, митець.*

*Рассматриваются отдельные аспекты миропонимания, эстетических взглядов, художественно-творческих установок Т. Шевченко.*

*Ключевые слова: философия, детерминизм, индетерминизм, судьба, эстетика, искусство, художественное творчество, художник.*

*The article deals with T. Shevchenko's certain aspects of world outlook, aesthetic views, artistic and creative guidelines.*

**Key words:** *philosophy, determinism, indeterminism, fate, aesthetics, art, artwork, artist.*

Творчість геніїв коментувати складно і відповідально, адже вона багатовимірна, має безліч смислів і значень. Уже понад півтора століть збагачується Шевченкіана — духовна скарбниця, що складається з творчого доробку Т. Шевченка як поета і художника, а також численних досліджень, роздумів, суджень, споминів про нього та його творчість. Кожне покоління вивчає її, інтерпретуючи в контексті культурних досягнень нового історичного часу. Тому важливо дотримати об'єктивного підходу в розумінні місця і ролі як самого митця, так і його творчого доробку в культурно-історичному процесі, не вдаючись до кон'юнктурних міркувань з приводу якогось власного чи корпоративного інтересу.

М. Драгоманов — один із найгрунтовніших дослідників творчості Т. Шевченка — не випадково попереджав про неприпустимість «крутіння Шевченка». «Шевченко, — писав він, — настільки великий чоловік для українства, що зовсім не дивно, коли на нього так часто оглядаються українці і неукраїнці, коли йдеться про українську справу. Ліхо тільки, що досі ніхто не зважить докладно розсудити об тім, що таке справді Шевченко сам по собі й у свій час, а всі, хто брався писати про нього, перш усього думали про себе, і кожний повертав Шевченка, як йому на той час було треба, та глядячи на те, перед ким говорилося про українського кобзаря» [1, с. 327].

Ми ставимо за мету об'єктивно, уникаючи вже усталених стереотипів бачення творчості Т. Шевченка, розглянути деякі філософські й естетичні аспекти його світогляду.

Т. Шевченко — геніальний поет, талановитий художник. Але не тільки: він і мислитель вселюдського масштабу. Не будучи філософом «у чистому виді», більше того, в певному смислі дистанціюючись від самого поняття «філософія», Т. Шевченко створив свою оригінальну філософсько-поетичну картину світу, виробив естетичну концепцію художньої творчості.

5 липня 1857 р., ще перебуваючи в засланні, він записав у своєму щоденнику («журнали», як він його називав):<sup>1</sup> «Насладившись прекрасным, свежим утром... я в девятом часу пошел в укрепление. Мне нужно было взять хлеба у артельщика и отдать высушить на сухари для дороги. Прихожу в ротную канцелярию, смотрю, на столе рядом с образцовыми сапогами лежат три плотные книги

---

<sup>1</sup> Т. Шевченко писав щоденник російською мовою. Тому автор статті для адекватнішого розуміння шевченківських філософсько-естетичних розмислів вважає за доцільне наводити цитати мовою оригіналу.

в серой подержанной обертке. Читаю заглавие. И что же я прочитал?» [2, с. 46]. А прочитав Т. Шевченко таке: «Эстетика, или наука о прекрасном» — книга польського філософа, критика і теоретика мистецтва К. Лібельта. Написана вона польською мовою, але поет, як відомо, досконало знав її. Серед солдатів-засланців в Оренбурзьких краях було чимало і поляків, окрім того, серед офіцерського складу в окремих військових гарнізонах Росії поляки не були рідкісним явищем. Існували взаємна симпатія і взаємодтримка між українцями і поляками, що опинилися в таких віддалених місцях імперії, яка поневолила численні народи, зокрема український і польський. Тому і не дивно, що Северин Пшеволоцький — солдат 1-го батальйону в Новопетрівському військовому укріпленні, від'їжджаючи на батьківщину після закінчення заслання, передав Т. Шевченкові через поляка унтер-офіцера Кулиха тритомник польського філософа К. Лібельта. Один інтелектуал — солдат-засланець — дарує іншому інтелектуалу — солдату-засланцеві книгу філософсько-естетичного змісту. Імперська жандармерія на чолі з головним жандармом — царем Миколою I — була байдужою до суспільної значимості тієї чи іншої людини: геній чи не геній, не має значення, важливо те, що це інакомисляча, критично налаштована до влади людина, отже, небезпечна для існуючого режиму, котрий, на думку очільників імперії, має бути непорушним.

Сам цей факт виявлення трьох книг К. Лібельта здивував навіть таку бувалу людину, як Т. Шевченко. «В казематах! Эстетика!» — записує він у щоденнику. Незвичним у цій ситуації був різкий контраст між мерзенністю казарменного життя і фактом існування книги, присвяченої вищим філософським помислам, витонченим естетичним ідеям. Польські засланці не випадково зверталися до праць свого земляка-філософа. Адже відомо, що Кароль Лібельт (1807 — 1875) — не тільки відомий польський мислитель, теоретик мистецтва, релігієзнавець, а й політичний діяч, учасник національно-визвольного повстання 1830 — 1831 рр. Він виступав проти онімечення Польщі, за організацію таємного товариства пруська влада засудила його до смертної кари, яку замінили двадцятьма роками тюремного ув'язнення. Революція 1848 р. визволила його з тюрми. Філософські й політичні ідеї К. Лібельта були вельми популярними в країнах слов'янського світу. На противагу Гегелю, котрий звеличував раціоналістичну німецьку філософію, він наголошував на самоцінності й історичній значимості «слов'янської філософії», вважаючи, що слов'янським народам, зокрема полякам, притаманний інший тип філософствування — переважно ірраціоналістичний, релігійно-філософський.

Із філософсько-естетичними ідеями К. Лібельта Т. Шевченко був частково ознайомлений і раніше, ще навчаючись у Петербурзькій



академії мистецтв. Судячи із записів у щоденнику, він заново перечитав тритомний твір з естетики цього автора і неодноразово коментував прочитане. Ці коментарі дуже важливі з огляду на вивчення світоглядних орієнтирів поета, його філософсько-естетичних поглядів. Ще не прочитавши «Естетики» К. Лібельта, Т. Шевченко висловив своє не дуже прихильне ставлення до філософії та естетики: «Я, не смотря на мою искреннюю любовь к прекрасному в искусстве и в природе, чувствую непреодолимую антипатию к философиям и эстетикам. И этим чувствам я обязан сначала Галичу и окончательно почтеннейшему Василию Ивановичу Григоровичу, читавшему нам когда-то лекции по теории изящных искусств, девизом которых было: побольше рассуждать и поменьше критиковать. Чисто Платоновское изречение» [2, с. 47].

Відомо, що О. І. Галич (1783 — 1848), філософ і естетик, котрий добре розумівся в німецькій філософії Шеллінга і Гегеля, доклав чимало зусиль для долучення молоді до умоглядного знання (читав лекції ліцеїстам у Царському селі і студентам у Петербурзькому університеті). У праці «Опыт науки изящного» він приділив значну увагу феномену художнього генія, розглядав його як утілення божественного духу.

В. І. Григорович (1786 — 1865) — конференц-секретар, викладач теорії та історії мистецтв в Академії мистецтв, як відомо, допоміг викупити Т. Шевченка з кріпацтва. Він долучав своїх слухачів до культури мислення, вміння аналізувати й узагальнювати твори мистецтва, визначати їхню значимість у контексті тієї чи іншої історичної епохи. Зрозуміло, що не всім студентам імпонували філософсько-естетичні роздуми, особливо тим із них, хто попередньо не здобув необхідної освіти (наприклад, у ліцєях) і прийшов, як кажуть, «з вулиці». До останніх належав і Т. Шевченко.

Слід також зазначити, що в Росії, на відміну від країн Заходу, ставлення до філософії було традиційно упередженим. У Міністерстві освіти філософію не жалували, в університетах імперії тривалий час не було ні відповідних кафедр, ні факультетів. У владних колах філософія отожднювалася з вільнодумством: користі від неї ніякої, а шкоди вона може завдати чимало.

Як свідчать відгуки викладачів Академії мистецтв, товаришів з навчання, Т. Шевченко швидко прогресував, долаючи значні упущення у своїй освіті. Він належав до успішних слухачів академії, особливо, що стосувалося практики малюнка і живопису (нагороджений малою срібною медаллю). У пізнанні теоретичних дисциплін теж мав успіхи переважно завдяки активній самоосвіті, вивченню праць з теорії та історії мистецтв, філософії і теології. Перечитуючи К. Лібельта, Т. Шевченко глибоко осмислював концептуальні положення польського філософа-естетика. Він, наприклад, не погоджувався з його судженнями, що містифікують

процес творчої наснаги художника, вважав, що К. Лібельт інтерпретував феномен прекрасного в житті і мистецтві занадто ірраціонально. Читаючи другий том «Естетики», Т. Шевченко дещо пом'якшив своє ставлення до філософських розмислів автора: «Сегодня и Либельт показался мне умеренным идеалистом и более похожим на человека с телом, нежели на бесплотного немца (Т. Шевченко натякає на симпатії К. Лібельта до німецької класичної філософії — М.Д.). В одном месте он (разумеется острожно) доказывает, что воля и сила духа не может не проявиться без материи. Либельт решительно похорошел в моих глазах. Но он все-таки школяр. Он пренаивно доказывает присутствие всемогущего творца вселенной во всем видимом и невидимом нами мире. И так хлопочет об этой старой, как свет, истине, как будто это его собственное открытие» [2, с. 56].

Т. Шевченко все більше цікавиться ідеями К. Лібельта. «Либельт, — зауважує він, — сегодня мне решительно нравится. В продолжение десяти лет, я, кроме стени и казармы, ничего не видел и, кроме солдатской рабской речи, ничего не слышал. Страшная, убийственная проза. И теперь случайный собеседник Либельт — самый очаровательный мой собеседник» [2, с. 60]. Особливо Т. Шевченка цікавили питання філософські — співвідношення суб'єкта й об'єкта в процесі життєтворчості людини. В естетиці вони трансформуються в проблему естетичного ставлення митця до дійсності. Яка зі сторін цього співвідношення є провідною, визначальною? Згідно з К. Лібельтом, пріоритет має належати митцеві, адже він — творець, природа ж усього-навсього — лише матеріал, «глина» в руках творця. До речі, ця проблема у філософії мистецтва, естетиці є спірною і нині. Так, час від часу серед мистецтвознавців, естетиків, філософів виникають дискусії між так званими «природниками» і «суспільниками» стосовно сутності прекрасного в житті і мистецтві.

Т. Шевченко у вирішенні цієї проблеми намагається дотримувати поміркованої позиції. Ось як він висловив своє бачення: «Он (К. Либельт — М.Д.), например, человека-творца в деле изящных искусств вообще, в том числе и в живописи, ставит выше природы. Потому, дескать, что природа действует в указанных ей неизменных пределах, а человек-творец ничем не ограничен в своем создании. Так ли это? Мне кажется, что свободный художник настолько же ограничен окружающею его природою, насколько природа ограничена своими вечными неизменными законами. А попробуй этот свободный творец на волос отступить от вечной красавицы природы, он делается богоотступником, нравственным уродом, подобным Корнелиусу и Бруни. Я не говорю о дагерротипном подражании природе. Тогда бы не было творчества, не было бы истинных художников» [2, с. 59].

Таким чином, Т. Шевченко намагався мислити діалектично: суб'єкт і об'єкт у процесі художньої творчості взаємозумовлюють один одного. Результат творчості — суб'єктивно-об'єктивне явище: суб'єктивне за формою і об'єктивне за змістом. Відповідно до означеної концептуальної настанови, можна зрозуміти те, як митцеві вдається досягти вершин творчості. Для Т. Шевченка живим ідеалом такого митця завжди залишався «Великий Карл» — тобто К. Брюллов — і як живописець, і як теоретик мистецтва. «Великий Брюллов, — зазначав він, — черги одной не позволял себе провести без модели, а ему, как исполненному силою творчества, казалось бы это позволительным. Но он, как пламенный поэт и глубокий мудрец-сердцеведец, облакал свои выпренные светлые фантазии в формы непорочной вечной истины. И поэтому-то его идеалы, полные красоты и жизни, кажутся нам такими милыми, такими близкими, родными» [2, с. 59–60].

Звичайно ж, філософська свідомість Т. Шевченка лише частково репрезентована в його коментарях до «Естетики» К. Лібельта. На жаль, вона мало відображена в тих письмових джерелах, що залишилися після смерті поета, і тому вивчена недостатньо. Лише за окремим фрагментами зі щоденника, художніх повістей та спогадів сучасників можна з певною мірою достовірності визначити особливості світогляду, естетичних поглядів і мистецьких уподобань Т. Шевченка.

Філософське світобачення поета набуло відбиття в його поезії, воно різнопланове і багатовимірне. Без сумніву, читач погодиться з думкою про те, що художня творчість найвищого рівня за своїм глибинним змістом філософічна. Саме такою і є творчість Т. Шевченка. Філософська поетика міститься вже в перших опублікованих віршах, зокрема в «Кобзарі». Вихід друком «Кобзаря», а потім «Гайдамаків» засвідчив: відбулося явлення поетичного генія народу. Це був якийсь інтелектуальний вибух у розвитку українського національного духу, а якщо розглядати це явище ширше — у розвитку світової культури. Так спалахують наднові зірки — миттєво і непередбачувано. У живій природі також спостерігаємо чудесні перетворення, наприклад, в один прекрасний момент з коколки на білий світ з'являється метелик. Щось подібне відбувається і в духовній еволюції людини, подібне сталося і в житті Т. Шевченка. З невлаштованої в житті, багатостраждальної, бідної за соціальним станом людини раптом народився поетичний геній світового значення, духовний пророк свого народу.

З огляду на обмежений обсяг статті з широкої палітри філософської тематики в поетичній творчості Т. Шевченка розглянемо лише одну — тему долі в житті поета, а якщо узагальнити, — у житті кожної людини. Ця тема у філософії осмислюється в контексті концепції детермінізму, що стверджує причинну

зумовленість явищ природи, суспільства, особистого життя. Протягом тисячоліть у людській свідомості формувалися уявлення про детермінованість явищ дійсності, людської діяльності. Більш менш чітко виявилися два основні підходи: раціоналістичний та ірраціоналістичний. Перший з них феномен долі розглядає в контексті ідей детермінізму, згідно з яким існування одного явища зумовлене іншим явищем, перше з них є наслідком, а друге — його причиною. Причина — це певний фактор, що породжує наслідок. Між причиною і наслідком існує відношення необхідності, тому у світі все відбувається за законами причинності і необхідності, згідно з якими кожне явище причинно зумовлене і необхідне. Об'єктивного існування випадковості раціоналізм не заперечує, але він розглядає її як форму виявлення необхідності. Таким чином, випадковість такою ж мірою необхідна, як і сама ця необхідність. По суті, випадковість не виходить за межі необхідності і «поглинається» нею. Випадковим є те явище, причина якого не з'ясована суб'єктом — така позиція раціоналістичного детермінізму. Отже, за умови з'ясування причини певного явища, воно з розряду випадкового переходить до розряду необхідного.

Але як вирішується проблема людської свободи, якщо сприйняти вищезначену детерміністську концепцію? Виявляється, що людина «затиснута в лещата» загальної каузальності і необхідності, отже, вона не зможе реалізувати своє волевиявлення, тобто вільно діяти всупереч цим жорстким закономірностям. Раціоналістичний детермініст знаходить вихід у вирішенні цієї проблеми, апелюючи до пізнавальних можливостей людського розуму: людина, котра пізнала (усвідомила) необхідність того чи іншого явища, стає вільною у своєму волевиявленні. Стоїцизм, а потім Б. Спіноза, Г. Гегель, К. Маркс інтерпретують людську свободу, як пізнану (усвідомлену) необхідність. Розумне пізнання існуючої необхідності, причинно-наслідкового зв'язку, на їх думку, цілком можливе і воно є умовою досягнення свободи. Вільною у своїй дії є та людина, яка сприймає необхідність розумно і навпаки: невільником є той, хто сприймає її нерозумно, несвідомо здійснює ті чи інші дії.

Але є одна обставина, яка унеможливорює ці оптимістичні твердження стосовно досягнення людиною стану свободи. Фактично навіть найсвідоміший раціоналіст-детермініст — філософ, учений — не може глибоко і всебічно пізнати дійсність, з'ясувати причини тих чи інших подій, явищ, процесів. Це пояснюється як складністю світобудови й окремих її складових, так і обмеженими пізнавальними можливостями самого людського розуму. Означеною проблемою, як відомо, цікавився І. Кант. Саме через ці обставини людина тією чи іншою мірою залишається ірраціоналістом, відтак, не усвідомлює себе як вільну істоту.

Окрім того, у філософії існує напрям, представники якого відверто сповідують ірраціоналізм. Вони вважають детерміністський світогляд завідомо хибним тому, що причинності об'єктивно не існує, вона — лише уява нашого розуму. Деякі з них, наприклад, Д. Юм, вважають, що люди, дотримують ідеї причинності «за звичкою»: вони звикли сприймати дійсність як результат причинно-наслідкових подій. Насправді ж, стверджують індетерміністи, життя складається з подій, перебіг яких непередбачуваний. Людина, на їх думку, до кінця не усвідомлює ні того, чому ці події існують, ні того, чим вони насправді є, ні того, якими вони будуть у майбутньому. Отже, вважається, що перебіг життя мало в чому залежить від людини, він більшою мірою визначається впливом якихось непізнаних розумом, тобто ірраціональних, непідвладних людині факторів. У контексті саме таких світоглядних настанов люди вдаються до ідеї, що конкретизується в таких поняттях, як «доля», «фортуна», «провидіння», «фатум», «рок» та ін. Саме в цих поняттях «закодована» думка про людське життя як несвободне або ж умовно вільне.

Доля — це складний, багато в чому парадоксальний конструкт людської свідомості. В історії філософської думки існує декілька його інтерпретацій. Акцентуємо увагу на тих смислових значеннях цього поняття, які, на наш погляд, є характерними для поетичної творчості Т. Шевченка, а саме: «доля-воля», «доля-фортуна», «доля-провидіння (фатум)». Усі вони — складові єдиного понятійного комплексу «доля», носії різних смислів одного і того ж феномену, а якщо вдаватися до метафор — грані одного кристала.

Доля-воля (давньогрецькою мовою — «мойра») найорганічніше сполучена з життям людини. Власне, вона і є синонімом людського життя, сповненого в основному сприятливими подіями, які збігаються зі сподіваннями особистості. Якщо ж ці події не відповідають її очікуванням, то для означення життєвої ситуації вживається поняття «недоля». Доля, як і недоля, — це наслідок, результат взаємодії двох чинників — суб'єктивного й об'єктивного: з одного боку, особистих вольових зусиль людини, з іншого — суспільних відносин і тієї соціальної ролі, яку вона має виконувати в суспільстві. Таким чином, дві програми — природно-генетична і соціальна — є «доленосними», тобто такими, що зумовлюють життєвий шлях людини.

У розумінні Т. Шевченка доля-воля — це символ повнокровного життя, що передбачає злагоду особистісного і суспільного, гармонійно поєднує думки, почуття і волю людини. Вона переживається особистістю як екзистенційний феномен, інтимний вияв душі. Ось, наприклад, одне з шевченківських поетичних «визначень» долі:

Доле! Доле!  
 Моя ти співана воле!  
 [3, с. 379].

Зображення долі окремих літературних персонажів у «Кобзарі» — це значною мірою проекція долі самого автора — кобзаря — або близьких йому людей, котрі перебувають у ситуації несвободи. Тема долі, що відцуралася від козака, його коханої, убогої людини, скривдженої дівчини, сироти (поет, як відомо, у ранньому віці став сиротою), особливо характерна для перших опублікованих творів Т. Шевченка.

Тече вода в синє море,  
 Та не витікає;  
 Шука козак свою долю,  
 А долі немає

[3, с. 10].

Найчастіше поет журить долю за її неприхильність до людини («зла доля»). Зазвичай, причину недолі, злої долі поет убачає в існуючих соціальних чинниках — зловмисній дії людей («чужі люди») стосовно певного літературного персонажа.

На чужині не ті люде, —  
 Тяжко з ними жити!  
 Ні з ким буде поплакати,  
 Ні поговорити.  
 Сидить козак на тім боці, —  
 Грає синє море.  
 Думає, доля зустрінеться, —  
 Спіткалося горе

[3, с. 10].

Трагічне світовідчуття автора багато в чому зумовлене його соціальним статусом — бідної людини, сироти і таке ін.

Тяжко-важко в світі жити  
 Сироті без роду:  
 Нема куди прихилиться, —  
 Хоч з гори та в воду!

[3, с. 12].

У ситуації приреченості поет звинувачує відчужену від нього інстанцію — свою долю, котра, на відміну від долі інших людей, зумовлює важке й безнадійне життя.

В того доля ходить полем —  
 Колоски збирає;  
 А моя десь, ледациця,  
 За морем блукає.  
 Добре тому багатому:  
 Його люди знають;  
 А зо мною зустрінуться —

Мов недобачають...  
Багатого губатого  
Дівчина шанує;  
Надо мною, сиротою,  
Сміється, кепкує  
[З, с. 379].

Безперспективність особистого життя, принижений соціальний стан приводять «сироту без роду» до трагічного фіналу:

Пішов козак сумуючи,  
Нікого не кинув;  
Шукав долі в чужім полі  
Та там і загинув.  
Умираючи, дивився,  
Де сонечко сяє...  
Тяжко-важко умирати  
У чужому краю!  
[З, с. 13].

Доля-воля часто буває несправедливою, вона «не жалує» не тільки бідного, але й багатого:

Тому доля запродала  
Од краю до краю,  
А другому оставила  
Те, де заховують...  
Єсть на світі доля,  
А хто її знає?  
Єсть на світі воля,  
А хто її має?  
Єсть люде на світі –  
Сріблом-злотом сяють,  
Здається, панують,  
А долі не знають, –  
Ні долі, ні волі.

Однак доля не випадково асоціюється з волею, вона передбачає вольову дію особистості. Людина — носій волі, активний суб'єкт діяльності — може і повинна впливати на перебіг як свого, особистого, життя, так і життя певних соціальних груп у суспільстві. Ось які поради дає поет тим, хто зневірився в собі і «пливе за течією»:

Не женися на багатій,  
Бо вижене з хати,  
Не женися на убогій,  
Бо не будеш спати.  
Оженись на вольній волі,  
На козацькій долі:  
Яка буде, така й буде,  
Чи гола, то й гола  
[З, с. 205].

Зазвичай, доля відвертається від того, хто дотримує стратегії суспільної пасивності, не бореться за змінюваність свого статусу, за соціальну свободу. «Де поділась доля-воля?» — запитує поет [3, с. 35]. Вустами кобзаря («перебенді») він закликає змінити умонастрій своїх земляків, що підупали духом («журба не поможе»). Кобзар і журиться з приводу загибелі тих, хто виборював незалежність України, і славить їх, уселяючи в душі молодого покоління надію на перемогу.

Та не дуже, бо все гине, -  
 Слава не поляже;  
 Не поляже, а розкаже,  
 Що діялось в світі,  
 Чия правда, чия кривда  
 І чиї ми діти.  
 наша дума, наша пісня  
 Не вмере, не загине...  
 От де, люде, наша слава,  
 Слава України!

У поемі «Гайдамаки» Т. Шевченко осуджує війни, які випадають на долю людини, цілих народів, зокрема слов'янських — українців і поляків. Один з активних учасників народно-визвольного руху проти феодално-кріпосницького, національного і релігійного гноблення на Правобережній Україні, що перебувала у XVIII ст. під владарюванням Польщі, козацький сотник Гонта в усіх бідах звинувачує долю. Саме вона, на його думку, призвела до дітовбивства (за сюжетом поеми Гонта вбиває власних дітей, котрих начебто долучали до «чужої віри» — католицтва).

Доле, моя доле!  
 Доле моя нещаслива!  
 Що ти наробила?  
 Нащо мені дітей дала?  
 Чом мене не вбила?  
 Нехай вони б поховали,  
 А то я ховаю

[3, с. 111].

У передмові до «Гайдамаків» поет пише: «Серце болить, а розказувать треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись, нехай братаються знову зі своїми ворогами. Нехай житом-пшеницею, як золотом покрита, не розмежованою останеться навіки од моря і до моря — слов'янська земля» [3, с. 116].

У поемі «Тризна», написаній російською мовою, є філософсько-поетичні образи символічного значення, якщо їх розглядати в контексті ідеї долі. Так, поет звертається до хмар, що певною мірою символізують людське життя:



Ах, тучка, тучка, хто несе  
Тебя так плавно, так високо?  
Ты что такое? и зачем  
Так пышно, мило нарядилась?  
Куда ты послана и кем?..

[З, с. 168].

У цих віршованих рядках, що нагадують відомий вірш М. Лермонтова (до речі, одного з улюблених поетів Т. Шевченка), поставлені одвічні філософські запитання: Хто ми? Звідки ми? Куди йдемо? Яка світова сила спричиняє цей рух і в чому полягає сенс людського буття? Цілеспрямовано нас веде доля в житті чи наосліп? Т. Шевченко відсилає читача до Г. Галілея і І. Канта, сподіваючись, що ці мислителі допоможуть знайти відповіді на нерозгадані наукою і філософією питання [З, с. 170].

Отже, осмисленню феномену «доля-воля», як символу людського життя, що може бути щасливим або нещасливим («недоля»), в поезії Т. Шевченка приділено значну увагу. Але час від часу він звертається і до іншого смислового значення долі — до її розуміння як удачі, везіння в житті. В давньогрецькій міфології і філософії ця «іпостась» долі дістала назву «тюхе», в давньоримській — «фортуна». Її уособленням є богиня, котра може доброзичливо або, навпаки, недоброзичливо ставитися до людини в процесі її життєдіяльності. Вона зображувалася як така, що стоїть на кулі (або колесі), з пов'язкою на очах, з крилами і в руках тримає ріг достатку та корабельне кермо (або весло). Це художнє зображення символізувало нестійкість і змінюваність усього існуючого, особливо людського життя.

Доля-фортуна грається людиною, наче кіт мишкою: то відпустить її, то знову придушить своїми пазурами. Отже, її специфічна ознака — це гра, подібно до того, як людина грає, наприклад, у шахмати чи рулетку. Їй інколи щастить у цій грі, тобто «господиня-удача» повертається до неї лицем, але зовсім непередбачувано доля і відвертається від неї. Людина не здатна впливати на дію долі-фортуни і може лише покійно очікувати на її прихливі рішення: пощастить чи ні в житті.

Такою вдачею для молодого Т. Шевченка була, наприклад, його зустріч у Санкт-Петербурзі з художником-земляком І.М. Сошенком, котра започаткувала процес визволення поета з кріпацтва. Здавалося, ще недавно Т. Шевченко працював помічником маляра Ширяєва, жив на горищі в його помешканні і раптом, несподівано став учнем знаменитого художника К. Брюллова, художня майстерня якого слугувала тимчасовим притулком для безхатька Тараса. Ось що він писав у щоденнику про цей поворот колеса фортуни: «Быстрый переход с чердака грубого мужика-маляра в великолепную мастерскую величайшего живописца нашего века.

Самому тепер не вериться, а дійсно так було. Я из грязного чердака, я, ничтожный замазашка, на крыльях перелетел в волшебные залы Академии художеств» [2, с. 40].

Такою ж несподіваною вдачею була і зустріч з поміщиком-земляком П. І. Мартосом, портрет якого малював Т. Шевченко. П.І. Мартос, перебуваючи в жалюгідній оселі молодого художника (приміщення на горіщі в одному з будинків на Васильєвському острові), звернув увагу на паперові листочки, що безладно валялися на підлозі. Виявилось, що вони містять рукописні віршовані тексти, а під ліжком, у ящику, їх було безліч. П.І. Мартос попросив Т. Шевченка надати йому ці рукописи для ознайомлення, а надалі разом з відомим українським поетом Є. Гребінкою, котрий на той час мешкав у Санкт-Петербурзі, упорядкував цей матеріал і в 1840р. опублікував його. Так з'явився славнозвісний «Кобзар» Т. Шевченка.

Але фортуна часто і відверталася від поета. У відчаї він доколяє її, звинувачує в байдужому ставленні до нього:

Доле, де ти! Доле, де ти!  
Нема ніякої!  
Коли доброї жаль, боже,  
То дай злої! злої!

[3, с. 281].

І доля-фортуна немовби почула ці його розпачливі звертання, зле пожартувала над ним. Саме в той час, коли поетична творчість Т. Шевченка досягла апогею, його було жорстоко покарано: заслано безстроково в окремих Оренбурзький військовий корпус рядовим із заборонаю писати і малювати. Глумлива сутність долі виявилася і в тому, що вона діяла наперекір намірам людини. Так, у щоденнику Т. Шевченко писав, що відчував антипатію до військових («москалів»), його не приваблювали ігри «у війну», як це буває з дітьми на певному етапі їхнього розвитку. В дорослому віці ця антипатія до людей у військових мундирах ще більше посилювалася, оскільки поет вважав, що війни приносять нещастя людям. І ось доля розпорядилася саме так, що Т. Шевченко повинен був одягти ненависний йому військовий мундир на тривалі десять років свого короткого життя. На другому році заслання він з гіркотою констатував:

Чого тепер тобі, старому,  
У цій неволі стало жаль –  
Що світ зав'язаний, закритий!  
Що сам еси тепер москаль,  
Що серце порване, побите,  
І що хороше-дороге  
Було в йому, то розлилося,  
Що ось як жити довелося, –  
Чи так, лебедику?! «Еге...»

[3, с. 377].

Поет наділяє свою долю-фортуна такими епітетами: «зла», «підступна», «ядовита», але він не змиряється з нею і зауважує, що, всупереч її дії, він так і не став військовим. «В незабвенный день объявления мне конформации, — пише він у щоденнику, — я сказал себе, что из меня не сделают солдата. Так и не сделали. Я не только глубоко, даже и поверхностно, не изучил ни одного ружейного приема» [2, с. 22].

У поемі «Невольник» Т. Шевченко проводить думку про те, що наміри людини визначити свою долю безуспішні: на неї не можна покладатися, її неможливо «приборкати».

Такая-то доля тая,  
Хоч і не шукайте:  
Кого схоче — сама найде,  
У колиці найде

[3, с. 216].

Доля-фортуна — «лукава» доля, її гра непередбачувана. Людині залишається тільки сподіватися на її прихильність до себе. Перебуваючи в засланні, поет звертається до неї з такими словами:

Як же тебе не проклинають,  
Лукавая доле?  
Не проклену ж тебе, доле,  
А буду ховатись  
За валами. Та нищечком  
Буду віршувати,  
Нудить світом, сподіватись  
У гості в неволі  
Із-за Дніпра широкого  
Тебе, моя доле!

[3, с. 357].

Напевне, найбільшого значення Т. Шевченко надавав третій «іпостасі» долі — провидінню. У філософії синонімом такого значення є поняття «фатум», «рок». Їх зміст полягає в тому, що людина чи певна спільнота людей (наприклад, етнос, нація) перебувають під владою невідворотних, сліпих сил. Ці доленосні, не осягненні розумом сили «ведуть» людину чи певну спільноту по задалегідь визначеному шляху, змушуючи виконувати певну життєву місію. Що спонукає людей підкорятися цим силам? Ні філософія, ні наукове знання не дають на це запитання достовірної відповіді.

Якщо «доля-воля» — це результат взаємодії двох факторів — об'єктивного (спадковість, життєві обставини) і суб'єктивного (волевиявлення людини), «доля-фортуна» — непередбачувана владна сила, яка грає людиною, наче маріонеткою, то «доля-провидиця» повністю підкоряє людину своїй волі, «веде» визначеним шляхом

з метою здійснення певної місії. Причому, якщо людина виявляє супротив, непокірність, доля примушує людину йти саме цим шляхом. Тому знаменитий давньоримський філософ-стоїк Сенека зауважував: «Доля веде слухняного і силою волоче неслухняного». Подібні філософські думки в поетичній формі висловлені в наступному вірші Т. Шевченка:

Вітер в гаї нагинає  
Лозу і тополю,  
Лама дуба, котить полем  
Перекотиполе.  
Так і доля: того лама,  
Того нагинає;  
Мене котить, а де спинить,  
І сама не знає...

[3, с. 117].

Доля-провидіння — це фатум, тобто непізнана вселенська сила (не випадково і її в усі часи намагаються вгадувати астрологи і маги). Час від часу Т. Шевченко своєю поетичною думкою звертається до філософської детерміністської проблематики, намагається осмислити життя в контексті ідеї зумовленості, «божественного промыслу». Поема «Гайдамаки» починається з ліричного відступу автора, в якому він репрезентує себе як мислитель-діалектик, що висловлює думки про плинність буття, його змінюваність, про пануючу в природі необхідність, якій підкоряється все існуюче, зокрема і саме людське життя.

Все йде, все минає — і краю немає.  
Куди ж воно ділось? відкіля взялось?  
І дурень, і мудрий нічого не знає.  
Живе... умирає... одно зацвіло,  
А друге зав'яло, навіки зав'яло...  
І листя пожовкле вітри рознесли.

[3, с. 54].

Опинившись у засланні, Т. Шевченко ще і ще раз переосмислює своє життя, намагається зрозуміти його смисл, своє земне призначення.

Один у одного питаєм  
Нащо нас мати привела?  
Чи для добра? чи то для зла?  
Нащо живем? Чого бажаєм?  
І, не дознавшись, умираєм,  
А покидаємо діла...

[3, с. 339].

Сприйняти розумом як належне ту долю, що судилася тобі, жити з нею в злагоді чи шукати інших шляхів і способів життя всупереч їй — ось ключове питання, яке вирішує кожна людина,

виробляючи стратегію свого життя. Це питання час від часу ставить перед собою і Т. Шевченко.

Самому чудно. А де ж дітись?  
Що діяти і що почать?  
Людей і долю проклинать  
Не варт, ей богу. Як же жити  
На чужині на самоті?  
І що робити взаперті?  
Якби кайдани перегризти,  
То гриз потроху б. Так не ті,  
Не ті їх ковалі кували,  
Не так залізо гартували,  
Щоб перегризти. Горе нам!  
Невольникам і сиротам,  
В степу безкраїм за Уралом  
[3, с. 339].

«Авторитаризм» долі-провидіння примушує людину не чинити опору, а покійрно слідувати за нею. В «Гайдамаках» один із літературних героїв — Ярема — саме так і сприймав долю:

Лихо, люде, всюди лихо,  
Нігде пригорнутья:  
Куди каже, хилить доля,  
Туди й треба гнутья...  
[3, с. 63].

Іноді здається, що в інтересах людини, для спокою душі, краще не знати своєї долі, адже знання своїх перспектив може згубно впливати на подальше життя. Ось що з цього приводу писав поет:

І то лихо —  
Попереду знати  
Що нам в світі зустрінеться...  
Не знайте, дівчата!  
Не питайте свою долю...  
[3, с. 44].

Т. Шевченко приймає виклик, надісланий йому долею-провидінням — бути провісником думки, виразником духу свого народу і, як виявилось, його пророком. 20 червня 1857 р., ще перебуваючи в засланні, він записав у своєму щоденнику: «Все это неисповедимое горе, все роды унижения и поругания прошли как будто не касаясь меня. Малейшего следа не оставили по себе. Опыт, говорят, есть лучший наш учитель. Но горький опыт прошел мимо меня невидимкою. Мне кажется, что я точно тот же, что был и десять лет тому назад. Ни одна черта в моем внутреннем образе не изменилась. Хорошо ли это? Хорошо» [2, с. 24]. Цю ж думку, звертаючись до долі, він висловив у поетичній формі:

О думи мої! о славо злая!  
 За тобою марно я в чужому краю,  
 Караюсь, мучуся...але не каюсь!..  
 Люблю як щиру, вірну дружину,  
 Як безталанну свою Вкраїну!  
 Роби що хочеш з темним зо мною,  
 Тільки не кидай, в пекло з тобою  
 Пошкандибаю...

[3, с. 334].

«Роби те, чого не можеш не робити, а те, що не залежить від тебе, прийми як належне» — так наставляють римські філософи-стойки — Сенека, Епіктет, Марк Аврелій. Ці ж думки сповідував і Г. Сковорода, з творчістю якого поет ознайомився ще в юні роки. Близькими до зазначених настанов були і світоглядні орієнтири Т. Шевченка. І на волі, і в засланні, і після нього — в останні роки життя — він був вірним своєму творчому генію. В 1860 р. у вірші «Не нарікаю я на бога» Т. Шевченко підтвердив своє творче і громадянське кредо: залишатися до кінця вірним самому собі, своєму поетичному слову:

Орися ж ти, моя ниво,  
 Долом та горою!  
 Та засійся, чорна ниво,  
 Волею ясною!  
 Орися ж ти, розвернися,  
 Полям розстелися!  
 Та посійся добрим житом,  
 Долею полийся!

[3, с. 540].

В останніх віршах, написаних незадовго до смерті, поет по-дружньому, тепло звертається до своєї долі:

Чи не покинуть нам, небого,  
 Моя сусідонько убога,  
 Вірші нікчемні віршувать  
 Та заходиться риштувать  
 Вози в далекую дорогу,  
 На той світ, друже мій, до бога,  
 Почимчикуем спочивать

[3, с. 551].

Т. Шевченко сприймає своє життя таким, яким воно склалося. Суперечливе ставлення поета до своєї долі стає спокійним, виваженим, упокореним. Як незмінну супутницю життя він запрошує її до сумісної, тепер уже останньої, подорожі — на той світ, у підземне царство.

... над Стіксом, у раю,  
 Неначе над Дніпром широким,

В гаю — предвічному гаю,  
Поставлю хаточку, садочок  
Кругом хатини насаджу;  
Прилинеш ти у холодочок,  
Тебе, мов кралю, посаджу,  
Дніпро, Україну згадаєм,  
Веселі селища в гаях,  
Могили-гори на степах —  
І веселенько заспіваєм...

[З, с. 552].

Так, доля часто була недобророзичливою до поета, але він не за-  
таїв на неї зла. Життя прожите так, як судилося долею, і прожите  
воно достойно.

Ми не лукавили з тобою,  
Ми просто йшли; у нас нема  
Зерна неправди за собою.  
Ходімо ж, доленько моя!  
Мій друже вбогий, нелукавий!  
Ходімо далі, далі слава,  
А слава — заповідь моя

[З, с. 498].

#### Список літератури

1. Драгоманов М. П. Вибране / М. П. Драгоманов. — К. : Либідь, 1991. — 684 с.
2. Шевченко Тарас. Твори у п'яти томах. Т. 5 / Тарас Шевченко. — К. : Дніпро, 1971. — 543 с.
3. Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко. — К. : Дніпро, 1982. — 608 с.

*Надійшла до редколегії 09.01.2012 р.*

УДК 304.42

О. В. КРАВЧЕНКО

### ТИПОЛОГІЗАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ: ТЕОРЕТИЧНІ АЛЬТЕРНАТИВИ

*Висвітлюються основні способи класифікації сучасної куль-  
турної політики й аналізуються їх теоретичні засади.*

**Ключові слова:** *культура, держава, культурна політика, мо-  
делі культурної політики.*

*Освещаются основные способы классификации современной  
культурной политики и анализируются их теоретические осно-  
вания.*

**Ключевые слова:** *культура, государство, культурная полити-  
ка, модели культурной политики.*

Covers the main ways of classifying modern cultural field policy and analyzes their theoretical bases.

**Key words:** *culture, government, cultural policy, cultural policy model.*

Моделювання є одним зі способів систематизації та концептуалізації динамічних об'єктів особливо у сферах, пов'язаних з практичною діяльністю. Застосування такого підходу щодо соціальних явищ попри неминучу схематизацію та спрощення реальних характеристик процесів, усе ж надає можливість сформувати цілісне уявлення про їх сутнісні складові й особливості. Звичайно ж, побудова змістової моделі передбачає, що в ній відображаються й ментальні, ціннісні, професійні, соціальні, ідеологічні детермінанти дослідницької діяльності. Це дозволяє розглядати самі концептуальні моделі як інформаційно-насичений предмет інтерпретації.

Узагальнення досвіду різних країн у реалізації культурної політики стало передумовою їх порівняльного аналізу та формулювання загальнотеоретичних підходів щодо культурної самореалізації влади в суспільній практиці. Сьогодні культурне моделювання є важливою складовою кроснаціональних досліджень. Сучасна теорія оперує численними типологіями моделювання культурної політики, які передбачають різне бачення їх цілей, механізмів реалізації, структури, очікуваних результатів та місця в суспільній практиці. Спроби їх узагальнюючого аналізу здійснювалися неодноразово, зокрема й українськими науковцями, здебільшого щодо вдосконалення організації та управління галуззю культури [3, 6, 8, 10]. Оскільки спостереження та висновки зазвичай зумовлені дослідницькими завданнями, спробуємо визначити методологічні особливості тих моделей, які виявилися найпоширенішими в пострадянській теорії з точки зору культурології.

Слід звернути увагу на зауваження дослідників щодо неадекватності різного роду аналітичних моделей та реальної практики реалізації культурних політик у різних державах [3]. Кожна з численних типологій є своєрідною ідеалізацією і навряд чи їх варто розглядати як буквально описування реально функціонуючих систем. Сама наукова систематизація практики стала чинником її соціальної актуалізації. Слід зауважити, що принцип моделювання передбачає широку варіативність основ для узагальнення і можливість вибору на користь тих елементів, які є найважливішими для розуміння всієї системи. Так, наприклад, культурна політика може визначатися за суб'єктами, структурою, цілями та методами їх реалізації, ідеологією, сферою впровадження, способами фінансування та економічними принципами тощо. В такому разі спектр можливих варіантів маємо обмежити лише тими, які претендують



на комплексне визначення проблеми взаємозумовленості політики та культури.

Так, концептуальною висхідною в одній із перших спроб класифікації культурної політики, запропонованої французьким соціологом А. Модем, є соціальна динаміка. Він розрізняв дві можливі теоретичні проєкції: соціостатичну та соціодинамічну. При соціостатичному підході мають бути описані стійкі цілі культурної політики та її інститути. Зокрема дослідник розрізняє за цією ознакою декілька підвидів: популістська («демагогічна») політика, яка ставить за мету максимальне задоволення культурних потреб найбільшої кількості людей за найменшого втручання держави в цей процес; патерналістська («догматична») політика, згідно з якою ієрархія цінностей та взірців є залежними від певних партій, релігійних громад або держави в цілому, яким, власне, і належать право й основні канали їх поширення; еkleктична (культуралістична) політика, яка спрямована на забезпечення індивідуальних потреб кожної людини, що реалізується «хорошою» вибіркою з більш загальної гуманітарної і гуманістичної культури.

Соціодинамічна політика, на противагу соціостатичній, відповідає уявленню про безперервність процесу культурних змін і відбиває зміст культури в кожний окремий період. Вона може мати два напрями: прогресивний та консервативний, які розрізняються роллю суб'єкта щодо прискорення або гальмування еволюції культури [9, с. 342–346]. Обмеження запропонованої А. Модем класифікації моделей культурної політики є очевидними. Зосередившись на соціальних вимірах культури, теоретик не приділяє належної уваги політичному контексту її реалізації. Тому при всій концептуальній виваженості, сама типологія все ж видається надто узагальненою та схематичною. Принаймні вона не є прийнятна для характеристики культурної політики в її конкретно-історичних формах.

Певною альтернативою цьому є типологія, яку запропонували англійські теоретики М. Пахтер та Ч. Лендрі, котрі згідно з оцінкою інструментального потенціалу культури виділяють п'ять типів культурної політики. Їх варіант передбачає оцінку соціального потенціалу культури або її окремих інституцій, з позицій того ефекту, який вона створює в суспільстві.

1. Політика, основана на знанні та зайнятості. Культура в цьому разі представлена культурними індустріями, які сприяють вирішенню проблеми зайнятості, а додана вартість у сферах інформаційних та комунікаційних технологій багато в чому є результатом стимулювання творчого підходу до праці.

2. Іміджева політика — культура визнана важливою складовою в підвищенні рейтингу та здійсненні стратегій просування на міжнародній арені. Тобто йдеться про потенціал «художньої

економіки», коли образно-символічному аспекту культурних проєктів надається перевага над власне економічними складовими функціонування культурних інституцій.

3. Політика організаційної модернізації — менеджерська складова домінує над творчою. Подібна культурна політика зазвичай зумовлена організаційними проблемами, що виникають у результаті кризи фінансування культурних інститутів. Це приводить до ревізії інфраструктури культури та пошуку ефективнішої моделі управління нею.

4. Охоронна політика, яка практично звидиться до охорони культурної своєрідності або різноманітності та захисту традиційних цінностей в умовах глобалізації.

5. Використання культури в ширших контекстах. Культура є ресурсом місцевого розвитку і будь-яка складова її: від історії до якихось сучасних подій або особливостей міської субкультури — можуть ефективно використовуватися. Такий підхід прагне поєднати культурну проблематику з політикою в інших галузях. При цьому автори зазначають, що нерідко трапляються комбінації зазначених п'яти типів, а кожен з них не враховує власне проблеми культури, акцентуючи увагу на її реалізації в певному середовищі [7, с. 56].

Основою моделювання культурної політики, запропонованого дослідниками Ради з мистецтва Канади Гаррі Х. Шартран і Клер Мак-Кафи, є принцип державного фінансування сфери культури [13].

1. «Держава-натхненник». Найяскравішим представником подібної моделі прийнято вважати США, де поширені традиції філантропії та налагоджена ефективна система податкових пільг тим, хто фінансово підтримує культурну діяльність. Уряд здебільшого «надихає» донорів з комерційних структур, фондів або приватних осіб. Невеликий обсяг прямих державних субсидій при цьому мають стимулювати інвестиції в неприбуткові організації культурної сфери. Місія держави полягає не стільки в економічній підтримці культурної діяльності, скільки у створенні в суспільстві відповідної системи відносин, які б стимулювали, з одного боку, внески у сферу культури, а з іншого спонукали установи культури до пошуку донорів. Зрозуміло, що політика «натхнення» не може забезпечити стабільності фінансування і робить творчий процес залежним від уподобань приватних донорів.

2. «Держава-«патрон». Класичним прикладом цього роду політики є Великобританія або країни Скандинавії. В діяльності держави щодо культури реалізується принцип «на відстані витягнутої руки», коли держава визначає загальний обсяг фінансування, але розподіл коштів є прерогативою посередницьких фондів, які не залежать від уряду і становлять своєрідний «буфер» між бюрократією та культурними установами. Ключову роль у цьому

варіанті виконують експерти, які входять до рад мистецтва. Але такий механізм фінансування культури, на думку митців, експертів, учених, є одним з найдосконаліших з огляду на його гнучкість, якість управлінських рішень та ступінь незалежності митців від політики.

3. «Держава-«архітектор». Підтримка культури здійснюється через державні органи, найчастіше — міністерства культури. Метою такої політики є реалізація засобами культури широкого комплексу соціальних проблем. Засадничими для формування такої політики є традиції меценатства, що склалися у феодальній Європі. Тому іноді сучасні держави-«архітектори» називають «культурними монархіями» на кшталт Франції та інших країн «старої» Європи. До цієї ж групи, як вважають канадські дослідники, може входити і СРСР у ранній період його історії. Стабільне економічне становище діячів культури значною мірою залежить від офіційного визнання та членства у визнаних державою спілках. Однак консервативні принципи їх функціонування можуть стати причиною творчої стагнації.

4. Держава-«інженер». Тривалий час ознаки цього типу були характерними країнам Східної Європи. Держава як власник матеріальної бази культури бере безпосередню участь у розподілі фінансових ресурсів і контролює доцільність витрат за допомогою спеціальних державних органів. Фактично держава є замовником мистецької діяльності, підпорядковуючи її ідеологічним цілям. Тотальність одержавлення культури провокує виникнення та поширення культурного «андеграунду». Як відзначають дослідники, важливо, що одна і та ж країна може одночасно використовувати взаємодоповнюючі моделі.

У концепції сербської дослідниці М. Драгічевич-Шешич критерієм виділення моделей культурної політики пропонується вважати, з одного боку, характер політичного устрою держави, а з іншого — місце держави та інших акторів у реалізації культурної політики. Відповідно до цих критеріїв вона пропонує чотири моделі.

1. Ліберальна культурна політика, основною ознакою якої є наявність ринку культури, який можливий лише за умови активної участі приватного сектора у виробництві культурних товарів і наданні культурних послуг та фінансуванні мистецтва. Головним механізмом реалізації такої моделі є культурні індустрії, передбачені для широкої аудиторії споживачів стандартизованих продуктів масової культури.

2. Державна бюрократична або просвітницька культурна політика. Її характерною особливістю є домінування держави, яка за допомогою апарату (законодавчого, політичного, ідеологічного) та фінансів контролює сферу культури. Така модель була типовою

для соціалістичних країн, де планувалися не тільки матеріальні та фінансові вкладення в культурну інфраструктуру, а й функціонував інститут «соціального замовлення», який дозволяв контролювати творчість митців, нав'язуючи їм певний стиль та зміст діяльності. Ознакою такої політики є також переважна увага до інституціональних форм культурної практики, що гарантувало фінансову підтримку закладам сфери культури. Але свобода творчості при цьому суттєво обмежується.

3. Національно-визвольна культурна політика. Основною її ознакою є розвиток або утвердження оригінальних культурних традицій, які придушувалися в колоніальний (або соціалістичний) період. Цей процес може супроводжуватися неприйняттям творів мистецтва попередніх періодів, запереченням культури національних меншин, альтернативного й експериментального мистецтва. Цей тип найбільше притаманний колишнім колоніям, а також державам Східної Європи. Часто процеси культурної реабілітації супроводжуються конфліктом між культурною моделлю європеїзованої еліти, орієнтованої на універсальні культурні цінності, й популістською моделлю, що ґрунтується на традиційних національних цінностях, часто пов'язаних з релігією.

4. Культурна політика перехідного періоду. Особливістю такої політики є те, що в її рамках навіть демократичні орієнтири реалізуються через структури держави, яка нездатна відразу відмовитися від командно-бюрократичних методів. Це призводить до суперечливих наслідків: культурна політика найчастіше зміщується в сторону націоналізму. Саме така модель, на думку М. Драгічевич-Шешич, була властива Сербії кінця ХХ в. [5, с.26-31].

Безумовно, кожна позиція в цій схемі потребує додаткових коментарів. Так, у запропонованій М. Драгічевич-Шешич моделі ліберальної культурної політики залишаються нез'ясованими питання щодо основ взаємодії приватного сектора та держави, а також поєднання суспільно значущих цілей із завданнями бізнесу. Дослідниця надто негативістськи оцінює потенціал національно-визвольної політики, залишаючи поза увагою, наприклад, її наслідки для розвитку національної самосвідомості. Загалом критерії виділення останніх двох типів не є очевидними.

Існує декілька підходів до типізації сучасних моделей культурної політики, в межах яких визначальними критеріями є наявність суспільної підтримки культури. Зокрема з цієї позиції аналізує культурну політику німецький дослідник А. Візанд, котрий пропонує виділяти дві основні моделі [1, 2]. Перша ґрунтується на традиційній ідеї суспільної підтримки мистецтва і культури, друга — на ринковій моделі. Згідно з А. Візандом, в Європі кінця ХХ ст. відбувався рух від першої моделі до другої, хоча ця тенденція не є незворотною. Культурну політику суспільної

підтримки дослідник описує таким чином: 1) влада опікується в першу чергу підтримкою головних інститутів культури (музеї, театри, бібліотеки та культурні центри), які й отримують фінансування. Експериментальна культура перебуває на маргінесі державного інтересу, а творчі діячі при цьому часто виконують роль місіонерів; 2) головною метою є інституційний баланс культури та мистецтва, який забезпечується офіційною підтримкою певних течій; 3) державне регулювання здійснюється через планування та розробку програм, які передбачають фінансування через державний бюджет; 4) політика, в основному, здійснюється на загальнонаціональному рівні; 5) міжнародні культурні зв'язки мають місце тільки в рамках дипломатичних відносин; 6) для контролю за культурними процесами влада створює художні ради, які й оцінюють ступінь відповідності творів мистецтва певному естетично-ідеологічному канону.

Ринковій орієнтованій моделі культурної політики, на думку Візанда, характерні: 1) ринкові механізми регулювання культури, зокрема комерційні джерела фінансування; 2) політика, в основному, орієнтована на економічний розвиток культурного сектора та формування певного рівня його рентабельності 3) традиційні бар'єри між високою культурою і масовою культурою стають несуттєвими; 4) серцевину культурної політики становить менеджмент культури, оснований на ідеях змішаної культурної економіки та спонсорства; 5) особлива увага приділяється розвитку культури на місцевому рівні, хоча фактично посилюється транснаціональна політика, прикладом чого може слугувати Європа; 6) важливу роль у формуванні політики відіграє культурна еліта, насамперед, мистецька. Її діяльність забезпечують експерти-маркетологи і представники сфери бізнесу, які й є провідниками комерційного підходу до оцінки культурно-мистецької діяльності.

Аналізуючи позитивні та негативні сторони обох моделей, Візанд вважає, що і в одному, і в іншому разі культура, очевидно, не набуває органічного розвитку. Згідно з першою моделлю, культурна політика є естетично традиційною, організаційно консервативною, негнучкою з інструментальної точки зору, з мінімальними умовами для інновацій, пов'язаними зокрема і з неадекватністю механізмів впливу на культурні процеси та надмірною адміністративною опікою творчості. Під час використання другої моделі культурна практика набуває в цілому споживчого комерційного характеру, імпульсу в розвитку набуває переважно масова культура, основним критерієм якої є економічна рентабельність. Водночас фінансово несамостійні види культурної практики стають безперспективними. Але без підтримки традиційних елементів культура втрачає свою самобутність. Свобода творчості часто не реалізується за відсутності спонсорів. Міжнародний обмін

здійснюється в обмеженому колі країн і стосується здебільшого індустрії розваг, контрольованої транснаціональними корпораціями. Експертні органи часто-густо виконують лише формальні функції, а вирішальним виявляється комерційний інтерес менеджерів, яких не надто цікавить зміст художньої творчості. У перспективі по мірі того, як у справі фінансування культури ринок буде все більше замінювати державу, слід очікувати посилення процесу загальної інтернаціоналізації культури. Дослідник припускає, що в майбутньому держава може стати джерелом інновацій і забезпечувати культуру гнучким фінансуванням із залученням різних фондів, а населення — культурними послугами, орієнтованими на конкретного клієнта.

Серед дослідників також досить популярними є класифікації культурних політик на основі особливостей певної країни. Цей же підхід набув поширення і серед українських науковців [3, 10]. Так, європейська група експертів, що аналізувала культурну політику Росії, виділяє чотири моделі фінансування культурної політики, які використовуються в різних країнах світу і водночас презентують різні сценарії розвитку культури.

1. Американська модель. Роль держави зводиться до правового регулювання культурної діяльності. Характерним є яскраво виражений ринковий підхід: установи культури більшу частину свого доходу отримують від надання послуг споживачам. З іншого боку, значна частка фінансування надходить від приватних спонсорів, фондів і фізичних осіб.

2. Німецька модель або модель децентралізації. Бюджетне фінансування здійснюється регіональною та місцевою владою. Центр має обмежену компетенцію в галузі культури, беручи участь у цьому процесі лише як додаткове джерело коштів. Політика у сфері культури передбачає поряд з державним і приватне фінансування.

3. Британська модель оснований на принципі «витагнутої руки». Вона також представлена і в скандинавських країнах та Канаді. Уряд, визначаючи загальну суму дотацій на культуру, не бере участі в їх розподілі. Цю функцію делеговано незалежним адміністративним органам, які, в свою чергу, передають право розподілу фінансових коштів спеціальним комітетам і групам експертів. Подібна практика покликана «тримати політиків і бюрократів на відстані «довжини руки» від роботи з розподілу фінансових коштів, а також захищати діячів мистецтва й установи від прямого політичного тиску або незаконної цензури. Важливим аспектом при цьому є повна незалежність таких експертів від державних структур. Подібна система розподілу ресурсів передбачає можливість фінансування різних культурних проєктів, програм і окремих колективів приватними особами та організаціями.

4. Модель сильної адміністрації у сфері культури на центральному рівні. В цьому разі адміністрація бере на себе витрати з підтримки культурного розвитку та відіграє роль координатора в організації культурної діяльності на всіх рівнях, зокрема на регіональному та міському. Головну роль у розподілі коштів відіграють спеціалізовані комісії, до складу яких входять експерти та незалежні фахівці [4, с. 193].

Отже, як зазначають відомі спеціалісти з кроскультурних досліджень культурної політики М. Камінгс та Р. Кац, це розмаїття відображає не тільки різні національні традиції в організації державних функцій, але і різні філософії та цілі щодо всієї галузі культури та мистецтва» [12, с. 4].

Стислий огляд класифікацій моделей культурної політики свідчить про те, що у своїх теоретичних проектах дослідники здебільшого орієнтуються на декілька критеріїв, які надають уявлення про місце культури в переліку державних інтересів. Найдискусійнішими виявляються питання про взаємозалежність характеру політичного устрою держави та ступінь її втручання в процеси управління сферою культури. Наявність таких відмінностей свідчить на користь того, що жодну конкретну модель культурної політики не можна розглядати як привід для її імпорту. Моделювання має сенс лише як пошук відповідності політичних, економічних та культурних традицій конкретного суспільства.

До того ж кожна з моделей не існує в «чистому» вигляді, підлягає в процесі реалізації постійному коригуванню. Так само мають змінюватися ті концептуальні ідеї, які є їх основою. Не слід забувати, що визначені моделі — це лише формально проголошені принципи, які в реальності сильно коригуються неформальними правилами. Як зауважив Е. Еверіт: «В основі державного управління європейських країн існує протиріччя. Воно полягає у величезному розриві між словом і ділом. Усі країни постійно роблять заяви про важливість культурної політики, але ці заяви не підкріплюються справами. Міністерства культури чи інші установи, що керують культурою, навіть за умови щедрого фінансування і постійних зусиль не можуть змінити суспільні пріоритети. Здається, що в більшості громадян досі немає чіткого уявлення про те, які ж є наміри і цілі їх урядів у цій галузі » [11, с. 101]. З огляду на саму методологію моделювання культурної політики на часі — розробка теоретичних підвалин культурологічного підходу, який би дозволив вивести культурну політику з контексту політики або менеджменту та принципово змінити позицію щодо її принципів та способів реалізації.

#### Список літератури

1. Востряков Л. Культурная политика: основные концепции и модели / Л. Востряков // Экология культуры. Информационный бюллетень. — 2004. — № 1 (32). — С. 79–108.

2. Востряков Л. Е. Культурная политика как научная дисциплина и область практической деятельности / Л. Е. Востряков, Б. В. Периль // Личность. Культура. Общество. — 2004. — Вып. 3 (23). — С. 240–253
3. Гриценко О. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі / О. Гриценко. — К. : УЦКД, 2000. — 228 с.
4. Культурная политика России: история и современность. — М. : М-во культуры РФ. Рос. ин-т культурологии; Гл. ИВЦ; отв. ред. : К. Э. Разлогов, И. А. Бутенко. — М., 1996. — 217 с.
5. Драгичевич-Шешич М. Культура: менеджмент, анимация, маркетинг: пер. с сербохорв. / М. Драгичевич-Шешич. — Новосибирск: Тигра, 2000. — 227 с.
6. Дрожжина С. В. Теоретичні засади моделювання сучасної культурної політики демократичного суспільства / С. В. Дрожжина, Т. О. Андреева // Интеллект. Особистість. Цивілізація : темат. зб. наук. праць із соц.- філос. проблем. — Донецьк, 2008. — Вип. 6. — С. 111–123.
7. Пахтер М. Культура на перепутье. Культура и культурные институты в XXI веке / М. Пахтер, Ч. Лэндри ; пер с англ. — М. : Классика-XXI, 2003. — 96 с.
8. Медведчук Н. Критерії та варіанти класифікації культурної політики / Н. Медведчук // Сучасна українська політика. Політики і політологи про неї. — К., 2008. — Вип.12. — С. 159–174.
9. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль. — М. : Прогресс, 1973. — 406 с.
10. Фесенко Н. С. Державне регулювання розвитку культури на регіональному рівні : автореф. дис. ... канд. наук з держ упр. : 25.00.02 / Н. С. Фесенко ; Харк. регіон. ін-т. держ. упр. Нац. акад. держ. управл. при Президентові України, 2006. — 19 с.
11. Эверитт Э. Как управлять культурой: интегрированное культурное планирование и культурная политика / Э. Эверитт // Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры. Сб. матер. — М. : Либерия, 2002. — С. 100–122.
12. Cummings M. C., Katz R. S. The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America and Japan / M. C. Cummings, R. S. Katz. — N. Y. : Oxford University Press, 1987.
13. Chartrand H.H., McCaughey C. The Arm's Length Principle and the Arts: An International Search for Models of Support / H. H. Chartrand, C. McCaughey. — N.Y. : American Council for Arts, 1989.

*Надійшла до редколегії 17.01.2011 р.*

УДК 379.8 (4/9)

С. В. ВИТКАЛОВ

### **КЛУБНИЙ ПОТЕНЦІАЛ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ (ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ДОСВІД РІВНЕНЩИНИ)**

*Розглядаються важливість культурно-освітньої діяльності й особливості експерименту в цій сфері на прикладі Рівненської області.*

**Ключові слова:** клуб, клубна система, культурно-дозвіллева діяльність, культурно-дозвіллевий комплекс.



*Рассматриваются специфика культурно-просветительной деятельности и особенности эксперимента в этой сфере на примере Ровенской области.*

**Ключевые слова:** клуб, клубная система, культурно-досуговая деятельность, культурно-досуговые комплексы.

*Importance of cultural and educational activity and feature is examined experiments in this sphere on the example of the Rivne area.*

**Key words:** club, club system, cultural and leisure activities, cultural and recreational facilities.

Одним з основних показників культури особистості є міра контакту з нею, тобто культурно-дозвіллева активність, яка характеризується участю в культурно-дозвіллевій діяльності, що розгортається у сфері вільного часу. Утім сьогодні й надалі відбувається певна деструкція цього вільного часу. Це пов'язано зі скороченням часу, що відводиться на естетичні та художні заняття. Відповідно збільшується час на засвоєння актуалізованих у масовій свідомості за допомогою засобів масової інформації зразків популярної американізованої культури (яку, до речі, європейці сприймають як руйнівну). Рештки вільного часу витрачаються на опанування дозвіллевих зразків західного стилю життя, мислення та поведінки (відвідування презентацій, виставок, барів, нічних клубів тощо).

Разом з погіршенням матеріального й соціального стану населення відбуваються якісні зміни в структурі вільного часу, методах та засобах залучення населення до проведення дозвілля. Звільнення частки загальнодобового часу, зокрема й у зв'язку зі зростанням повного, а особливо — часткового безробіття, не призвело до реального збільшення обсягу часу дозвілля. Навпаки, спостерігається тенденція його значного скорочення. Це явище пов'язане з соціальними причинами, адже перерозподіл вільного часу пов'язаний з витрачанням часу на сферу комерції, боротьбу за фізичне та соціальне виживання.

Тенденція до споживацтва яскраво виявляє себе знову ж таки у сфері дозвілля, формується як нова суспільна цінність, а для значної частини людей стає метою й смыслом життя. Населення все більше усвідомлює інструментально-прагматичну цінність і значення культури як засобу успішності пристосування та кар'єри за нових умов. Зростає потреба в престижно-статусному засвоєнні культури завдяки використанню здебільшого західних норм і культурних зразків. І хоча ця тенденція по-різному виявляється на Заході та Сході республіки, загалом її результат особливого оптимізму не викликає.

У нових умовах складається ситуація, за якої об'єктивно виникають протиріччя між державною культурною політикою у сфері

дозвілля й реальними духовними прагненнями населення, особливо молоді.

Пріоритетом державної культурної політики стає проголошення національної культури як провідної в системі загальнолюдських цінностей. Водночас відбувається активізація західнозорієнтованих, споживацьких культурно-дозвіллевих настанов населення, значною мірою спрямованих на засвоєння комерціалізованої західної масової культури. Ця тенденція перешкоджає становленню національних основ сучасної української культури, призводить до її денаціоналізації, складає підґрунтя суперечливої, конфліктної ситуації в площині культурно-дозвіллевої діяльності.

Такі вихідні цінності певним чином впливають на формування специфічної моделі сучасної української культурно-дозвіллевої діяльності, будують особливу систему її орієнтацій у просторі культури.

Отже, культурно-дозвіллева діяльність і її основний репрезентант — клубна мережа в різноманітних її назвах і формах (клубні установи, народні будинки тощо) — залишаються сьогодні важливою складовою формування та підтримки духовності населення, особливо в сільській місцевості. Це підтверджується не лише багаторічною практикою, а й низкою документів. Так, у розділі «Регіональна політика в галузі культури» аналітичного звіту Міністерства культури і туризму України за 2009 р. зазначається, що пріоритетними завданнями регіональної політики є державна підтримка розвитку культури регіонів; усебічне сприяння збереженню місцевих культурних традицій; розвиток аматорського мистецтва й традиційної культури; реалізація спільних для всіх регіонів України міжнародних, всеукраїнських культурницьких проєктів як чинників формування цілісного культурного простору республіки й зміцнення матеріально-технічної бази закладів культури в селі та ін. [1, с. 60].

Однак складається дещо парадоксальна ситуація: держава вкладає достатньо великі кошти у сферу традиційної культури, клубну діяльність, аматорське мистецтво, й кількість лише міжнародних фестивалів, підтриманих центральною владою, щороку перевищує кілька десятків, а в регіонах (особливо західноукраїнському) їх проводиться ще більше, долучаючи до організації значні спонсорські кошти.

З іншого боку, стимулюється й відповідна організаційна діяльність держави, що знаходить свій вияв у створенні різноманітних структур, як-от — Рада директорів обласних Центрів народної творчості, мета якої — об'єднання організаційно-методичних і творчих зусиль для вивчення й координації процесів культурного розвитку регіонів, упровадження нових технологій і методик культурно-освітньої роботи та організації дозвілля, збереження

й розвиток народної творчості, аматорського мистецтва, традиційної культури чи затвердження нових форм стимулювання народної ініціативи — почесні державні звання «Заслужений працівник культури України», «Заслужений майстер народної творчості».

Нещодавно Кабінет Міністрів України, в рамках реалізації Державної програми відродження та збереження народних художніх промислів, затвердив нагрудний знак «За збереження народних традицій». Діє Державна програма збереження, відродження й розвитку нематеріальної культурної спадщини, а в багатьох регіонах України започатковано й інші обласні програми подібного спрямування та премії провідним народним майстрам за досягнення в культурно-дозвіллевій сфері. Однак відчутного результату це все досі не дало. Адже й надалі високим залишається рівень злочинності, бездуховності молодого українського населення; все частіше воно надає перевагу споживацьким формам; невисоким є рівень його участі в різноманітних формах соціокультурної діяльності. Взагалі населення, особливо молодь, усе більше зосереджується на суто прагматичній проблематиці. Що є зрозумілим, адже для занять власне культурною творчістю потрібні й відповідна матеріальна забезпеченість індивіда та сформована система духовних потреб, запитів тощо.

Здійснений нами аналіз культурних уподобань населення є достатньо строкатим. Й інформація щодо занять різними видами культурної діяльності суттєво різниться за регіональними показниками, що підтверджують і соціологічні дослідження.

Якщо на заході України значна частина молоді стала частіше відвідувати церкву й менше уваги приділяти дискотекам, відвідуванню нічних барів тощо, то на сході України ці дані є іншими. Там суттєвим став вплив на свідомість масової культури [2, с. 22].

На Західній Україні загалом стали частіше відвідувати концерти фольклорних колективів, і в цьому сенсі активно працюють Палади дітей та молоді (особливо на Рівненщині й Тернопільщині), які закладають міцне підґрунтя в ставленні до народознавчого чинника; посилився інтерес до народно-інструментального та хорового виконання, свідченням чого є фактично тріумфальний успіх Національного хору ім. Г. Верьовки в його концертному турне окремими західноукраїнськими містами (2009 р.), постійні обласні конкурси хорового виконавства («Весняні піснеспіви», «Дитячі дзвіночки»), беззаперечний успіх міжнародних молодіжних пісенних фестивалів, започаткованих на Волині, зокрема в Луцьку та Рівненщині. Навіть науково-теоретичні конференції, що стають невід'ємною частиною подібних заходів (проведених явно не в академічних аудиторіях та часі), викликають

сталий інтерес у широкого загалу. А спеціально створені науково-дослідницькі лабораторії в Національній музичній академії ім. М. Лисенка (в м. Львові) з ґрунтовним народознавчим фондом і широкою репрезентацією сотень польових записів фольклорної спадщини краю чи аналогічна діяльність у Волинському національному університеті ім. Лесі Українки для дослідження специфіки фольклорної творчості на регіональному рівні з залученням не лише видатних науковців регіону, але й магістрантів ВНЗ Львова, Луцька чи Рівного (тотожні лабораторії існують і в Інститутах мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника тощо) — є підтвердженням тому, що на Сході республіки інтерес до таких колективів та заходів явно знизився. Й причини цього явища також відомі.

Наприклад, лише на Рівненщині впродовж 2009 р. проведено 8 обласних фестивалів (з яких 4 основані на фольклорному елементі) [3] та окремо ще 4 свята народного мистецтва [4], а також чимало культурно-мистецьких заходів, у яких теж домінувала подібна проблематика [5]. Загалом на Рівненщині щороку організовується 25 різних фестивалів та конкурсів, що значною мірою підвищують духовний рівень регіону.

Утім, з розвитком регіональної культурної політики, як свідчать усі нормативні документи країни цього спрямування, все більше ініціативи держава й надалі віддаватиме на місця, де місцеві органи влади мають самі визначати та стимулювати численні культурні пропозиції, певним чином забезпечуючи й розробку відповідної нормативної бази: критеріїв оцінки діяльності власних закладів культури, своїх працівників тощо, особливо наголошуючи на якісному їх показникові. Й лише в такий спосіб можна побудувати якісну організаційну структуру, організаційну вертикаль, яка б ефективно функціонувала в сучасний період і по-справжньому спростувала думку про те, що клуби — це пережиток, архаїка минулого, що вони виконали свою функцію ліквідації неписьменності чи пропагандиста політики партії й мусять зійти з культурної арени сьогодні.

Отже, аналіз діяльності установ культури Рівненської області виявив проблеми, що є нереалізованими в умовах сучасного села через брак коштів, відсутність належної координації діяльності між закладами, які функціонують на території конкретного населеного пункту, їх різну підпорядкованість тощо. Тому з метою узгодження подібних питань співробітники управління культури і туризму обласної державної адміністрації 2002 р. на Рівненщині й започаткували експеримент, суть якого полягала в усуненні цих

штучно створених перешкод. У результаті й виникла ідея створення культурно-дозвіллевих комплексів.

Слід зауважити, що подібна ідея не є новою. Ще 1983 р., в переддень горбачовських реформ, Міністерство культури СРСР запропонувало реалізувати ідею створення культурно-спортивних комплексів, надзавданням яких стало усунення фактично всіх вищезгаданих перешкод у практиці культурного обслуговування населення тогочасного села. Втім політизація тогочасного життя, актуалізація питань національно-культурного відродження, а згодом і розпад Радянського Союзу та проблеми, що виникли у зв'язку з цим, відсунули на другий план згадану проблематику, а зародження так званих неконтрольованих ринкових відносин узагалі зняло з порядку денного питання цілеспрямованої виховної чи культурно-дозвіллевої діяльності.

Клуб поступово перетворювався в анахронізм сучасного життя, а кризові явища в республіці швидко звели нанівець його творчий потенціал. Та й за нових умов ця установа видавалася справді непотрібною сучасному громадянину, заклопотаному винятково питаннями пошуку роботи, утриманням свого добробуту тощо.

Тож формування культурно-дозвіллевих комплексів стало необхідною складовою тих реформ та соціально-економічних перетворень, що відбуваються сьогодні в поліському селі. Адже основою їх створення є такі завдання:

- сформувати цілісну систему обслуговування сільського населення закладами культури, освіти, спорту, молодіжних організацій, яка б сприяла долученню населення до процесу аматорської творчості, освіти, раціонального проведення відпочинку;
- підвищити ефективність і якість культурно-освітньої діяльності, організації змістовного дозвілля, фізкультурно-оздоровчих заходів, збагачення їхнього змісту й урізноманітнення форм;
- надати змогу органам місцевого самоврядування координувати й спрямовувати діяльність закладів освіти, культури, молоді, фізичної культури й спорту, що мають різне відомче підпорядкування й різні рівні комунальної власності, раціонально використовувати їхню матеріально-технічну базу, кадровий та фінансовий потенціал для забезпечення потреб жителів своїх населених пунктів [6].

Організаційно-цілеспрямована діяльність на районному рівні швидко дала свої результати: відповідно до рішень сільських, селищних рад культурно-дозвіллеві комплекси були створені на території кожної сільської (селищної) ради Рівненщини та їхня

кількість сьогодні становить 350 одиниць. Структуру комплексів відтворено в наступних схемах:



Реорганізація передбачала вирішення організаційних питань щодо нарад, семінарів, консультацій для керівників органів місцевого самоврядування та підвідомчих структур. Було запроваджено постійне навчання в Рівненському регіональному центрі підготовки та підвищення кваліфікацій працівників органів державної влади, органів місцевого самоврядування, керівників державних підприємств, установ та організацій, навчання сільських голів та секретарів виконкомів. На Рівненському факультеті Національної академії керівних кадрів культури й мистецтв було проведено навчання директорів сільських Будинків культури за програмою «Дозвілля». Методичні центри зацікавлених управлінь розробили методично-правову базу культурно-дозвіллевих комплексів.

Обласний Центр народної творчості за підтримки управління культури й туризму обласної держадміністрації підготував збірник нормативних матеріалів «Організація роботи культурно-дозвіллевих комплексів» (2004 р.), де набули висвітлення такі організаційні питання: сутність КДК, організація його діяльності, управління, Положення про районну координаційну раду по роботі КДК, орієнтовна структура КДК, структура сільського, селищного КДК та їхні складові, що значно допомагало у вирішенні організаційних питань на етапі їхнього формування.

З метою створення сприятливих умов для життєдіяльності, гармонійного та всебічного розвитку дітей і молоді, захисту їх конституційних прав, свобод та законних інтересів, задоволення культурних і духовних потреб управлінням у справах сім'ї та молоді облдержадміністрації здійснюються заходи щодо створення на території кожної сільської (селищної) ради Центрів соціальних служб для молоді.

Щоб залучити до занять фізичною культурою та спортом дітей і підлітків, дітей інвалідів, дітей із малозабезпечених та багатодітних сімей, на базі сільських Будинків культури створено спортивні кімнати, тренажерні зали. При кожному культурно-дозвіллевому комплексі діють декілька гуртків та секцій під керівництвом спеціалістів-тренерів.



Створення культурно-дозвіллевих комплексів сприяло розширенню мережі закладів культури та стимулювало зростання основних показників їхньої роботи. Відкрито клуби в селах Лозки (Володимирецького району), Глибока долина (Демидівського району), Козин (Радивілівського району). Фактично завершено будівництво нових приміщень клубів таких сіл: Голубно, Балашівка (Березнівського району).

Протягом першого року експерименту кількість клубних об'єднань зросла на 522 одиниці. Відповідно зросла на 6.258 осіб кількість учасників. Оновлено матеріально-технічну базу сільських закладів культури.

Поліпшено матеріальну базу закладів. Чимало закладів культури обладнано пандусами, перилами, кнопками для виклику тощо (загалом по області 81% від потреб). І хоча по області показники досить різні (100% - у Березнівському, Дубенському та Рокитнівському районах і повна відсутність цих речей у містах Дубно, Кузнецовську й Острозі), все ж це питання поступово було зрушене з місця. Цілеспрямованіше проводяться поточні та капітальні ремонти закладів культури області. Лише завдяки спонсорській допомозі та спецкоштам установ здійснено ремонтні роботи на суму 1 млн 529,9 тис. грн., що у 2,7 разів більше, ніж у 2003 р. та в 5 разів більше, ніж у 2001 р. Завершено реконструкцію клубних приміщень у селах Річиця, Кутин Зарічненського, Чудель Сарненського районів області [8]. А у 2010 р. на ремонтні роботи виділено лише з місцевих бюджетів 9.945,9 тис. грн., з яких 4.236,0 тис. грн. на селі [7].

Внаслідок оновлення технічної бази закладів культури розширився асортимент та збільшилися надходження від платної діяльності. Наприклад, за січень-квітень 2004 р. ними надано платних послуг на 58% більше, ніж за відповідний період 2003 р. Суттєво збільшилися надходження від платної діяльності сільських закладів культури в Дубенському (в 5,9 разів більше порівняно з відповідним періодом 2003 р.), Гоцанському (в 5,6 разів), Володимирецькому (в 5,7 разів) [9].

Помітно зросли обсяги наданих платних послуг у перерахунку на одного жителя (особливо в Гоцанському, Рівненському районах області). Повністю усунуто практику роботи фахівців галузі на 0,25 ставки посадового окладу; відбувається процес переведення спеціалістів на повні ставки. Хоча в подальшому цей процес відбувався повільніше, позитивні зрушення на селі були відчутними.

Серед позитивних моментів організації роботи в умовах культурно-дозвіллевих комплексів можна назвати й поступове набуття співробітниками навичок підготовки різноманітних проєктів, програм, що спонукають по-новому ставитися до проблеми села, зрозуміти, що не лише культурне обслуговування громади — справа самої громади, а й вирішення багатьох інших питань життєдіяльності населення — це перш за все проблеми самого населення.

Беззаперечним і позитивним результатом такого ставлення до населення стало підвищення його активності, зростання ініціативи, бажання надати допомогу, активізувати мислення людей.



А все це сприяє формуванню нового типу громадянина, не байдужого до свого оточення, людини, яка знає і вміє організувати й самоорганізуватися. В цьому врешті-решт і полягає сутність нових ринкових відносин і певною мірою перебудова діяльності закладів культури.

### Список літератури

1. Реалізація державної політики в галузі культури. Аналітичний звіт Міністерства культури та туризму за 2009 рік. — К. : НАКККІМ, 2010. — 223 с.
2. Регіональні моделі дозвілленої діяльності населення України. Розділ: Соціологія // Культурно-дозвіллева діяльність в Україні. — К. : Центр культурних досліджень, 2010.
3. Див.: звіт Рівненського обласного центру народної творчості за 2009 рік (було проведено обласні фестивалі: народної музики «З дзвінкого джерела», м. Острог, 28 колективів; народного мистецтва «Пісні рідного краю», м. Рівне, 28 колективів; естрадного мистецтва «Пісні над Іквою-рікою», смт Млинів, 20 колективів; конкурс хорових колективів «Пісня-доля моя» ім. Є.Кухарця, м. Дубровиця, 20 колективів) // Поточний архів Рівненського ОЦНТ за 2009 рік. — Рівне, 2010. — С. 1–2.
4. Там само: лише у 2009 році проведено обласні традиційні народні свята: «Купальська ніч», м. Сарни, 18 колективів; «Троїцькі дзвони», с. Набережне Демидівського р-ну, 10 колективів Рівненщини та 7 — із Волині; народної творчості у рамках заходів із нагоди 380 річниці від дня заснування с. Кузьмівка Сарненського р-ну, 10 колективів та заходів із нагоди 357 річниці битви під Берестечком, с. Пляшева Радивилівського р-ну, 10 художніх колективів.
5. Див. окремі фольклорні номери у Літературно-мистецькому вечері «Може вернеться надія...», проведеному з нагоди 195 річниці від дня народження Т.Г.Шевченка в Рівненському Академічному музично-драматичному театрі (17 художніх колективів та окремі виконавці); а також низка творчих вечорів із нагоди ювілеїв місцевих митців; Всеукраїнська виставка-ярмарок «Українське село запрошує», м. Київ, Музей народної архітектури та побуту України тощо // Там само.
6. Інформація щодо стану роботи культурно-дозвіллевих комплексів у 2010 році // Поточний архів управління культури і туризму Рівненської облдержадміністрації за 2011 рік.
7. Основні статистичні показники діяльності галузі культури і туризму Рівненської області за 2010 рік // Поточний архів управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації за 2011 рік.
8. Статистичний аналіз діяльності установ культури і мистецтва Рівненської області за 2006 рік / Поточний архів управління культури і туризму Рівненської ОДА за 2007 р.
9. Організація роботи культурно-дозвіллевих комплексів: методичні матеріали. — Рівне: ОЦНТ, 2004. — 27 с.

*Надійшла до редколегії 26.12.2011 р.*

## АРХАЇЗАЦІЯ ПОСТМОДЕРНОВОЇ КУЛЬТУРИ Й ФОРМУВАННЯ ОСНОВ НОВОГО БАЧЕННЯ СВІТУ

*Розглянуто феномен архаїзації культури в сучасному постмодерновому суспільстві та формування основ нового бачення світу.*

*Ключові слова: архаїзація, культура, суспільство, соціальні процеси, архаїзація свідомості людини.*

*Рассмотрено феномен архаизации культуры в современном постмодерновом обществе и формирование основ нового видения мира.*

*Ключевые слова: архаизация, культура, общество, социальные процессы, архаизация сознания человека.*

*We consider the phenomenon of archaization culture in the postmodern society and lay the groundwork for a new vision of the world.*

*Keywords: archaization, culture, society, social processes, archaization of human consciousness.*

Особливістю періоду кінця ХХ — початку ХХІ ст. є досягнення людством значних успіхів у галузі наукоємних технологій, масової комунікації, комп'ютеризації й інформатизації. Однак інтерес до джерел культури й феноменів архаїчної життєдіяльності не вгасає, а, навпаки, посилюється. Сучасний стан культури свідчить про те, що, як і в прадавні часи, людство потребує міфів, легенд, гри та ритуалів, що неодмінно фіксує культура, особливо культура перехідного суспільства.

Численні дослідження свідчать про те, що суспільство й людина можуть реагувати на ту чи іншу кризову ситуацію, складнощі чи проблеми, які виникають протягом життя чи діяльності, або висуваючи нову ідею, що відкриває творчі сили й можливості, або звертаючись до старих ідей, які виправдали себе в часи минулих кризових явищ. Однак найчастіше в умовах кризи відбувається різка активізація архаїчного елемента [1].

Архаїзація як явище є одним з основних індикаторів політичних і економічних реформ, соціальних змін, релігійних трансформацій. Вона виявляється в політиці, ідеології й культурі та відбивається в масовій свідомості внаслідок цілеспрямованого впливу домінуючого суб'єкта — політичної еліти або соціальної групи. Звернення до архаїзації позначається на особливостях менталітету й масової свідомості й ґрунтується багато в чому на системі уявлень, що відображають глибинні архетипні ознаки культурно-історичної традиції.

**Метою** статті є дослідження феномену архаїзації культури в сучасному суспільстві й формування основ нового бачення світу.

Відродження в суспільстві елементів архаїчної культури в історії наукового знання осмислювалося на основі загального ставлення до архаїки та її значення для сучасності. Для епохи Просвіти стародавність була синонімом «варварства», «дикості» й протиставлялася цивілізації. В XIX ст. архаїка стала ознакою особливого соціокультурного світу, незбагненого для європейців (Ф. Ніцше).

З 70-х рр. минулого століття виникає певний інтерес науковців до феномену архаїзації культури. Саме тоді виникли концептуальні основи теорії постмодернізму, що розкривають рух культури до «нової архаїки» та визначаються радше як «криза культури» (П. Рікер, Р. Барт, Ж. Делез, Ф. Гваттари) [12, 7, 4].

Філософськи орієнтовані праці психологів дозволили усвідомити актуальність архаїки для сучасної людини (З. Фройд, К. Г. Юнг та ін.). Проблематика архаїзації тією чи іншою мірою розглядалася в межах концепцій традиціоналізму, консерватизму, котрі досліджували прихильність суспільств до традицій, усвідомлені стратегії й неусвідомлені тенденції з їхнього збереження, нові форми існування традиційності (К. Манхейм, М. Вебер, Х. Ортега-І-Гассет) та ін. Побоювання щодо появи масштабної архаїзації висловлювали Й. Хейзинга, А. Швейцер, П. Сорокін, С. Хантінгтон, Д. Мойніхам, З. Бжезинський та ін.

У російській науковій традиції вивчення архаїки культури необхідно згадати петербурзьке товариство «Нова Архаїка» (1989) [14]. А. Дугін визначає невідповідність процесів у культурі сучасної Росії канонам західного постмодерну як «археомодерн» [8]. Інші автори в архаїзації культури вбачають лише тенденцію до символізації смерті, культуру танатології [10, 16]. Дещо інша позиція презентована критикою «вибіркового» цитування російських філософів, цитування з порушенням «діалоговості» філософської рефлексії [15]. Проблема архаїзації культури є дещо глибшою, ніж площинна демонізація свідомості чи просто смерть постмодерну (С. Л. Фокін) [17].

Слід зазначити, що проблематика архаїзації суспільства як звернення певних сегментів соціуму до минулого культурного досвіду в умовах кризових цивілізаційних розколів поки не стала предметом систематичного аналізу, однак розглянуті тенденції проявляють себе все більше [3, 18]. А. С. Ахієзер, який першим у російській науці порушив питання про необхідність вивчення архаїзації, виділив кілька напрямів дослідження цього явища в історії Росії: історичні дослідження, економічні, культурологічні, соціально-політичні [2].

Архаїзація, за його твердженням, є результатом дотримання суб'єктом культурних програм, що історично склалися на певних рівнях культури, які сформувалися раніше в простіших умовах

і нині не відповідають складності світу, характеру й масштабам небезпеки, що постійно зростають. Вона є своєрідною формою регресу, в якій закладені програми діяльності мають специфічний для додержавного суспільства характер, пов'язаний з доосовою культурою, пануванням суто локальних світів, де відносини основані на емоціях людей, які обмежувалися особисто знайомими членами локального суспільства, котрі не знали, що таке розвиток як культурна цінність.

За логікою міркувань А. С. Ахієзера, головний прояв архаїзації полягає в тому, що культура, культурні програми архаїчного типу, властиві додержавним локальним світам, виявляються важливими, більше того, домінуючими в культурі держави, великого суспільства, й панування архаїчної культури у великому суспільстві є першочерговою проблемою для країни. Вектор архаїзації спрямований на перетворення архаїчних програм, рішень, дій у реальну масову дію.

У 90-ті рр. ХХ ст. в Україні повернення до архаїки відбулося на хвилі руйнування радянської системи. Це пов'язано з тим, що свідомість людини була позбавлена тієї стійкості, системності й організованості, яку давала їй радянська система, впорядковуючи життя й свідомість. Із утратою звичного й установленого порядку людина змушена була звернутися до внутрішнього світу й почала шукати ті світоглядні позиції, що могли б замінити втрачену системність й допомогти їй вижити. Втрата людиною цілісності світу та духовної складової призвела до сконцентрованості людини на індивідуальних психічних переживаннях, унаслідок чого зріс інтерес до містики, різних аномальних явищ і феноменів. Анімїзм, фетишизм, магія, шаманізм (те, що Е. Тейлор називав ранніми формами релігії) нині є невід'ємною частиною культури постмодерну.

Сучасний стан культури свідчить про те, що архаїка стала важливою складовою суспільства. Архаїзація домінує над думками, сприяє масовим практичним діям, працює певний соціокультурний механізм, що перешкоджає модернізації суспільства. Вона досягла таких масштабів, що в сучасній міській культурі (за аналогією до повсякденності міста в середньовіччі) знаходимо зразки сучасних середньовічних балад [8]. Популярним у сучасній культурі є фентезі, що є певним ремейком середньовічних балад, легенд, стародавніх саг та виявляється в суспільстві в ігровій субкультурі, яка об'єднала в собі ігри, зокрема комп'ютерні та рольові («Magic: the Gathering», «World of Warcraft», «Lineage II»). Слід зазначити, що рольові ігри відтворюють найбільш ранні культурні ігри. Їхні сюжети, наприклад, боротьба головного героя з хаосом, силами темряви й зла, мандрівки невідомими світами тощо, мають архетипну основу, тому нагадують шаманські «подорожі» верхнім і нижнім світами, повертаючи учасників до найархаїчнішої

символіки трансубачень. Фентезі властиві культ та міфологізація минулого, особливо Середньовіччя.

Крім того, в суспільстві посилюється інтерес до певної літератури (знаковою в цьому стилі є трилогія Дж. Р. Р. Толкієна «Володар кілець»), кіно, численних співтовариств (від членів Клубу авторів фентезі та ролевиків-толкієністів до науково-дослідних організацій на зразок «Міфопоетичного суспільства» в Англії й «Гільдії Мечоносців і Чаклунів Америки»). Неоязичницький характер культури ХХ ст. виявляється майже в усіх видах мистецтва та відтворює весь набір символів, сакральних знаків та ритуальних дій, надавши їм сучасної форми.

У суспільстві набувають поширення найархаїчніші елементи ідеології, ментальності, свідомого й несвідомого, загальний життєвий устрій, відтворюються й посилюються етнічні, кастові й кланові структури, локальні авторитарні режими тощо. При цьому модернізаційний рух є внутрішньо асинхронним, утворюючи в суспільстві безліч структурних розривів: щось дійсно проривається вперед, інше розвивається набагато інертніше або навіть відкидається назад; частина населення отримує переваги й реалізує нові можливості, коли інші, навпаки, втрачають навіть те, що мали. Архаїка стає потужною силою, що здатна зупинити будь-які реформи.

Підкреслимо, що процеси архаїзації виникають у кризовому, перехідному суспільстві, коли, за діалектичною традицією, старе руйнується, проте ще не зникло повністю, а нове утворюється, проте ще не сформувалося. Зауважимо, що введення елементів архаїки в сучасність не робить суспільство повністю архаїчним, оскільки для архаїчного суспільства характерна саме стабільність світогляду — стійка картина світу, яка нині відсутня.

Усе частіше в наукових колах соціологи, філософи, політологи, релігієзнавці стверджують, що постмодернізм є кризовою фазою розвитку сучасного суспільства й культури. «Ми живемо в розірваний, нецілісний час, який зумовлює секуляризацію наших душ і стає своєрідною ознакою сучасної епохи постмодерну. Тому не дивно скрізь спостерігати явища кризи й занепаду: у сфері духу, душі й тіла, що вимагає більше матеріальних благ за умов зменшення самовіддачі» [11].

Нині наше суспільство проходить саме цей період. Нівелюються культурні норми та норми поведінки, стереотипи, правила, внаслідок чого відновлюється архаїчна площина культурного життя. Як стверджує Й. Хейзинга, примітивніші архаїчні основи культури виходять на перший план і заповнюють культурний вакуум, що виникає під час руйнування старих засад громадського життя. «Сподівання величезних людських мас... зазвичай, вириваються з неусвідомлених психологічних шарів — із глибоко традиційного,

часом навіть інфантильного й архаїчного, якщо завгодно, фрейдистського — духовного й психологічного матеріалу» [13].

Оскільки в кризовий період людина опиняється в умовах розпаду існуючої системи цінностей, її свідомість і поведінка здатні регресувати до ранніх форм, що відповідають певним періодам.

Поява численних язичницьких, неоязичницьких, фольклорних громад, організацій толкієністів і всіляких об'єднань людей, свідомість котрих «належить» тій або іншій історичній добі, посилення інтересу до їхнього способу життя, світогляду, правил і норм поведінки, інтер'єру минулих століть, свідчать про вкорінення у свідомості й менталітеті людей генотейстичних уявлень, поживлення яких відбувається саме в кризові періоди розвитку суспільства й держави.

Як доводить історичний досвід, чим гострішою є криза цивілізації, тим невідворотнішим є відродження знань і культури предків. Саме тому в кризовому суспільстві поширюються архаїчні міфи, константи, концепти, архетипи, які певною мірою впливають на функціонування соціальних інститутів, форми соціальних зв'язків і взаємовідносин. В умовах масового поширення давніх форм взаємин верхівка суспільства використовує це у своїх інтересах, але не помічає, що також піддається їхньому впливу.

Таким чином відбувається природне повернення до архаїчних способів освоєння дійсності, основаних на міфологічній свідомості, які продовжують виконувати функції досягнення та збереження певного порядку, що є характерним для архаїчних суспільств. Міфологічна свідомість змінюється відповідно до особливостей дійсності соціуму, вона починає домінувати на початку цивілізаційної кризи. За таких умов посилюється інтерес не просто до ірраціонального, а до архаїчних способів досягнення дійсності.

За словами К. Хьюбнера, архе є унікальною подією, що постійно й незмінно повторюється. Закони природи й правила — щось загальне. Архе є єдиним явищем. Воно містить історію якоїсь істоти, послідовність дій і подій із початком і закінченням, причому заміна істоти неможлива, оскільки ця істота не пов'язана з іншими законами, що відокремлюють її від них [19].

Культура в кризові цивілізаційні періоди набуває особливих ознак, демонструючи адаптаційні можливості суспільства, яке змушене існувати за принципом «виклик — відповідь», про який говорив науковець А. Тойнбі. Коли зруйновані старі інститути, на яких будувалося суспільство, цінності, норми зведені до рівня «абсолютного ніщо», а нове ще не закріпилося, багатьма ці процеси сприймаються як щось тимчасове, минуще. В суспільстві зростає недовіра до наукових знань і актуальними стають релігійно-міфотворчі напрями, фіксується максимальний прояв у людині ігрової стихії, інтуїтивного потенціалу.

Ірраціональні процеси, пов'язані з викидом архаїчної енергії, певною мірою придушують раціональність і логічну усвідомленість модерну. Під час зіткнення модернізації й традиції виникає архаїка, що проявляється в усіх сферах: економіці, політиці, культурі та ін. Форми її прояву різноманітні. Відомий соціолог і культуролог Ю. Н. Давидов, посилаючись у своєму дослідженні на М. Вебера, виділяє дві форми капіталізму, причому зауважує: якщо західний тип капіталізму широковідомий і добре досліджений, то другий функціонував у традиційному суспільстві, «відвойовуючи» життєвий простір цивілізацій біблійної стародавності. Він називає такий капіталізм архаїчним, оскільки акцентує увагу на його непромисловому характері й називає то авантюрно-політичним, то фіксально-спекулятивним, то торгово-лихварським, суть якого полягає в непромислових джерелах добування й збільшення «первісного капіталу», що оснований на допотопному кулачному праві [6]. Ознаки описаного Вебером капіталізму другого типу можна знайти скрізь у сучасному суспільстві.

Слід зазначити, що архаїзація є неоднозначним явищем, яке має як деструктивний, так і конструктивний характер. Повернення до минулого, зокрема архаїчного, є універсальним механізмом, що властивий різним типам суспільств протягом усієї їхньої історії в період соціальних трансформацій.

Історія доводить, що відродження архаїки за своєю суттю не є деструктивним процесом. Навпаки, в перехідні періоди, коли зруйновано старі інститути, а нові, можливо, складніші, але перспективні й довершені, ще не сформовано, механізм архаїзації певним чином організовує соціокультурне життя, дозволяє суспільству, групам, індивідам виживати, зберігаючи свою ідентичність і соціальний порядок. Тому здебільшого звернення до архаїки є тимчасовим засобом повернення суспільства до перевірених способів взаємодії з природним і соціальним середовищем, до завершення перехідного періоду. Однак надмірна актуалізація архаїки може спричинити в суспільстві зворотний розвиток та інволюцію.

На нашу думку, архаїзацію сучасної культури не можна оцінити однозначно як процес, що загрожує суспільству регресом і розпадом. Вона має розглядатися і як певний механізм захисту суспільства від наслідків соціальної трансформації, коли криза цінностей та духовний вакуум мають бути заповнені змістом — для виживання людини в умовах кризи. Позитивний досвід спонукає до розвитку вперед, але для цього слід відкинути минуле, переглянути весь набутий історичний досвід і залишити тільки найкраще, те, що сприяє створенню, а не руйнуванню, формує цінності, основи життя й переконання, культуру радості, любові й добра. Відкидання негативного та невдалого досвіду є певним генетичним механізмом культури й, можливо, саме це є сенсом усіх історичних «відроджень».

Слід зазначити, що нині формується нова картина світу й людини, істотний внесок у розвиток якої роблять технічні науки, зокрема у сфері енергоінформаційних технологій, результати яких можуть здійснити справжній переворот у матеріальній і духовній культурі. Зростає рівень розуміння нової ролі й значимості духовного в осмисленні процесу соціалізації й формуванні світоглядних основ життя. Якщо стара парадигма мислення зводила людину практично лише до її матеріальних і соціальних аспектів існування, які, безумовно, є важливими та необхідними, то нині до зазначених факторів додається духовна складова. Людина стає активним учасником великого процесу творення, оскільки за допомогою своїх духовних якостей формує своє життя й навколишню дійсність. Розвиваючись духовно, людина йде шляхом пізнання, призначеним їй Вищим Розумом, і розкриває різні сторони своєї особистості, реалізуючи їх у культурі, що відбиває творчий та духовний потенціал. Так формується певне інформаційне поле культури, що, по суті, є збірним і відбиває стан культури як окремого індивідуума, так і людства в цілому. Формування енергоінформаційного світогляду обмежує вплив архаїки на людину й зумовлює стійке, позитивне ставлення до життя, позбавлене всіляких авторитетів, умовностей, культурних стереотипів, різних проявів архаїзації, які інколи є абсолютно безпідставними, проте повторюються протягом століть.

На нашу думку, розвиток культури має бути динамічним і спрямованим на прогрес. Усі архаїчні прояви, які не сприяють розвиткові суспільства, формуванню повноцінної мислячої особистості, є шкідливими й небезпечними, оскільки вони повертають суспільство до регресу й ведуть до його загибелі.

Слушною є точка зору Ахієзера, який стверджує, що зіткнення архаїзації й прогресу відбувається між культурними цінностями, формами способу життя, що відрізняються насамперед орієнтацією на статику чи динаміку. Єдиний кардинальний засіб проти негативних явищ такого типу — посилення в суспільстві ролі діалогу, розвиток діалогізації як системи певних відносин, а також субкультури, що залежить від розвитку відповідних інститутів. Недостатній розвиток діалогу створює умови для домінування архаїчної культури, що руйнує, активізуючись, інші форми культури, які насамперед орієнтуються на прогрес [1].

Те, що відбувається протягом останніх десятиліть, — результат фундаментального зрушення парадигми способу мислення та світосприйняття всього людства. Але кризова ситуація — це також можливість переоцінити життєвий досвід та стати дійсно вільним і справжнім. Зсув існуючої парадигми створює не лише труднощі, але й забезпечує певні перспективи. На такий глибокий виклик люди схильні шукати відповідь у двох крайніх,



протилежних напрямках: одні намагаються протистояти змінам, заперечуючи сьогодення, незважаючи на те позитивне, що відбувається; інші повністю відмовляються від минулого, заперечують зв'язок зі своєю спадщиною, відрікаючись від власної історії. Але конструктивна відповідь на Виклик епохи змін міститься в секторі глибинного осмислення дійсності, в розумінні творчого протиріччя, що здатне надати нового імпульсу розвитку.

У наш постмодерний час, коли всі великі програми зазнали жалюгідної поразки, а гасло «мир, свобода й справедливість» стало причиною війн, невирішених конфліктів, міжнародних протиріч, єдиним виходом може бути повна переорієнтація мислення. Людина має орієнтуватися на власні здібності та їх розвиток, свою здатність змінюватися поєднувати із забезпеченням необхідності виживання в такий нелегкий період. Слід навчитися мислити холістично (цілісно), а не аналітично, більше уваги приділяти спорідненості, а не роз'єднаності, покінчити з дуалізмом розуму й тіла, суб'єкта й об'єкта, досягти симбіозу.

Пізнання глибинних рівнів буття знову повернуло дослідникам картину світу, де існує категорія непередбаченого й непередбачуваного, немає механічної заданості, але можливі прорив, диво, небувалий поворот і в кожного з нас є шанс кардинально змінити своє життя, трансформуватися, перейти від смерті до життя, побачити справжню Мету світу й усвідомити сенс власного життя.

Розглядаючи архаїзацію постмодерної культури, слід розуміти, що в нас немає безмежних можливостей і ресурсів, нам доступне пізнання лише частини реальності. Слід надати належне постмодернізму, який своєю складністю довів неоднозначність світу, картина якого раніше не підлягала сумнівам, та можливості ставитися інакше — крізь призму самого себе, своїх думок, цінностей і настанов. На нашу думку, світ здатен змінюватися лише в тому разі, коли змінюватимемося ми самі, тому від кожного з нас залежить не лише наше майбутнє, а й майбутнє світу, який є нашою домівкою. Але це може бути темою подальших досліджень.

### Список літератури

1. Ахиезер. А. С. Архаизация как категория общественных наук / А. С. Ахиезер // Журнал социологии и социальной антропологии. — 2001. — Том IV. — № 1. — С. 89, 97.
2. Ахиезер А. С. Архаизация в российском обществе как методологическая проблема / А. С. Ахиезер. // Общественные науки и современность. — 2001. — № 2. — С. 89, 93.
3. Баркова А. Л. Толкиенисты. Архаическая субкультура в современном городе / А. Л. Баркова // Человек 2003. — № 5.
4. Барт Р. Избранные работы. Семиотика / Р. Барт. — М., 1994. — Поэтика. — 646 с.

5. Браво Б. Судьбы античной литературы / Б. Браво, Е. Випшицкая-Браво. — М., 1997. — 360 с.
6. Давыдов Ю. Н. Макс Вебер и современная теоретическая социология. Актуальные проблемы веберовского социологического учения / Ю. Н. Давыдов. — М., 1998.
7. Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux.
8. Дугин А. Археомодерн. В поисках точки, где и модерн, и архаика ясны как парадигмы [Эл. ресурс] / А. Дугин. — Режим доступа: <http://www.arcto.ru/modules.php>
9. Есепкин Я. Космополит архаики / Я. Есепкин. // ПАНОРАМА Из цикла «Готика в подземке» / Posted Апрель 8th, 2010
10. Lyotard P., 1979. — J.-F. La condition postmoderne. Rapport sur le savoir
11. Мезенцев С. Протестантско-православный синтез в эпоху постмодерна [Эл. ресурс] / С. Мезенцев. — Режим доступа: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=fresh&id=853>
12. Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика / П. Рикер. — 420 с.
13. Рашковский Е. Б. На оси времени. Очерки по философии истории / Е. Б. Рашковский. — М., 1999. — С.153
14. Савчук В. Проект «Кладбище или разговор с вечностью» / В. Савчук. // 37. — Художественная воля, №6, 1994. — С. 36.
15. Тема смерти в духовном опыте человечества / Материалы международной конференции (ноябрь 1993). — СПб. — 1993. — 348 с.
16. Уваров М. С. «Новая архаика» в пути / М. С. Уваров. // Пространственность развития, 27. — Саратов, 2001. — С. 21.
17. Фигуры Танатоса: Искусство умирания. Сб. статей, 402 СПб.: Издательство СПбГУ, 1998. / Под ред. А. В. Демичева, М. С. Уварова. — 226. — С. 211.
18. Хачатурян В. М. Измененные состояния сознания. К проблеме архаической компоненты психики / В. М. Хачатурян // Человек. — 2008. — № 1. — С. 58.
19. Хюбнер К. Истина мифа / К. Хюбнер. — М., 1996.
20. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: Переходная эпоха / Н. А. Хренов. — М., 2005.

*Надійшла до редколегії 12.01.2012 р.*

УДК 391.8 316.72

О. М. РОГОВСЬКИЙ

### СТРУКТУРИ МОДЕРНУ: ПСИХОЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

*Розглядаються внутрішні механізми й еволюція двох основних напрямів модернізму: експресіонізм та імпресіонізм. У контексті відносин між поколіннями показано структуру модерністської свідомості, що містить протилежні компоненти, виявлені за допомогою психоаналітичної методології.*

**Ключові слова:** модерністська свідомість, едіпова настановка, регресія, есенціалізм, інфантилізація.

*Рассматриваются внутренние механизмы и эволюция двух основных направлений модернизма: экспрессионизм и импрессионизм. В контексте отношений между поколениями показана структура модернистского сознания, включающая противоположные компоненты, выявленные с помощью психоаналитической методологии.*

**Ключевые слова:** модернистское сознание, эдипова установка, регрессия, эссенциализм, инфантилизация.

*The article is the consideration of the inner mechanisms and evolution of the two main modernistic trends: the expressionism and the impressionism. The structure of modernistic consciousness including contrary components detected by means of psychoanalytical methodology is given in the context of relations between generations.*

**Key words:** modernistic consciousness, oedipean set, regression, essentialism, infantilization.

Поширене в літературі розуміння модерну як епохи, що йде слідом за класичним періодом, часто призводить до зведення його до своєрідного антикласицизму. Однак модернізм необхідно розглядати як складне самодостатнє явище, що містить власні протилежності. Крім того, розуміння сучасного мистецтва неможливе без використання теоретичного інструментарію психоаналізу, що зумовлює актуальність дослідження модерну в означеному аспекті. Структура модерністської свідомості має як горизонтальний, так і вертикальний виміри, причому свідомість можна адекватно зрозуміти тільки через форми її реалізації в культурно-естетичному процесі. **Метою** статті є структурування модерністської свідомості на основі двох її вищезазначених вимірів (аспектів).

У контексті відносин між поколіннями формування модерністської свідомості пов'язане з виникненням негативного образу батьківства разом зі своєю зворотною стороною — позитивним (героїчним, прогресивним) образом синівства. З іншого боку, поширення нігілізму спричинило необхідність психологічної компенсації — звернення до жіночо-дитячого, в такому разі вихідна едипова опозиція в модерністській свідомості (доросле — дитяче) набувала форми доросло-чоловічого — жіночо-дитячого. Все це зумовило протилежні тенденції в мистецтві модернізму й відповідні настанови у свідомості.

Зрозуміло, що розмежування між поколіннями виявляло культурний розрив між класикою та модернізмом, що утворився на початку минулого століття, і не могло не проявитися у творчому методі, естетиці й мистецтві в цілому. Колись єдине, хоча й двоїсте, ставлення суб'єкта (автора) до реальності нині в модернізмі остаточно поділяється на різні психологічні настанови й естетичні напрями: експресіонізм й імпресіонізм. Розглянемо обидва ці напрями. Очевидно, що вони відрізняються різним

ступенем ангажованості суб'єкта та прийняття дійсності або відмінною дистанцією сприйняття. Експресіонізм можна розглядати як крайнє вираження і результат еволюції критико-негативного ставлення до реальності в традиційних (класико-реалістична традиція) напрямках мистецтва. Імпресіоністський напрям, навпаки, продовжує традицію прийняття суб'єктом реальності аж до ангажованої захопленості нею, втягненості в те, що відбувається.

У першому напрямі схематичне огрубління реальності, концептуалізація буття походять від нав'язування йому певних ідей, уявлень екстравертного самодостатнього «Я» суб'єкта. Тут «едіпів» характер ситуації виявляється в скасуванні атрибутів батьківства як знаків самої реальності (минулого), що підлягає негації та подальшим пошукам нових його форм. Екстравертна настанова як атрибут експресіонізму в культурному контексті еволюціонували від критичного неприйняття реальності до її вольового ідеологічного перегворення в авангардних напрямках. Причому ця позиція проявилася як у жанрі створення утопій (у творах А. Платонова, А. Богданова), так і в жанрі антиутопій (М. Булгаков, О. Хакслі, Дж. Оруел), а також у жанрі чистої фантастики (Г. Уеллс, А. Толстой). Звернення до майбутнього в цих творах і в експресіонізмі загалом пов'язане з пошуком нових ідеальних форм батьківства, зокрема неможливість ідеального батьківства в антиутопії. Це є закономірним результатом еволюції екстравертної настанови до трансцендування, розширення творчого Я, посилення есенціалізму, що відкидає реальність і виявляється у створенні різноманітних проєктів майбутнього. Вирішення едіпового конфлікту в експресіонізмі (авангарді) залежить від соціально-політичного контексту.

В експресіонізмі переважає ідентифікація суб'єкта-автора з Батьком, що посилює маскулинні якості героїв і в цілому напруженість едіпового протистояння (в живопису починаючи з Сезанна, фовистів, груп «Міст» і «Бубновий валет»). Однак запозичення чоловічих якостей від Батька поєднується з неприйняттям його ідеалів (над-Я), що потім, під час перенесення на інших батьків і всіх носіїв подібних поглядів, стає формою неприйняття реальності, яку вони являють для суб'єкта. Прагнення до виходу й неможливість розриву з дійсністю загострюють конфліктність, часто приводячи до перемоги батьківства ціною страждань і смерті сина. Цей варіант наведено у творах Ф. Кафки («Вирок», «Перетворення») та А. Платонова («Котлован» та ін.). У творчості останнього перемогу молодого покоління над старшим в «Ювенільному морі» врівноважено їхньою спільною ідеологічною позицією, що стверджує єдність усіх поколінь, а ціною цієї перемоги виявляється смерть дівчинки в «Котловані», що розкриває разом з утратою віри в комунізм також і його інфантильно-утопічні

джерела («комунізм — це дитяча справа...»). Вона стає жертвою нової реальності «надсвідомості» держави, від якої неможливо захиститися за допомогою регресивної віри. У підсумку, в експресіонізмі вертикальна орієнтація свідомості полягає в тому, що нове батьківство відновлюється символічно у вигляді колективної Надсвідомості або «Старшого брата» (за Оруелом).

Вплив трагічних подій минулого століття на експресіонізм особливо помітний у його еволюції від регресії (у несвідоме, минуле) до трансцендування (сублімації, переносу) або в його переході від пасивних механізмів захисту від зовнішнього травмуючого впливу до активного пошуку нових ідей. Дійсно, регресію як інфантилізацію можна спостерігати в зображенні тварин, природи (Марк Ф.) або пейзажів міського життя (Дюфі), актуалізації безпосередньо-чуттєвого сприйняття-переживання (А. Макке), наївно-дитячого сприйняття М. Шагала, у загальнішій тенденції спрощення в живописі: геометризація предметів і простору (П. Пікассо, К. Малевич) і переважання колориту, контрастності в А. Матісса й «фовистів». Естетизм модерну частково перетворюється в стиль «примітив». Нескладно за цим спостерігати захисну реакцію на тиск «Надсвідомості» суспільства. Негація чоловічого-батьківського в ранньому експресіонізмі призводить до десоціалізації, маргіналізації свідомості.

Пізній експресіонізм характеризується як «прорив до Бога» (Ворингер), повернення до духу та метафізики (Вальцель), що означає трансцендування як активне подолання реальності з пошуком загального змісту й нових ідеалів, включаючи ідеальні форми батьківства. На цьому шляху можливе повне витіснення едіпової інфантильності. Однак ці два типа ставлення до реальності можуть поєднуватися в певних формах, наприклад, в абстрактному варіанті експресіонізму П. Клеє, який писав: «Мистецтво виходить за межі реальності й грає з речами у несвідому гру, як дитина, граючись, наслідує нас, так і ми, граючись, наслідуємо сили, що створюють світ» (З, с. 25). Можна сказати, що в такому разі трансцендування відбувається у формі регресії до ігрового сприйняття не окремих явищ, а світу в цілому.

Загалом основною направленістю еволюції експресіонізму стає посилення есенціальності як відображення й утілення нових ідей, що свідчить про переважання доросло-чоловічого елементу, характерного для останнього етапу еволюції модернізму. Ці елементи — агресивність, бунтівний нігілізм — притаманні російському авангарду (С. Ейзенштейн, В. Маяковський, В. Мейєрхольд та ін.) і ранньому соцреалізму, оскільки в марксистсько-гегелівській традиції виявлення сутності пов'язані з протиріччями й боротьбою протилежних сил (старого з новим). У класичному психоаналізі танатична енергія підлягає табуванню (в традиційному суспільстві)

й пов'язуванню із силами Ероса. В умовах, коли насильство постійно послуговується Владою, виникає могутнє «над-Я» ідеології, яке використовує танатичну енергію відповідно до фрейдистського положення про те, що заборонено у «Воно» дозволено в «над-Я», яке і є його сублімованою енергією (2, с. 87). Ця нова надсвідомість не обмежує, а направляє й організує проявлення танатичної енергії насилля. Звідси утворюється така редукційна послідовність: пошук змістів, ідей — ідеали — ідеологія — Влада. Це набуває відображення в плакатності, схематизмі, агітаційно-закличному характері експресіонізму й авангарду, що означає повну раціоналізацію й використання сил несвідомого. Ствердження доросло-чоловічого відбувається в різноманітних формах: через пізнання, виявлення сутності й звернення до духовно-релігійної сфери (в експресіонізмі) або до майбутнього (футуризм).

У цілому суб'єкт експресіонізму володіє деякою, часто надлишковою самодостатністю та правотою внутрішнього Я, яке під час перенесення назовні робить світ недостатнім і «неправим». Механізм перенесення в поєднанні з позитивною ідентифікацією означає наділення образів і явищ зовнішнього світу рисами авторського «ідеал-Я», тобто ідеалізацію в межах реальності або втілення декотрих ідей, фантазмів у реальність. Ці фантазми характеризують духовний аспект суб'єкта з позицій бажаного, ідеального, можливого, пов'язаного з потенціальним, майбутнім. Це можна спостерігати у творах А. Платонова «Впрок», «Державний житель», де програється можливість існування в реальному житті створених самодостатньою свідомістю деяких ідеальних об'єктів (електричне сонце, ідеальний громадянин держави). Прикладами таких об'єктів також можуть бути геометрично правильні фігури людей і предметів у живописі Малевича, Альтмана, Татліна, Петрова-Водкіна, в яких спостерігається вторинне спрощення, що відображає ніби незриму, абстрактну наявність нового батьківства. Зрозуміло, що фантазування в межах реального характерне для конструктивізму, супрематизму, нині сприймається поза контекстом, як суто дизайнерські проекти. В соцреалізмі також існує право автора на художній вимисел (у філософії — випереджаюче відображення) як права на майбутнє, яке вже освоєно ідеологією. Продовження цієї тенденції у виході фантазування за межі реальності, створенні проєкцій ідеального Я в зовнішній світ, який таким чином зазнає заперечування й подолання. Ці проєкції виконують роль ідеального доповнення до «недостатньої» реальності або можуть бути формою психологічного захисту від неї. Прикладами створення такого роду нереалізованих фантазмів-проєкцій можуть бути твори М. Булгакова («Собаче серце», «Рокові яйця» й «Майстер і Маргарита»), а також антиутопії Є. Зам'ятіна, Дж. Оруела, О. Хакслі Фантастично-ідеальна форма може приховувати

інфантильність, регресію, але в кращих творах вона виражає реальні проблеми або ідеально їх долає.

Розглянемо імпресіоністську лінію розвитку модернізму. Тут загальне витісняється окремим, індивідуальним, а завдання автора зводиться до пошуку індивідуально неповторного в масово-буденному, до увіковічення якого-небудь моменту або людської особливості (Гонкур — 1, с. 189). Не випадково в центрі уваги художників-імпресіоністів звичайні картини життя, малозначимі події, маргінальні типи людей: артисти, діти, вуличні жінки, відвідувачі кафе та ін. Дійсність сама по собі малозначна стає значущим фактом мистецтва в сприйнятті автора. Також і час сам по собі безособовий набуває значущості в деяких моментах, миттєвостях, до яких зводиться існування об'єктів, що означає своєрідний перцептивний редукціонізм. Зведення реальності до сприйняття або реальності самого сприйняття виявляється і в зведенні простору до місць, локальностей, а часу — до послідовності миттєвостей. У результаті цієї локалізації, фрагментації дійсності цілісне уявлення про об'єкт і реальність зникає. Парадоксальність ситуації в тому, що надмірне зближення з дійсністю, занурення в неї призводять до втрати адекватного її сприйняття. Пояснення цього слід шукати в номіналістичній настанові психології імпресіонізму, тобто в первісному (підсвідомому) неприйнятті загальних ідей, канонів, традицій, академізму в мистецтві. В цьому сенсі перцептивність, зверненість до природи, пленер можна розглядати як вторинне (реактивне) утворення, своєрідну форму захисної реакції. Звідси оманлива форма їх натуралізму, завжди опосередкована суб'єктивним Я автора, за котрим приховується негативне ставлення до ідей і норми «над-Я» й ширшого, духовно-есенціального світу. Про цей підсвідомий нігілізм літературного модернізму писав Юнг, характеризуючи «Улісса» й творчу манеру Джойса як найсильнішу вибухівку, закладену під церкву (католицизм) і позбавлення від Богів, що перевершує ніцшеанство (4, с. 59). Це усунення релігії разом зі всім духовно-есенціальним відбувається приховано, неявно: не через едіпову боротьбу й перемогу, а через делокалізацію, позбавлення місця, перш за все, в самій свідомості суб'єкта та, як наслідок, у реальності через редукцію свідомості до перцептивності сприйняття й «периферійного мислення», притаманного земноводним (за Юнгом). Таке звуження свідомості також означає її глибоку регресію. Для такої інфантильно-архаїчної свідомості духовні істини просто недоступні, але в діяльності це становить умисну установку цієї свідомості, для якої «над-Я» є чимось недоступним і гнітючим. Захист від його переважаючих сил може здійснюватися через архаїзацію, предметну редукцію свідомості (у Джойса) або регресію до жіночодитячого (Пруст). У такому разі пізнання неможливе у зв'язку

з хаотичністю буття й недоступності істин для сприйняття, а в іншому разі світ просто існує не для пізнання, а для переживання.

Імпресіоністська свідомість інфантилізує себе, наївно віддаючись потоку реальності, що, охоплюючи її повністю, витісняє будь-який іманентний зміст, увесь набутий досвід індивіда й культури. В результаті цієї редукції перцептивний феноменалізм свідомості перетворює її на чисту форму, відкриту для будь-якого змісту реальності. Ця свідомість, ніби відчуваючи свою «недостатність», наївно віддається зовнішній реальності, якою воно себе доповнює для більшої стійкості. Очевидно, що ці вторинні реакції виникають від первісного заперечування «над-Я» як будь-якого батьківства в культурі. Саме феноменалізм сприйняття забезпечує повне усунення протиріч, дисонансів і дитячу цілісність свідомості.

Суб'єкту імпресіонізму частково відповідає архетип блудного сина, але без повернення до батька (у зв'язку з відсутності) та покаяння. Як едіпів герой, суб'єкт імпресіонізму ігнорує будь-які форми батьківства заради збереження своєї чуттєвої цілісності свідомості. Це саме відсторонений «син», що блукає життям, спонукуваний тільки пошуком нових вражень, для якого Вихід стає способом існування. Зовні це можна сприймати як поразку батьківства й перемогу сина. Однак будь-який вихід робить повернення історично невідворотним (за Тойнбі А.), хоча воно може відбутися в наступному поколінні (напрямі). Це повернення можна спостерігати в експресіонізмі — пошук нового батьківства й уявлень про прекрасне. Також наприкінці блукань героїв Пруста і Джойса відбувається їхнє повернення до вічних цінностей і атрибутів батьківства. Загалом лінія імпресіонізму в модернізмі радикальніша, оскільки в ній нігілізм поширюється на сам принцип батьківства і «над-Я», яким не залишається місця в свідомості, завантаженій предметністю жіночо-дитячого сприйняття.

У підсумку всі варіанти вирішення едіпової ситуації в модернізмі знаходяться між двох крайнощів: нігілістичним неприйняттям принципу батьківства (в імпресіонізмі) або через боротьбу, скінення й відновлення батьківства в нових формах (в експресіонізмі). В першому варіанті пасивний опір синівства, у зв'язку зі слабкістю або відсутності «над-Я», нігілізму, веде до неповного витіснення едіпової інфантильності (минулого, пам'яті), а також призводить до розділення, дистанціювання поколінь і потенційної конфліктності. Другий варіант зводиться до радикального усунення й відновлення батьківства, що означає зняття конфліктності й перехід до спадкоємності поколінь як умови загального розвитку. Однак нове батьківство є незримо наявним у мистецтві як належне, майбутнє, таке, що надає вертикальної орієнтації свідомості. Затримка в розвитку (виконанні) едіпової ситуації, як і виконання бажань узагалі, сприяє творчості (механізм



сублімації), що й становить головну особливість модерністської (естетичної) модифікації едіпової настанови. Перспективність досліджень культури в означеному аспекті полягає в необхідності виявлення різних типів і механізмів творчості в контексті виникнення нових тенденцій та напрямів сучасного мистецтва.

Завершуючи спробуємо подати лінії експресіонізму й імпресіонізму як дві протилежні психоестетичні настанови в модерністській свідомості:

| Імпресіонізм  | Експресіонізм  |
|---|--|
| <b>Ставлення до реальності:</b>   |  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>– феноменалізм, психологізм, екзистенціалізм, тонкість та глибина сприйняття;</li> <li>– міметичність, фрагментарно-часове відображення реальності.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>– есенціалізм, схематизм, концептуалізація реальності;</li> <li>– антимімесис, утілення ідей, уявлень.</li> </ul>   |
| <b>Цілі творчості:</b>  |  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>– пошук краси в малому, буденному, швидкоплинному;</li> <li>– естетизація природи, людини та предметів реальності.</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>– пошук вічного, надособистого, потяг до досконалості;</li> <li>– концепт життєбудування, перетворення реальності.</li> </ul>   |
| <b>Психологія:</b>  |  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>– примат почуттів та уяви, естетична настанова, інтровертність.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>– примат волі та віри, етико-духовна настанова, екстравертність.</li> </ul>   |
| <b>Характер темпоральності:</b>   |  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>– відображення мінливості, плинності, неповторності буття, примат нинішнього.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>– відображення вічного, незмінного, істинного в бутті, примат майбутнього.</li> </ul>   |
| <b>Основний архетип:</b>  |  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>– блудний син (Одісей).</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>– син-герой (Прометей).</li> </ul>  |
| <b>Творчий метод:</b>   |  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>– «потік свідомості» (буття), індетермінізм, випадковість;</li> <li>– естетизація, декоративність, лірична типізація (Тинянов, Пільняк);</li> <li>– інверсії (дитяче-доросле, чоловіче-жіноче).</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>– наявність вихідної ідеї і послідовна її реалізація;</li> <li>– нереалістичний сюжет компенсується строгістю та чіткістю мислення та викладення, художній вимисел, жанри фантастики (антиутопії).</li> </ul> |

### Список літератури

1. Импрессионисты, их современники и соратники. Живопись, графика, литература, музыка. — М: Искусство, 1976 — 465 с.
2. Фрейд З. Избранное // З. Фрейд, Книга 1. — М. : Вся Москва, 1990. — 160 с.
3. Экспрессионизм: драматургия, живопись, графика, музыка / Сборник ст. — М. : Наука, 1966. — 158 с.
4. Юнг К. Психоанализ и искусство / К. Юнг, Э. Нойман. — М. : Рефл-бук, 1994. — 359 с.

*Надійшла до редколегії 18.01.2012 р.*

УДК 130.2

Ю. А. БРАГІН

### РЕФЕРЕНТНІСТЬ ПОНЯТЬ ІНТЕРПРЕТАТИВНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ К. ГІРЦА

*Розглядається спосіб застосування понять в антропологічній концепції К. Гірца. Визначаються теоретико-пізнавальні засновки концептуальної системи.*

**Ключові слова:** референтність, поняття, універсалії, загальне, часткове, пояснення.

*Рассматривается способ применения понятий в антропологической концепции К. Гирца. Определяются теоретико-познавательные предпосылки концептуальной системы.*

**Ключевые слова:** референтность, понятие, универсалии, общее, частичное, объяснение.

*The author esteems the mode of conceptual application in the anthropological conception of C. Geertz. The epistemological premises of conceptual framework are defined.*

**Key words:** reference, concept, universals, generals, particulars, explanation.

Референтністю поняття називається спосіб, завдяки якому воно отримує свій референт, тобто визначає відповідний йому емпіричний матеріал. Вочевидь кожний дослідник теорії науки робить референтність понять одним з центральних пунктів дослідницької програми. Епістемологічний проблемі референтності відповідає філософська проблема вирішення універсалій. Її філософське бачення фокусується на процесі наділення абстрактного поняття змістом [5, с. 15-20]. Сцієнтистська перспектива антропології зворотна до філософської — з насичених змістом об'єктів вона виділяє спільне [4, с. 67].

**Мета** статті — аналіз способу формування референту понять антропології К. Гірца і визначення його теоретико-пізнавальних засновків.

Автор характеризує універсалії як «універсальні явища, що спостерігаються емпірично». Вони мають репрезентувати собою «дещо істотне», а не бути «порожніми категоріями». Універсалії повинні ґрунтуватися «на конкретних біологічних, психологічних або соціологічних процесах, а не просто абстрактно асоціюватися з «лежачими нижче реаліями»». Під час визначення «сутності людини» має бути можливість їх «переконаливо обґрунтувати як основоположні елементи, в порівнянні з якими... численні часткові елементи культури чітко поставали би як другорядні». При цьому К. Гірц убаचाє логічне протиріччя між твердженням, що «релігія», «шлюб» або «власність» є «емпіричними універсаліями» і тією обставиною, яку антропологи вкладають у них «дуже багато конкретного змісту». Адже твердження про те, що універсалії наділені єдиним змістом, суперечить тому факту, що вони мають різне наповнення в різних культурах [4, с. 50].

Автор укорінює поняття в сукупності відповідних йому феноменів. (таку тенденцію спостерігаємо й у філософії культури, яка наслідує висновки англійського емпіризму — наприклад, у В. Дільтея [6, с. 273].) Відзначене К. Гірцем «протиріччя» — це закон зворотного співвідношення обсягу і змісту поняття. Але автор їх не розрізняє: він називає «змістом» і наповнення поняття, що застосовані до матеріалу конкретних культур, і всю потенціально сферу їх застосовності (тобто їх обсяг). Застосовані до матеріалу конкретних культур поняття утворюють уявлення про відповідні об'єкти. Тому, в потрактуванні К. Гірца, обсяг поняття є тотожним змісту уявлення. Поняття втрачає здатність проектуватися на всю сферу можливих значень. Обсяг його референта зводиться до дійсного, наявного. Ось чому автор виявляє протиріччя між абстрактною властивістю поняття і фактом його застосовності до різних культурних контекстів. Таким чином, сторонами цього «протиріччя» є абстракція і реальність. Отже, автор ототожнює підставу пізнання і підставу буття [2, с. 436-444]. При цьому також формується «протиріччя» між «єдиним» та «множиною» (єдиною абстрактною властивістю і множиною фактів її застосування).

К. Гірц трактує універсалії не як інструменти класифікації, а як «першорядні» інстанції, що існують у культурній дійсності нарівні з «другорядними частковими елементами». Але терміни «часткове» й «універсальне» є понятійними класифікаціями об'єктів. Вони мовляться про об'єкти. Автор же перетворює предикат на суб'єкт. Отже, і поняття перетворюються на компоненти дійсності, уречевлюються. Відповідно до цієї перевернутої логіки не поняття мовляться про емпіричний матеріал, а емпірія — про поняття. Саме в такий спосіб формуються «емпіричні універсалії». Тут не йдеться про дедуктивну схему «вирішення

універсальї». Навпаки: «уречевлення універсальї» замінюється на «універсальні уречевлення». Єдність поняття за такою схемою є не теоретичною інстанцією, що передує емпіричному дослідженню, а його результатом (витягом з «універсальних уречевлень»). Але в такий спосіб автор не «перекреслює» абстракції, а лише слідує іншій абстрактній схемі — індуктивному висновку [8, с. 328]. Отже, універсальїя формується як спільне сукупності уявлень про різні об'єкти, тобто за тією ж самою формулою, що і схематизм категорій життя В. Дільтея [1, с. 36].

«Складність постулювання універсальї культури, котрі водночас були б чимось істотним», перешкоджає тому, щоб вони «спіралися на конкретні біологічні, психологічні або соціологічні процеси». На думку К. Гірца, стратиграфічна концепція, котра перетворює культуру, психіку, суспільство й організм у відокремлені шари людського життя, ускладнює їхнє возз'єднання [4, с. 52]. Спосіб «відсилання до інваріантних зв'язків», запропонований для вирішення цієї проблеми Т. Парсонсом, К. Клакхоном і О. Г. Тейлором, виводить універсальї з людських потреб, що перебувають рівнем нижче [4, с. 52-53]. Так, на соціальному рівні робиться посилення на те, що всі суспільства мають відтворювати населення або розподіляти товари і послуги, що і пояснює універсальний характер родини або торгівлі; на психологічному рівні — на потребу персонального зростання, Єдинців комплекс та ін. [4, с. 53].

На опінію К. Гірца, проблема тут полягає не у виявленні «загальної відповідності», а в тому, щоб подати її не просто як «дещо занадто абстрактне і невизначене». Необхідно обґрунтувати не тільки відповідність, але і взаємозв'язки між рівнями, які, на його думку, є «такими, що дійсно існують» [4, с. 53]. Згідно з висновками автора, спроба обґрунтування інваріантними зв'язками являє собою не «теоретичну інтеграцію», а інтуїтивну кореляцію фактів [4, с. 54].

Можна погодитися з тим, що в такому разі йдеться не про обґрунтування — пропонується лише варіант пояснення взаємозв'язку між рівнями. Але не можна прийняти твердження про реальне існування цих зв'язків. Багатошарова структура антропоїда є теоретичною конструкцією, а не реальністю. Кожному рівню цієї схеми відповідає сконструйований логікою артефакт — предмет галузевої науки, а не цілісний індивід. Тому рівні можуть взаємодіяти лише через посередництво логіки, а не напряму. Проблема взаємодії шарів аналогічна психофізичній проблемі. (Чому світова хвиля певної довжини викликає відчуття певного кольору? У який спосіб фізична розмірність (довжина хвилі) перекладається на розмірність психологічну (відчуття кольору)?). Та К. Гірц вважає, що всі наукові рівні мають єдиний предмет, єдину «розмірність», тобто ототожнює цілісного індивіда (річ) з добутими

з нього науковими конструкціями (предметами). Ця позиція апелює до філософії культури В. Дільтея, яка робить своїм предметом цілісного індивіда [6, с. 274].

«Інваріантність міжривневих зв'язків» є за своєю суттю ствердженням їхньої логічної природи, (шару існування, емпіричній наявності фактів притаманна випадковість. Інваріантність означає незмінність і тому має природу трансцендентального обґрунтування). Отже, взаємодія рівнів може бути лише абстрактною, логічною, але не «реальною». Можна вважати ґрунтовним висновок автора про те, що в схемі «відсилання до інваріантних зв'язків» ідеться лише про «порівняння фактів», «аналогії» і «паралелі» [4, с. 55]. Але це є необхідною ознакою названої пояснювальної схеми, а не її недоліком.

Необхідність розмежування пояснення і обґрунтування, підстави буття і підстави пізнання стає очевидним завдяки аналізу визначення поняття людини, запропонованого К. Гірцем. На його думку, нове формулювання концепції культури має привести до нового «визначення людини», основою якого є не «загальні емпіричні аспекти», а механізми, за допомогою яких «невизначеність уроджених здібностей» редукується до «конкретності його реальних досягнень». При цьому культура («накопичена сукупність значущих символів») розглядається як «головна основа його специфічності» [4, с. 56, 57]. (Відзначимо, що у версії К. Гірца йдеться про визначення людини, а не про визначення її поняття.)

Отже, біологічна «невизначеність уроджених здібностей» обмежується, конкретизується культурним фактором. Але і сама культура є складом можливостей, які можуть бути активовані. Цей арсенал, як самостійний предмет, у свою чергу, може розглядатися як «культурна невизначеність», котра набуває конкретної реалізації завдяки біологічним обмежувачам: наприклад, людина невисокого зросту не стає професіональним баскетболістом. На користь такої схеми індивідуальної визначеності свідчить поширеність терміна «люди з обмеженими можливостями». Можна вважати, що специфічність, котру, на думку К. Гірца, формує культурний фактор, є груповою, тобто вона визначає специфіку члена культурної групи, а не одиничну індивідуальність. Остання, радше, визначається за допомогою накладення індивідуальних біологічних обмежувачів на культурний арсенал групи.

Узагальнимо це так: автор формує пояснювальну схему, в котрій біологічний і культурний фактори сполучаються за принципом комплементарності. Ця схема може бути оберненою. (подібна оберненість притаманна і пояснювальній схемі виникнення «культурних інститутів» Б. Малиновського. Наприклад, інститут «соціальний контроль», за його версією, є «культурною відповіддю» на «імператив» необхідності контролю поведінки людини

технічними, правовими або етичними вимогами. На нашу думку, «відповідь» й «імператив» можуть мінятися місцями: відповіддю на необхідність соціального контролю стануть правові й етичні вимоги [7, с. 120]). Ніщо не перешкоджає тому, аби пояснювальна схема К. Гірца містила б більшу кількість пояснювальних детермінант [3, с. 26]. Адже взаємодія факторів керується логічною структурою пояснювальної схеми, а не уявленням про стратиграфічну архітектуру індивіда.

К. Гірц підкреслює: «Концептуально розглядувана як набір символічних засобів...культура є сполучною ланкою між тим, ким люди можуть стати завдяки своїм уродженим здібностям, і тим, ким вони...стають насправді...ми набуваемо...індивідуальності, керуючись культурними моделями, системами значень, що склалися історично...Культурні моделі при цьому є не загальними, а конкретними: ми маємо справу не просто зі «шлюбом», але зі специфічним набором уявлень...; не просто з «релігією»...» [Курсив мій — Ю. Б; 4, с. 65].

Таким чином, культурні уявлення утворюють зміст концепту людини. Але при цьому автор уречевлює процес формування уявлення. Наповнення поняття «людина» конкретним культурним змістом він ототожнює з процесом формування реального індивіда. Це відбувається завдяки ототоженню людини — «речі» з людиною — «предметом науки». У дійсності наповнення поняття є експлікацією, конструкцією, яка сформована з інших абстрактних понять. Воно не є конституюванням «сутності». Автор вибудовує пояснювальну модель, яка ґрунтується на зв'язку наукових картин біології та культурології. Але текстура цього зв'язку залишається нез'ясованою. І це дійсно неможливо зробити в рамках тієї позиції, яку обстоює К. Гірц, оскільки ця текстура несубстанціальна. Вона є не взаємодією культурного і біологічного субстантивів, а логічною конструкцією цієї взаємодії. Автор же змішує предмет емпіричного дослідження антрополога з предметом теоретико-пізнавальної рефлексії подібно до того, як це робить В. Дільтей [1, с. 37].

Звернемо увагу на те, що насправді К. Гірц завжди говорить не про «реальності», а про поняття. Наприклад, «індивідуальність», яку ми згадували вище, є індивідуальністю поняття про члена культурної групи. Адже антропід, який набув «індивідуальності» за схемою К. Гірца, стає не особистістю, а типовим представником культурної групи. (навіть твердження автора про те, що О. Кромвель був типовим англійцем свого часу саме завдяки своїй незвичайності, нічого не повідомляє нам про самого О. Кромвеля. Але воно дозволяє мати уявлення про поняття індивідуальності, притаманне англійській культурі [4, с. 54].) Соціальний агент може набути індивідуальності як когнітивний

об'єкт, тобто як антропоїдний субстрат специфічного культурного сенсу, як предмет, котрий конструює дослідник. Однак польовий антрополог розглядає свій предмет як незвичайну для представника його культури річ. Гарантована екзотичність маскує наявні в об'єкті логічні структури, які автоматично активуються в процесі контакту представників різних культур.

К. Гірц стверджує: «Сутність людини не можна визначати ані з точки зору лише його вроджених здатностей,..ані з точки зору лише зовнішніх форм його поведінки,..його слід визначати з точки зору сполучної їх ланки — з точки зору того, яким чином перше трансформується в друге, яким чином загальні можливості, що закладені в людині, викристалізуються в його часткові життєві ролі...Тією ж мірою, якою культура формувала...нас як єдиний людський рід, вона формує нас і як окремих індивідів»[Курсив мій — Ю. Б; 4, с. 65].

Необхідно відзначити, що «загальні можливості» є інструментами пояснення існування «часткових ролей». Але автор перетворює інструменти пояснення реальності в дійсні причини її формування (як ми покажемо нижче, це пов'язано з перетворенням абстрактних понять з інструментів дослідження на його предмет.) «Єдиний людський вид» також є інструментом класифікації, а не наявною сутністю. Але К. Гірц трактує його як дійсну інстанцію, що існує поряд з «окремими індивідами». Отже, в одному місці одночасно перебувають дві різні речі. Демонстрація того, яким чином загальні можливості перетворюються на «часткові ролі», являє собою пояснення фактів, а не трансформацію «загального» в «часткове». «Загальне» не може перетворитися на «часткове», тому що вони є абстракціями, поняттями. Але К. Гірц уважає, що вони — уявлення — репрезентаційні «дублікати» сукупностей фактів. Тому, згідно з його логікою, ці сукупності можуть взаємодіяти як однопорядкові «сутності» різного обсягу. Але «загальні можливості» є «загальним» у логічному сенсі спільного аргументу, тобто положення, застосовного до всіх елементів «часткової» сукупності. «Загальне» — пояснювальний інструмент, який застосовується до відповідного йому матеріалу — «часткового». Отже, «загальне» — когнітивний статус, «часткове» — статус існування.

Відповідно до цієї схеми автор прагне трансформувати буття абстрактного визначення в спосіб буття «людей конкретного типу» під час визначення специфіки яванського уявлення про те, «що означає бути людиною» [4, с. 66-67].

Сутність протистояння К. Гірца використанню «метафізичних ідеальних типів» полягає в спробі доведення небуття абстракцій і буття «емпіричних універсалій» [4, с. 67]. Під «абстракціями» автор розуміє поняття, які мають здатність проектування на всю

можливу сферу значень. Поняття антропології, на його думку, існують як емпіричні універсалиї, тобто сукупність фактів, які наводять на витяг одних і тих же загальних понять. Але перетворення абстракцій на універсальні емпіричні сукупності означає перетворення підстави пізнання на підставу буття. Позбавлення понять здатності завбачати потенціальні значення редукує сферу їхньої застосовності до наявного, існуючого. Автор не вважає те, що таке перетворення понять теж є абстрактною стратегією, яка у свою чергу потребує теоретико-пізнавального обґрунтування.

Відповідно до схеми перетворення суб'єкта на предикат, предметом розгляду К. Гірца стає абстрактне визначення. Завдання полягає в тому, щоб «зрозуміти, що...означає або може означати в різних контекстах «бути людиною»» [4, с. 67]. За цією схемою дійсний предмет антропології (конкретне, складне культурне явище) перетворюється на засіб наближення до абстракцій: «У цій сфері досліджень шлях до загального, до...наукової простоти проходить крізь вивчення часткового, локального, конкретного, причому крізь вивчення, яке організоване...з точки зору теоретичного...аналізу фізичної еволюції, функціонування нервової системи, соціальної організації, фізіологічних процесів, розвитку культурних моделей та ін., а також, що особливо важливо, з точки зору взаємодії між усіма цими явищами» [4, с. 67].

Відзначимо, що автор знову припускається попередньої помилки: предмети різних наук (сконструйовані ними артефакти) приймаються за «самі явища», з яких вони були витягнуті. Тому антропід розглядається як «річ» (первісна сукупність явищ), а не предмет науки. Емпірична пов'язаність цих явищ із антропідним субстратом береться за логічне підґрунтя висновку про тождність наукових предметів, які поглинає «річ». Відповідно логічна взаємодія наукових предметів отожднюється з емпіричною пов'язаністю її явищ. У наведеному вище твердженні предмет (конкретне явище культури) перетворюється на інструмент дослідження, а інструменти дослідження (абстрактні поняття) — на предмет. Але «конкретне явище культури» (тобто уявлення про нього, що насправді має на увазі К. Гірц), саме є конструкцією, утвореною з абстрактних понять. Отже, згідно з цією логікою, абстрактні поняття мають передувати самі собі. Всі ці заплутаності є наслідками того, що поняття антропології мають формуватися теоретико-пізнавальною рефлексією, а не витягатися з емпіричних побудов польових досліджень, як вважає автор. Саме абстрактні логічні схеми, яких прагне уникнути К. Гірц, дозволяють вирішити проблему референтності.

На основі вищевикладеного ми дійшли таких висновків.

1. К. Гірц дотримує емпіристської позиції і відповідно до неї не розмежовує емпіричного і теоретико-пізнавального аспектів.



Тому розгляд теоретичних питань поєднується з викладом результатів польових досліджень, що веде до перетворення інструментів дослідження (абстрактних понять) на предмет, а предмета (конкретного явища культури) — на інструмент конкретизації абстракцій.

2. Він виявляє протиріччя між єдиним обсягом універсалії та багатьма змістами результатів її застосування. Отже, поняття отожднюється з уявленням, а обсяг поняття — з його змістом.

3. К. Гірц перетворює концепт «абстракція» на концепт «емпірична універсалія». «Уречевлення універсалій» таким чином перетворюється на «універсальні уречевлення». Родова для поняття здатність проектування на всю можливу сферу значень замінюється усіма дійсними сферами його застосування. Отже, можливе підміняється дійсним, єдине — множиною.

4. Редукція обсягу поняття до його змісту усуває поділ підстав буття і пізнання. Відбувається отожднення процесу наповнення поняття значенням і дійсного формування об'єкта, пояснювальні схеми беруться за саму дійсність. Стверджується одночасне існування одиничного і витягненого з множини одиниць спільного.

5. Уречевлення понять підтримується нерозрізненістю концептів «річ» і «предмет». К. Гірц вважає, що сама наявність «речі» може бути основою взаємозв'язку шарів стратиграфічної схеми. Оскільки в названій схемі пов'язуються не частини «речі», а предмети різних наук (тобто абстрактні «артефакти»), то логічна природа їхнього зв'язку залишається нез'ясованою.

Отже, аналіз антропології К. Гірца дозволяє дійти висновку щодо необхідності самостійного теоретико-пізнавального визначення її предмета як багатшарової логічної конструкції. Перспективою подальшого дослідження може бути уточнення предмета антропології, що конститується на межі понять «річ — предмет».

#### Список літератури

1. Брагін Ю. А. Герменевтичне коло як схема категоріального синтезу філософії життя В. Дільтея / Ю. А. Брагін // Вісник ХНПУ ім. Г. С. Сковороди «Філософія». — Х. : ХНПУ, 2010, Вип. 33. — С. 33–39.
2. Вебер М. Избранные произведения / М. Вебер. — М. : Прогресс, 1990. — 808с.
3. Гемпель К. Г. Логика объяснения / К. Г. Гемпель. — М. : Дом интеллектуальной книги, 1998. — 240 с.
4. Гирц К. Интерпретация культур / К. Гирц. — М. : РОССПЭН, 2004. — 560 с.
5. Гуссерль Эд. Собрание сочинений. Т. 3 (1). Логические исследования. Т. II (1) / Эд. Гуссерль. — М. : Гнозис, Дом интеллектуальной книги, 2001. — 471 с.
6. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т., Т.1: Введение в науки о духе / В. Дильтей. — М. : Дом интеллектуальной книги, 2000. — 762 с.

7. Малиновский Б. Научная теория культуры / Б. Малиновский. — М. : ОГИ, 2000. — 208 с.
8. Mill J. S. System of Logic Rationative and Inductive Being a Connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation / J. S. Mill. — v.1, 8-th edition, London: Longmans, Green, Reader and Dyer, 1872. — 563 p.

*Надійшла до редколегії 10.11.2011 р.*

УДК 111.852

О. Ю. ВОЛОХ, В. А. КРУКОВСЬКА

**СВІТ ЯК ЕСТЕТИЧНА РЕАЛЬНІСТЬ:  
ПРО РОЛЬ І МІСЦЕ ЕСТЕТИКИ В ГЛОБАЛІСТСЬКІЙ  
ФІЛОСОФСЬКО-СЦІЄНТИСТСЬКІЙ ПРОГНОСТИЦІ  
ТА СИСТЕМІ ВИЩОЇ ОСВІТИ ХХІ СТ.**

*Здійснено спробу визначити ідейно-аксіологічні та проблемно-тематичні пріоритети викладання естетики як навчальної дисципліни в системі вищої (зокрема спеціальної) освіти.*

**Ключові слова:** *естетична реальність, естетико-футурологічні концепції, образи, стилі, моделі життя, художні комунікації, маклюєнізм, емпірична естетика, мистецтво як форма реальності.*

*Осуществлена попытка определить идейно-аксиологические и проблемно-тематические приоритеты преподавания эстетики как учебной дисциплины в системе высшего (в частности, специального) образования.*

**Ключевые слова:** *эстетическая реальность, эстетико-футурологические концепции, образы, стили, модели жизни, художественные коммуникации, маклюэнизм, эмпирическая эстетика, искусство как форма реальности.*

*The article is an attempt to determine the ideological and axiological and problem-thematic priorities of teaching aesthetics as an academic discipline in higher (including special education).*

**Key words:** *aesthetic reality, aesthetic and futurological concepts, images, styles, patterns of life and art of communication, maklyuenizm, empirical aesthetics, art as a form of reality.*

Актуальність заявленої теми дослідження постає в контексті осмислення подальшої еволюції естетики як царини філософського знання, втілення досягнення естетичної думки в соціокультурну практику, її репрезентованості в системі вищої та середньої освіти як на рівні освітньо-філософської теорії, що перебуває в процесі інституціоналізації, так і в практично-методологічному вимірі:

- формування нової парадигми гуманітарного знання, до якого належить естетика;

- складних трансформацій, яких зазнає вітчизняна система вищої освіти;
- процесу інституціоналізації філософії освіти як інтегратора й координатора міждисциплінарних зв'язків у сучасній освітньо-науковій теорії та практиці.

**Мета** статті полягає у віднайденні нового соціально значущого ракурсу естетичної теорії в контексті сучасної соціальної практики та оптимального модусу викладання естетики як навчальної дисципліни в системі вищої (зокрема й спеціальної) освіти й окресленні перспектив подальшої еволюції естетичної теорії та її реалізації в соціокультурній практиці.

Процес інституціоналізації будь-якої дисципліни або галузі знання потребує визначення її предметно-методологічних параметрів, формування понятійно-категоріального апарату. Це стосується також і філософії освіти як нової царини соціогуманітарного знання. Проте в цьому разі йдеться не просто про нову сферу знання, а про нову освітньо-просвітню парадигму, що має інтегративне кроскультурне, кросдисциплінарне значення. Тому, на наш погляд, недостатньо говорити про філософію освіти в контексті її інституціоналізації лише як про певне зведення універсальних нормативних складових, імплікованих на будь-які науки.

Існують різні підходи вітчизняних й зарубіжних (зокрема російських) теоретиків щодо статусу філософії освіти як такої. Одні відмовляють їй у праві існування як самостійної й чітко структурованої дисципліни чи галузі філософського знання, відводячи їй роль ситуативного реагента на певні зламні (кризові) явища соціокультурного буття, покликаного вносити, залежно від конкретних мінливих реалій соціальної дійсності, відповідні корективи в освітньо-виховні процеси, як на загальнотеоретичному, так і на методологічно-практичному рівнях. Інші наполягають на становленні філософії освіти як чітко структурованої науки, що має чітко сформульовані цілі й завдання. Проте залишаються нез'ясованими питання щодо характеру і рівня інтегративності філософії освіти як трансдисциплінарної парадигми. Більше того, актуалізація проблеми створення координатора міждисциплінарної комунікації породила сцієнтистську парадигму синергетики, що виникла на перетині точних наук і викликала чимало суперечок, навіть серед представників природничих дисциплін, претендуючи при цьому також на роль інтегратора і координатора міждисциплінарних зв'язків у царині гуманітарного знання.

Апологети синергетики навіть розглядають її як робочу теоретико-методологічну основу самої філософії освіти. При цьому залишається нез'ясованим питання: чи здатна синергетика розробити в рамках трансдисциплінарного статусу, на який вона претендує, відповідну теоретико-методологічну базу й понятійно-

категоріальний апарат, які б влаштовували як гуманітаріїв, так і «технарів», своєрідне есперанто для міждисциплінарної комунікації, й чи ставить це завдання перед собою синергетика взагалі. Більше того, варто з'ясувати, чи це потрібно?

Звичайно, для реалізації зазначених вище завдань необхідно визначитися з критеріями оцінювання сучасного стану відповідних наук та галузей знання й прогнозування та моделювання їхнього розвитку в недалекому майбутньому як в їхній предметно-науковій, так і в освітній складових. Критерії мають визначитися пріоритетами розвитку науки й освіти в рамках певних загальнонаціональних державних програм, які при цьому цілком природно повинні мати виважене наукове обґрунтування. Тому, ми вважаємо, що абсолютно необхідною є взаємодія між філософією освіти та філософією науки.

Стратегію та практику освітньо-просвітньої роботи, її предметно-змістовне наповнення мають повністю визначати науковці, представники гуманітарного знання, суспільних, передусім філософських, наук, оскільки йдеться про визначення суспільно значущих векторів розвитку науки як такої та окремих дисциплін, з точки зору їх сприяння креації і рекреації соціокультурного середовища й національної культури в цілому. Це означає, що з огляду на зазначені вище виміри відповідних наукових дисциплін дослідницьке поле у філософії освіти не може обмежуватися лише визначенням пріоритетів на рівні навчального процесу, оскільки це визначення саме по собі неможливе без ретельного дослідження й осмислення всього корпусу цієї наукової дисципліни, з урахуванням будь-яких тенденцій її розвитку.

Яскравим прикладом можуть слугувати тенденції розвитку естетичної думки за останні півстоліття, зокрема, застосування естетичної теорії в царині соціально-філософських побудов, різноманітних прогностично-футурологічних концепцій, вельми поширених у ХХ ст., й таких, що, безсумнівно, так або інакше можуть бути імплантовані на наше сьогодення.

Як не парадоксально, естетичні теорії, які навіть у середовищі гуманітаріїв (не говорячи вже про емпіриків) часто сприймаються як щось вельми неусталене, варіативне й неконкретне, віддалене від повсякденних суспільних потреб, можуть набувати досить оформленого соціального значення, розкриваючись у різноманітних проблемно-тематичних комплексах, а саме: вплив естетики й мистецтва на суспільну свідомість, суспільні відносини, моделювання майбутнього соціуму, соціально-економічні аспекти диязайнерської справи та моди, стилєві аспекти буття тощо.

Багатий ілюстративний матеріал у цьому сенсі репрезентують американські естетико-футурологічні концепції таких відомих авторів, як Г. Маркузе, Г. Маклюен та ін.

Досить суперечливі й не позбавлені численних недоліків теоретичні побудови цих мислителів через традиційну для Америки недисциплінованість філософствування й доктринальну неоформленість (невластивої для філософських систем Старого Світу), вражаючу сміливість у висновках, що переходить у самовпевненість, а також традиційний американський антиінтелектуалізм, що набуває в добу постмодерну нового якісного рівня, виявилися надзвичайно багатими щодо різноманітних припущень, які набули доктринального оформлення й навіть певної евристичної соціально-креативної цінності.

Естетично-футурологічні теорії ХХ ст. із загальногуманітарної, зокрема освітньо-філософської, точок зору мають трансдисциплінарне значення, оскільки вони розкривають себе в проблемно-тематичному полі таких наук як мистецтвознавство, філософія історії, філософія науки, соціальна філософія, філософія культури, економічна теорія, соціальна психологія, а також у царині різноманітних культурально-теоретичних аспектах дизайнерської справи, моди, формування сучасних національних стилів буття тощо. До того ж вони є невід'ємною складовою постмодерного духовно-інтелектуального синкретизму доби глобалізації. Тому є доцільним науково-аналітичне висвітлення їх змісту у відповідних навчальних курсах зазначених вище дисциплін й передусім, звичайно, курсу естетики.

Приблизні трансдисциплінарні параметри цієї теми (з урахуванням й теоретично-практичного філософсько-освітнього виміру) репрезентовано нижче.

Американська естетична думка доби глобалізації, як й інші сфери сучасного гуманітарного та емпіричного знання, намагаються виявити власний науково-практичний потенціал. При цьому її футурологічний вимір розкривається не в теоретизуваннях спеціалістів-естетиків, а в концепціях соціальних мислителів, що досліджують найзагальніші тенденції розвитку сучасної цивілізації. Більше того, ці мислителі належать до найвідоміших у сучасній гуманітаристиці: Герберт Маркузе, Даніель Белл, Джон Кеннет Гелбрейт, Маршалл Маклюен.

Г. Маркузе у своєму есе про майбутнє мистецтва обґрунтовує точку зору, згідно з якою мистецтво є частиною життя, скерованою проти сучасного буття з його матеріальною та інтелектуальною культурою, усвідомленими та неусвідомленими звичаями, манерою працювати та розважатися. Мистецтво, на думку Г. Маркузе, який має на увазі образотворче мистецтво, літературу та музику, стало політичною силою в суспільстві. У зв'язку з цим, як він вважає, можна сподіватися, що мистецтво здійснить спробу змінити соціальні цінності і таким чином трансформувати суспільство. В суспільстві, основаному на ринковій моделі економіки, тобто

за термінологією лівих політично-філософських доктрин (зокрема й фрейд-марксистської, представником якої є Маркузе), капіталістичному, найважливіша функція мистецтва — пізнавальна, пов'язана з пошуками краси та правди, слабшає. При цьому, з одного боку, відбувається руйнування традиційних форм мистецтва, а іншого — перетворення мистецтва на форму реальності.

Висуваючи формулу «мистецтво як форма реальності», автор пояснює, що має на увазі не естетизацію наявного буття, а створення певної, «абсолютно іншої» реальності. «Естетичне бачення» для Маркузе є найважливішим компонентом революційної перебудови буття.

Сучасне, так зване «живе» мистецтво, що відбиває тенденцію розвитку «буржуазного» мистецтва в цілому, на думку Маркузе, є відступом від завдання побудови майбутнього суспільства як естетичної реальності. «Живе» мистецтво прагне усунути певну дистанцію між акторами і публікою, художником та глядачем тощо.

Завдання ж справжнього авангардизму, згідно з Маркузе, не в ліквідації дистанції між мистецтвом і життям, а в збільшенні цієї дистанції, тобто формуванні світу мистецтва як гранично дистанційованої від дійсності моделі «кращої» реальності. Але у творчій практиці представників новаторського мистецтва, на які посилається Маркузе (Беккет, Шенберг, Веберн, Кафка, Стокхаузен і Джойс), «кращої» реальності немає. Є інше — висловлене більш або менш складною символікою різко негативне ставлення до певних сторін оточуючої дійсності. Проте Маркузе стверджує, що напрям мистецтва, репрезентований цими митцями, здатний зруйнувати «буржуазне» суспільство.

Безсумнівно, викриття — важливий аспект розмивання традиційних підвалин далеко не ідеального, незважаючи на неолібералістську апологетику, «буржуазного» суспільства, проте від викриття засобами мистецтва до суттєвих соціальних змін — вельми велика дистанція.

Естетико-футурологічна позиція широковідомого американського соціолога Данієля Белла збігається з маркузеанською: Белл також вважає, що авангардистському мистецтву (цікаво, що Белл називає ті ж імена, що й Маркузе) належить майбутнє. На відміну від Маркузе, він вважає, що художньому авангарду належить не тільки майбутнє, але й сучасність. За його твердженням «повстання культури проти соціальної структури» вже відбулося (в 60-х р. ХХ ст.).

Згідно з Беллом, цей процес має відбуватися таким чином: у молодіжному середовищі, частка якого в соціально-демократичному сенсі дедалі зростає, набудуть поширення стиль або, точніше, стилі життя, які в ХІХ, а також і у ХХ ст., були притаманні вузькому колу богеми. Крайні прояви цієї тенденції скеровані на те,

щоб замінити політику (і ширше — буття) естетикою (остання стає виправданням навіть екстремістських дій, як похмуро резюмує автор). Це стало своєрідною схемою естетико-футурологічного екстремізму, який, по суті, мав визначити долю Америки на межі ХХ — ХХІ ст.

На жаль, вельми інтригуюча естетико-футурологічна теорія одного з провідних соціальних мислителів-прогностиків сучасного західного суспільства виявилася відірваною від реальної дійсності фантазмагорією.

Дещо менш вразливі і не так відверто апологетичні концепції, естетичні аспекти яких екстрапольовані на віддалене майбутнє, а також підкріплені соціально-економічним аналізом суспільних процесів. Так, Джон К. Гелбрейт, аналізуючи наприкінці ХХ ст. перспективи економічного розвитку найпотужнішої ринкової системи Заходу (США), дійшов висновку, що провідну роль у процесі поступової «трансформації» американської дійсності відіграватимуть «мистецтва, ремесла й товари, що мають художні переваги».

До найменш наукових та чи не найбільш спекулятивних естетично-футурологічних концепцій належить теорія Маршалла Маклюена, фахівця з англійської середньовічної літератури. З часів Ренесансу мистецтво було, за Маклюеном, засобом для сприйняття життя меншістю, але аж ніяк засобом участі особистості в соціальному житті.

На відміну від Г. Маркузе та Д. Белла, «рушієм» соціальних змін для Маклюена є «живий театр» та подібні до нього форми мистецтва, «що захоплюють», що роблять «кожного» водночас творцем і глядачем. У добу постмодерну, за Маклюеном, зламно-кризовий стан культури виникає внаслідок конфлікту між прибічниками та противниками соціальної інтеграції індивіда й між відповідними типами культури елітарної (відсторонено-споглядацької), з одного боку, та масової, що надає процесові соціальної інтеграції індивіда деструктивного характеру, перетворюючи його, за термінологією Х. Ортеги-і-Гассета, на людину-масу.

Це зіткнення призвело, за Маклюеном, до вражаючого результату — до стирання грані між бізнесом і культурою, що, у свою чергу, за переконанням автора, має привести до безпосереднього «артистичного контролю» над буденною свідомістю та суспільними інститутами. Засобом, за допомогою якого «художньо-естетичні» акції трансформують «капіталістичний» світ, є для автора сучасні масові «художні комунікації», які, на думку Маклюена, видаються компендіумами новітніх «естетичних норм», основуючись на яких «наше століття» естетизує методології всіх попередніх століть.

З контексту теоретизувань Маклюена з'ясовується, що під «глобальним селом» автор розуміє (має на увазі) майбутнє

інтернаціональне «світове буття», в рамках якого реалізується тенденція до особливої гомогенності як у досвіді, так і в організації.

Гомогенність цього суспільства, під якою Маклюен розуміє не втрату індивідуальності людьми майбутнього, а зникнення «індивідуалізму», що відбивається в расових, національних, державних, політичних, більше того, ідеологічних та культурних бар'єрах та відмінностях між людьми. Маклюен згодом перейшов до констатації такої якості дійсності вже в сьогоденні, стверджуючи: планета вже набула статусу витвору мистецтва. Таким чином, у своїх працях Маклюен прагне видати бажане за дійсне, ілюзія майбутнього перетворилася на ілюзію теперішнього часу, в якому «постійне передбачення подій» і є, за Маклюеном, підставою для того, щоб говорити про поточне перетворення Землі на витвір мистецтва.

Маклюен вдається до сміливого твердження, що цей процес має об'єктивний характер та поширюється як на суспільство, так і на природу, безапеляційно стверджуючи, що «мистецтво замінило собою природу».

Таким чином, аналізуючи процес перетворення суспільства і природи на «витвір мистецтва», Маклюен не відокремлює ні суспільство від природи, ні майбутнє від сьогодення.

Свою ідею Землі, як «глобального села», що репрезентує собою «витвір мистецтва» і не має ніяких соціальних політичних, економічних і культурних бар'єрів, які розділяють мешканців цього «села», Маклюен поєднує з концепцією «художнього» ідеологічного впливу одних націй на інші з метою зміни етносоціальної психології цих «інших». Він прогнозує можливість програмувати культури цілих суспільств, щоб регулювати їхній «емоційний клімат» подібно до того, як ми вже навчилися (не вельми досконалим, щоправда, з урахуванням світової економічної кризи кінця першого — початку другого десятиліття ХХІ ст.) підтримувати рівновагу у світовій комерційній сфері.

В американській естетичі також виявився своєрідний «естетичний персоналізм», у рамках якого художник може стимулювати розвиток суспільства не тільки до регресу, але й до історичного регресу. Наприклад, Е. Гуджерт дослідив процес зрушення вправо зручної частини американської художньої інтелігенції, дедалі більше пов'язаної різними зобов'язаннями зі сферами великого бізнесу й управління. Прогностичною частиною цього дослідження став висновок про майбутній регрес, у цьому контексті, суспільної свідомості<sup>1</sup>. Між цими двома крайнощами розвиваються поміркованіші концепції — зокрема традиційна для американської

---

<sup>1</sup> Godheart E. The deradicalized intellectuals. Notes on the new conservatism. «Nation». New York, 1987, Feb. 8. p. 177 — 180.



естетики: мистецтво є експериментом на межі людського досвіду<sup>1</sup>. Саме тому воно формує моделі майбутніх способів життя<sup>2</sup>.

Стало стійкою тенденцією: там, де починаються міркування про майбутнє, фахівці з точних наук, якщо вони взагалі говорять на цю тему, стосовно естетики йдуть далі, ніж самі естетики. Так, Еріх Янч, відомий американський спеціаліст у царині науково-технічного прогнозування, висунув припущення стосовно того, що в майбутньому США стануть лабораторією експериментальних стилів життя, які виробляються силами мистецтва за умов незмінної соціальної організації<sup>3</sup>.

Ісаак Адізес (Каліфорнійський університет) спускає естетику з висот абстракції на рівень конкретних пропозицій щодо використання мистецтва в майбутньому для оптимального керівництва американським суспільством. Адізес, на відміну від Маклюена, далекий від містичного підходу до мистецтва. Він послідовний прагматик і реаліст, який стверджує, що мистецтво має стати домінуючою силою в країні. Домінування мистецтва в майбутньому і можливість каталізувати цей процес Адізес пов'язує з трьома явищами: 1) необхідність формування нових духовних цінностей, яку автор вважає об'єктивною; 2) зміна національної суспільної свідомості в цілому: від орієнтації на результат (заробіток, кар'єра тощо) до орієнтації на процес. У цьому автор розділяє думку американських теоретиків, які вважають, що, якщо говорити не про абстрактно-теоретичну, а про дещо практичнішу складову процесу, серед дедалі більшої кількості американців дійсно поширюються гедоністичні настанови, згідно з якими задоволення, а не успіх вважається основним критерієм щасливого життя<sup>4</sup>.

Згадувані вище естетико-футурологічні теорії, незважаючи на їхню суперечливість, недостатню обґрунтованість та академічну оформленість, стали знаковим явищем, справжньою віхою як в історії естетичної думки, так і в історії гуманітаристики в цілому, оскільки концептуальні складові цих теоретичних побудов мають вихід (окрім футурології) в різні сфери наукового знання та соціальної практики.

Перспективи подальшої наукової розробки даного проблемно-тематичного комплексу полягають в:

---

<sup>1</sup> Foot Ph. Morality asa system of hypothetical imperativesi — «Philos rev.», Ithaca, New York, 1972, vol. 81, №3, p. 306 — 316.

<sup>2</sup> Park R. Reflection on Communications and Culture. In: Reader in Public opinion and Communication New York, 1966, p. 167 — 177.

<sup>3</sup> Jantch E. Organizing the human world. On evolutionary outlook. «Futures». New York, 1974, vol. 6, № 6, p. 4 — 15.

<sup>4</sup> The Role of Art in the Post — industrial Society. The Center Adizes Dialogic Discussion Paper New York. 1972. p. 7

- осмисленні можливостей соціокультурної реалізації креативних побудов у просторі естетичної думки;
- віднайденні шляхів продуктивної взаємодії естетичної теорії з іншими сферами філософського і, ширше, соціогуманітарного знання з метою результативнішої науковообґрунтованої імплікації художньо-естетичних концептуальних розробок на соціокультурне середовище;
- розкритті всіх можливих соціально-рекреативних і креативних потенцій естетико-мистецтвознавчої теорії, значення і вплив якої (в умовах прискорених еволюційних трансформацій масового споживацького суспільства й орієнтованого на задоволення його потреб і смаків масового виробництва, що спирається на майже абсолютний диктат моди) надалі зростатимуть, як свідчать, зокрема, викладені вище теоретизування, і мають набути конструктивнішого, з огляду на необхідність збереження й розвитку автохтонних етнічно-культурних стилів буття, спрямування;
- уточненні змістових пріоритетів і параметрів курсів з естетики як навчальної дисципліни в системі вищої гуманітарної освіти та в системі навчання студентів негуманітарних спеціальностей;
- подальшому дослідженні й виокремленні складових соціально-креативного та соціально-рекреативного потенціалу естетики як системної компоненти сучасного філософського знання.

### Список літератури

1. Armbruster F. The Forgotten Americans: A Survey of Values, Belief and Concorus of Majority. New — Rochelle, 1972, p. 237, 238.
2. Byettner S. John Dewey and the visual arts America. — «Jaac», 1975, vol. 33, №4, p. 383 — 391.
3. «Esquire», 1995, p. 6.
4. Foot Ph. Morality asa system of hypothetical imperativesi — «Philos rev.», Ithaca, New York, 1972, vol. 81, №3, p. 306 — 316.
5. «Futures». New York, 1974, vol. 6, №1, p. 4 — 15.
6. Godheart E. The deradicalized intellectuals. Notes on the new conservatism. «Nation». New York, 1987, Feb. 8. p. 177 — 180.
7. Greisman. Marketing the Millenium Ideology Mass culture and Industrial Society. — «Politics and Society», 1974, vol. 4, № 4, p. 71.
8. Jantch E. Organizing the human world. On evolutionary outlook. «Futures». New York, 1974, vol. 6, № 6, p. 4 — 15.
9. Hein P. On examining science and the other arts. — «Impact of science on society». Paris, 1974, vol. 24, №1, p. 9 — 10.
10. Park R. Reflection on Communications and Culture. In: Reader in Public opinion and Communication New York, 1966, p. 167 — 177.
11. Reichardt J. Twenty years of Simbiosis between art and science. — Ibid., p. 44 -51.

12. Shaugnessy E.L. Sntayna: latter — day janus. — «jaac», vol 33, p. 309 — 320.
13. The Role of Art in the Post — industrial Society. The Center Adizes Dialogic Discussion Paper New York. 1972.
14. Vater M. Heidegger and Shelling: the finitude of being. — «Idealistic studies.» Warchester, 1975, vol. 5, №1ю p. 20 — 58.
15. Розак Т. Daedalus 1974, Summer.

*Надійшла до редакції 31.10.2011 р.*

УДК 821.161.2:130.2

В. С. МІРОШНИЧЕНКО

### НЕОБХІДНІСТЬ «ЦІЛІСНОЇ АСИМЕТРІЇ»: ДО ПРОБЛЕМИ «КОМФОРТНОСТІ» СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*Досліджується культур-філософський стан сучасної української літератури. Увага зосереджується на проблемах автора, читача, критика.*

**Ключові слова:** автор, комфорт, критик, культура, скриптор, читач.

*Исследуется культур-философское положение современной украинской литературы. Внимание сосредотачивается на проблемах автора, читателя, критика.*

**Ключевые слова:** автор, комфорт, критик, культура, скриптор, читатель.

*Investigate the cultural and philosophical situation of philosophical. Attention focuses on the problems of the author, reader, critic.*

**Key words:** author, comfort, critic, culture, the scriptorium, the reader.

Потреба справжньої, цілісної культури викликана тією ситуацією гострої екзистенційної кризи, котра проймає все ХХ і ХХІ ст. Культура повністю перейшла на асиметричні стосунки особистість-особистість, особистість-суспільство, особистість-світ. Асиметрія стала нормою життя. Повсякденною, непомітною лінією вона пронизує людину, створює нову свідомість, нову картину світу. Цілісність, що була відмінною особливістю традиційної культури, пішла в небуття, однак, позначилася на підсвідомості людини, залишивши свої відбитки. Багато чого написано стосовно цілісності, яка нібито вже не можлива і не актуальна, що нас очікує час локальних утворень у глобальному суспільстві. На жаль, локальність більше нагадує уламки, ніж те, що справді в силах рухати творчість.

Пригадування, повернення до цілісності не є сліпим перенесенням традицій минулого в сучасну культуру. Все набагато складніше. «Асиметрія» — парадоксальна реальність, сюрреальність, котра постала внаслідок зміщення етики, естетики, науки, філософії і буття взагалі. «Цілісна асиметрія» одночасно є єдністю і розірваністю, болем, котрий уже ніколи не вщухне, самотністю, яка переживається, навіть якщо навколо повно людей. Але зовні все ніби нормально, сміх, радість, задоволення. «Цілісна асиметрія» є синхронною дією традиції і новації (коли здається, що вона неможлива). Саме у творчості, й літературній творчості зокрема, стає можливим здійснення на практиці «цілісної асиметрії» (модифікація ідей Е. Левінаса), яка, акумулюючи всі позитивні сенси, перетворюючи порожнину на наповнену благом суть, здатна наблизитися до подолання екзистенцією себе. А подолання себе, відмова від себе і є «цілісною асиметрією» в повному обсязі. Мета статті — осмислення цілісної асиметрії сучасної української літератури, її комфортність. Для досягнення мети статті вирішуються такі завдання: аналіз і критика комфортності автора, скриптора, критика.

Автор/скриптор, одне з ключових, знакових понять сучасної української (світової) літератури. Заходячи до книгарні все частіше ловиш себе на думці, що в ній якось порожньо. Книги є, а от Авторів немає. Невже праві постструктуралісти? Певною мірою. Потрібно сказати прямо: нова українська література ХХІ ст. залишилась майже без Авторів. Вони існують десь там далеко в літературних музеях або в розділі «класика». Сучасні літератори — скриптори, одноманітні, вихолощені, черстві, без натяку на новизну, без надриву, не голодні до слова. Вони іноді огризуються, імітуючи «громадянську позицію». Самозакохані, псевдогенії, створювачі, поширювачі комфорту і симулякрів.

Комфорт — одна з головних ознак сучасної культури. Комфортний стан, зручний стан — при якому виникає ілюзія гармонії. Все наближається до комфорту, інакше і бути не може, адже суспільство споживання покликане здійснювати комфорт, творити і поширювати зручності.

Література, як і будь-який інший феномен/елемент культури, рухається до комфортності, комфорт пов'язаний з одноманітністю. Спокій біля вікна і за вікном проектується людиною на загальні явища, це стан відпочинку. Література зручна. Достатньо зайти в Інтернет, проаналізувати літературні сайти... і ми побачимо, як багато людей пишучих і як мало людей мислячих. Навіть не «пишучих», а «набираючих» — зовсім інший стан свідомості. Спостерігається застій форм, тем. Одне і те саме: любов, смерть. Написане майже одними і тими ж словами, котрі не вирізняються глибиною, не віддзеркалюють глибинного сенсу проблем. Більше

того, сам сенс утратив значення. Література має відродитись, і це відродження має поєднувати форму й зміст. Коли сучасний скриптор береться за якусь традиційну тему (а таких тем переважна більшість), то він має пам'ятати, що до нього про кохання писав В. Сосюра, про боротьбу — В. Стус, про екзистенційне бачення смерті — М. Хвильовий. Чи вичерпали ці Автори названі теми, чи спроможний хтось із нових скрипторів наблизитись до них? Можливо, література зайшла в глухий кут і варто зупинитися в прагненні до накопичення одноманітної інформації? Адже достатньо вже написано і розтиражовано. Після Освенцима література померла (перезфразовуючи Т. Адорно)?

У літературу не можна прийти. Вона сама обирає собі того, хто гідний її висловити, хто має сили, дар схоплювати/створювати ідеї і виплескувати їх на папір. І цей хтось зрозуміє своє покликання тільки в ситуації «пограниччя». Складно щось створювати в комфортних умовах. Комфорт має дратувати, провокувати.

Література не повинна вичищатися до банальних, типових романів, оповідань чи римованих слівес. Вона завжди є революційною творчістю в позитивному сенсі цього слова. Постійна, навіть, тотальна творчість, плекання ідей — ось сенс літератури.

Література — ірраціональна, її заклик не підлягає поясненню. Але вона і раціональна одночасно, адже в ній виражається дещо (сенс, поняття). Коли вона починає нагадувати зручне крісло, теплу ковдру і гарячий камін — це її межа. Масовій продукції в галузі літератури навіть складно підібрати назву. Хоча за формою вона нагадує літературну, але за змістом ніколи. Зручна оправа не є сенсом.

Соціальний комфорт не може існувати без соціальних потрясінь. Без потрясінь суспільство приречене на порожнє буття, позбавлене цілей. Це соціальна регресія людини вже не раціональної, але «зручної», стерильної, адже думка перебуває в стані спокою, не блаженного спокою, при якому вона мислить, а безтурботного, наповненого практицизмом і жагою отримання задоволення і прибутків.

Література не має бути зручною. Але такою вона є, такою її створюють сучасні скриптори. Основна причина є соціоантропологічною. Занадто багато людей, котрі пишуть. Французький філософ, соціолог Ж. Бодрійяр відзначав: «...завдяки засобам масової інформації, теорії інформації, відео — усі стали потенційними творцями» [3, с. 26] і далі «все заявляє про себе, все самовиражається, набирає сили...» [3, с. 26]. Від цього втрачається щось потаємне. Слово позбавляється своєї краси. Теми лишаються без своєї точності, актуальності, загальнофілософської спрямованості.

Можна взяти практично будь-який текст сучасної української літератури, будь то проза чи поезія, і чітко вимальовується

її ущербність. У чому причина такого становища? Адже скриптори досить відомі і не тільки в Україні? Основна причина: вони ввійшли в літературний процес, але література не відкрилася їм, не прийняла їх у свої обійми.

Велика кількість книг, рядків, слів — ще не результат, не показник високої літературної майстерності. Варто замислитися над питанням: якщо сучасні українські автори (іронія) — дійсно письменники і поети (С. Жадан, С. Ушкалов), то хто в такому разі В. Винниченко, М. Семенко та ін.? Дійсно, література різна і створюють її різні люди. Утім варто все ж таки чітко розставляти акценти. Необхідно розмежовувати літературу і паралітературу. Перша — високий стиль, те, що назавжди залишиться як у культурі, так і в серцях людей. Друга — хвилинна, тимчасова насолода; стандарт, незалежно від теми, в ній немає новацій, ба рокових візерунків, лише гобелени рококо.

Однак слід зауважити, що сучасна література має і приклади високого стилю, вкоріненого у вічності (О. Забужко, Ю. Андрухович, Л. Костенко), якщо звернутися до філософської літератури, то тут, в першу чергу, наголосимо на творчості В. Малахова, В. Табачковського.

Читач/споживач. Коли ставиться під сумнів існування у вітчизняній літературі Авторів, то логічним є продовження цієї думки. Коли немає Автора, то читач також стає безсилим. Р. Барт, французький постструктураліст та семіотик, назвав читача «людиною без історії» [2, с. 390]. В цьому є певний сенс, оскільки читач щоразу створює нові світи, інтерпретуючи текст, основувшись на своєму власному досвіді та оточуючому світі. Проте читач дуже сильно пов'язаний з Автором, з його внутрішніми переживаннями, які останній дарує іншим.

Поступовий перехід літератури із творчості до комерції підштовхує руйнацію читача. Скриптору не потрібен освічений читач. В такій ситуації криється абсурд: читач немає нічого спільного зі скриптором, окрім існування в один історичний період. Читач достатньо критично сприймає занотоване скриптором, він залишається в обіймах Автора. Натомість скриптор не один, його живить споживач, сліпа тінь читача. Бездумна масова машина, повна штампів і неоміфології, порожня, шаблонна особистість, вихована на рекламі.

Відмова від себе як від читача (можливо саме це мав на увазі Р. Барт?) створює певний імунітет від хворобливого суспільства споживання. Відкриває очі на скрипторів, які живуть в книгарнях і прагнуть оселитися в свідомості, створюючи нову культуру.

У певному сенсі соціальні умови самі підштовхують до виникнення комфортної літератури, яка згодом стає самостійною одиницею буття. Оцінювати її різко негативно не варто. Даність

потребує свого адекватного сприйняття. Що дійсно хвилює і насторожує, так це те, що подібна література формує стереотипи світогляду, виховує все нові й нові покоління.

Вчитуючись у слова цих книг — починаємо уявляти, втілювати в дійсність те, що написано для розваги, для створення власного комфорту (потім він поширюється на оточуючих) і сприятливих матеріальних умов. Живучи у світі фантазмів «низьких» переконань, для людини пріоритетними стали тільки гедоністичні потреби. Не відображення суспільства (про що стверджують сучасні письменники), як може здатися на перший погляд, а спроба штучно створити його видимість. Спроба виправдати або свою нездатність мислити вглибину, або/і створити навколо себе ореол геніальності. Але це лише симуляція. Її необхідно сприймати як спонтанність, від якої виникає бажання позбутися, але яка перероджується в сталість, нав'язування. Тиражування себе перетворюється на норму життя. Дається сигнал, що «ось так писати, як я, може кожний» — негласний, завуальований сигнал, однак, якщо кожен може створювати таку «літературу», чи є то справді мистецтвом, чи несе воно ціннісну навантаженість? Цінність літератури — в її унікальності, неповторності, те, що виплеснуто на папір О. Забужко, може бути близьким за настроєм багатьом, але зобразила — лише вона, її талант. Те, що написав С. Жадан (або інший представник паралітератури), підвладне кожному і в цьому разі талант не потрібен.

Критика — судження, мистецтво аналізу, певний інтелектуальний дискурс, котрий як феномен культури зобов'язаний своїм виникненням «галактиці Гутенберга». Коли критичне мислення набуло можливості більш вільного поширення, стала реальною поява «точки зору». Критичне мислення та літературна критика, як її необхідний аспект, почали впливати на культуру, її соціальні, політичні, антропологічні виміри (розвиток ідей гуманізму, прогресу, вільнодумства тощо). І хоча зародження критики вбачається ще в Арістотеля, свого розвитку вона набуває в епоху Нового часу (якщо не брати до уваги коментування книг Священного Писання), виникнення чисельних критик ХХ–ХХІ ст. Утім велика кількість критик парадоксальним чином приводить до її відсутності.

У «галактиці Гутенберга» людина перебуває поза нею. Критичний дискурс, будучи необхідним і чітко усвідомленим, залишається на практичному рівні, у своїй масі, надієвим. Літературна критика сприймається, якщо звичайно сприймається, як щось само собою зрозуміле, нормальне, повсякденне. І тому непомітно цепає з уважного погляду обивателя. Проблеми англійської, французької чи української критики десь перетинаються: критика стає приватною справою кожного. «Своя думка» превалює

над переконаннями Іншого, котрі стають не настільки важливими, щоб звертати на них увагу. Елітарність критика (і критики) — частина його ества, але вона не повинна перешкоджати альтернативним поглядам. У свою чергу критик не може опускатися до повсякденного рівня дискурсу. Майстерність критика — уміння балансувати, формувати цілісність і перебувати в ній.

Легковажне ставлення до літературної критики може призвести (або вже поступово призводить) до розпаду усталеного способу життя: сингулярність суспільства, культури і людини. Природно, що літературна критика не є єдиним джерелом такого стану подій, певною мірою вона сама до цього підштовхує. У цьому разі стає важливою персона не критика-ремісника, а критика-інтелектуала-мислителя, якого можна ігнорувати, однак, урахування його думки є життєво необхідним, оскільки це не інтерпретація якогось твору, а народження нового, самостійного тексту.

Критика — не розгорнутий роздум про конкретний твір, це щось більше, — «роздум-у-творі». Уміння бачити глибинні сенси автора, відчувати автора і в результаті здатність самому потенційно стати автором. В ситуації, коли критик таки не спромігся перетворитися на автора, його критика стає слабкою, обмеженою, часто беззмисловою. Необхідне герменевтичне (за Г. Г. Гадамером) наперед-розуміння, коли критик аналізує і/або занурюється у твір, у нього вже є певне враження про цей матеріал, що допомагає йому творити текст, пам'ятаючи про паралелі (контексти).

Критика не повинна бути ізольованою. І це її одне з центральних й найскладніших завдань. Адже для того, щоб розкривати недоліки суспільства, культури, особистості, потрібні інтелектуали, але сил одних лише інтелектуалів для виправлення цих вад явно недостатньо. Можна закритися у своєму маленькому світі і міркувати про долю людства, але набагато складніше спробувати змінити життя суспільства. Свій маленький світ таїть у собі двійника: ідея «мук творчості» поєднується з божевіллям (дослівно: свобода від Бога, етичних настанов, традиції). Чи потрібно це критику? Для критика-автора — це творчо й життєво необхідно.

Літературна критика і персона критика-мислителя залежні від твору, його автора і читача, водночас вона сама формує твір, автора, читача. Всі перелічені творчі одиниці самостійні і залежні один від одного одночасно, вони амбівалентні. Звернімося ще раз до питання про необхідність критики (критичного дискурсу). Чи потрібна сучасному читачеві літературна критика? Ризикнемо припустити, що пересічному читачеві критика не цікава. Це пов'язано із загальною тенденцією поширення крайнього індивідуалізму: читач вважає себе самостійною особистістю, котра не потребує порад. Авторитет критика є неважливим, оскільки здатний докорінно змінити не тільки уявлення про текст, а й



світоглядні настанови. До того ж читач дуже часто просто не підготовлений до серйозної бесіди з критиком, а критик — з читачем. Виникає дуже нагальна проблема розуміння. Чи повинен критик говорити однією мовою з читачем, або ж проблема розуміння належить виключно до читача і критика не стосується (парафраз О. П'ятигорський). Компроміс у цьому питанні складно досяжний. Усе залежить від спрямованості того чи іншого видання, автора чи «колективу авторів» і критика.

Українська літературна критика невпевнена у своїх силах, хоча апріорі вона достатньо потужна і має відомі імена. Її невпевненість виявляється в практично відсутньому діалогічному дискурсі, розгорнутій системі зв'язків автор-текст-критик-читач. Звідси спостерігаються певний застій вітчизняної критики, її закритість, елітарність (у негативному сенсі цього слова).

Є автори, котрі пишуть сильні статті, є відповідні видання, варто назвати «Критику», «І», «Київську Русь» і деякі інші. В свою чергу, ці видання мають високопрофесійних критиків — Т. Возняк, Я. Грицак, Д. Стус (хоча й критиків-ремісників видання не позбавлені). Але чому вітчизняні критики-мислителі не мають тієї ваги в гуманітарному просторі, як, наприклад, Р. Барт чи Ж. Дерріда? Вважаю, справа не в їх інтелектуальному рівні, а в можливості його (інтелекту) використання і суспільних запитах. Підтвердженням цих слів є вся новітня історія України, коли народ слухав кого завгодно, а голосу інтелектуалів не почув чи не схотів почути. У висновку маємо гуманітарне, економічне провалля «освіченого» та нерозумного, некритичного, позбавленого віри суспільства. Можливо голос був надто тихим? Безперечно, мислитель може творити й без відповідних умов та не звертати уваги на хвилюючі суспільство теми, утім, усе ж таки модель А. Дж. Тойнбі «виклик-і-відповідь» має неабияке значення, актуальність і нагальну необхідність в українських умовах.

Проблема полягає в тому, що відсутнє пошукуване спілкування між читачем і виданнями, а на макро- рівні, між класичним трикутником — читач, автор, скриптор (модель Р. Барта) [2] і критик. І це, в свою чергу, призводить до того, що критика залишається не почутою. Навіть коли в країні раптом виникне ціла купа журналів, це навряд чи якимось суттєво поліпшить ситуацію. Кількісний показник не є вирішальним. Потрібні щільна взаємодія автора, критика, читача і видання, пошук виданнями молодих критиків і надання їм можливості себе проявити. І, що не менш важливе, активна PR-кампанія журналів. Що зміниться, якщо закрите суспільство інтелігенції прочитає щось в подібних виданнях? Адже воно і так по своїй суті перебуває в контексті подій, що відбуваються, та сприймає їх критично (некритично мисляча інтелігенція — нонсенс — *contradictio in adjecto*). Якщо критика

спрямована тільки до інтелігенції, то в такому разі вона ризикує опинитися ізольованою в якомусь ідеальному гетто, на зразок гессенської Касталії. Її очікує поступове внутрішнє руйнування. Тобто виникає необхідність не розімкненого, ситуаційного буття, а цілісного гуманітарного простору «ми-буття», єдності вільних критиків і таких же вільних читачів, видавців і авторів. Їхня свобода означає як свободу мислити, так і відповідальність за свою свободу та свободу Іншого.

Аналіз тем, котрі пропонує сучасна вітчизняна критика, доволі одноманітний, часто політично заангажований. Достатньо назвати тему Українського визвольного руху, яку піарять шановні критики як тільки завгодно, натомість розгорнуті дослідження в стилі французької Школи анналів відсутні чи майже відсутні, принаймні на шпальтах видань їх не спостерігається в потрібному обсязі. Це стосується будь-якої історичної проблеми і справа тут не в істинності одного дослідницького напрямку, а в долученні до європейського комунікативного простору, де ідеї анналістів достатньо поширені і шановані. Втім, якщо цей стиль дослідження не до вподоби, можна звернутися до іншого. У своєму дослідженні «Вступ до теорії: літературознавство та культурологія» британський фахівець з англістики Пітер Баррі виділяє такі підходи до літературної критики: ліберальний гуманізм, структуралізм, постструктуралізм і реконструкція, постмодернізм, психоаналітична критика, феміністична критика, гей-лесбійська критика, марксистська критика, постколоніальна критика, еко-критика [1]. Всі ці та деякі інші підходи літературної критики наявні в британському гуманітарному дискурсі. Чи знаходимо ми їх в українському просторі? Фрагментарно деякі з них ми можемо віднайти (зокрема феміністичну критику, марксистську критику тощо), але широка полеміка з цієї проблематики на цей час відсутня. Тому проблема української критики не лише в її невпевненості у власних силах, але в у відсутності чітких напрямів критичних досліджень, а отже, і в малій кількості фахівців-критиків.

Вітчизняна критика вимушена блукати в темряві і шукати шляхи свого розвитку, нехай це будуть запозичені підходи, але вони повинні рухатися до «ми-буття», простору свободи, недетермінованої часовими змінами політичної кон'юнктури, де творча особистість відчуває себе потрібною, здатною рухати суспільство, звільняти його від стереотипів минулого і сьогодення. «Ми-буття» — гармонійне поєднання традицій і новацій, де літературний критик не є абсолютним одинаком у намаганні здійснити кредо «краса врятує світ!», «людина — це дещо, котре варто подолати» (можливо ці слова Ф. Ніцше є метою літературної критики) та найголовніше — «любові до ближнього».

Сподіваємося, що витончена література не припинить свого існування в Україні, адже маючи таку глибинну традицію (література завжди була закликом) письменства, зупинитися у своєму розвитку вона просто не має права. Необхідні постійний пошук, розвиток, удосконалення і в такому разі буде шанс хоча б знизити рівень і вплив паралітератури на українську культуру, зробити її не комфортною, а повернути, відродити її «високе» значення і зміст. Це врешті-решт наблизить до відмови від себе і «цілісної асиметрії».

Перспективою означеного дослідження є поглиблене вивчення всієї палітри сучасного українського літературного дискурсу, яке передбачає не лише спостереження, а й дієву участь із залученням західноєвропейських літературних та культурних практик.

### Список літератури

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / П. Баррі [Пер. з англ. О. Погинайко]. — К. : «Смолоסקип», 2008. — 358 с.
2. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // избранные работы: Семиотика: Поэтика [Пер. с фр. Г. К. Косикова]. — М. : Прогресс, 1989. — С. 384–390.
3. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр. — М. : Добросвет, 2000. — 258 с.

*Надійшла до редколегії 26.01.2012 р.*

УДК 272-678

*Е. В. ГЕРМАНОВА ДЕ ДІАС*

### ІНТЕГРИЗМ У СУЧАСНОМУ КАТОЛИЦТВІ — ПОШУКИ ТРАДИЦІЙНОСТІ

*Висвітлюються процеси співіснування традиціоналістських і модерністських течій у католицтві ХХ ст., виявляються причини виникнення, сутність явища інтегризму, ставлення до нього сучасної католицької ієрархії.*

**Ключові слова:** *традиціоналізм, модернізм, інтегризм, лібералізм, фундаменталізм, лефевризм.*

*Освещаются процессы сосуществования традиционалистских и модернистских течений в католичестве ХХ в., выявляются причины появления, сущность явления интегризма, отношение к нему современной католической иерархии.*

**Ключевые слова:** *традиционализм, модернизм, интегризм, либерализм, фундаментализм, лефевризм.*

*The process of the coexistence of traditionalized and modernized trend in catholicism XX century is widely highlighted. The reasons for the appearance and essence of the occurrence of integrism, In relation to modern catholic hierarchy is gradually exposed.*

**Key words:** *Traditionalism, modernism, integrism, liberalism, foundationalism, lefevrism.*

Існування традиції в сучасному світі, як відомо, відрізняється складністю й суперечливістю. Процеси модернізації, що розпочалися ще в ранній Новий час, торкаються все нових сфер життя, зокрема релігії. Релігія, як найтрадиційніший інститут, як сфера втілення традиції, не може обійти увагою ту ситуацію, що існує в соціумі. Переважно стала традиційність властива релігії через сакралізацію традиції, надання їй священного статусу. Традиція для християнства — це, насамперед, спосіб тлумачення Св. Писання, що наділяється догматичним статусом. Серед християнських сповідань, як відомо, найбільше традиціоналістським є православ'я, що ґрунтується на древній святоотецькій спадщині. В протестантизмі спостерігається схильність до модернізації завдяки притаманному йому принципу свободи тлумачення Біблії. Католицтво здійснює синтез традиції у віровченні й модернізації в обрядах, що дозволяє йому ефективно існувати в сучасному світі. Ставлення пересічних християн до позиції своїх церков щодо модернізації також відрізняється розмаїтістю. Так, у православ'ї ще у 20-і рр. XX ст. існувало обновленство, що намагалося істотно його лібералізувати, а в протестантизмі й нині наявні деномінації, котрі дотримують фундаменталістських поглядів, що ґрунтуються на буквальному тлумаченні Біблійних текстів. Сучасне католицтво являє собою досить строкату картину, в якому співіснують різні, часто різноспрямовані течії, котрі дотримують протилежних поглядів на процеси реформування, що розпочалися в результаті рішень II Ватиканського Собору, але полеміка щодо його рішень триває. Деякі православні філософи вважають, що в католицьких храмах значно зменшилася чисельність парафіян через занадто послідовне втілення в життя літургійної реформи, ініційованої II Ватиканським Собором [3].

У самому католицтві існують не численні, але активні групи віруючих, котрі практикують дособорну Літургію як найоптимальнішу, на їх думку, форму поклоніння Богові. А нинішній папа Бенедикт XVI недавно затвердив чин дособорної меси як легітимний і дозволив використовувати його під час богослужіння, що знов-таки викликало полеміку. Виявилося, що практичні навички служіння подібної меси втрачені й необхідно заново навчати священиків. Існує навіть сайт в Інтернеті, де священики можуть поділитися досвідом служіння дособорної Літургії. Якщо ж визначати традиціоналістську течію всередині католицтва ширше,

то вона постає як явище інтегризму. Інтегризм (від лат. *integer* — недоторканий, цілісний) сягає ще середини ХІХ ст., коли, з одного боку, сильно позначається наявність клерикалізму й церковного традиціоналізму, а з іншого — поширення інтегризму стало реакцією на посилення впливу лібералізму, секуляризму, американізму й модернізму й збіглося з розвитком ультрамонтанства. У цілому інтегризм виник на ґрунті протиставлення Католицької Церкви суспільству й культурі Нового часу, які сприяли процесам секуляризації. Рух інтегризму припускав забезпечити інтегральність Католицької Церкви, тобто її цілісність, повноту. Інтегристи негативно ставилися до всього, що перебувало за межами Церкви, визнавали принцип її незмінності, неможливості в ній будь-яких змін.

Інтегризм доводить суспільству, що Церква не має підлаштовуватися під вимоги часу, вона повністю перевершує світ, а Папа Римський — найвищий авторитет як у питаннях віри й моральності, так і в питаннях політики. Найраніше інтегризм виявився в іспанському католицтві як найконсервативнішому. Основуючись на енцикліці Папи Пія ІХ *Quanta cura*, діяч іспанського католицького руху Р. Носедадь у 1864 р. заснував в Іспанії першу партію інтегрисів, метою якої була боротьба з лібералізмом. Це викликало полеміку з Римом через крайнощі поглядів інтегрисів, хоча в цілому церковна ієрархія не вважала їх занадто помилковими. Інтегризм іспанських церковних ієрархів здебільшого виявлявся в прагненні керувати суспільно-політичним життям католиків.

У 1879 р. опублікована енцикліка Папи Лева ХІІІ *Aeterni Patris*, що дала потужний імпульс відновленню католицького богослов'я. Уніфікованою концептуальною основою католицьких філософських і богословських дисциплін визнано томізм, що розглядався як протилежний богословському еклектизму й основним напрямом тодішньої світської думки — кантіанству, гегельянству, матеріалізму, позитивізму, несумісним з ученням католицької церкви. Енцикліка стверджувала необхідність повернення до автентичної думки Фоми Аквінського, філософію якого назвала «вічною філософією». Повернення до томізму означало не тільки відмову від альтернативних течій католицької думки, але й активізацію богословського пошуку, зокрема біблійних досліджень. Загалом папська енцикліка осудила модернізм, що дозволило інтегризму знайти організаційні форми. У 1907 р. римська Священна канцелярія оприлюднила декрет *Lamentabili*, що осуджував помилки модерністів, цей декрет безпосередньо вплинув на енцикліку Папи Пія Х *Pascendi dominici gregis* (1907 р.), написану в дусі інтегризму. У цій енцикліці Папа через загрозу поширення модернізму поклав обов'язки на єпископів увести тверду цензуру на розповсюджені в єпархіях друковані видання, а також

заснувати в кожній єпархії «ради пильності». В 1910 р. Пій Х увів особливу антимодерністську присягу для священників, а роком раніше іспанський священник і церковний публіст У. Беніньї (1862 — 1934) створив таємну організацію *Sodalitium Pianum* (Братерство св. Пія V), або *Sapiniere*, для боротьби з модернізмом.

Сильні модерністські тенденції були наявні у французькому католицтві, реакцією на них стали численні прихильники цієї організації серед духівництва, що було проти лібералізму. Однак у результаті діяльності інтегристів антимодерністська позиція часто набувала невинувато усталених форм, що призвело до загострення полеміки серед католиків, кидало тінь на репутацію цілком ортодоксальних католицьких учених та богословів і гальмувало розвиток католицької академічної науки. Багато видатних представників тодішньої католицької ієрархії зазнавали утисків зі сторони інтегристів. Інтегристи проголошували «ворогами Бога, лицемірами й лжебратами» прихильників ліберального католицтва, соціального католицтва, християнської демократії й екуменічних контактів. Природно, що проти діяльності інтегристів висловлювалися протести вже під час понтифікату Пія X. Після смерті папи архієпископ Мінью подав тодішньому секретареві Св. престолу кардиналові М. дель Валю пам'ятну записку, в якій попереджав про таємні сили в Церкві, що діють безвідповідально й перебувають, по суті, поза контролем церковної ієрархії, розуміючи під цим інтегристів.

У своїй першій енцикліці *Ad beatissimi Apostolorum* (1914) Папа Бенедикт XV закликав покласти кінець розбратам серед католиків і підкреслив, що в богословських дискусіях має панувати помірність, а не необґрунтовані звинувачення в неортодоксальності поглядів опонентів. Не згадуючи безпосередньо інтегристів, папа відзначив, що термін «католицький» не обов'язково практикувати як «цілісний» (лат. *integer*). Вищезгадану організацію *Sodalitium Pianum* на деякий час розпустив, а в 1921 р. її остаточно заборонив Св. престол.

Як уже зазначено, II Ватиканський собор намітив лінію відновлення в Церкві як у богослов'ї, так і в богослужбовій практиці. Відтоді інтегризм являє собою ідеологію тих католицьких кіл (зокрема пов'язаних з рухом лефевристів), які у відкритій або прихованій формі виступили проти рішень собору, перш за все проти прийнятого ним принципу *аджорнаменто*, що припускає інкультурацію католицтва в сучасний світ і розширення екуменічних контактів.

Архієпископ Марсель Лефевр (1905–1991) не погоджувався з введенням національних мов у практику богослужіння, екуменізму як змішання традицій, «східної політики» Ватикану, рукопокладення чорношкірих африканців, вимагав прийняття

на II Ватиканському соборі антикомуністичної декларації. Лефевр користувався активною підтримкою ультраправих політичних сил. У 1970 р. він створив семінарію в Еконі (Швейцарія), де сформулював свою позицію: «Майбутнє Католицької Церкви в її минулому». В 1975 р. Ватикан призупинив повноваження Лефевра, тому що він рукопокладав священників без його відома. Св. Престол неодноразово розпочинав переговори з Лефевром, йому навіть дозволили служити меси на латині. Однак у 1988 р. Лефевр незаконно, без дозволу Риму, зробив 4 єпископські рукопокладення, за що його відлучили від Церкви разом зі своїми прихильниками. Проте Церква готова в разі каяття прийняти інтегривістів. Однак інтегривізм не йде на компроміси, продовжує критикувати Св. Престол, що рухається, на думку інтегривістів, помилковим шляхом, унаслідок чого криза в Церкві зростає. Офіційно союз священників, прихильників інтегривізму, називається «Братерство св. Пія X». Відзначимо, що офіційний Ватикан осуджує не стільки сам інтегривізм як течію, скільки незаконні рукопокладення Лефевра, тобто створення паралельної католицької ієрархії. Рух лефевризму Ватикан кваліфікує не як єретичний, а як схизматичний (розкольніцький).

У інтерв'ю французькому періодичному виданню «Le Monde» відомий католицький теолог-модерніст, основний опонент нинішнього Папи — консерватора Бенедикта XVI, торкається проблеми скасування цим Папою церковних відлучень лефевристів. Кюнга не здивувало рішення Бенедикта XVI, який, на його думку, завжди підтримував зв'язок з Лефевром. Бенедикт XVI визнає рішення II Ватиканського собору, але інтерпретує їх у лефевристському дусі. Більше того, на думку Кюнга, він симпатизує інтегривізму, про що свідчить факт скасування церковного відлучення з лефевристів.

Загалом відзначимо, що критика сучасної католицької церкви на Заході здійснюється модерністами в напрямі необхідності, на їх думку, пом'якшити позицію Церкви щодо родинно-шлюбних відносин та сексуальних проблем.

Узагалі слід відзначити, що відносини між традиціоналізмом і модернізмом у католицтві завжди були непростими. Незважаючи на явне неприйняття модерністських ідей наприкінці XIX — у першій половині XX ст., і сам традиціоналізм вищі церковні кола ставили під сумнів. Традиціоналізм осуджено ще на I Ватиканському соборі, тому що традиціоналістська недовіра до людського розуму відкривала шлях скептицизму й безбожництву, підривала авторитет папства. Відзначимо, що важливою особливістю католицтва є використання раціональності, довіра до людського розуму (на відміну від усіх видів фундаменталізму, зокрема протестантського). Однак сучасний інтегривістський рух (лефевризм) звинувачує оновлене католицтво в протестантизації, що, на думку

прихильників цього руху, виявляється зокрема в новій Літургії. Обряд для прихильників інтегрizmu — не просто зовнішня дія, яку можна змінювати, пристосовуючись до вимог часу. Обряд є вираженням цілісності Церкви, її повноти, виокремлення, відрізнєння з перебігу часу.

Сучасне католицтво, незважаючи на численних віруючих, переживає певну кризу. Спробою виходу із кризи стали рішення II Ватиканського Собору, що намітили принаймні зовнішню модернізацію Церкви. На певному етапі ці дії відстрочили кризу. Однак починаючи з 80-х — 90-х рр. процеси секуляризації й глобалізації, омасовлення культури вплинули на стан релігії загалом, ще більше знизили її суспільну роль. Прихильники традиціоналізму вбачають причину кризи саме у відході від традиції, що повідомляла Церкві свободу від змирщення, стверджувала її цілісність.

У будь-якій історичній релігії на нинішньому етапі її розвитку існують різнополярні рухи, зокрема й традиціоналістські (інтегристські). Так, ісламські інтегристи мріють про реставрацію халіфату, для досягнення цієї мети прагнуть до політичної й фінансової могутності ісламської умми, її інтеграції та консолідації, технічної й інтелектуальної модернізації. Все це відбувається при постійній апеляції до традиційних цінностей ісламу. Це явище має ознаки подібності із зовні, здавалося б, зовсім не спорідненим явищем — католицьким інтегризмом. Це той же традиціоналізм у поєднанні з інтеграцією й модернізацією не стільки культу, скільки місіонерської роботи.

Існує і єврейський інтегризм складовими якого є талмудичні, сефардські, хасидські та інші течії. Діячі єврейського інтегрizmu свій традиціоналізм виявляють у заклик до виняткового вживання івриту в усіх сферах життя єврейського суспільства.

Надзвичайно впливовим у сучасній Індії є індуїстський інтегризм, який інакше називається комуналізмом, корені якого сягають діяльності Ар'я самадж (гінді — ārya samājā — «Суспільство аріїв» або «Суспільство Просвічених») — індуїстський реформаторський рух, заснований 10 квітня 1875 р. Даянандою Сарасваті. Своєрідний православний інтегризм утілюється в поглядах о. Серафима (Роуза).

Існує й так званий древньоправославний інтегризм, натхненником якого є російське старообрядництво (Російська Православна старообрядницька Церква), що прагне, з одного боку, об'єднати всі старообрядницькі течії, з іншого — реставрувати Святу Русь. Примітно, що зразком для древньоправославних інтегристів слугує відповідна діяльність св. Василя Великого з об'єднання старонікіїців, «младонікіїців» і полуаріан. У православного інтегрizmu є серйозні опоненти як із традиціоналістської, так і з ліберальної сторони.



Загалом для всіх некатолицьких різновидів інтегризму характерний принцип модернізації без вестернізації. Модернізація викликає критику традиціоналістів, тому інтегризм не можна вважати суто традиціоналістською течією. Модернізацію без вестернізації варто розуміти як суто внутрішній процес відновлення тієї або іншої конфесії без зовнішніх західних запозичень. Звичайно ж до подібних конфесій католицтво не належить, оскільки, незважаючи на прагнення до універсальності, є феноменом західним.

Слід відзначити, що, на думку найвпливовіших католицьких діячів, зокрема Хосемарії Ескриви, різко поляризувати в католицтві інтегризм і лібералізм не варто. Нинішня позиція Церкви щодо оновлення оцінюється Ескривою як позитивна, вчення II Ватиканського собору вивело християн на той шлях, що найвідповідніший цілям християнського провіщення в сучасному світі. Водночас богослов'я Церкви — це живий організм, який розвивається в різних сферах. Зауважимо, що Католицька Церква дотримує ідеї догматичного розвитку, поглиблення розуміння основних догматів християнства. Істина, на думку Ескриви, — це не стільки результат людського міркування, скільки дія Духа Святого, котрий дихає, де хоче. Отже, і в ідеях інтегривістів, і в ідеях прогресивістів необхідно вбачати елементи Божого промислу. Таким є духовне розуміння опозиції «модернізм — традиціоналізм» у Церкві.

Таким чином, практично кожна релігійна традиція має здатність як до власної консервації, так і до оновлення. Опозиційність цих засад спонукає християнство знаходити шляхи виходу зі світоглядної кризи, спричиненої сучасними цивілізаційними процесами. Все це становить широке поле для подальших досліджень.

### Список літератури

1. Воронцова И. В. Основополагающие черты христианского модернизма (конец XIX — нач. XX вв.) / И. В. Воронцова // Вопросы философии. — №10. — 2010. — С. 51–61.
2. Головащенко С. Історія християнства : курс лекцій : навч. посіб. / С. Головащенко. — К. : Либідь, 1999. — 352 с.
3. Горичева Т. М. Христианство и современный мир / Т. М. Горичева. — СПб. : Алетейя; Ступени, 1996. — 298 с.
4. Документи II Ватиканского Собора. — М. : Паолине, 1998. — 589 с.
5. Лортц Й. История Церкви, рассмотренная в связи с историей идей. Т.2. Новое время / Й. Лортц. — М. : Христианская Россия, 2000. — 579 с.
6. Павловский Я. Католический катехизис / Я. Павловский. — Латвия : Изд-во Латгальского культурного центра резекне, 1994. — 411 с.
7. Тишнер Ю. У истоков интегривизма / Ю. Тишнер // Континент — 1995. — 83/1. — С. 234–246.

*Надійшла до редколегії 20.12.2011 р.*

## ЖІНОЧІ ВИМІРИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

*Проаналізовано творчість жінок-митців української діаспори. Виявлено їх культурологічні погляди на образ України, український національний характер та українську мову, самостійність України, майбутнє української культури.*

**Ключові слова:** українська діаспора, українська культура, фемінізм, жінки, культурологічні виміри.

*Проанализировано творчество женщин-деятелей украинской диаспоры. Выявлены их культурологические взгляды на образ Украины, украинский национальный характер и украинский язык, самостоятельность Украины, будущее украинской культуры.*

**Ключевые слова:** украинская диаспора, украинская культура, феминизм, женщины, культурологические измерения.

*The paper explores the work of women artists of the Ukrainian diaspora. Their cultural views on the image of Ukraine, the Ukrainian national character and the Ukrainian language, independence of Ukraine, the future of Ukrainian culture are revealed.*

**Key words:** Ukrainian diaspora, Ukrainian culture, feminism, women, cultural dimensions.

Серед відомих діячів і митців української діаспори було немало представниць прекрасної статі, серед яких: Емма Андіївська, Віра Вовк, Наталена Королева, Докія Гуменна, Ірена Книш, Галина Журба, Зоя Когут, Оксана Лятуринська, Ганна Черінь, Марія Адріяна Кейван, Софія Парфанович, Марія Остромира, Наталія Полонська-Василенко, Віра Лисенко, Мирна Косташ, Дженіс Кулик Кифер, Марша Форчук Скрипик, Ірена Коваль, Ірена Забитко та ін. Концептуально важливими в розгляді творчості цих мисткинь видаються культурологічні виміри їх спадку. Саме в цьому полягає актуальність статті.

**Мета** — виокремлення основних культурологічних концепцій маловідомих в Україні, проте добре знаних в українській діаспорі та світі жінок-митців.

Жінки української діаспори належать до різних поколінь, їх творчий спадок є малодослідженим. Серед покоління перших діячів в еміграції (становлення як творчої особистості відбулося в Україні) слід назвати: Галину Журбу, Софію Парфанович, Докію Гуменну, Марію Цуканову, Марію Остромиру. Переважна більшість діячів оселилася в Америці, емігруючи перед початком або під час подій Другої світової війни. Покоління перших діячів в еміграції жіночої візії української діаспори є малодослідженим, знайдено дисертацію Г. Р. Сокол «Жанрово-стильові особливості прози Галини Журби: текст і контекст» [20]. Для науковців

є цікавою творчість Докії Гуменної виявлено публікацій — 28, Галини Журби — 3, Марії Цуканової, Марії Остромири та Софії Парфанович не присвячено жодної.

До першого покоління української діаспори (народилися в Україні, але творче становлення відбулося поза межами Батьківщини) належать: Олена Звичайна, Оксана Рудакевич, Наталія Лівицька-Холодна, Олена Теліга, Оксана Лятуринська, Ірена Книш, Ольга Мак, Ганна Черінь, Жєня Лаврівська, Марія Адріяна Кейван, Дарія Мельникович-Рихтицька, Леся Лисяк-Тивонюк, Віра Вовк, Леся Богуславець, Зоя Когут, Патриція Килина, Емма Андїєвська. Більшість з них емігрувала до Америки та Канади, менший відсоток обрали Бразилію та Австралію. Багато жінок українок перебували в таборах. Переважно емігрували після Другої світової війни — через союзницькі табори для ДіПі (Дисплейс Перзонс — переміщені особи).

Спадщину жінок діаспори на рівні сучасних наукових публікацій досліджували: Емма Андїєвська — 30, Оксана Лятуринська — 20, Дарія Мельникович-Рихтицька — 7, Ганна Черінь — 6, Наталія Лівицька-Холодна — 6, Олена Теліга — 5, Віра Вовк — 4, Ірена Книш — 3. По дві статті присвячено творчості Ольги Мак, Зої Когут та Патриції Килини. Наукові публікації відсутні щодо Лєсі Лисяк-Тивонюк, Олени Звичайної, Оксани Рудакевич, Ірини Лаврівської, Марії Адріяни Кейван, Лєсі Богуславець.

Діячі української діаспори з «подвійною ідентичністю» (українці, що народилися поза межами України, але їх творче становлення відбулося на чужині): Наталена Королева, Дженіс Кулик-Кифер, Марша Форчук Скрипик, Віра Лисенко. Лише Наталена Королева, народжена в Іспанії, певний час прожила в Україні. Інші письменниці є канадсько-українського походження.

Еммі Андїєвській та Вірі Вовк присвячено дисертацію

І. М. Жодані «Інтерсеміотичність у творчості письменників Нью-Йоркської групи (Емма Андїєвська і Віра Вовк)» [5], творчість Оксани Лятуринської досліджено в дисертації Г. Чернихівського «Оксана Лятуринська. Життя і творчість» [24]. Творчу спадщину Наталени Королеви проаналізовано в працях К. С. Усачова «Агіографічні та епічні інтертексти в прозі Наталени Королеви» [22] та Ю. О. Мельникова «Романічна проблематика християнського міфу «Quid est Veritas?» у Наталени Королеви» [14]. Виявлено дві дисертації щодо Олени Тєліги — О. В. Климентова «Творчість Олени Тєліги та літературно-культурологічна ситуація «Празької школи» [9] та дисертація Б. М. Синевич «Теоретичні проблеми літературознавства в працях письменників «Празької школи» [18]. Творчість інших талановитих жінок української діаспори є малодослідженою. У дисертаціях та наукових публікаціях, за окремими винятками (Жирчанова М. В. «Канадские

писательниці українського походження и проблема идентичности» [8]), досліджуються літературознавчі проблеми.

Утім, особливістю жінок-діячів української діаспори є те, що вони могли бути українофілами та не бути феміністками. Активно працюють над темами культури лише 8 видатних представниць української діаспори (33%), в той час, як лише 50% з них є феміністками (Олена Теліга, Докія Гуменна, Ірена Кшиш, Леся Богуславець). На феміністичну орієнтованість спрямовують здобуття вищої освіти (історичної), дослідження на професійному рівні соціальних та культурних тем, вплив ліберального оточення, патріотизм (проблеми України та боротьби за самостійність важливіші за будь-що інше).

Ностальгія за Україною. Н. Лівіцька-Холодна, як письменниця української діаспори, все своє життя вважала Україну найдорогоціннішим скарбом у житті українського мігранта на чужині [15, с. 268]. О. Лятуринська відтворила запах України в мистецтві (для неї це пахощі квітів — материнок) [12, с. 45]. У творчості Д. Гуменної простежується міцний зв'язок з рідною землею [4]. Сумувала за Україною і літературний критик української діаспори Г. Черінь [23]. Надзвичайно сильні почуття ностальгії за Батьківщиною та українськими народними традиціями відчували Д. Мельникович-Рихтицька [14] та Л. Лисяк-Тивонюк [11]. Еміграція, вигнання з Батьківщини — це образа, яку жінки-діячі української діаспори переживали дуже глибоко, саме тому головним образом творчості для них була Україна та різні варіації на тему історичної Батьківщини. Їх творчість та культурно-філософські погляди спрямовувалися на здобуття незалежності України, підтримку духу земляків, котрі залишилися на Батьківщині. Жінки-митці української діаспори намагалися нагадувати, зберігати в слові, повертати народові його власне духовне ество.

Культурологічну проблематику у творчості жінок української діаспори можна окреслити в таких напрямках: 1) Образ України; 2) Український національний характер та українська мова; 3) Самостійність України; 4) Визначення подальшого розвитку української культури.

Образ України. Наталена Королева надала таку характеристику — народ України впродовж багатьох століть був поневолений, багатства України винищуються, однак, українці знаходять способи зберігати свої найцінніші скарби [10, с. 210]. Софія Парфанович вважала, що образ України наснажує та надає сил для боротьби. Цитата «...з великої чаші, що горіла під сонцем» відкриває змогу відносити Софію Парфанович до діячів української діаспори, що витворюють міф України, як Священного Граля [17]. Міфологізація України простежується у творчості Докії Гуменної [3] й Емми Андіївської [19].

Український національний характер. Наталена Королева вважала, що на перший погляд українці здаються нечепурами, дикунами та ведуть грабіжницький стиль життя. Нерадісні або нещасливі, не «бажають знати», мають «рабський» стан слов'янської душі (можливо в релігійному аспекті). Український народ утомлений та збайдужілий, але в нього ще залишилися сили для боротьби [10, с. 23–41]. Згодом думка про українців поліпшується — український народ має тривалу історію.

Олена Теліга визначала риси українського національного характеру так само негативно: українці невідповідальні — вони не вмюють на себе покладати відповідальність, а ось колективно можуть; мають лакейський характер — увесь український народ є «партачами життя», бо завжди «стоїмо і чухаємо чуба», коли вбивають героя; українці боягузливі та духовно мізерні, у них відсутня «буденна цивільна відвага» [21, с. 125–127].

Дарія Мельникович-Рихтицька вважала український народ засинаючим та інертним, розгубленим, нерозумним, понівеченим радянською ідеологією, забув народні традиції та втратив свою глибоку духовність [13, с. 309–310]. Леся Богуславець зазначала, що українці несамостійні, байдужі, невпевнені, провінційні й селянські, сплять та хочуть прокинутися на готовеньке, мають низьку національну свідомість, комплекс меншовартості, їм бракує демократизму [1, с. 10–13].

Докія Гуменна наполягала на тому, що Україна та її народ пройшли лише етап свого становлення, але розквіту набуде в майбутньому. Селянство є утворюючим прошарком українського суспільства. Національний характер українців: гармонійність світовідчуття, поєднаність «я» та всесвіту; живуть за правилом: не роби другому того, чого не бажаєш собі; свободолюбиві; творчі; незгідливі (нема своїх панів) [3, с. 30–37].

Ганна Черінь висловлювала компромісну думку — українці яскраво поєднують дві протилежні риси — замірянність свободою та одночасно неспроможність до дії [23, с. 255]. Леся Лисяк-Тивонюк зазначала, що український народ не є особливим, та його особливість — робити з простого геройство [11, с. 26]. Лише для Віри Вовк українці: вперті та роботящі, духовно багаті, привітливі, доброзичливі, гостинні, глибоко духовні [2, с. 157].

Грунтовне пояснення негативних рис українського національного характеру надавала С. Парфанович, зауважуючи, що комплекс меншовартості та «рабської» психології є наслідком віковичного притиснення та закріпачення. Насправді, українська людина більше спрямована до природи (провінційність); українці допитливі, цікаві, мрійливі й жваві; гостинні та милосердні. Радянська влада знищила український народний характер. У Радянському Союзі українці ставали нудними та нецікавими, втрачали смак

життя, не були більше гостинними й милостивими. Однак забувають, радше, верхи суспільства, але народ продовжує їх плекати. Народ є носієм та хранителем традиційної культури України [17, с. 9–18].

Уявлення про український національний характер чоловіків-науковців української діаспори (від М. Гоголя до М. Субтельного) відзначаються всілякими чеснотами. В той час як, жіноча візія стосовно цієї проблеми виявляла значно песимістичніші погляди. В цьому даються взнаки більша природна емоційність жінок, їх схильність до ідеалізації «сили», примножена на сильнішу ностальгію за великою Батьківщиною.

Для Д. Гуменної [4], Г. Черинь [23], Д. Мельникович-Рихтицької [13], Л. Богуславець [1], С. Парфінович українська мова мала значення культуротворчого та націєтворчого чинника. Натомість, на їх думку, Радянська Україна — це суцільно зрусифікована громада, що сприймає свою рідну мову за якесь незрозуміле дивацтво.

Самостійність України. Г. Журба усвідомлювала необхідність здобуття незалежності України. З цією метою потрібно культурно розмежувати Україну та Польщу [6, с. 254]. Н. Ливицька-Холодна була незадоволена станом України, вона вважала, що її рідний край має боротися за волю та незалежність і в українського народу для цього є сили [15, с. 269]. О. Теліга наголошувала, що Україна має бути самостійною і сподіватися лише на власний український народ та українські народні традиції [21, с. 154]. Прагнули незалежності України О. Лятуринська [12], М. Остромира [16], Д. Мельникович-Рихтицька [13] та В. Вовк [2].

Визначення подальшого розвитку української культури. О. Теліга підкреслювала, що українське мистецтво потребує оновлення. Головна мета українського мистецтва — навчити українців поважати себе, свою культуру та традиції [21, с. 157–159]. П. Килина вважала, що народ повинен наслідувати традиції предків, а це народна побутова культура, народне мистецтво, магічні та релігійні вірування, поховальний обряд [7, с. 12–13].

Таким чином, на відміну від Радянської України, культура української діаспори вирізняється творчою діяльністю жінок. При цьому є підстави вважати, що жінки української діаспори зробили не менший внесок до культурологічної проблематики, ніж чоловіки-науковці, але з дещо іншими акцентами.

Для повнішого дослідження жінок-митців української діаспори слід у перспективі визначити еволюцію їх поглядів залежно від світоглядних особливостей тих поколінь, до яких вони належали.

#### Список літератури

1. Богуславець Л. За рідним краєм і в раю скучно [оповідання] / Леся Богуславець. — К. : Дніпро, 1998. — 248 с.
2. Вовк В. Спогади / Віра Вовк. — К. : Родовід, 2003. — 455 с.

3. Гуменна Докія. Благослови, мати! : [Казка-есеї] / Докія Гуменна. — Нью-Йорк : Слово, 1966. — 268 с.
4. Гуменна Докія. Внуки столітнього запорожця : [Оповідання] / Докія Гуменна. — Торонто : Добра кн., 1981. — 144 с.
5. Жодані І. М. Інтерсеміотичність у творчості письменників Нью-Йоркської групи (Емма Андієвська і Віра Вовк) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І. М. Жодані. — К., 2007. — 16 с.
6. Журба Г. Далекий Світ : [автобіографічна розповідь] / Галина Журба. — Буенос-Айрес, Аргентина, Перемога, 1955. — 375 с.
7. Ільницький М. Патриція Килина. Сестра Блискавки / Микола Ільницький // Дзвін. — 1995. — № 8. — С. 12–18.
8. Кирчанова М. В. Канадские писательницы украинского происхождения и проблема идентичности / М. В. Кирчанова // США. Канада. Экономика. Политика. Культура. — 2007. — № 7. — С. 75–88.
9. Климентова О. В. Творчість Олени Теліги та літературно-культурологічна ситуація «Празької школи» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. В. Климентова. — К., 2001. — 19 с.
10. Королева Н. Без коріння [життєпис сучасниці] / Наталена Королева. — Огайо: Українське лікарське т-во Півн. Америки, 1968. — 217 с.
11. Лисак-Тивонюк Л. Прийде весна [Збірка нарисів і оповідань] / Леся Лисак-Тивонюк. — Торонто. Канада : Накл. братства кол. воєнів 1-шої укр. див. УКА, 1983. — 238 с.
12. Лятуринська О. Зібрані твори / Оксана Лятуринська. — Торонто, Вид. Орг. Українок Канади від. Торонто-місто, 1983. — 753 с.
13. Мельникова Ю. О. Романічна проблематика християнського міфу «Quid est Veritas?» у Наталени Королеви : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. Ю. Мельникова. — К., 2007. — 20 с.
14. Мельникович-Рихтицька Д. Крижаний цвіт [поезії] / Д. Мельникович-Рихтицька. — Детройт. США: Накладом автора, 1994. — 313 с.
15. Немченко Г. Поетика Наталії Лівницької-Холодної / Г. Немченко // Південний архів збірник наукових праць філологічні науки. — Херсон. — 2001. — Вип. 9. — С. 265–273.
16. Остромира М. Лемківщина в огні / Марія Остромира. — Буенос-Айрес, Видавництво Юліяна Середяка, 1971. — 264 с.
17. Парфанович С. У Києві в 1940 році [спогади про мандрівку] / Софія Парфанович. — Авгсбург, 1950. — 69 с.
18. Синевич Б. М. Теоретичні проблеми літературознавства в працях письменників «празької школи» : авторефер. дис. на здобуття наук. ступеня філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Б. М. Синевич. — Донецьк, 2001. — 20 с.
19. Смерек О. Українська топика в романістиці Емми Андієвської / О. Смерек // Київ. старовина. — 2003. — № 6. — С. 94–106.
20. Сокол Г. Р. Жанрово-стильові особливості прози Галини Журби: текст і контекст : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. Р. Сокол. — Івано-Франківськ, 2010. — 19 с.

21. Теліга О. Вибрані твори / О. Теліга. — К. : Смолоскип, 2006. — 329 с.
22. Усачов К. С. Агіографічні та епічні інтертексти в прозі Наталени Королеви : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня філол наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / К. С. Усачов. — К., 2008. — 16 с.
23. Черінь Г. Калейдоскоп [Ст. і рец.] / Ганна Черінь. — К. : Ред. журн. Всесвіт, 1995. — 368 с.
24. Чернихівський Г. Оксана Лятуринська. Життя і творчість : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня філол наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Г. Чернихівський. — Кременець, 2002. — 16 с.

*Надійшла до редколегії 23.12.2011 р.*

УДК 261.6:271

О. О. СМОЛІНА

### ІМ'Я В КОНТЕКСТІ ПРАВОСЛАВНОЇ МОНАСТИРСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

*Досліджуються назви православних монастирів, які є частиною національної культури, тому що формуються під впливом не тільки релігійних ідей ченців, але й відбивають сприйняття околицьного населення.*

**Ключові слова:** ім'я, монастирська культура, монастир, національна культура, фідейстичне ставлення до слова.

*Исследуются названия православных монастырей являются частью национальной культуры, так как формируются под влиянием не только религиозных идей монашествующих, но и отражают восприятие окрестного населения.*

**Ключевые слова:** имя, монастырская культура, национальная культура, фидейстическое отношение к слову.

*The names of orthodox monasteries are part of national culture, because they are shaped not only by the religious ideas of monks, but also reflect the perception of the surrounding population.*

**Key words:** name, monastic culture, monasteries, national culture, fideistic related to the word.

Православна філософія імені налічує велику кількість публікацій і авторитетних імен їх авторів. У традиції вивчення цього питання можна виокремити два своєрідні напрями: «ізсередини», з позицій офіційного богослов'я, «іззовні», з позицій християнської й/або світської культур. До першого можна віднести, наприклад, твір Псевдо-Діонісія Ареопігита «Про Божественні імена» або сучасного богослова митрополита Іларіона (Алфеева) «Священна тайна Церкви». До другого напрямку — твори О. Ф. Лосева, С. М. Булгакова, П. О. Флоренського та ін.



Однак сприйняття імені, особливості процесу найменування в православній монастирській культурі окремо не розглядалися. Водночас, монастирська традиція, яка вплинула на всі аспекти Православ'я, не тільки є сферою найповнішого вираження євангельських істин, але й має певні особливості. Наприклад, відомий звичай зміни імені ченця під час постригу (в окремих випадках ім'я змінюється неодноразово), зародження руху ім'яславля саме в чернечому середовищі (початок ХХ ст., Афон, Пантелеймонів монастир). Свою специфіку, в порівнянні з парафіяльними храмами, мають і назви монастирів.

Зазначене питання є актуальним в контексті сучасного розширення релігійної сфери життя суспільства, відродження колишніх монастирів і заснування нових.

Прикладний аспект питання порушується, наприклад, у публікаціях, зокрема єпископа Марка (Головкова) «Про сучасні нововведення в найменуваннях монастирів і храмів» [8], редакційного колективу видавничого відділу УПЦ «Безглузда благопристойність або про правильне написання найменувань православних храмів і монастирів» [2], словника «Прописна — рядкова» видавництва Московської Патріархії [10]. Як відзначає єпископ Марк (Головков), «у більшості випадків ігнорування цих очевидних речей є наслідком відсутності церковної культури й несе на собі відбиток неофітства. Саме воно спонукає недавно воцерковлених людей підходити до благочестя з кількісними мірками, вважати правильним шляхом набуття святості часте використання самого цього слова в усній і письмовій мові» [8].

Таким чином, метою статті є розгляд специфіки концепції імені й традицій найменування в православній монастирській культурі.

Для православної монастирської культури (як і для християнства в цілому) характерне фідеїстичне, неконвенційне ставлення до слова й імені. Сприйняття імені в Старому й Новому Заповітах досить докладно розглядає митрополит Іларіон (Алфеев). Він відзначає, що в даній традиції до імені ставляться «як до таємничого символу, що вказує на основні характеристики його носія, який перебуває з ним у прямому зв'язку. <...> Ім'я в Біблії практично ототожнюється з особистістю його носія» [6, с. 7], сприймається як повне й дійсне вираження іменованого предмета, має не тільки вербальне, але й реальне значення, указує місце, яке повинен займати його носій у світі, пов'язане з душею особистості, вплив на ім'я означає вплив на саму людину. Цікаво, що навіть процес Творіння передбачає, згідно з Біблією, два етапи: власне творіння і наречення імені [6]. Наявність кількох імен Бога в біблійній традиції свідчить, з одного боку, про різні властивості Бога, про певні Його дії стосовно людини, а з іншого — про те, що «в людській

мові немає слова, яке було б «іменем» Бога в єврейському розумінні, тобто якимось всеосяжним символом, що повністю характеризує його носія» [6, с. 9].

Про значення імені в Православ'ї говорить і той факт, що в його традиції до XVIII–XIX ст. фактично був відсутній спеціальний чин освячення ікон. Образ освячувався написанням на ньому імені зображеного. Фактично акт написання імені прирівнювався іконі.

Крім того, як слушно відзначив В. В. Розанов, у церковному вжитку не застосовуються зменшувальні й принизливі форми людських імен. Так Івашка серед родичів і знайомих, у церкві на сповіді й перед причастям урочисто іменується — Іоанн. «У церкві людина коронує саму себе», — підсумовує філософ [11, с. 116].

Основаючись на канонічному тексті «Одкровення Іоанна Богослова», митрополит Суразький Антоній зауважує, що в Бога для кожної людини є своє таємне ім'я, яке виражає сутність цієї людини, її неповторну унікальність: «Це не прізвище, не прізвище, не ім'я отримане під час хрещення, це ім'я, слово, повністю тотожне нам, збігається з нами, воно — це ми. Можна було б майже сказати, що це те слово, яке вимовив Бог, коли зажадав дати нам буття; воно — ми, і ми — воно. Це ім'я визначає нашу абсолютну й неповторну унікальність стосовно Бога» [1, с. 177-178].

Такий підхід до імені найповніше відбитий у православної монастирській культурі. Одним з його проявів є традиція зміни імені ченцеві під час постригу. І якщо у звичаях російської та української церков зміна імені відбувається двічі — при постригу «у рясофор» (або «малу схиму») і «у велику схиму», то, наприклад, на Афоні прийнято змінювати ім'я 4-5 разів, відзначаючи таким чином кожний етап духовного й ієрархічного сходження ченця [5]. На вибір чернечого імені впливають різні фактори: ім'я, дане людині під час хрещення (традиційно перша буква цього імені й імені чернечого повинні були збігатися, нині цього правила практично не дотримують), недавно канонізовані святі, місцеві й регіональні традиції, особисті переваги. Ось як описує практику наречення імені в Троїце-Сергієвій Лаврі ієромонах Никон (Белавенець) на власному прикладі: «Скрізь різна практика наречення чернечого імені. Покійний митрополит Питирим так робив: він брав три імені, наприклад, досить поширене у святцях ім'я Сергій <...>. Перш ніж написати друге ім'я, він поцікавився моєю думкою <...>. А третє ім'я митрополит запропонував сам. <...> Після цього три конверти з іменами поклали на раку преподобного Сергія <...>. Мій майбутній восприємник у певний момент, перед тим, як стригти мені волосся, підійшов до раки й узяв один з конвертів» [12].

Причинами зміни імені під час постригу в чернецтво можна назвати такі:

- зречення своєї волі, початок реалізації обітничі послуху;
- вступ у повне підпорядкування Богові й, опосередковано, монастирському начальству;
- зміна сутнісних життєвих пріоритетів (з переважно матеріальних на духовні, наприклад);
- наближення до Бога, вступ з Ним у більш довірливі, особистісні відносини;
- свідчення смерті для світу й народження в новій якості, новою особистістю;
- наявність восприємника (тобто хрещеного — О. С.) під час постригу перетворює це таїнство в аналог хрещення, що також пов'язане з нареченням імені;
- свідчення про наявність іншого світу й іншого життя, до якого тепер і належить новопострижений чернець;
- продовження традицій Старого й Нового Заповітів. Наприклад, Ісус нарік новими іменами трьох своїх учнів.

Крім того, символічне уподібнення в імені одного з подвижників покликане слугувати ознаменуванням призначення ченця і його майбутнього служіння. Наприклад, часто настоятелі одного монастиря мають одне ім'я, знаменуючи таким чином наступність власної діяльності від першого будівельника або видатного ігумена. У випадку з Києво-Печерською Лаврою, її засновники преподобні Антоній і Феодосій тезоімениті «патріархові єгипетських анахоретів преп. Антонієві Великому й улаштувачеві палестинського спільножиття преп. Феодосієві, що символічно зводить джерела російського чернецтва до двох головних традицій чернецого Сходу. Це усвідомлювали вже сучасники, уподібнення належить укладачеві Києво-Печерського патерика» [9, с. 6].

У підходах до імені в монастирській культурі можна помітити прояв національних традицій. Наприклад, «для грецької ікони характерні епітети Богородиці: Душеспасительниця (Психосотрія — О. С.), Милостива (Єлеуса — О. С.), Вратарниця (Портаїтисса — О. С.), Путівника (Одигітрія — О. С.) і т. д. Російська ікона частіше говорить про прославлені ікони в конкретному місці (Володимирська, Казанська, Іверська)» [7, с.24]. Ця особливість пов'язана з історичними обставинами прийняття християнства, його «первинним» характером на грецькому ґрунті й «вторинним» — у слов'янській традиції. На Русь ікони привозили такими, що вже канонічно, іконографічно, композиційно й ідеологічно сформувалися, вже мали певну історію своєї появи й чудес, що супроводжували їхнє існування. Тут, на Русі, вони «приписувалися» до нового місця. Цей аспект виявився й у назвах монастирів. Наприклад, ікона Богородиці «Киккотисса» дістала цю назву від свого місцеперебування в Киккському монастирі на Кіпрі. У російській же традиції, навпаки, монастирі дістали назви від ікон: Тихвинський

Богородичний Успенський, Казанська Богородична Площанська пустинь, Курська Корінна Різдва-Богородична пустинь та ін.

Цікаві особливості можна виявити, проаналізувавши назви монастирів різних православних церков. Так, назви сербських монастирів у переважній більшості відбивають топонімічні фактори — назви прилеглих населених пунктів, річок, гір: Црна Ріка (Чорна ріка), Студеница, Милешева (за назвами річок), Градац (за назвою гори), Жича (за назвою прилеглої села) або свідчать про наявність монастиря як такого — Пустеля, Челие (Келії), Покайница. Набагато рідше, переважно серед нових обителів, назва сформована за присвятою: Манастир Светог Кирила й Методія, Манастир Светог Преображеня, Манастир Светог Архангела та ін. Відомо, що перебуваючи впродовж тривалого часу під іноземним та іншославним пануванням, сербська церква й монастирі були потужною національною опорою сербського народу. У зв'язку із цим їх назви органічно ввійшли до топоніміки (як і в культуру). Манастир сприймається таким самим природним утвором, як міста й села країни, він не потребує спеціальних розпізнавальних частин свого імені. Крім того, такі короткі назви, очевидно, відбивають народну традицію найменування, а офіційна версія (як прийнято, наприклад, у Російській Церкві) відсутня. Можна також припустити, що сербська традиція найменування монастиря перегукується з місцевою традицією найменування людини. Як зауважує один із сучасних мандрівників, «сербські імена не завжди пов'язані зі святими — але іноді із церковними святами (Вайо, Божко), з побажаннями благополуччя (Здравка, Радован, Живан), із сімейними традиціями» [3]. Так і сербські монастирі в більшості не відбивають у назві свої присвяти.

Для румунських монастирів, як і для сербських, характерні топонімічні назви: Путна, Сучава, Сучевиця, Сахарна (за назвами однойменних річок), Варатек, Черниця, Воронець, Куртя-Де-Арджеш (за назвами однойменних прилеглих населених пунктів) та ін.

Стосовно грузинських монастирів, тут можна помітити наявність найрізноманітніших традицій найменування обителів:

- за назвою прилеглої населеної пункту (Церакві, Бодбе, Отхта, Вардзіа та ін.);
- на назву монастиря вплинули історичні обставини (Шиомгвіме (печера Шио) — один із тринадцяти асирійських отців, місіонер святий Шио в IV ст. провів тут свої останні роки в печері; Самтавро («князівське володіння») або Маквловани («ожинник») — свята Ніна з місіонерською метою поселилася в ожиннику на території князівського володіння; Джварі (хрест) — монастир на вершині гори на місці злиття річок Кури й Арагви біля Мцхети, де, за переказом, свята Ніна поставила хрест; Ванис Кваби — печери в місцевості Кваби);

- за назвою ідола, що стояв на місці прадавнього капища (Зедазени — монастир створений на місці капища ідола Задена (Юпітера));
- відбивають географічні назви (Давидо-Гареджийський монастирський комплекс — монастирі, розташовані вздовж схилів Гареджийського кряжа);
- назви, що відбивають фактор ієротопії — уподібнення обителі пам'ятному місцю на Святій Землі, пов'язаному з подіями земного життя Христа (Сионі, Бетанія (Вифанія)).

Очевидно, процес найменування грузинських монастирів відбувався спонтанно, згідно з особливостями народного сприйняття, ніким офіційно не регламентувався.

Особливу традицію мають православні монастирі Єрусалима й Палестини, які у своїх назвах позначають місця біблійних подій: монастир Іллі Пророка (назву пов'язують із місцем, де Ілля Пророк укритися від гніву Ізабелі (Цар.1:19)); Монастир Спокуси (заснований на місці сорокаденного поста Христа, по закінченні якого диявол намагався Його спокусити (Мф. 4:1-11)); Монастир Святого Іоанна Хрестителя (створений на місці хрещення Христа Іоанном Хрестителем (Мф. 3: 13-17)); Монастир Святого Хреста (розташований на місці, де росло дерево, що стало згодом Хрестом Христа) та ін.

Деякі монастирі названі іменами своїх подвижників-засновників: Лавра Святого Сави, Койновіон отця Феодосія, Монастир Мартирія, Монастир Святого Гарасима та ін.

У назвах монастирів Афона привертає увагу відсутність настільки звичної для російської традиції узгодженості між присвятою собору й назвою обителі. Так, у монастирі Дионісіат соборний храм присвячений св. Іоанну Предтечі, в обителі Симеон — собор на честь Вознесення Христового, Ватопед — храм Благовіщення. Те ж можна сказати і щодо афонських монастирів Ставроникита, Григоріат, Симонопетра. За свідченням українського мандрівника В. Григоровича-Барського [4], афонські монастирі Святого Павла, Дионісіат, Григоріат, Дохіар названі на честь своїх засновників; Ставроникита — на честь пустельника, котрий жив на цьому місці, на ім'я Микита, робив хрести («ставро» — хрест); Зограф — на честь чудесної події — появи нерукотворної ікони святого Георгія; Іверський монастир заснований вихідцями із Грузії. Можна додати, що монастир Пантелеймонов (або «Русик» — у грецькій традиції) відбиває російську традицію присвяти обителі святому або престольному святові.

У порівнянні з перерахованими вище, традиція найменування російських монастирів є жорстко регламентованою, уніфікованою, що, очевидно, сформувалася в синодальний період. Тут можна виділити народну й офіційно-церковну традицію найменування

обителів. Перша, зазвичай, надає перевагу коротким назвам і відбиває найістотніші його характеристики, а друга — багато-складні й найчастіше громіздкі. Наприклад: Оптина й Свято-Введенська Оптина пустинь, Дивеево й Свято-Троїцький Серафимо-Дивеевський монастир, Корінна й Курська Корінна Різдно-Богородична пустинь, Ферапонтов монастир і Ферапонтов Білозерський Богородице-Різдвяний монастир та ін. Традиція регламентації назв «зверху» триває й нині, про що свідчить публікація єпископа Егор'ївського Марка (Головкова) «Про сучасні нововведення в найменуваннях монастирів і храмів» [8]. Автор пропонує не додавати до традиційних назв монастирів і храмів основу «свято-», що не вкорінена в традиції та збільшує й без того довгі найменування.

У деяких назвах російських монастирів присутнє згадування про якісь характерні особливості місця або обставини його заснування, що запам'ятовуються. Все це надає їм індивідуальних особливостей й національного колориту. Наприклад, Спасо-Прилуцький Димитрієв монастир (заснований на «прилуці», тобто в закруті ріки), Варлаамо-Хутинський Спасо-Преображенський (Хутинь — «хуже місце», освячене заснуванням обителів), Миколо-Вяжицький (Вяжищі — місце проживання бобрів, згодом занедбане), Миколо-Перервинський (річка Москва, що протікала близько до стін обителів, одного разу різко змінила своє русло, таким чином «перервавши» свій плін. Місцевість дістала назву Перерва), Миколо-Пешношський (засновник монастиря преподобний Мефодій пішки носив («пеш ноша») через річку колоди для будівництва монастирської церкви), Кашинський Миколаївський Клобуків (на цьому місці ще до заснування монастиря знайдено чернечий головний убір — клобук).

Стосовно походження назви Оптина пустинь (яке звичайно пов'язують із іменем її легендарного засновника, розбійника Опти, який розкаявся), сучасний дослідник В. А. Кучумов висловлює іншу версію: «аналогічну легенду має й Волховська Оптина пустинь. Радше за все слово «Оптина» походить від «опт», що означає «загальний», «цілий», «сукупний». Наприклад, Волховський монастир колись був загальним для ченців та черниць й до Смутного часу називався «загальним монастирем»; до початку XVI ст. багато російських монастирів поділено на дві частини — чоловічу й жіночу під керуванням одного духівника. Московський собор 1503 р. заборонив таку практику. Очевидно, таким «загальним» монастирем була й Оптина пустинь — принаймні, в Козельську до 1670 р. не можна знайти жодної жіночої обителі, а в синодиках Оптиної трапляються поминальні записки про схимонахинь» [9, с. 233].

Є серед російських монастирів також ієротопічні назви, наприклад, Голгофо-Розп'ятський скит у Соловецькому монастирі або знаменитий Воскресенський Новоієрусалимський монастир під Москвою. Стосовно останнього, тривалий час вважалося, що ідея назвати його «Новоієрусалимським» належить патріархові Никону. Сучасний дослідник В. С. Румянцева, у зв'язку з виявленням нових документів, приписує цю ідею українцеві Єпифанію Славинецькому: «Мною (В. С. Румянцевою — О. С.) виявлений твір (Слово) за назвою «Світися, світися Новий Єрусалиме» (слова з великоднього піснеспіву — О. С.), який належить вченому ієромонахові Єпифанію Славинецькому. <...> Радше за все, він — родоначальник самої ідеї. На думку Єпифанія, Новий Єрусалим символізує торжество Нового Заповіту над Старим» [9, с. 166].

Загалом стосовно російських монастирів можна відзначити, що традиційно їх назви складаються зі свята-присвяти, імені засновника й найменування місцевості, що виявляє єдність трьох факторів — Бога, людини й природи. Монастир, є універсумом, моделлю християнського космосу.

Таким чином, назви православних монастирів можуть містити такі складові:

- топонім;
- ім'я засновника;
- присвяту;
- історичну подію, пов'язану з місцевістю або самим монастирем, обставинами його заснування.

Назви православних монастирів є частиною національної культури, оскільки формуються під впливом не тільки релігійних ідей ченців, але й відбивають сприйняття населення. Крім того, в назвах монастирів віддзеркалені шляхи прийняття християнства народом, історія держави, прийняті взаємовідносини в системі «церква-держава-народ», роль монастирів у національній культурі. Своєрідними «першоджерелами» є назви монастирів Єрусалима, Палестини, Афона, інші — схильні ієротопічно наслідувати, зберігаючи, проте, національну специфіку.

Можна простежити певну близькість схем конструювання назви міста (місцевості, населеного пункту) і монастиря, що підтверджує його символіку як святого града.

Можливий напрям подальшого розвитку дослідження — з'ясування національних особливостей православної монастирської культури.

### Список літератури

1. Антоний Сурожский. Школа молитвы / Антоний Сурожский, митрополит. — Клин: «Христианская жизнь», 2006. — 495 с.

2. Бессмысленное благообразие, или О правильном написании наименований православных храмов и монастырей. 6 января 2010 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://arhiv.orthodoxy.org.ua/uk/node/29335>.
3. Владислав (Томачинский). Сербия монашеская [Электронный ресурс] / Владислав Томачинский, монах. — Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/orthodoxchurches/40082.htm>.
4. Григорович-Барский В. Странствования по святым местам Востока с 1723 по 1747 г. [Электронный ресурс] / Григорович-Барский Василий. — СПб: Православное палестинское общество, 1885. — Режим доступа: <http://www.isihazm.ru/1/BarSKIY.pdf>.
5. Древняя традиция изменения имен при постриге [Электронный ресурс] — Режим доступа : <http://www.isihazm.ru/?id=180>.
6. Иларион (Алфеев). Священная тайна церкви. Введение в историю и проблематику имяславских споров. / Иларион Алфеев, митрополит. — Петербург : Алетейа, 2002. — 653 с.
7. История иконописи: Истоки. Традиции. Современность: VI-XX века / Лилия Евсеева, Наталья Комашко, Михаил Красилин, Лука (Головков), игумен, Елена Остащенко, Ольга Попова, Ангелина Смирнова, Ирина Языкова, Анна Яковлева. — М. : «АРТ-БМБ», 2002. — 288 с.
8. Марк (Головков). О современных нововведениях в наименованиях монастырей и храмов. 11-10-2005 [Электронный ресурс] / Марк Головков, епископ Егорьевский. — Режим доступа: [http://www.pskov-eparhia.ellink.ru/browse/show\\_news\\_type.php?r\\_id=365](http://www.pskov-eparhia.ellink.ru/browse/show_news_type.php?r_id=365)
9. Монашество и монастыри в России. XI-XX века: Исторические очерки / [Отв. Ред. Н.В.Синицына]; Ин-т российской истории. — М. : Наука, 2002. — 346 с.
10. Прописная-строчная. Словарь. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.pagez.ru/lsn/0045.php#hram>.
11. Розанов В. В. Философия урожая / В. В. Розанов // Литературная учеба. — 1992. — № 1-2-3. — С. 112–134.
12. Ткачева Е. Люди в черном [Электронный ресурс] / Екатерина Ткачева // Отрок. UA. — 2008. — №5 (29). — Режим доступа: [http://otrok-ua.ru/sections/art/show/ljudi\\_v\\_chernom.html](http://otrok-ua.ru/sections/art/show/ljudi_v_chernom.html)

*Надійшла до редколегії 10.01.2012 р.*

УДК (044; 620)[130.2 + 215]:141.331

А. Т. ЩЕДРІН

### ТРАДИЦІОНАЛІЗМ РЕНЕ ГЕНОНА ЯК СВИТОГЛЯДНА ПАРАДИГМА: (СОЦІОКУЛЬТУРНІ КОНТЕКСТИ)

*Проаналізовано соціокультурні контексти формування, функціонування системи «інтегрального традиціоналізму» Р. Генона та її елементи.*

**Ключові слова:** Рене Генон, «інтегральний традиціоналізм», соціокультурний простір, окультизм, космізм містичний, космізм містико-міфологічний, релігійний синкретизм, космічні цикли, езотерична картина світу.



*Проанализированы социокультурные контексты формирования, функционирования системы «интегрального традиционализма» Р. Генона и её элементы.*

*Ключевые слова:* Рене Генон; «интегральный традиционализм»; социокультурное пространство, оккультизм, космизм мистический, космизм мистико-мифологический; космические циклы; религиозный синкретизм; эзотерическая картина мира.

*In clause the analysis sociocultural of contexts of formation, functioning, elements of system «integrated traditionalism» of R. Guenon.*

**Key words:** Rene Guenon; «integrated traditionalism»; sociocultural space, occultism; spacing mystical; spacing mystical; spacing mystical-mythological; space cycles; conjoint religious; esoteric a picture of the world.

Актуальність проблеми. Поглиблення кризи сучасного суспільства, з одного боку, брак засобів вирішення нагальних проблем, що стоять перед людством — з іншого, зумовлюють зростання попиту на інтелектуальні здобутки, що віднаходилися в попередні соціокультурні трансформації. Їх спектр охоплює широке коло духовних артефактів минулого — від архаїки до модерну. Серед них помітне місце посідає оригінальна концепція «інтегрального традиціоналізму» («ІТ»), створена Рене Геноном протягом першої половини ХХ ст.

Рене Генон (1886-1951) — один із впливових європейських філософів, культурологів, орієталістів, релігієзнавців, дослідників індуїстських, ісламських учень, християнського езотеризму. В інтелектуальній історії західного модерну Р. Генон є невтомним критиком його соціокультурних передумов, дослідником традиції та її різних версій. Уперше Р. Генон зумів чітко розмежувати теософію і споріднені з нею вчення, «поп-окультизм», з одного боку, і справжній ортодоксальний езотеризм — з іншого, надавши останньому легітимного статусу в сприйнятті численних європейських інтелектуалів. Тому праці Р. Генона у сфері езотеризму стали суттєвим елементом західної культури напередодні й після закінчення Другої світової війни.

Звивистий шлях інтелектуального розвитку не тільки Р. Генона, але й багатьох його сучасників, визначає соціокультурний контекст епохи. В її поліфонічному звучанні відбито найважливіші тренди розвитку низки культурних практик — не тільки власне езотерики й окультизму, але й науки (офіційної й девіантної), і релігії (у традиційно-доктринальній і позадоктринальній формах), і філософії (Заходу і Сходу), і культурології (культурологічної компаративістики, цивіліографії), і політики тощо. Серйозні здобутки Р. Генона опосередковано вплинули на радянський

соціокультурний простір у вигляді латентної «семантичної присутності» — терміни та поняття, сформульовані в різний час Р. Гененом, довели власні евристичні можливості у філософських, релігієзнавчих, культурологічних дослідженнях («середземноморська традиція», «алхімічна традиція», «традиційне суспільство» тощо).

У соціокультурному просторі України спадщина Р. Генона також викликає неабиякий інтерес; свідченням цього став Круглий стіл «Традиція і традиціоналізм», присвячений 125-річчю з дня народження Рене Генона, що відбувся 11 листопада 2011 р. (м. Донецьк) за ініціативою інституцій, — зокрема, кафедр філософії ДонНТУ та Центру гуманітарної освіти НАН України, Центру релігієзнавчих досліджень і міжнародних духовних стосунків та ін. [22].

Джерела та публікації на тему дослідження. Праці Р. Генона в західному соціокультурному просторі завжди викликали стійкий, а в післявоєнний період — зростаючий, інтерес. Його спадщина та позначена ним проблематика привертала увагу європейських інтелектуалів; серед них були А. Жид, М. Еліаде, Ю. Евола, А. Бретон та ін. У 50-ті рр. ХХ ст. були проведені спеціальні дослідження, присвячені творчості Р. Генона; їх авторами були П. Сера, П. Шакурнак — друг і перший біограф Р. Генона; у 60-70-ті рр. цю роботу продовжив Л. Мето, Ж.-К. Фрер та ін. У пізньорадянському соціокультурному просторі ознайомлення зі спадщиною Р. Генона відбулося у вузьких колах радянських інтелектуалів ще наприкінці 50-60-х рр. ХХ ст. Праці мислителя, в оригіналі й перекладах, починають поширюватися самвидавом у Москві та Ленінграді. Цей процес розгортався в контексті розмаїтих субкультур столичної філософської еліти, що виникали за часів хрущовської «відлиги» й цікаві спогади про які залишив Ю. В. Мамлеєв [13].

У «пізньому» радянському соціокультурному просторі систематичне вивчення спадщини Р. Генона починається вже з початку 90-х рр. ХХ ст. [20; 21]. Дослідниками стали перекладачі праць мислителя — О. Г. Дугін, Ю. М. Стефанов, дещо пізніше — В. Ю. Бистров, Т. Б. Любимова, С. Ю. Ключников, Т. М. Фадєєва [1, с. 5-18; 4, с. 3-7; 5, с. 471-474; 3, с. 5-26; 2, с. 5-38]. Паралельно зі статтями в часописах, присвячених вивченню творчості філософа, виходили переклади його окремих, невеликих за обсягом праць [6; 9; 10].

Першою була книга Р. Генона «Криза сучасного світу», в перекладі одного з першовідкривачів (поряд з Ю. М. Стефановим) імені цього мислителя — О. Г. Дугіна — у видавництві «Арктогея» (1991 р.). У 1997 і 2002 р. в перекладі Ніки Тирос вийшла книга «Символи священної науки» [3]; у 1994 р. в перекладі

Т. Любимової була опублікована праця «Царство кількості і знамення часу», згодом перевидана в новій редакції у 2003 р. (разом з дослідженнями «Нариси про індуїзм» і «Езотеризм Данте»; остання публікувалася раніше в журнальному варіанті) [5, с. 409–468; 10]; у 2000 р. в перекладі В. Бистрова вийшла друком збірка статей Р. Генона «Нариси про традицію й метафізику», розподілених за структурою традиційних знань (традиція; метафізика; традиційні науки) [1]; у 2004 р. в повному обсязі було видано «Традиційні форми й космічні цикли» [4].

**Мета** дослідження. Вивчення соціокультурних контекстів формування, функціонування, найважливіших елементів системи «ІТ» Р. Генона як певної світоглядної парадигми в глобалізованому соціокультурному просторі потребує уваги до джерела її формування, релігійного синкретизму як суттєвої ознаки, структурних і функціональних аспектів містико-міфологічного космізму Р. Генона, його ролі в консолідації езотеричної картини світу.

Джерела формування системи «інтегрального традиціоналізму» Р. Генона. Контекст системи «ІТ» Р. Генона відбиває широке коло джерел різної культурної визначеності, світоглядної спрямованості, часу походження, «конусів соціокультурного впливу». Синхронія останніх розгортається по лінії «Захід — Схід», а діахронічний аспект, який постійно поглиблюється, надає системі «ІТ» Р. Генона складної просторово-часової соціокультурної конфігурації.

Р. Генон навчався в католицькій школі, здобув освіту на тематичному відділенні коледжу Ролена в Парижі, звідси виникає сфера дотику з католицькою традицією, її метафізикою та європейським природознавством, експериментальною наукою, що була однією з передумов техногенної цивілізації<sup>1</sup>. Але чергова криза раціоналізму межі ХІХ — ХХ ст. створює принципово нову духовну ситуацію епохи, зумовлює повернення до соціокультурного простору тих культурних практик, що, здавалася, остаточно перейшли до архіву культури [26; 27; 29]. З 1906 р. Р. Генон почав

---

<sup>1</sup> Але ця обставина в контексті системи «ІТ» Р. Генона викликає напруження у відносинах з традиційно-доктринальними релігіями, — зокрема католицтвом. На думку Р. Генона, людина, котра усвідомила трансцендентну єдність релігій, переймається «почуттям всезагальності», що дозволяє їй досягнути внутрішню суть і, у разі необхідності, перейти від однієї езотеричної форми до іншої: різні релігії можуть бути лише відгалуженнями первинної «священної науки». Остання була потенційно здатна перетворитися на одне з «вікон» до «постхристиянської» цивілізації [25]. «Справа дійшла до того, — відзначають сучасні біографи мислителя, — що католицький філософ Жак Маритен, який був певний час послом Франції у Ватикані, домагався від папського престолу занесення праць Генона в Індекс заборонених книг, називаючи їхнього автора «неоязичником»» [2, с. 17].

спілкуватися з окультистами, що групувалися в Парижі навколо Папюса (Жерара д'Анкоса), відвідувати Школу герметичних наук; згодом деякі аспекти вчення Папюса набули його невітшну оцінку [4, с. 67], яка виявилася зовсім не випадковою<sup>1</sup>.

Приблизно тоді ж Р. Генона приймають в Орден мартиністів, у 1908 р. він відвідує Конгрес спиритуалістів і масонів, де зустрічається з Фабром дез Ессаром, патріархом «Гностичної церкви», вступає в цю церкву й посвячується в єпископи під ім'ям Палінгезній. Проявом власної містико-релігійної креативності Р. Генона, яка мала не стільки практичні, скільки теоретичні наслідки, стає створений ним ефемерний «Орден Храму»; за це його виключають зі всіх організацій, контрольованих Папюсом. Після розриву з Папюсом він вступає в ложу Фіви, пов'язану з Великою Французькою ложею Давнього Акцептованого шотландського обряду. Вступ до масонської ложі, втім, не завадив збереженню в ньому критичного духу європейської культури; в 1913-1914 рр. він публікує серію критичних статей про масонство, занурене в дріб'язкову політичну повсякденність, у часописі «Антимасонська Франція».

Нова духовна ситуація межі XIX — XX ст. сприяла зверненню до світу містичного, що було характерним не лише для Заходу; світоглядний рух Р. Генона та багатьох його сучасників мав східний напрям, що ставав згодом домінуючим [24]. У «паризький» період у нього складаються дружні стосунки з відомими кабалістами, а також знавцями середньовічної герметики<sup>2</sup>. Крім того, Р. Генон навчався в індуїстських гуру, зустрічався з індусом Свами Нарад Мані (Хіран Сингх), що розповів йому про «Теософське товариство»<sup>3</sup>. Діяльність цієї інституції викликає інтерес зі сторони загалу [28].

<sup>1</sup> Критичне ставлення Р. Генона до концепцій Папюса становить інтерес у зв'язку з їхньою «реінкарнацією» в «постперебудовному» соціокультурному просторі; географія його перевидань охоплює Душанбе, Москву, Кіровоград тощо [14; 15]. Помітне поширення праць Папюса спостерігалось і на початку XX ст.; воно було складовою частиною тієї містичної хвилі, яка супроводжувала модернізаційну кризу межі XIX — XX ст. [16].

<sup>2</sup> Показовим, з цієї точки зору, було звернення до Кабали не тільки Р. Генона, але і його старшого сучасника, що перебував у напружених духовних пошуках, — Вол. С. Соловійова [19; 11].

<sup>3</sup> Тому новий дух повоєнного часу втілено в критиці Р. Геноном і теософії, і спиритизму — в працях «Теософія, історія однієї псевдорелігії» (1921), «Омани спиритів» (1923). Цю роботу він продовжив пізніше, звертаючись до аналізу системи Веданти. «...Так звані теософи, — відзначав він, — неосвічені майже у всіх індуїстських доктринах і запозичили з них лише слова, що вживають доречно й недоречно», «...не більш того спираються вони й на справжню теософію, навіть західну; от чому ми прагнемо до ретельного розрізнення «теософії» й «теософствования» [8, с. 25].

Релігійний синкретизм Р. Генона і Традиція. Періоди соціокультурної трансформації, як свідчать релігієзнавчо-культурологічні штудії, є часом поживлення релігійного синкретизму<sup>1</sup>. Ця суттєва особливість культурної ситуації початку ХХ ст. позначилася на творчості Р. Генона. Духовні пошуки приводять його 1912 р. до посвяти в шейх-суфі. Цей крок Р. Генона, що докорінно змінив його життя, залишається незрозумілим для дослідників його творчості. Християнство не відповідало пошукам Р. Генона, оскільки надавало перевагу земному, чуттєвому, антропоцентричному елементу. Індуїзм, просякнутий міфологічним космізмом, з його грандіозними космологічними структурами, на рівень яких європейська наука вийшла лише наприкінці нового часу, позиціювання значно ближче до його пошуків, аніж арабська теологія й містицизм. Але індуїзм, що вплинув на формування теософії, був занадто близьким до пошуків «чистої» духовності, яка б відповідала світоглядним засадам нової епохи; але тогочасний індуїзм забороняв навернення. Тому іслам залишався для Р. Генона шляхом рівноваги між Сходом і Заходом. Це навернення було не просто поворотом у біографії мислителя. По суті, Генон пішов шляхом тамплієрів та більш пізніх розенкрейцерів, — намаганням поєднати Схід і Захід. «Ті самі особи, що прийшли з християнства або ісламу, — стверджував Р. Генон, — могли, якщо вони жили на Сході та Заході...бути одночасно братами Рози і Хреста і суфіями (або мутасавуффінами вищих ступенів), причому досягнутий ними духовний стан означав, що вони перебували за межами розходжень між зовнішніми формами, ні в чому не торкаючись сутнісної й фундаментальної єдності традиційної доктрини» [2, с. 572]. І християнство, й іслам, й інші релігії в контексті «ІТ» тлумачилися як носії «споконвічної Традиції», яка понад усе ставила стародавній езотеризм, що «проблискував» за окремими релігіями, був своєрідною «матрицею», соціокодом їхнього відтворення. Тому додатковим аргументом на користь цього вибору було потужне езотеричне ядро, що було основою ісламу як релігії.

Навернення до ісламу, втім, не завадило Р. Генону вивчати філософію в Сорбоні, а потім викладати її, — в коледжі Сен-жермен-ан-ле, в Сетифі (Алжир), де він стає професором філософії; у 1924-1929 рр. він читає лекції з філософії в коледжі Сен-Луї. У світогляді Р. Генона поступово відбувається процес фокусування

---

<sup>1</sup> Показовою, в цьому сенсі, була епоха Античності. «...Синкретична релігійна свідомість, — відзначає Вал. А. Петров, — намагалася дати собі відповідь у своїх підставах і ... філософія, прагнучи універсальності, намагалася інтерпретувати різні сфери культури — астрологію, магію, алхімію» [17, с. 20]. Цей зв'язок між релігійним синкретизмом й предметним полем філософських міркувань епохи спостерігається в системі «ІТ» Р. Генона.

різноманітних трендів у розвитку культури, що мають різні основи, часову «далекодію», в результаті виникає система «ІТ». Одним з наслідків актуалізації феноменів культури, що мають різночасову природу, входять у різні просторові й часові локуси загальноцивілізаційного соціокультурного простору, був еkleктизм системи «ІТ» Р. Генона. В ній, як і у вторинних міфах, що належать різним епохам, відбулася «світоглядна аглютинація» принципово різноманітних елементів: посилення на священні тексти різних релігій, сюжети апокрифічних легенд, фрагменти символічного орнаменту, описи мегалітичних споруд і наскельних малюнків, фольклор з елементами стародавньої мудрості, праці сучасників (етнографів, культурологів, філософів), інші артефакти матеріальної й духовної культури минулого й сьогодення. Своєрідний міфомістико-філософський холізм системи «ІТ» Р. Генона визначив її функціональну спрямованість, — власну програму соціокультурного реформування західного суспільства, що перебуває в глибокому занепаді, — на засадах Традиції.

Містико-міфологічний космізм Р. Генона: структурні й функціональні аспекти. Традиція — основне поняття філософії Р. Генона — тлумачиться як сукупність знань «надлюдського» походження, що передаються усно від покоління до покоління протягом тисячоліть і є духовною основою здорового суспільства й окремої людини. Система «ІТ» Р. Генона знаходиться в течії нової установки культури, — космізму, — що остаточно формується протягом другої половини XIX — першої половини XX ст. [23, с. 219-220, 363]. Її реалізація спрямована на подолання локальності існування людства й потенційно здатна забезпечити його соціальне безсмертя. У структурі містичного космізму важливе місце належало уявленням про Шамбалу<sup>1</sup>.

Однак Р. Генон не був «пророком космічних катастроф», від яких циклічно потерпає людство. Такі феномени квазірелігійної апокаліптики, «натуралістичної есхатології» відтворюються в культурі західного модерну першої половини XX ст., варто згадати Г. Хербігера, Е. Кейсі, І. Веліковського й ін. У рецензії на книгу Г. Жоржеля «Ритми в історії» сам Р. Генон попереджав про небезпеку «таких досліджень, особливо в нашу епоху, коли так звані «пророчтва» мають такий успіх; звичайно, ніяка традиція такі речі не схвалювала й саме тому ставила різні перешкоди, оскільки деякі аспекти вчення про цикли повинні лишатися прихованими» [4, с. 27]. Але інтелектуальну «спокосу» подібних «пророчтв» прокувала спадщина самого Р. Генона, тому що водночас

---

<sup>1</sup> Вчення про Шамбалу — осередок Вищого Розуму на Землі — було важливим елементом не тільки системи «ІТ» Р. Генона, але й Живій Етики, де мало яскраво виражене гуманістичне спрямування.

з дослідженнями щодо космічних циклів, він міркував про Атлантиду й Гіперборею, тлумачив давньоєврейську, єгипетську і греко-латинську містичні традиції саме в есхатологічному сенсі.

У соціокультурному просторі як західного (а потім і радянського), так і східного модерну космізм мав свої особливості. Втілений у «традиційних» знаннях, космізм Р. Генона має мету — підйом людини по космічних щаблях — аж до зустрічі з Абсолютом. Варіант космізму Р. Генона є структурованою системою, яка має декілька світоглядних «страт». Перш за все, тут відчутний міфологічний космізм, що є частиною не тільки його космізму, але й системи «ІТ» узагалі. Необхідно також зазначити, що космізм Р. Генона виникає на кордоні між Заходом і Сходом; тому він — поле взаємодії східних релігій, просякнутих космологічними мотивами та європейською метафізикою, ефективність якої неодноразово підтвердив герметизм [4, с. 100-101].

Точкою відліку в аналізі генонівського варіанта космізму є символіка хреста, яка не тільки привертає увагу езотериків сьогодення, але певною мірою, впливає на контексти сприйняття системи «ІТ» у постперебудовному соціокультурному просторі [12; 13]. В однойменній фундаментальній праці (1931) Р. Генон продемонстрував усю багатозначність цього символу — від найвищого метафізичного до незліченних похідних значень. Знак хреста, на його думку, знаменує реалізацію «Універсальної Людини». У Всесвіті Р. Генона «пошуки Абсолюту» припускають тождність знання й буття, а процес пізнання подібний сходженню по спіралі. Останньому образу згодом належатиме важливе місце в філософії постмодернізму.

У Всесвіті Р. Генона все можливе — реальне, а тому існує необмежена кількість світів, «станів суцього й рівнів Екзистенції». Людина, або радше «людська істота», є тільки одним з таких рівнів. Р. Генон, як і певне коло його далекоглядних сучасників, є провісником «Полісуб'єктного Всесвіту». Але в першій половині ХХ ст. дарма було намагатися увявити собі ці світи й стани, тому що є ризик впасти в антропоморфізм. Зоряне небо нагадує нам про безліч можливих модальностей прояву, але людина не має привілейованого місця в цій необмеженій ієрархії світів і станів.

Але, за Р. Геноном, на власному рівні існування людині належить почесне місце; відповідно до Традиції, важливим репрезентантом якої є даосизм, де окрему людину можна розглядати як «синтез усіх елементів і всіх царств природи». Людина — мікрокосм, «дзеркало природи» і, отже, відповідає макрокосму, що є для нього середовищем існування [2, с. 88-89].

Космізм Р. Генона оснований на тому, що, незважаючи на множинність світів, усі вони, як і багатоманіття станів окремої істоти мають між собою глибокі кореляції, оскільки «кожна

з частин всесвіту, чи йдеться про світ, чи окрему істоту, всюди й завжди аналогічна цілому» [2, с. 45]. Ця онтологічна аналогія виникає з того факту, що Екзистенція як сукупність прояву єдина у своїй природі та являє собою «реалізацію у виявленому вигляді всіх можливостей, що споконвічне Буття містить у самій своїй єдності» [2, с. 49]. Таким чином, людський мікрокосм відбиває не тільки всі елементи свого власного стану існування, але й безмежне багатство виявленого світу в цілому. Він може бути розширений до безкінечних меж усєї Екзистенції.

Космізм Р. Генона пропонує власне вирішення центральної проблеми філософії — проблеми людини. Р. Генон відзначає наявність аналогії, але не подібності, «між окремою людиною — істотою відносною й неповною... і цілісним суцям, не зумовленим і трансцендентним щодо всіх окремих і зумовлених способом існування, й навіть стосовно самої Екзистенції» [2, с. 53]. Це «цілісне суще» Р. Генон символічно позначає як «Універсальну Людину», саме з нею окрема людина постійно пов'язана «золотою ниткою» (сутратма), яка потенційно здатна перетворити цей зв'язок у тождність. Виникає підстава стверджувати, що між «Універсальною Людиною» й індивідуальною людиною існує онтологічна відповідність: друга віртуально міститься в першій і, навпаки, остання існує в ній віртуально й негативно. У Всесвіті Р. Генона «Універсальна Людина» існує на кшталт ідеального архетипу. Отже, індивідуальна людина й «Універсальна Людина» знаменують собою початок і завершення історії людства.

Космізм Р. Генона й консолідація езотеричної картини світу. Використовуючи мову символів, Р. Генон виявляє «метафізичне споріднення» міфореілігійних текстів та традиційних коментарів до них — ведичних, даоських, численних розробок цієї теми в інших джерелах («Нун-небуття» давньоєгипетської космології; «Ейн-Соф», Бог-Нескінченність кабалістичних трактатів; «світова безодня» єдичних сказань тощо). Однак Р. Генон незмінно повторював, що його метафізика й космізм як її настанова, що виходить за межі «чистого розуму» й відкривається у світ безмежного, неминуче повинна містити в собі елементи невимовного, котрі й складають її суть. Орієнталістські основи були запорукою утворення стійкого напрямку відходу від європейської раціоналізованої метафізики, який закріпився в наступних культурних практиках.

Метафізику Р. Генон розумів як сутнісно незмінне знання «нелюдського» походження, знання, що перевершує й скасовує будь-які наукові й філософські системи, що є суто людськими утвореннями, обмеженими та недалекоглядними. Метафізика вища за всі релігії, які, за Р. Геноном, можна вважати її доповненнями або навіть переверненнями. Основним у метафізиці є принцип єдності



Істини, окремі форми прояву якої вибудовуються ієрархічно, породжуючи підпорядковані істини. В земному, людському світі цьому відповідає споконвічна Традиція, що фрагментарно реалізується в історії; вторинними ж істинами є традиційні й релігійні форми, які мають єдине джерело. В цілому ж буття є лише проявом небуття й міститься в ньому в потенційному вигляді.

Буття й небуття — два аспекти «всесвітньої можливості», яка, за Р. Геноном, нічого не дає, а лише послідовно виявляється, — так само, як чергування дня і ночі, як видих і вдих. Повний цикл такого прояву, який Р. Генон назвав санскритським терміном «кальпа», поділяється на періоди, що мають назву «манвантар». Кожен період повторює в мініатюрі схему прояву, закладену в кальпі. В середині кожного циклу й періоду діють дві протилежні тенденції — спадна й висхідна; першу можна вважати такою, що переважає, друга домінує тільки за виняткових обставин. Загальний хід прояву (маніфестації) складається в послідовному русі від «чистої духовності», що ототожнюється з «чистим небуттям», до остаточного «повалення в матерію»; в цьому останньому набувають утілення найпотворніші можливості прояву<sup>1</sup>. В працях Р. Генона не можна не побачити маніхейського протиставлення матерії й духу, якого він намагався уникнути, введенням тези про єдність надсвітового «вищого принципу».

Онтологічні міркування Р. Генона були світоглядною основою синтезу специфічної езотеричної картини світу, надання їй специфічного холізму, — притаманного, зокрема, й іншим проектам соціокультурного реформування суспільства. Процес неутильного «ущільнення», «матеріалізації» Всесвіту, перетворення «якості в кількість» у бутті природи характеризується повільною, а тому непомітною для ока, трансформацією первісного земного раю в кам'яне, кристалічне, а потім і металеве пекло, в суспільних відносинах — послідовною зміною чотирьох «юг» (крита-юга; трета-юга; двапара-юга; калі-юга), кожній з них відповідає власна форма правління (теократія, монархія, демократія, охлократія). У сфері думки зміна «юг» супроводжується поступовим «потьмаренням» вищих принципів, що згодом робить їх недоступними для загалу.

Прірва між світом Традиції й десакралізованого сучасністю розширюється, вважав Р. Генон. Сьогодні не шукають іншого

---

<sup>1</sup> Якщо система «ІТ» Р. Генона ґрунтується на уявленні про перевагу тенденції до інволюції світу, його занепаду, то М. Еліаде дотримував дещо іншого погляду. «Індійський умогляд — відзначав він, — підсилює й організовує ритми, що керують періодичністю космічних утворень і руйнувань»; ці побудови «розвивали й робили нескінченний первісний ритм «створення — руйнування — створення»...» [30, с. 109, 108].

знання, крім того, що збільшує могутність чи багатство. Суть ремесла втрачено, кожен індивід переходить від одного заняття до іншого, не звертаючи уваги на ієрархію функцій, та й самі ці слова нині під забороною. З усіх цінностей шануються тільки матеріальне благополуччя, що пов'язано з неправильними уявленнями про прогрес і пріоритет індустріальної цивілізації. Р. Генон не сприймає ні одну з форм демократії. Демократію він вважає відбиттям у сфері політики тієї бездуховності, що притаманна сучасній науці й культурі. Суб'єктом історичної дії має стати «нова еліта» — носій «традиційних цінностей» — об'єднана в таємну організацію на зразок ордена тамплієрів, з анонімним, законспірованим керівництвом.

Висновки. В системі «ІТ» Р. Генон вдалося переконливо розмежувати теософію й споріднені з ними вчення, «поп-окультизм», з одного боку, і ортодоксальний езотеризм — з іншого. Соціокультурна демаркація цих феноменів дозволила Р. Генону визначити їх світоглядні репрезентації як особливу Традицію — єдину й абсолютну захисницю Божественної Мудрості, Істини, Софії.

#### Список літератури

1. Генон Р. Очерки о традиции и метафизике / Р. Генон; Пер. с фр. В. Ю. Быстрова. — СПб. : Азбука, 2000. — 320 с.
2. Генон Р. Символика креста / Р. Генон; Пер. с фр.; [предисл.] Т.М. Фаддеева и Ю.Н. Стефанова. — М. : Прогресс — Традиция, 2004. — 704 с., ил.
3. Генон Р. Символы священной науки / Рене Генон; Пер. с франц. Ника Тирос. — М. : Беловодье, 2002. — 496 с.
4. Генон Р. Традиционные формы и космические циклы: Кризис современного мира / Р. Генон; [Пер. с фр.; предисл. Т. Б. Любимовой]. — М. : Беловодье, 2004. — 304 с.
5. Генон Р. Царство количества и знамение времени. Очерки об индуизме. Эзотеризм Данте [Избр. произв. Пер. с фр. ] / Р. Генон. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Беловодье, 2003. — 478 с. — Прил.: Рене Генон и Дух Индии / Т. Б. Любимов. Идеи Рене Генона и современный мир / С. Ю.Ключников.
6. Генон Р. Царь мира / Р. Генон; Пер. с фр. // Вопросы философии. — 1993. — №3. — С. 97–133.
7. Генон Р. Царь мира = Le roi du monde. Очерки о христианском эзотеризме = Aperçus sur l'ésotérisme chretien/ Р. Генон; [Избранные произведения]; Пер. с фр. Ника Тирос. — М. : Беловодье, 2008. — 224 с.
8. Генон Р. Человек и его осуществление согласно Веданте. Восточная метафизика: [ Пер. с фр. ] / Р. Генон. — М. : Беловодье, 2004. — 253 с.
9. Генон Р. Язык птиц. О смысле «карнавальных» праздников. Тайны буквы «нун». Традиция и бессознательное. Влияние исламской цивилизации на Европу / Р. Генон; Пер. с фр. // Вопросы философии. — 1991. — №4. — С. 43–57.

10. Генон Р. Эзотеризм Данте / Р. Генон; Пер. с фр. // *Философские науки*. — 1991. — №8. — С. 132–171.
11. Гинцбург Д. Г. Каббала, мистическая философия евреев / Д. Г. Гинцбург // *Вопросы философии и психологии*. — 1896. — Кн. 33. — С. 279–300.
12. Крест — символ жизни Вселенной // *Свет. Природа и человек*. — 1993. — №9/10. — С. 88–89.
13. Мамлеев Ю.В. Судьба бытия / Ю.В. Мамлеев // *Вопросы философии*. — 1993. — №10. — С. 169 — 182; №11. — С. 71–100.
14. Папюс Каббала. Предсказательное Таро: [Пер. с фр.] / Папюс. — М.: АСТ, 2004. — 460 с.: ил. (Духовные учителя).
15. Папюс Каббала, или Наука о Боге, Вселенной и Человеке : [Древнейшая система магических знаний : Пер. с фр.] / Папюс. — М.: РИПОЛ Классик: Лада, 2004. — 443 с., ил. (Ваша тайна). — (Практическая магия).
16. Папюс Первоначальные сведения об оккультизме / Папюс. — 3-е изд.— СПб. : Тип. «Печатный труд», 1911. — 297 с.
17. Петров Вал. А. К истории философской мысли поздней Античности (учение Прокла о магических именах) / Вал. А. Петров // *Вестник СПбГУ*, Сер. 2. 1995. — Вып. 4 (№23). — С.15–20.
18. Плахотнюк В. Земная и небесная тайны солнечной свастики / Владимир Плахотнюк. // *Техника — молодёжи*. — 1998. — № 11/ 12. — С. 26–27.
19. Соловьёв Вл. С. Предисловие к статье барона Д.Г. Гинцбурга «Каббала, мистическая философия евреев» / Вл. С. Соловьёв // *Вопросы философии и психологии*. — 1896. — Кн. 33. — С. 277–279.
20. Стефанов Ю.Н. «Не заблудиться по пути в Шамбалу» / Ю.Н. Стефанов // *Вопросы философии*. — 1993. — №3. — С. 92 — 96.
21. Стефанов Ю.Н. Рене Генон и философия традиционализма // Ю.Н. Стефанов // *Вопросы философии*. — 1991.— №4. — С. 31–42.
22. Традиція и традиціоналізм: матеріали Круглого столу (Донецьк, 11 листопада 2011р.). — Донецьк : ППШ «Наука і освіта», 2011. — 80 с.
23. Щедрін А.Т. «Вторинна» міфотворчість як соціокультурний феномен: (проблеми релігієзнавчо-культурологічного аналізу): моногр. / А.Т. Щедрін; Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2007. — 430 с.
24. Щедрін А.Т. Неорієнтальна складова «вторинної» міфотворчості як феномену постмодерної релігійності /А.Т. Щедрін //Історія релігій в Україні. Науковий щорічник 2007 рік. — Книга II. — Львів, 2007. — С. 251–258.
25. Щедрін А.Т. «Нові» релігії, окультно-містичні течії та «вторинна» міфотворчість: «вікна» до «постхристиянської» цивілізації? / А.Т. Щедрін // *Культура України*. — 2006. — Вип. 17. — С. 49–60.
26. Щедрин А.Т. Спиритизм как мифология переходной эпохи: (По материалам журнала «Въра и Разумъ») /А.Т. Щедрин / Н.Н.Страхов и русская культура XIX — XX веков: Материалы международной научной конференции 28-30 октября. — Белгород, 2008. — С.326–330.

27. Щедрін А.Т. Спіритизм як феномен «постпросвітницької» релігійності: (культурологічний аналіз у філософсько-богословській спадщині Т.І. Буткевича) / А.Т. Щедрін // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник 2010 рік. — Книга II. — Львів, 2010. — С. 479–488.
28. Щедрін А.Т. Теософія як феномен некласичної релігійності Нового часу: (соціокультурні виміри в оцінках сучасників) / А.Т. Щедрін // Вісник Харківської державної академії культури. Збірник наукових праць. Вип. 29. — Х. — ХДАК, 2010. — С. 32–40.
29. Щедрин А.Т. Философско-культурологический анализ спиритизма в творческом наследии Т.И. Буткевича / А.Т. Щедрин // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. № 888. Серія: «Теорія культури та філософія науки». — Х., 2010. — Вип. 37. — С. 182–190.
30. Элиаде М. Космос и история: Избранные работы / М. Элиаде / Пер. с фр. и англ. — М.: Прогресс, 1987. — 312 с.

*Надійшла до редколегії 04.01.2012 р.*

УДК 130

Л. І. МАЧУЛІН

### ХАРКІВ У СИСТЕМІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ КООРДИНАТ РОСІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ XVII-XVIII СТ.

*Розглядається феномен «столичності» Харкова в контексті модернізації імперської Росії-СРСР, оскільки це єдиний і безперервний процес, а місто є одночасно наслідком і продуктом його діяльності.*

**Ключові слова:** глобалізація культури, культурна глобалізація, модернізація, Російська імперія, Харків, столичність, провінційність, бренд.

*Рассматривается феномен «столичности» Харькова в контексте модернизации имперской России-СССР, так как это единственный и непрерывный процесс, а сам город одновременно является следствием и продуктом его деятельности.*

**Ключевые слова:** глобализация культуры, культурная глобализация, модернизация, Российская империя, Харьков, столичность, провинциальность, бренд.

*In the article grounded thesis that the comprehension of the phenomenon Kharkov must be done in the context of modernization of imperial RUSSIA-USSR, because it is single and continuous process.*

**Key words:** globalization of culture, cultural globalization, modernization, Russian empire, Kharkov, provinciality, brand.

Актуальність теми зумовлена тим, що під впливом глобалізації культури й культурної глобалізації суттєво змінюється розуміння феномену міста і його ролі взагалі. Зважаючи на велике значення

досліджень феномену міст, що претендують на статус сучасних, модерних, столичних, до яких належить і Харків, особливе місце посідають ті з них, в яких розпізнають і прогнозують соціокультурні трансформації. Визначення сутнісних тенденцій дозволяє сформуванню концептуальний погляд на місце й роль Харкова в загальній системі сучасних постмодерністських трансформацій.

**Мета** дослідження — виявити конститутивні фактори модернізації Російської імперії, які вплинули на статусні ознаки Харкова в соціокультурному контексті XVII-XVIII ст.

Місто Харків як явище давно стало об'єктом наукової уваги. Формувати його образ розпочав літератор і філософ Г. С. Сковорода ще в XVIII ст. Його послідовниками стали в XIX ст. Гр. Квітка-Основ'яненко та Яків Щеголев, хронологію Харківської губернії упорядкував К. П. Щолков, достовірно описав Слобідські козацькі полки Е. Альбовський, етнографію й фольклор досліджував М. Ф. Сумцов, опис історії Харківської єпархії залишив Філарет (Гумільов), нарешті, вичерпну роботу до 250-річчя Харкова написали історики Д. Багалій і Д. Міллер. У XX ст. Харків досліджували, вивчали й описували історики й літератори, архітектори й митці, етнологи й компартійні діячі. Лише перелік їхніх прізвищ зайняв би декілька сторінок, однак, не можна не назвати М. Гетьманця з його розвідками про таємницю князя Ігоря й річки Каяли; Л. Посохову, дослідницю історії Харківського колегіуму; І. Саратова, що повернув сучасникам усі герби Харкова; А. Лейбфрейда, який залишив безцінні спогади про архітектуру міста; К. Кеворкяна, що наполегливо нагадував мешканцям про столичний статус радянського Харкова; В. Міславського, котрий першим написав кінематографічну історію міста; В. Маслійчука, що дослідив генезис і долю козацької старшини Слобідських полків; А. Краснящих і К. Беляєва, які зібрали цілий том згадок про Харків у світовій літературі, та багато інших.

Зважаючи на велику кількість монографій з окремих питань історії та культури Харкова, слід зазначити, що нині немає міждисциплінарного дослідження соціокультурного феномену міста Харкова. Неоднозначними є також висновки окремих авторів. Дискусійним залишається питання щодо періодизації історії Харкова. Не атрибутовані й не описані характерні особливості соціокультурного образу міста для формування засад бренду «культурна столиця України» та ін.

Утім, у 2014 р. Харкову виповниться 360 років. З них 263 роки він перебував у складі Російської імперії, 74 роки — у складі федерації СРСР — фактично в тому ж цивілізаційному просторі-часі. З них неповних 17 (з 1917 по 1934) був столицею нового політичного утворення — Української Радянської соціалістичної республіки, яка входила до складу СРСР. Після надання статусу столиці

Києву й до 1960-х рр. про «столичність» Харкова ніяк не згадувалося, — напевне, з тієї причини, що тривала епоха головного ідеолога й автора перенесення столиці. Потім, аж до 1991 р., коли розпався Радянський Союз, терміни «перша столиця», «столичний Харків» і подібні вживалися зрідка й здебільшого в історичному контексті — як констатація факту й не більш.

З об'єктивних причин, після розриву народно-господарських зв'язків, у 1991 р. економічний стан Харкова різко погіршився. Хоча всі міста нової держави — України — страждали від переходу до нової форми економічного й політичного устрою, харків'яни своє тяжке становище пов'язували саме з утратою статусу одного з головних міст в економіці СРСР. Одночасно з ностальгією по державі, що «канула в Лету», харків'яни ментально почали звертатися й до «столичного» періоду, коли Харків, власне, й піднявся на найвищі щаблі своєї історії, а сучасний стан сприймали як «провінційність».

Таким чином, актуалізацію словосполучення «перша столиця» протягом останніх двадцяти років слід розглядати як соціокультурний феномен. При цьому повсякденно це словосполучення вживається як у позитивному, так і в негативному сенсі громадськими й політичними діячами, засобами масової інформації, пересічними харків'янами тощо.

Звернула увагу на феномен «перша столиця» й наукова громадськість. В основному — у соціологічних дослідженнях, звернень до проблем ідентичності міста, пристосування мешканців до нього в символічному просторі-часі серед інших міст і регіонів [1].

Завдяки поширенню соціокультурного феномену «перша столиця», в науково-дослідницькій літературі поняттю «столичність» протиставляється, зазвичай, «провінційність». Але наскільки ця дихотомія актуальна для Харкова?

Вітчизняні дослідники чітко розрізняють ці два поняття передусім у зіставленні. Дихотомія «столичності» й «провінційності» виразно закріплена в буденній свідомості, в повсякденному житті людини [2]. Вказане зіставлення легко можуть сприймати комуніканти. Проте розгляд феномену «столиця-провінція» на одному лише зіставленні не може продемонструвати всього спектра властивостей цих значень, тих потенційних можливостей (інформаційних, статусно-рольових, суспільно-структурних, соціокультурних), які вони надають.

У дослідженнях іншої групи авторів сполучення центру й провінції наповнене смисловим змістом — аналітичний фокус зміщується на властивості, що приписуються конкретним просторовим локусам, на досвіді вболівання «своєї» й «чужої» межі, на образ «територій» [3]. Але й тут виникають питання. Наприклад, наскільки аргументована думка дослідників щодо об'єкта

дослідження залежно від їх розміщення («включений — не включений»); уявлення мешканців відповідних соціальних локусів щодо останніх? Чи належить розрізнення провінції й центру виключно індивідуальній свідомості або воно виходить за межі суб'єктивності? Чи є провінція й столиця антиномічними сутностями, чи це полюси якогось континіуму, що передбачає й перехідні, й маргінальні стани? Яке співвідношення провінції й провінційності, столиці й столичності в різні історичні періоди? Що відбувається з топологічними уявленнями людей за сучасних умов, коли нові засоби комунікації докорінно змінюють сприйняття простору-часу та уявлення про нього, сполучаючи провінцію й столицю, периферію й центр? [4]

На нашу думку, Харків, як місто загалом, місто в історії, слід розглядати не як дихотомічну пару «столичність-провінційність», а як соціокультурний феномен, що сформувався внаслідок модерністських процесів у Російській імперії протягом XVII-XIX ст. Оскільки Харків, як фортеця, виник на території, що незабаром увійшла до складу Московського царства згідно з договором 1654 р., й був заснований за указом Олексія Михайловича (офіційно з 1654 р.), то всі подальші зміни в його історії логічно й виправдано розглядати в контексті модернізаційних процесів, що відбувалися у фізичному й культурному просторі Російської імперії.

Звернувшись до багатьох праць з цього питання, можна дійти висновку, що модернізація Московського царства, яка розпочалася з приходом на трон династії Романових (1613) і сприяла формуванню Російської імперії, не закінчилася зміною політичної форми правління (1917), а триває й понині. Процес модернізації існував у двох моделях (імперській та ліберальній), який умовно можна поділити на чотири етапи: 1613-1856 (яскраві лідери — Петро I, Катерина II, Олександр I), 1856-1917 (Олександр II), 1917-1991 (В. Ленін і Й. Сталін), 1991 — сучасний час.

Модернізація була відповіддю на цивілізаційний виклик європейських країн з метою збереження державності за умов жорсткої конкуренції у світі, де домінували Захід і Схід. Боротьба протягом усього XVIII ст. за перетворення країни на велику євразійську військову й фінансову державу закінчилася перемогою над Наполеоном (1812).

На першому етапі результатом модернізації держави стало виникнення так званих «опорних центрів» Російської імперії — Харкова (1654), Санкт-Петербурга (1703), Єкатеринослава (1776), Херсона (1778), Миколаєва (1789) й багатьох інших міст.

Одночасно з «матеріалізованими» результатами модернізації в життя російського суспільства ввійшли такі соціокультурні феномени, як система освіти (навчальні заклади, бібліотеки й таке

інше), система дозвілля й розваг (театр, періодичні видання), містобудування за західним зразком та інші.

Відтак значний інтерес для дослідження має урбанізація регіону Слобідської України, що сформувався в другій половині XVII — першій половині XVIII ст. на території сучасних Харківської, частково Сумської, Полтавської та Луганської областей. На нашу думку, до кінця козацького періоду (1654-1765) Харків слід розглядати як фортецю, але аж ніяк не місто з притаманними такому поселенню атрибутами. Отже, будучи адміністративним центром Слобідського козацтва, Харків майже нічим не відрізнявся від інших полкових слобод (Сум, Ізюма, Охтирки, Острогоська та ін.).

Побудована в «козацький період» система міських поселень — малих, середніх і великих — була радше мережею сільських слобід деінде із «замком» — укріпленою фортецю. Населення — селяни та воїни, але не міські мешканці. Тоді як «Город есть одно неразрывное целое со своим населением» [5].

Відповідною була й слобідська культура козацького періоду: «В течение целого века население должно было затрачивать все свои силы не на созидание культуры, а на ее защиту от кочевников» [6, с. 5] (виділено автором). Чию ж культуру захищало місцеве населення? Південноросійських вихідців з Польщі та великоросів з Півночі: «и те, и другие принесли с собой известные культурные зачатки», — підкреслює Д. Багалій.

Що ж це були за «культурные зачатки»? Характерна риса черкас, котрі становили «основне ядро населення», визначається в актах того часу терміном «старочеркасские обыкности». Відповідно до «обыкностей», вони займали собі ділянки оранки та сінокосної землі, ліси, влаштовували хутори, заводили пасіки, будували млини, займалися всілякими промислами. Інакше кажучи, будучи на своїй батьківщині землеробами, вони принесли із собою культуру землеробів, яка разом зі скотарством стала основним видом діяльності для слобідських черкас. Зрозуміло, після несення козацької служби з охорони краю.

Постійна загроза татарських набігів змушувала московський уряд і місцеве населення витратити величезні кошти на облаштування укріплень: «Были укреплены не только полковые и сотенные местечки, но даже местечки и владельческие селения; кроме отдельных крепостей, были еще сплошные укрепленные черты, которые тянулись на несколько сотен верст» [6, с. 9].

Окрім військової загрози, вказує Д. Багалій, у другій половині XVII і першій половині XVIII ст., були й інші: внутрішні смути, «вызванные политическими движениями в соседних областях (в гетманщине и на Дону), участие в заграничных походах



и войнах (крымских, прусских и т.д.), разного рода физические бедствия...». [7, с. 11].

У такому контексті можна стверджувати, що процес урбанізації Слобожанщини, фактичний процес виділення «центру» й «провінції», зародження міської культури малоруського типу розпочався з реформ Катерини II. Як відомо, в 1765 р. було прийнято рішення про введення цивільного адміністративного управління через створення Слобідсько-української губернії на території п'яти Слобідських полків. З того часу фактично почалося планове перетворення військових фортець на цивільні міста.

Особливістю урбанізації Слобідської України в XVII–XVIII ст. став значний вплив на цей процес перманентного протистояння козацтва розташованим тут військам російської адміністрації, з одного боку, а з іншого — обох названих сторін зовнішньому супротивникові в особі кримсько-татарського ханства, військ імперії турецького Османа, Речі Посполитої та Швеції.

Відповідно до того, як зміщувалася на південь межа Російської імперії, відбувалися природний процес господарського освоєння Слобожанського регіону, розвиток торгівлі й управління. Московський уряд, намагаючись узяти під свій контроль величезну територію краю, вимушений був розвивати державний апарат.

Цей висновок принципово важливий для нас, оскільки надає розуміння умов формування міської культури в цьому регіоні. Як відомо, основним соціальним носієм культури міста є міське населення. Місто сприймається нами як особлива соціально-територіальна форма організації громадського виробництва, де здійснюється не лише виробництво речей, але й «виробництво» людей, їхнього способу життя. Якість «виробництва» людини багато в чому, якщо не в усьому, залежить від стану соціально-культурного середовища. Процес ускладнення міського середовища приводить до зміни «якостей» самої людини.

З позицій сучасної науки міська культура складається з таких елементів, як норми й цінності цієї міської общини, соціальна психологія міського співтовариства, спосіб життя й менталітет городян, соціальна комунікація й соціальне проектування й тому подібне. Власне міській культурі, як об'єкту дослідження, складно надати визначення. На сьогодні існує декілька робочих визначень цього феномену, кожне з яких не може повною мірою задовольнити дослідників. Одне з них: «Под городской культурой мы можем разуметь подвижный, зыбкий в контурах образ, возникающий в результате преломления универсальных культуротворческих процессов в конкретно-индивидуальной городской среде» [8].

З 1765 р. м. Харків почав «переживати» соціокультурну трансформацію: з полкового міста українських козаків з українською ж

культурою місто поступово перетворювалося на зменшену копію російських столиць — Москви та Петербурга. Полкове місто, зрозуміло, майже не відповідало статусу «центру губернії». Відмінність між Харковом і великим селом «по зовнішності заключалась разве в том, что центр Харькова был окружен деревянным частоколом, именуемым крепостью, но такой же точно частокол имелся и в Ольшаной, и в Мереве, тоже именовавшихся крепостями» [6, с. 202]. З 1766 р. розпочалося спорудження губернаторського будинку з планом, який уже був затверджений для Новгорода [6, с. 204], а «разбивку города по плану» затвердила в 1768 р. особисто Катерина II.

Згідно з планом, вулиці мали бути прямими, дахи в центрі міста криті залізом, дерев'яні будівлі знищували, а всі нові будували з каменю. Нові правила містобудування багатьох харківців позбавили садиб і дворів, інші вимушені були виселятися з насиджених місць через неможливість перебудувати свій будинок відповідно до вимог архітектурного вигляду міста. Все це «вызывало споры, порождало недоразумения и жалобы» [6, с. 203]. Це загалом і не дивно, адже харківські обивателі здебільшого були людьми не багатими. Тому до кінця століття, майже за тридцять п'ять років існування в статусі губернського центру, Харків, окрім центру, «по своим постройкам мало разнился от деревни. <...> наполнен самым простым деревянным строением, по бедности обывателей покрытым большей частью даже соломенными крышами» [6, с. 22].

Починаючи з 1780 р. Харків, як типове полкове місто, позбувшись звання полкового, набув статусу важливого адміністративного центру для імперії й послідовно пройшов усі етапи адміністративних реформ. Цей статус губернського міста Харків набув разом з відповідними губернськими установами та російськими чиновниками на чолі з губернатором, що призначалися в Петербурзі. Одночасно з трансформацією місцевої козачої старшини в російських дворян, в їх середовище проникали російська культура, традиції, мова. «Нове» дворянство, верхівка суспільства, прагнуло відмежуватися від простолюду в будь-який спосіб — не лише в соціальному, а й у національному аспектах. Про ці тенденції йдеться, коли говорять, що після ліквідації козацько-гетьманської автономії (1775) інтенсивно відбувалося «обрусіння» Харкова й знищення його національної української культури [6, с. 511].

Зросійщенню сприяв і вплив до нового губернського центру іноземних і російських купців. У кінці XVIII ст. до них приєдналися євреї, яких не було раніше. Одночасно збільшилася чисельність великоросійських ремісників (теслярів, мулярів і ін.),

яких адміністрація, дворяни, купці, священики «виписували» для будівельних потреб.

Поступово Харків з козацького, військового містечка перетворювався на «культурне» місто. «Преобразование Харькова в центральный город наместничества и губернии в сильной степени отразилось на быте и нравах его населения. <...> ... но не подлежит сомнению, что каждый из них [губернаторов] делал шаг вперед по части приобщения харьковцев к общерусскому складу жизни» [6, с. 511].

Так, поволи фортеця все більше нагадувала місто, а в Харків приходила російська міська культура. Саме міська, а не народна, й вона не витісняла народну українську культуру, яка домінувала в козацький період. На той момент верхівка українського суспільства не готова була «виробляти» культурні зразки для міста, у неї не було такого досвіду. Харків був приречений приймати й адаптувати «столичну» культуру.

Отже, сучасна міська культура Слобідської України започаткована в другій половині XVIII ст., коли полкове облаштування населених пунктів замінювалося адміністративно-цивільним. Культура населення полкового міста Харкова спочатку була землеробською (доіндустріальною) і ґрунтувалася на «старочеркаських обычностях». Разом зі статусом адміністративного центру губернії Російської імперії та з російською адміністрацією в Харків став надходити російський та іноземний капітал. Ці та інші чинники спільно деформували сталу за «козацький» період місцеву культуру.

Так почалося становлення русифікованої міської культури Харкова. Будучи «столицею» для провінції (адміністративним центром губернії), молода міська культура Харкова була своєрідним зразком для копіювання в інших містах Слобожанщини.

На новому витку модернізації в сучасному процесі культурної глобалізації спостерігається «вестернізація» української культури, що простежується на прикладі міської культури Харкова, але це може стати предметом подальших досліджень.

### Список літератури

1. Мусієздов А. А. Идентичность города: образ Харькова в представлениях харьковчан (по материалам интервью). — Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2009. № 881; Мусієздов О. Феномен міської ідентичності в контексті соціологічного аналізу // Схід — Захід: Історико-культурологічний збірник / Схід-ін-т українознавства ім. Ковальських та ін.; Редкол.: В.В.Кравченко (голов. ред.) та ін. — Вип. 9-10: Спец. вид.: Patria / За ред. В. Кравченка. — Х. : ООО «НТМТ», 2008. — С. 115–126; Харків кінця XVIII — початку XIX століття у спогадах мандрівників і мемуарах // <http://www.refine.org.ua/pageid-2443-1.html> та ін.

2. Чорний Д. М. Харків початку ХХ ст. : історія міста, долі людей / Д. М. Чорний. — Х. : [Б.в.], 1995. — С. 13.
3. Чорний Д. «Анклави цивілізації» чи «контактні зони»: велике місто українсько-російського Порубіжжя / Д. Чорний // Схід — Захід: Історико-культурологічний збірник. Вип. VIII. — Харків-Київ: Критика, 2006. — С. 69–81.
4. наприклад: Мадатав А. Пространственно-временные измерения демократии // Общественные науки и современность. 1998. № 1; Мостовая И. В., Скорик А. П. Архетипы и ориентиры российской ментальности // Полис. 1995. № 4; Шматко Н. А., Канонов Ю. Л. Территориальная идентичность как предмет социологического исследования // Социол. исслед. 1998. № 4; Филиппов А.Ф. Общество и пространство: обзор монографий Бенно Верлена // Социол. журн. 1996. № 1/2.
5. Анциферов Н. П. Пути изучения города, как социального организма. 2-е изд. — Л., 1926. — С. 16.
6. Багалея Д. И., Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655 по 1905 год). В двух томах. Репринтное издание. Том первый. — Харьков. 1993.
7. Багалея Д. Заселение Харьковского края и общий ход его культурного развития до открытия университета. — Х. : 1889. — С. 5
8. Культура города: Проблемы инновации. — М., 1987. — 348 с.

*Надійшла до редколегії 28.12.2011 р.*

УДК 394. 2 (477. 6)

В. О. ЧУЙКО

### ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ У СВЯТКОВО-ОБРЯДОВІЙ СФЕРІ СУЧАСНОГО ПРИДНІПРОВ'Я

*Досліджується взаємодія традицій та новацій у святково-обрядовій сфері сучасного Придніпров'я. Зазначається роль святкової обрядовості як важливого чинника формування національної ідентичності в сучасній культурній політиці.*

**Ключові слова:** традиція, новація, модернізація, святково-обрядова сфера, святкова культура.

*Исследуется взаимодействие традиций и новаций в празднично-обрядовой сфере современного Приднепровья. Отмечается роль праздничной обрядности как важного фактора формирования национальной идентичности в современной культурной политике.*

**Ключевые слова:** традиция, новация, модернизация, празднично-обрядовая сфера, праздничная культура.

*Investigated the interaction between tradition and innovation in the festive — ritual sphere in contemporary Prydniprovyia. Noted the festive-ritual role as an important factor in the formation of the national identity in contemporary cultural politics.*

**Key words:** tradition, innovation, modernization, festive and ceremonial sphere, festive culture.

Проблема взаємодії традицій та новацій у сфері святкової обрядовості є однією з найскладніших і найполемічніших. З одного боку, свята й обряди — найархаїчніша форма культури, яка немовби консервує етнічні звичаї, вірування, мораль; а з іншого — сучасні свята гнучко видозмінюються під впливом суспільно-політичних трансформацій, існує багато інновацій. Вивчення взаємодії традицій та новацій у царині свят і обрядів є актуальним напрямом культурологічних досліджень, який допоможе виявити традиційні цінності, національні зразки культури та механізм культурного наслідування.

Придніпровський регіон України, до якого належать Дніпропетровська і Запорізька області — колиска козацької слави, край, багатий народними традиціями. Тут ще в XIX ст. записували фольклорні матеріали такі видатні збирачі як І. Манжура, Я. Новицький, Д. Яворницький, Г. Залюбовський. У сучасний період дослідження традиційні свята досліджують В. Борисенко [3], М. Марфобудінова, О. Хоменко, В. Карпович, З. Маріна [6] та ін. Але попри численний масив праць з традиційної обрядовості, недостатньо вивченими є як механізм взаємодії святково-обрядових традицій і новацій, так і сфера сучасних свят у регіоні. Означені проблеми й розглядатимуться в цій публікації.

**Метою** статті є дослідження сутності співвідношення традицій і новацій у сучасній святково-обрядовій сфері культури Придніпров'я та їх вплив на соціокультурний процес у регіоні.

Для цього слід вирішити такі завдання:

- проаналізувати інтерпретацію в науковій літературі понять «традиція», «новація», «інновація»;
- виявити традиції, національні зразки святково-обрядової культури;
- розглянути вплив глобалізаційних процесів на утворення новацій у святковій сфері Придніпров'я;
- визначити роль сучасної святкової обрядовості у формуванні національної ідентичності.

Якщо звернутися до семантичного аналізу поняття «традиція», то, по-перше, варто сказати, що в побутовому розумінні «традиція» згадується поряд зі звичаєм, обрядом. Тут «традиція» — це те, що люди прийняли з давніх-давен й повторюючи історично відтворюють.

У етнографії «традиція», «традиційний» використовується як синонім народного, фольклорного [3]. Більшість етнографів розглядають традиційні свята як семіотичні системи, що виникли в дописьменну епоху [9]. Недоліком етнографічного підходу є те, що «традиція» розуміється як щось притаманне минулим епохам.

Науковець С. Безклубенко [2, с. 34] відзначає, що традиція — це важливе за значенням і складне за будовою явище суспільного

життя, та структурно виокремлює три аспекти: по-перше, це цілісна система світоглядних уявлень, що відтворює певну народну (національну, етнічну) картину світобачення; по-друге, це сфера почуттів, орієнтованих на ці уявлення, тобто стереотипів сприймання оточуючого, його оцінювання за шкалою — «сприйняття — неприйняття» (добре — зле, корисно — шкідливо і т. д.); по-третє, це сфера практичних дій, жестів, рухів, ритуалів, які відповідають світоглядним уявленням і супроводжують ці уявлення.

Культуролог О. Кузик визначає традицію як «комунікативно-трансляційно-трансмутаційний спосіб та взаємодію поколінь людей у межах певної культури (й відповідно субкультур) на засадах порозуміння й інтерпретації накопичених у минулому культурно-смыслових значень» [7, с. 15]. Він характеризує традицію як універсальну форму фіксації, закріплення та вибіркового збереження тих або інших елементів соціокультурного досвіду.

Отже, феномен традиції — це те, що передається (важливий і необхідний для нормального функціонування соціуму обсяг соціокультурної інформації), а також те, як реалізується це передавання, зокрема й за допомогою святкування.

У філософії «традиція» (від лат. *traditio* — передавати, переказувати) [9, с. 822] розуміється як форма соціальної комунікації, базовий елемент культури, соціальний механізм, за допомогою якого вона (культура) відтворюється. Сучасна наука інтерпретує традиції як системи, що постійно змінюються, на протигагу поглядам науковців XIX ст., котрі розуміли традицію як застиглий спадок минувшини. Значний внесок у трактування традиції як системи, що оновлюється, зробили зарубіжні вчені Е. Шилз [11] і Ш. Ейзенштадт [12].

Вітчизняні науковці, зокрема С. Арутюнов [1], ще в 70-і рр. XX ст. висловлювали думку, що традиція є своєрідним, одним з механізмів змінення суспільства. Розвиток культури, зокрема етнічної культури, відбуваються в процесах сприйняття новацій та їх стереотипізації.

Якщо підсумувати інтерпретацію поняття «традиція» в науковій літературі, можна дійти такого висновку: традиція в культурі — історично сформований механізм передавання від покоління до покоління моральних норм, дій, звичаїв, ритуалів, настанов. Ті дії, норми, ритуали, які виникають у нових поколіннях, можуть, у свою чергу, стати з часом традиціями.

Для вітчизняної науки трактування традиції як динамічної системи є цілком природним. Але увагу вітчизняних учених постійно привертає дослідження самого процесу «перетікання» новації в традицію (те, що колись було новацією, стає традицією). Науковці [1; 8], котрі досліджували проблему дихотомії «традиція — змінення», вважають, що труднощі виникають

у дослідників тому, що вони змішують поняття «новація» (від лат. оновлення, змінення) та «інновація» (нововведення). Утім ці поняття мають сутнісну різницю для розуміння динаміки традиції. Справа в тому, що механізм цієї динаміки передбачає чітку диференціацію двох станів досвіду — новаційного та прийнятого (індивідами чи групами), стереотипізованого. Інновація саме й належить до другого стану, який є вираженням початкового етапу формування традиції. Отже, воно вже належить до класу традиційних (а не новаційних) явищ.

Придніпров'я — регіон з багатющою народною обрядовістю, край, котрий зберігає традиції славетної Петриківки, кобзарства й козацтва, пов'язаного з такою могутньою постаттю поводири народних душ, пастиря козацької слави як Дмитро Яворницький. Дослідники відзначали, що обряди краю мають усі ознаки, притаманні обрядовості Центрального регіону України, для якої характерне «класичне побутування розвиненої символіки, атрибутики, багатство обрядової поезії й пісні» [3, с. 33].

Записи фольклору, традиційної обрядовості Придніпров'я надають змогу виявити основні сакральні образи святково-обрядової культури. Етнографи [3; 8] вказують, що серед найголовніших святинь хлібороби-українці з давніх-давен виділяли образ Матері — Сирої Землі. Народна обрядовість свідчить про обожнювання хліба як основи життя. Він — обов'язковий сакральний атрибут у багатьох святкуваннях й обрядодіях. Символом життя вважали й Воду. До нашого часу, хоча вже й у зміненому вигляді, дійшло стародавнє свято Води — Водосвяття, яке за християнською традицією нині називається Водохреще й відзначається 19 січня. Любов, повага до Землі-годувальниці, шанобливе ставлення до хліба, опоетизування довілля: рослин (верби, калини, явора, дуба та ін.), птахів (сизий орел, сокіл, ластівка тощо) й інших природних явищ — усі ці образи, особливості світосприйняття, символи й вірування, незважаючи на історичні трансформації, збереглися й до нашого часу, втілені в традиціях, звичаях, обрядах Придніпровського краю.

Стан сучасної святково-обрядової сфери Придніпров'я здебільшого зумовлений драматичними подіями ХХ ст. На початку століття, на згасання народної обрядовості значно вплинуть загальний занепад економіки регіону; голод 1921-1923 рр.; посилення соціальної напруженості; селянський рух опору колективізації кінця 1920-х - початку 30-х рр.; велике Павлоградське повстання 1930 р., яке стало найпотужнішим виявом селянського спротиву в Придніпров'ї; Голодомор-Геноцид 1932-1933 рр. Про тяжкий стан у регіоні на початку 20-х рр. ХХ ст. красномовно свідчать дані по місту Дніпропетровську, в якому на даний період

повністю не працювали підприємства, населення скоротилося вдвічі, порівняно з дореволюційним часом.

З початку 30-х рр. у Придніпров'ї розпочався «індустріальний бум». Зокрема, в Дніпропетровську реконструювали старі й будували нові заводи. В місто стікалася велика кількість селянської молоді, яка прагнула працювати на заводах. Населення Дніпропетровська на початку 30-х рр. перевищує дореволюційний рівень [5, с. 78]. Робітничі підприємства долучили до «ударницького руху». Особливу активність виявляла молодь, комсомольці, які не тільки працювали по-новому, але й пропагували, під приводом партійців, нову організацію дозвілля, невід'ємну частину якого складали «червоні обряди».

За задумом радянського керівництва, «червоні обряди» повинні були повністю витіснити обрядовість, притаманну царській Росії, зокрема церковні «Різдво», «Пасху», «Трійцю» тощо. Комсомольці в Дніпропетровську проводили атеїстичні заходи з такими ж назвами, які супроводжувалися задержуватими частівками, спаленням ікон, ходом з червоними прапорами через усе місто по центральному проспекту ім. Карла Маркса.

У Запоріжжі з 1927 р. розпочалося будівництво Дніпрогесу, куди прибували хлопці й дівчата не тільки з довколишніх сіл, але й росіяни, білоруси, молдавани, латиші. Кількість працюючих на будівництві, згідно з даними на 1931 р., налічувала 36 тис. осіб [4, с. 48]. Склався величезний конгломерат людей різних національностей, які втратили зв'язок зі своїми традиційними культурами. Багато вільного часу в будівельників не було, але замість звичних хрестин і вінчань комсомольські осередки почали впроваджувати пролетарські «Звіздини», «червоні хрестини», «червоні весілля», «громадянські панахиди». В цих заходах не враховувались місцеві традиції, одвіку складені народом. Сімейно-побутова обрядовість регіону втратила свою неповторність і поступилася цілеспрямовано впроваджуваній уніфікованій «червоній обрядовості».

У 20-30 рр. в Придніпров'ї, як і в усій Радянській країні, жваво розгорталася боротьба з релігією й «пережитками минулого». Під поняття пережитків підпали не тільки суто церковні свята, але й народні, які вже поряд із язичницьким компонентом містили в собі й християнську символіку. З цієї причини окремі традиційні народні свята не проводились, а деякі зазнали значних змін.

Занепад традиційних свят, який почався у 20-30 рр., продовжувався й у післявоєнний період під тиском упровадження «нових радянських свят і обрядів». Вищезазначені події призвели до згасання народної святкової традиції. Народні свята в Дніпропетровській і Запорізькій областях за роки радянської влади втратили своє природне побутування. Кількість проведення фольклорних заходів, порівняно з офіційними, була незначною.



Відродження народних святково-обрядових заходів активізувалося в Придніпров'ї зі здобуттям Україною незалежності. В народних святах Наддніпрянщини дбайливо реконструюються самобутні, традиційні елементи, зберігаються і ретранслюються одвічні цінності (моральні норми, звичаї, символіка, мова), котрі формують національну ідентичність. В Придніпров'ї нині відновлені й набули поширення театралізовані свята: «Різдвяні вертепи», «Колядування», «Вечорниці», «Закликання весни», «Наддніпрянські посиденьки» тощо.

Основний масив фольклорних заходів, які проводяться в наші дні, є більш-менш талановитою художньою реконструкцією народних обрядодій і тільки порівняно невелика кількість традиційних свят відбувається у своєму автентичному вигляді. В Царичанці, Синельникове Дніпропетровської обл., Новоукраїнці Запорізької обл. відновили народні свята «Колодій», «Масляна», «Обжинки». На берегах Дніпра та малих річок регіону: Орелі, Самари, Сури та ін. проводяться традиційні святкування «Купала». Позитивною особливістю процесу відродження цього стародавнього свята є те, що організатори заходу збирають відомості про місцеві особливості підготовки до нього, ігри, легенди, повір'я й намагаються втілити ці призабуті традиції у святковій обрядодії. Зазначені святкування долучені до загального процесу відродження національної самосвідомості, художньої культури та мови, що є характерною ознакою нашої доби.

Поряд із відродженням автентичних свят, поверненням їх у своє природне середовище: села, селища, міста, пріоритетними є завдання щодо розширення художніх обробок народних свят і професійної реконструкції фольклору. Тобто йдеться про поєднання народних традицій з новаціями, а саме: із сучасними виразними засобами мистецтва. Талановите втілення святкового заходу є складною проблемою. В цьому сенсі неоцінним є вивчення досвіду такого відомого митця — заслуженого діяча мистецтв УРСР, народного артиста України Б. Г. Шарварка (1929 — 2002), котрий за 53 роки постановочної діяльності втілював значну кількість святкових заходів, зокрема, грандіозний захід у Придніпров'ї (о. Хортиця) до 500 річчя козацтва — «Козацькому роду нема переводу» та багато інших.

Прикладом художнього осмислення народної обрядовості є балетна вистава Дніпропетровського академічного театру опери та балету «Ніч перед Різдвом» (балетмейстер О. Ніколаєв).

Своєрідна обробка обрядових пісень, елементи театралізації наявні у виступах гурту «Вертеп» (м. Дніпропетровськ). Їх творчість — вдалий приклад поєднання фольку, естради, року та гарного художнього смаку.

Популяризує українську культуру, зокрема козацьке пісенне мистецтво, ансамбль «Козацькі шляхи» (художній керівник за-служений діяч мистецтв, головний хормейстер Дніпропетровського театру опери та балету В. Пучков-Сорочинський). Ансамбль бере участь у різноманітних фольклорних заходах, що проходять на Дніпропетровщині. Окрім цього, колектив «Козацькі шляхи» підкорив своєю майстерністю глядачів багатьох міст Європи.

Сучасні фольклорні святкові заходи сприяють пропагуванню національних зразків культури. Уже декілька років у Дніпропетровську проходить фольклорне свято «Чисті джерела» біля історичного музею ім. Д. Яворницького. Аматорські колективи й окремі виконавці з усієї області демонструють глядачам свою майстерність.

На Дніпропетровщині діє програма розвитку туризму і культури (на 2009-2012 рр.). У її межах традиційно в травні відбувається фестиваль народного мистецтва «Петриківський дивоцвіт». Сама Петриківка відома на весь світ своїми майстрами художнього розпису, але й популярність «Дивоцвіту» поширюється з кожним роком все більше. У цьому році у фестивалі брали участь аматорські колективи з Кременчука, Запоріжжя, Сум, Полтави та Черкас.

Уславлені традиції козацтва Придніпров'я зберігає й популяризує Запорізький кінний театр «Козацька залага», який проводить свої виступи на о. Хортиця в етнографічному комплексі. Цей театр демонструє глядачам фольклорно-етнографічні кінні видовища, які вже стали відомими далеко за межами України. У програмі: елементи вольтижировки, ознайомлення з козацькими звичаями, козацькі ігри та розваги. Глядачі мають можливість послухати виступи бандуристів, кобзарів. Видовища цього театру формують почуття гордості за козацькі традиції краю, сприяють патріотичному вихованню молоді.

8 жовтня 2011 р. в «Богородицькій фортеці» селища Шевченко Самарського району м. Дніпропетровськ відбувся всеукраїнський фольклорно-етнічний патріотичний фестиваль для молоді «Самарська Покрова 2011». На свято з'їхалися гості з АР Крим, Запоріжжя, Вінниці, Полтави. Фестиваль «Самарська Покрова 2011» — важлива подія в культурному житті регіону, яка робить свій внесок у збереження традицій придніпровського козацтва.

У Дніпропетровську міський відділ культури ініціював 5 березня 2011 р. проведення «Масляної». Свято проходило за участю фольклорно-обрядового центру «Родослав», представників федерації «Бойовий гопак», руху «ЕтноДрайв» та інших колективів. Кульмінацією свята стало ефектне спалення опудала Масляної учасниками «Театру вогню». Знімальна група ВВС у цей час перебувала в місті. Англійці відвідали й відзняли кінокамерами

фрагменти свята Масляної. Іноземцям дуже сподобалося, що сучасне індустріальне місто дбайливо відтворює народні традиції.

В останні роки сфера свят регіону збагатилась заходами, котрі пропагують загальнолюдські цінності. Так, у першу суботу червня 2011 р. в Дніпропетровську відбулося «Свято сім'ї», яке вже стало традиційним, організоване Національним рухом «Щаслива родина» разом з кількома суспільними організаціями, за підтримки Дніпропетровської облдержадміністрації.

Особливістю сучасного культурного процесу в регіоні є глобалізаційні впливи, які, крім економічних чинників, зумовлені й значним розвитком технологій: телебачення, Інтернет, преса та ін., що сприяють взаємовпливу різних культурних традицій та проникненню в культурний простір нових святкових форм, таких як Хеллоуїн, День святого Валентина тощо. Можна прогнозувати, що з розвитком і поширенням інформаційних технологій їх вплив на традиційну культуру посилюватиметься.

Новаційними заходами, що сприяють формуванню національної ідеї, стали святкування в регіоні річниць незалежності України, які супроводжуються виступами фольклорних і сучасних колективів (танцювальних, вокальних, інструментальних).

До Дня Конституції (28 червня) проходять святкові концерти програми в міських парках. Так, цього року в Літньому театрі парку ім. Т. Шевченка (м. Дніпропетровськ) був організований святковий концерт за участі поета-пісняря В. Лук'яненка й об'єднаної групи солістів-виконавців громадянської пісні «Ритми Придніпров'я».

Процес відродження національної святкової культури в Придніпров'ї формується зусиллями багатьох науковців, художніх колективів та окремих митців. Великий доробок у справі пропагування національної святковості, підвищення художнього рівня проведення святкових заходів належить Обласному методичному центру культури і мистецтв Запорізької обласної ради (провідний фахівець з фольклору — І. Мороз), а також Дніпропетровському обласному методичному центру клубної роботи (директор І. Китаєва) при управлінні культури обласної держадміністрації. Кропіткою працею фахівців цих закладів забезпечується проведення народних свят, фольклорних фестивалів у Придніпровському регіоні.

Таким чином, проаналізувавши взаємодію традицій та новацій у сфері свят Придніпров'я, можна дійти висновку, що в регіоні збережені й впроваджуються в громадський побут народні свята, національні зразки культури. Праця з відродження народних традицій відбувається за такими напрямками: дбайливо відновлюються автентичні свята й обряди, в яких сконцентрована нетлінна культурна спадщина нашого народу; поширюються сценічні та

напівсценічні обробки фольклорних заходів, в котрих обрядові традиції збагачені художніми засобами мистецтва; виникають фольклорні театри, гурти рок-фольку, які поєднують у своїй творчості сучасність з фольклорною спадщиною. Також у регіоні вже склалися традиції проведення новітніх свят: Дня конституції, Дня незалежності, Дня українського козацтва та ін., що спрямовані на формування патріотичних почуттів громадян. Розвиток мас-медіа, глобалізаційні процеси зумовлюють взаємовплив, взаємопроникнення інших святкових культур на терени регіону, зумовлюють упровадження традицій проведення нових свят (Хеллоуїн, День Святого Валентина тощо).

У подальшому планується поглиблено дослідити аксіологічну складову сучасних державних свят та їх роль у соціокультурному процесі.

### Список літератури

1. Арутюнов С. А. Этнографическая наука и изучение культурной динамики / С. А. Арутюнов // Исследования по общей этнографии. — М., 1979. — С. 50–58.
2. Безклубенко С. Д. Теорія культури: навч. посіб. / С. Д. Безклубенко. — К. : КНУКіМ, 2002. — 264 с.
3. Борисенко В. К. Традиції і життєдіяльність етносу: на матеріалах святково-обрядової культури українців : навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. / Київський нац. ун-тет ім. Т. Г. Шевченка. — К. : Універс., 2000. — 191 с.
4. Ибатулин И. От Днепростроя к Днепрогэс / И. Ибатулин, М. Рубин. — Х. : Энерговидав, 1932. — 144 с.
5. Кавун М. Е. Дніпропетровськ: віхи історії / М. Е. Кавун. — Дніпропетровськ : Грани, 2001. — 215 с.
6. Калита : Зб. фольк.-етнограф. матеріалів / М. Марфобудінова, О. Хоменко, В. Карпович, З. Марина. — Дніпропетровськ : Герда, 2007. — 364 с.
7. Кузик О. Є. Трансформація традиційної обрядовості та використання етнопедагогічних надбань в сучасній педагогічній, культурно-дозвіллевій діяльності установ культури : автореф. дис. канд. пед. наук : спец. 13.00.05 / О. Є. Кузик. — К., 1998. — 17 с.
8. Лозко Г. С. Українське народознавство. — 3-е вид. — Х. : Вид. „Див», 2005. — 472 с.
9. Философский словарь / И. В. Андрущенко, О. А. Вусатюк, С. В. Линецкий и др. — К. : АСК, 2006. — 1056 с.
10. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ — початок ХХІ ст.): Монограф.: У 2 т. / В. М. Шейко. — Х. : Основа, 2001. — Т. 1. — 2001. — 520 с.
11. Shils E. Centre and Periphery / E. Shils // The Logic of Personal Knowledge: Essays Presented to Michael Polonai on his Seventieth Birthday. London, 1961. pp. 117-130.
12. Eisenstadt Sh.N. Socialism and Tradition / Sh.N. Eisenstadt - Jerusalem, 1976. — 262 p.

Надійшла до редколегії 19.12.2011 р.

## ЕФЕКТ ОН-ЛАЙН ПРИСУТНОСТІ У ВІРТУАЛЬНІЙ РЕАЛЬНОСТІ МЕДІАСВІТУ

*Розглядається онтологічний статус віртуальної реальності як результат активності і вимір функціонування сучасної медійної культури; здійснюється концептуалізація однієї з умов існування віртуальних об'єктів (зокрема, людини) — перебування в режимі «он-лайн».*

**Ключові слова:** *медіа, медіакультура, віртуальність, віртуальна реальність, дійсність, можливість, актуалізація, он-лайн присутність, «тут і зараз».*

*Рассматривается онтологический статус виртуальной реальности как результат активности и пространство функционирования современной медийной культуры; осуществляется концептуализация одного из условий существования виртуальных объектов (в частности, человека) — пребывания в режиме «он-лайн».*

**Ключевые слова:** *медиа, медиакультура, виртуальность, виртуальная реальность, действительность, возможность, актуализация, он-лайн присутствие, «здесь и сейчас».*

*The ontological status of virtual reality both as a result of activity and a functioning dimension of modern media culture has been studied in the article. From this point of view conceptualization of one of the conditions of virtual object existence (including a human) - staying in on line regime is being held.*

**Key words:** *media, mediaculture, virtuality, virtual reality, reality, possibility, actualization, on-line presence, «here and now».*

Унаслідок динамічного становлення й екстенсивного поширення інформаційних медіа-технологій відбувається консолідація різноманітних електронно-дигітальних комп'ютеризованих засобів масової комунікації в єдиний простір медіакультури. Складна просторова структура та інтенсивний розвиток медіа перешкоджають людині адекватно сприймати дійсність. Саме необхідність скоротити та полегшити процес безболісного пристосування до медіа і провокує дослідника на вивчення основних вимог перебування в його віртуально-реальному середовищі, зокрема на он-лайн присутність у ньому людини.

Актуальність дослідження полягає в тому, що внаслідок інтенсивного перебігу процесу формування електронної медіа-реальності і трансформації всталених форм буття людство постає перед небезпекою втрати своїх звичних характеристик, набутих і визначених способів існування. Поступово набирає обертів процес модифікації онтологічних властивостей людини, а з ним і засобів їх утілення

в зовнішньому світі. У цьому контексті видається надзвичайно своєчасно і доречно розглянути медіакультуру як домінуючий простір культурного ландшафту, який опановує дві реальності — дійсну та віртуальну і висуває свої вимоги до існування в кожній з них. Відразу слід зазначити, що надалі медіа більшою мірою розглядатиметься як виразник саме віртуального світу, його творець, носій, розповсюджувач, тобто сприйматиметься з позицій батьківських функцій стосовно віртуального. Відтак, метою дослідження виступає аналіз умов існування у віртуальній реальності, зокрема принциповій необхідності перебувати в координатах «тут і зараз», інакше — у режимі «он-лайн присутності».

Розпочнемо з пояснення змісту тих дефініцій, якими надалі користуватимемося без необхідності щоразу давати їх тлумачення. Центральним поняттям нашого дослідження є «медіа». Цей термін набув неабиякої популярності після Другої світової війни, коли, за влучним спостереженням З. І. Алфьорової, «місія посередника між учасниками будь-якої комунікації стала <...> доволі значною і потребувала не тільки визначення, але й скрупульозного вивчення» [1, с. 18]. Поступово, з легкої руки канадського соціолога М. Маклюєна, «медіа» монополізувало за собою право на позначення феномену «масової культури» (mass-media), «масової комунікації».

Саме слово «медіа» має індоєвропейський корінь *medh-*, який трапляється в багатьох мовах та має приблизно подібний переклад як «той, що перебуває посередині», «займає проміжне положення». Якщо порівняти похідні слова від *medh-*, виявиться, що всі вони вказують на положення в центрі, середину, посередника: *medialis* (лат.) — середній, серединний; *medium* (лат.) — посередник; *milieu* (фр.) — середовище; *mezzo* (італ.) — середній; *mitte* (нім.) — середина; *mittel* (нім.) — засіб.

Цей короткий етимологічний ланцюжок свідчить, що корінь *medh-* вживається для позначення: по-перше, засобу, за допомогою якого відбувається передача послання (*medium*); по-друге, якості або стану референції чи самого процесу (*medialis*); по-третє, середовища, простору, в якому відбувається дія (*media*). Хоча, зазначимо, що наведені тлумачення не є вичерпними, поле їх інтерпретації значно ширше. Все залежить від тієї позиції, з якої ці явища розглядаються. Так, згідно з технологічно-інструментальним (апаратним, суто механічним) розумінням, медіа являє собою універсальний канал посередництва, передачі повідомлення від референта до реципієнта — класична схема комунікаційного акту Г. Лассуелла.

Нарівні з вищенаведеною інтерпретацією існує ще й інша, яка пропонує розглядати «медіа» крізь узагальнюючі філософсько-культурологічні категорії. Це так звана онтологізуюча/універ-

салізуюча концепція, основний зміст якої зводиться до розуміння «медіа» як «органопроєкції», продовження себе («extensions of ourselves»), розширення свідомості (М. Маклюен), універсальної медіальної конструкції, онтологічних і гносеологічних умов існування людини. Цю теорію підтримував німецький психолог Фріц Хайдер, який у праці «Річ і Медіум» («Ding und Medium», 1926) називає «медіумом» матеріальну даність (безпосередньо дане), що опосередковує «Речі» (опосередкована даність, Інше).

Відштовхуючись від вищезгаданої діадної класифікації медіа-концепцій, сформульованої канадським філософом, культурологом М. Маклюеном у книзі «The Medium is the Message» (1967), принципом побудови якої є різні підходи до тлумачення поняття «медіа», директор Центру медіа-комунікацій та візуальних досліджень Л. В. Стародубцева запропонувала цікаве метафоричне бачення «медіа» як «between the worlds» («междумиріе»). Сутність цієї метафори полягає в тому, що медіа виконує роль посередника між декількома вимірами, поєднуючи або, навпаки, розділяючи їх. У такому разі можна говорити про топос перетину (переходу) та топос межі. До першого належать такі семантичні одиниці як «міст», «нитка», «перехід», «шлях». У другому топосі розміщуються символічні фігури, призначені навіть не стільки вказати на місце розподілу, скільки за наявності певного онтологічного статусу самим стати цим місцем, новим світом. Це «оболонка», «покрив», «завіса», «екран» [13].

Беручи за основу цей красивий художній образ, постає запитання: «Так яка ж головна функція медіа? Поєднання чи роз'єднання? Або обидві разом?» Намагаючись відповісти, Стародубцева вказує на амбівалентний характер медіа: «Медіа зв'язує розв'язуючи, виявляє приховуючи» [13]. Для нас таке тлумачення може бути корисним у спробах описати характер перебування людини в медіасвіті. Ще раз уточнимо, що поняття «медіа» та всі явища, які належать до нього, надалі сприйматимуться відповідно до його визначення як «between the worlds», що одночасно виконує функції посередника-зв'язківця та розмежувача-демарканта. Використовуватиметься таке тлумачення в діалектичному союзі з інструментальним підходом до визначення «медіа». Таким чином, медіа постане як система масових комунікацій, головне призначення яких за допомогою власних специфічних онтологічних якостей та контактуючих здібностей установити зв'язок з різними елементами реальностей.

Одна з провідних інтерпретацій медіа як посередника кореспондує з поняттям, яке виникло зовсім нещодавно і позначає сучасний стан розвитку суспільства поряд з такими його визначеннями як «інформаційна епоха», «постіндустріальне суспільство», «культура постмодерну» чи «період інтенсивної глобалізації».

Ідеться про медіакультуру, яку можна визначити через зміст словотворчих понять: медіа та культура. Відповідно до першої складової, медіакультура являє собою «особливий тип культури інформаційної епохи, яка виконує роль посередника між суспільством і державою, соціумом і владою» [7, с. 5]. Згідно з другою частиною, це «сукупність інформаційно-комунікативних засобів, матеріальних і інтелектуальних цінностей, які сформовані людством у процесі культурно-історичного розвитку та сприяють формуванню суспільної свідомості і соціалізації людини» [8, с. 19].

Специфіку явища медіа, медіакультури в різних аспектах вивчали В. Беньямін, М. Маклюен, Х. Ортега-і-Гассет, Ж. Бодрійяр, Ж. Делез, Ф. Хайдер, Д. Мерш, Л. Візінг, М. Хансен. В останнє десятиліття вийшло друком чимало праць, які досліджують процеси інформатизації суспільства, зокрема, умов існування людини у віртуалізованому просторі медіа. Достатньо пригадати дослідження Н. Б. Кирилової, Л. В. Стародубцевої, Е. В. Уханова, Б. Гройса, В. Фріндте, Т. М. Запорожця, Є. Б. Ільяновича, С. С. Хоружого, В. О. Кутирева.

Часто трапляється констатація розвитку медійної культури надзвичайно шаленими темпами (про що, власне, йшлося на початку статті), особливо її он-лайн та мовного сегментів (телебачення, радіо, Інтернет), цілковито залежних від використання електронної, аудіовізуальної технологій. Електронні технології, зокрема комп'ютерно-мережеві комунікації Інтернету та телебачення, надають можливість установити персональний інтерактивний зв'язок з медіасвітом. Технологічні особливості медіакомунікацій, з одного боку, допомагають опанувати потойбічну (other-worldly reality, іншу, віртуальну) реальність з метою максимального виявлення людських потенцій, з іншого, інспірують формування особливого типу існування в цьому незвичному чужому світові. Фундаментальна вимога, яка висувається, полягає в згоді людини на перебування в режимі он-лайн, тобто в постійному стані присутності «тут і зараз».

Домовившись на самому початку сприймати медіа не тільки в інструментальному, суто механічному ракурсі як сукупність інформаційно-знакових систем транслявання повідомлень, але й не забувати про наявність універсального погляду, який акцентує увагу на її посередницько-розмежувальній природі, виникає запитання: «Які простори медіа спроможна поєднати / роз'єднати? Що вони собою являють?» Невиразно спокусливим постає перед нами медіа в образі екрана, який поділяє досить неоднорідне середовище на гомогенне праве та гомогенне ліве або, навпаки, споріднює корпускулярні частини в одну цілісну реальність. Однак ідеться про наявність діадної структури. Ефективнішим було б, зазначають М. О. Богомоллова та С. В. Єрохін, використання



тріадної моделі мислення (майже у форматі 3D), яка б доповнила бінарні опозиції третім елементом і таким чином наблизила вирішення їх протиріччя. На думку дослідників, маркером сьогодення є «глибоке філософське переосмислення опозиційних категорій у напрямі відмови від бінарності заради полінарності» [3, с. 20].

У зображеній нами тернарній структурі світу третім елементом «як компромісом, як третейським суддею» [3, с. 20] постає медіа, двома іншими — дійсна та віртуальна реальність. Причому, через свою протейстичну сутність медіа невпинно позбавляється навіть ілюзії на визначеність, постійність, стабільність, оформленість і непомітно трансформується в інший стан, перетворюється на те середовище, яке раніше окреслювало, чиї кордони стримувала від ворожих натисків. У результаті процесу морфінгу медіа наче пролонгує себе в обидві реальності, стаючи таким чином початком однієї й продовженням іншої; межі реальностей настільки невловимі, рухливі, мінливі, що їх майже неможливо зафіксувати. Було б прикро не скористатися вищезгаданим порівнянням медіа з екраном, щоб показати: по ту сторону екрана, якщо щось і перебуває (пустота, ніщо, небуття), то воно спритно приховує свою субстанціональну сутність. Виникає оманлива впевненість: або тиєї, іншої, зворотної сторони екрана зовсім немає, або саме в ній і відкривається недійсний вимір буття.

Нині недоречно розглядати характер взаємовідносин між цими складними філософськими категоріями, до того ж подібний аналіз не обмежується нашим дослідженням. Але і не вказати на їх принципову відмінність, пояснити, в чому вона полягає, не можна, оскільки це призведе до виникнення плутанини і нагадуватиме пошуки навпомацки.

«Реальність», «реальний» походить від латинського слова *realis*, що перекладається як «речовий», «існуючий», «дійсний». Доволі часто трапляється ототожнення поняття «дійсна реальність», «наявне буття», «матеріальна даність», «реальний світ» із самою «реальністю» наче за браком часу вирішили не промовляти довгих слівформ, а редукувати їх до однієї короткої лексеми.

«Віртуальність», «віртуальна» також мають латинське походження і означають «можливий, потенційний, уявний (*virtus*)». Поняття «віртуал», «віртуальність» уперше трапляється в Середні віки як визначення актуальної діючої сили, певного зв'язку між різними рівнями в ієрархії реальностей. «Віртуальна реальність» виражає подвійний зміст: з одного боку — можливість, ілюзію, з іншого — дійсність, справжність. Визначення створеного комп'ютером світу закріпив за нею Ж. Ланье у 80-ті рр. З того часу обидва поняття набули статусу атрибутів квазіреального світу, який продукують сучасні комп'ютерні технології.

Зазначимо, що таке інструментальне ставлення до віртуала, хоча і потіснило традиційне онтологічне, повністю його не дискваліфікувало. Одне продовжує співіснувати з іншим, кожен з яких збагачується досягненнями науки та філософського опанування світу. У сучасному розумінні віртуальна реальність, на думку З. І. Алфьорової, фахівця з питань теле- кіномистецтва, візуальної культури, «розглядається як концептуалізація революційного рівня розвитку технологій, які дозволяють відкривати та створювати нові виміри культури й суспільства, а також як розвиток ідеї множинності світів (можливих світів), визначальної невизначеності стосовно «реального світу». Віртуальною реальністю також вважають технічно сконструйоване за допомогою комп'ютерних засобів інтерактивне середовище стимуляційної присутності людини в просторі і часі, створене засобами спеціального комп'ютерного устаткування» [1, с. 19].

Нам близька точка зору російської школи віртуалістики, згідно з якою «дійсна і віртуальна реальності — два взаємопов'язані і взаємозумовлені об'єкти матеріального світу» [1, с. 16], хоча і перебувають в опозиції один до одного як предметна, субстанціональна, константна, дійсна категорія до несубстанціональної, безпредметної, віртуальної. Так, один з представників школи, засновник віртуальної психології М. О. Носов виділяє такі принципи віртуальної реальності: породженість (віртуальна реальність продукується активністю іншої реальності, зовнішньої щодо неї); актуальність (існує тільки «тут і зараз»); автономність (свідчить про наявність власного часу, простору і законів існування); інтерактивність (взаємодія з усіма іншими реальностями) [9, с. 17].

Таким чином, можна припустити наявність двох реальностей, одна з яких (дійсна) константно існує, друга (віртуальна) лише «тут і зараз», тобто суто актуально. Обґрунтовується використання терміна віртуальний для позначення потенційного стану, який може стати актуальним. У цьому разі віртуальне протиставляється не реальному, а актуальному, оскільки і не є реальним, але має всі якості реальності в актуалізованому стані, тобто може стати самою реальністю (звісно, якщо виконуватиметься обов'язкова умова «тут і зараз»). Згідно з цією логікою, навіть опозиціювання термінів «віртуальний» та «реальний» не є до кінця виправданим, тому що все те, що належить до «віртуального», апріорі позбавляється якостей «реального» (речового, дійсного, відчутного). Але якщо допустити можливість конвергенції із суто уявного до існуючого, набуття світом «не-існуючого» статусу «існуючого», то зрозумілим видається використання до обох світів категорії «реальність». «Дійсність» стає реальністю, тому що вже (завжди, наявно, постійно, актуально) має всі характерні для неї ознаки; «віртуальність» набуває їх інколи (незавжди,

переривчасто, мерехтливо, ситуативно, кінцево). Для дійсності неважливо, коли і де саме перебувати: тоді, зараз, деколи, там, — вона є завжди і всюди. Віртуальність тільки в разі дотримання вимог бути тут і зараз (он-лайн) стає реальністю.

Таким чином, дійсність перманентно є світом реальності, віртуальність — дискретно становиться ним. У модусі реального існування перебувають не актуалізована дійсність (не потребує актуалізації, оскільки і так є) і актуалізована віртуальність (без актуалізації, тобто переведення латентної інертної можливості в стан активного існування, перегворення обціання стати Реальністю на дозвіл бути Реальністю, не сприйматиметься насправді). Реальність може у віртуальному світові актуалізуватися тільки тут і зараз, в інший час та за інших обставин вона залишається в згорнутому вигляді. Тому, говорячи про віртуальну реальність, слід пам'ятати, що всередині неї прихована потенційна можливість стати дійсністю, яку можна вивести з цього стану дією актуалізації. Віртуальне залишається можливістю, доки не актуалізується. Виявляється, що реальність є потенцією віртуального, і тільки актуалізація цієї потенції народжує віртуальний світ. У такому разі всі відмінності між світом реальним і світом віртуальним укладатимуться в співвідношення актуального і можливого. «Віртуальний світ — це світ можливий, світ, який усе ж існує (чи може існувати) нарівні зі світом дійсного та в його порох. Тому віртуальність слід протиставляти не стільки реальності, скільки актуальності. Його реальність, це реальність можливостей, які рождаються у дійсному світі. Те нове, що віртуальна реальність вносить у життя людини, — це дивовижні можливості гри з потенційностями у власному світі» [4, с. 25].

Якщо припустити, що віртуальна (можлива) реальність протиставляється актуальній (здійсненій) реальності, то виникає враження, що реальне зводиться до актуального. Однак друге розгортається в режимі он-лайн («тут і зараз»), перше ж ним не обмежується, а захоплює у свій рух ще координати «там і тоді». З незначним відхиленням можна сказати, що для реального існує як модус минулого і майбутнього часу (Хронос), так і вічного теперішнього (Еон), для актуального — лише Еон (таке бачення запропонував Дельоз).

Пояснити одну з принципів умов існування віртуальної реальності медіасвіту — актуалізації або он-лайн присутності, допоможе термінологічний інструментарій квантової теорії поля. Він використовує такі поняття як «віртуальні переходи», «віртуальні частки», які не існують до певного «включення» через взаємодію і миттєво зникають після «виключення», завершення процесу. «Віртуальні частки існують тільки «тут і зараз», в одномоментній події взаємодії інших часток — таким чином вони відокремлені

від дійсності, наділені так званим «мерехтливим» буттям, яке ніколи повністю не актуалізується» [6, с. 29]. Віртуальні частки, або об'єкти, наділяються властивостями ситуативної актуальності і ситуативної елімінованості, тобто «знищуються, зникають на іншому рівні реальності, в іншому стані свідомості, в наступний момент часу, на іншому концептуальному рівні» [11, с. 74].

Унаслідок того, що інкорпоровані у віртуальну реальність частки являють собою образ дійсного прототипу, зліпок з оригінала, своєрідну верифікацію безлічі можливостей, людина, яка намагається всередині актуалізувати себе як «чисту можливість», наражається на небезпеку своєї півактуалізації, недо-актуалізації, майже актуалізації, оскільки можна актуалізувати тільки ту частину, яка проявляє себе в суто віртуальній формі — маски, образу, симулякра. Відрив від дійсності і перенесення людини у віртуальність призводить до позбавлення її тієї ідентичності, яка актуалізована в першій реальності. Опинившись у новому середовищі, вона повинна почати ідентифікувати себе відповідно до умов цього середовища через переживання (проживання) віртуального як актуалізованої реальності, тобто дійсності. Завдяки іншій ідентичності виникає інша людина, головними ознаками якої стають несправжність, уявність, підробленість, інакше — суто «віртуальні» властивості. Тому йшлося про напівактуалізацію, оскільки залишену в реальному світі «дійсну» суть людини не зачіпають хвилі актуалізації; їм підвладні тільки образ (симулякр). У зв'язку з розставанням з дійсністю та виникненням ностальгії по ній відбувається своєрідна імітація дійсності, що викликає актуалізацію ілюзії, варіації. У такому разі доречніше говорити навіть не про «Я-актуалізацію», а про «НЕ-Я-актуалізацію» («можливо-Я-актуалізація», «маска-Я-актуалізація», «персона-актуалізація»). Та який би об'єкт не актуалізувався («справжній», «підробний»), зрозуміло, що в точці акме процесу актуалізації, у місці перетину просторової координати «тут» і часової — «зараз» він набуває всіх ознак реального, оригінального. І пояснити це можна спираючись на концепцію аурачності В. Беньяміна, згідно з якою аура або «тут і зараз оригінала визначають поняття його достовірності» [2, с. 20].

Згідно з вищезазначеним, віртуальна реальність являє собою світ, який наново породжується кожен мить та існує лише актуально в певний момент часу. Необхідною умовою актуалізованого існування як самої віртуальної реальності, так і об'єктів усередині неї є он-лайн режим, який дозволяє перебувати на «вістрі актуальності» та постійно обґрунтовувати легітимність претензій віртуальності на звання «справжнього» світу, щоразу відновлювати її в статусі дійсної реальності.

Та все ж таки як уявний, несправжній, хоч і потенційний світ, віртуальна реальність потребує носія, зовнішнього щодо неї об'єкта, який би зміг її продукувати, підживлювати, транслювати. І цим носієм стає розгалужена система інформаційно-технологічних засобів масової комунікації — медіакультура.

Завдяки своїм властивостям, вона сприяє виникненню віртуального світу як актуалізованої дійсності, позбавленої минулого і майбутнього. Так, для людини поза віртуальним простором телебачення, радіо або комп'ютера, в яких ефект он-лайн присутності проявляється з найбільшою силою, віртуальна реальність перестає бути реальністю, оскільки зникає інтенціональний характер переживання, рівень емоційних хвилювань, ноетичних здібностей зменшується, пусті знакові (сигнікативні) акти витісняють акти, наповнені чуттєвими інтуїціями. Цікаво, що саме в проблемі «наповненості, ступені повноти інтенціональних актів» О. В. Говорунов убачав проблему віртуальної реальності [4, с. 25]. Як тільки людина перестає перебувати в он-лайн режимі, не проживає події віртуального світу, він стає світом можливого, ілюзійного, неіснуючого. Тільки онлайнування в цій реальності, «проживання» в ній перетворює електронні комунікаційні засоби на середовище актуалізованої реальності.

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що актуалізація або вимога он-лайн присутності, безперечно, не є єдиною умовою входження і перебування у віртуалі. Але саме вона спроможна допомогти людині якомога непомітніше, не травмуючись, проникнути у простір віртуальності і навіть самій спробувати стати його модератором, більше — творцем, що, у свою чергу, сприяє набуттю нових засобів самореалізації.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні впливу комунікаційних посередників медіакультури на процес актуалізації Індивіда, Людини, Особистості в просторі сучасного інформаційного суспільства.

### Список літератури

1. Алфьорова З. І. Межі видимого: становлення візуального мистецтва : моногр. / З. І. Алфьорова. — Х. : ХДАК, 2008. — 268 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин; пер. с нем. — М. : Медиум, 1996. — 240 с.
3. Богомолова М. А. Репрезентация виртуальной реальности / М. А. Богомолова, С. В. Ерохин // Вестник МГОУ. — Серия: Философские науки. — 2009. — №3. — С.16–22.
4. Говорунов А. В. Человек в ситуации виртуальной реальности / А. В. Говорунов // Информация, коммуникация, общество. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. — С. 21–29.

5. Гройс Б. Под подозрением: феноменология медиа / Б. Гройс ; пер. с нем. — М. : Художественный журнал, 2006. - 199 с.
6. Ильянович Е. Б. Виртуализация человека в контексте прогресса технологий / Е.Б. Ильянович // Ученые записи Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. — Серия: Философия. Социология. Т.21 (60). — 2008. — №2. — С.26–34.
7. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. — М. : Академический проект, 2005. — 448 с.
8. Кириллова Н. Б. Что такое медиакультура? / Н. Б. Кириллова // ТелеЦЕНТР. — 2005. — №4. — С.19–21.
9. Носов Н. А. Манифест виртуалистики / Н. А. Носов // Тр. лаб. виртуалистики. — Вып. 15. — М. : Путь, 2001. — 17 с.
10. Носов Н. А. Виртуал и рефлексия / Н. А. Носов // Рефлексивные процессы и управление. Т.3. — 2002. — №1. — С. 58–63.
11. Уханов Е. В. «Смерть субъекта» в сетевых коммуникациях / Е. В. Уханов // Открытое образование. — №3. — 2006. — С. 68–82.
12. Хоружий С. С. Виртуальная реальность / С. С. Хоружий // История философии. — Минск : Интерпрессервис, 2002. — С.189.
13. Starodubceva L. V. Presentation. Media Philosophy. Introduction. — Kharkiv : Center of Media Communications, 2011.
14. Hansen M. New Philosophy for new Media / M. Hansen. — Cambridge, MA/London : The MIT Press, 2004. — 333 p.

*Надійшла до редколегії 11.01.2012 р.*

*Театралне  
мистецтво*

*Кино-,*

*телемистецтво*



*Хореографія*

**ПОСТТОТАЛІТАРНІ ЗМІСТИ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ: ЗАГАЛЬНИЙ СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ**

*Аналізуються змістові складові посттоталітарного типу візуального мистецтва в Україні.*

*Ключові слова: тоталітаризм, посттоталітаризм, візуальне мистецтво в Україні.*

*Анализируются содержательные составляющие посттоталитарного характера визуального искусства в Украине.*

*Ключевые слова: тоталитаризм, посттоталитаризм, визуальное искусство в Украине.*

*This article is analyzed the posttotalitarizm tendencies in visual art of Ukraine.*

*Key words: totalitarizm tendencies, posttotalitarizm tendencies, visual art of Ukraine.*

Актуальність дослідження загального соціокультурного контексту посттоталітарних проявів у візуальному мистецтві незалежної України зумовлена такими факторами:

- відсутністю мистецтвознавчих рефлексій (за винятком праць О. Голубця та В. Сидоренка) щодо означеного аспекту розвитку візуального мистецтва в сучасній Україні;
- лакунами в загальнокультурологічному дискурсі зазначеного аспекту;
- необхідністю звернутися до цієї проблеми в контексті новітніх соціокультурних перетворень в Україні.

Аналіз науково-практичної проблеми розпочато в авторському докторському дисертаційному дослідженні «Візуальне мистецтво кінця ХХ — ХХІ століття» (2008), яке здійснено відповідно до тематичного плану наукових досліджень Харківської державної академії культури на період 2006-2015 рр. ( затверджено 27 лютого 2006 р., пр. № 8) та статтях автора [ 1; 2].

У працях О. Голубця, В. Сидоренка й ін. [4; 5; 6] детально проаналізовані чинники та наслідки еволюції нонконформізму і антитоталітарних тенденцій в українському мистецтві ХХ ст., констатовано, що за межами тотального впливу соціалістичного реалізму в другій пол. ХХ ст. в українському мистецькому «андеграунді» спостерігаються активні процеси взаємопроникнення різних видів творчої діяльності, поширюються новітні елементи морфологічної системи сфери візуального. Окремі аспекти проблеми висвітлювалися в працях О. Соловійова, В. Бурлаки, Г. Вишеславського, Г. Скляренко, О. Петрової та інших [7; 3; 8; 9; 10]. Однак, події початку 2000-х рр. в Україні та мистецькі візуальні рефлексії на них залишилися поза увагою авторів.



**Мета** статті: виявити загальний посттоталітарний соціокультурний контекст та змісти візуального мистецтва в Україні кінця ХХ— початку ХХІ ст.

Завдання дослідження:

- проаналізувати соціокультурні чинники, які вплинули на формування посттоталітарних змістів візуального мистецтва України часів незалежності;
- розглянути періодизацію формування посттоталітарного візуального мистецтва в Україні;
- виявити художні візуальні практики, які містили посттоталітарні змісти у візуальному мистецтві України.

Об'єктом дослідження є соціокультурний контекст, який вплинув на формування візуального мистецтва в Україні часів незалежності.

Предмет дослідження — посттоталітарні змісти художніх практик українських митців часів незалежності.

З часу проголошення незалежності Україна існує в умовах посткомуністичних трансформацій, які торкнулися всіх сторін її життєдіяльності. Перший історичний період розбудови незалежності України (1991-2003 рр.) став періодом усвідомлення того, що боротьба з тоталітарним минулим України є не швидкоплинним процесом, а потребує набагато більше часу, аніж здавалося націонал-демократам.

Активність соціуму України на початку 90-х рр., можливість сформувані і реалізувати реформаційну суспільну поведінку надали певний шанс для еліт виявити для себе і для загалу змісти і напрям подальших посттоталітарних перетворень. Емоційне піднесення українського суспільства мало спрямовуватися на системний рух до формування національної свідомості, а чітке уявлення про стратегію та тактику цих перетворень мало забезпечити перехід від морального піднесення соціуму до пріоритету закону, правої свідомості українського суспільства.

Однак формально вивільнившись з-під контролю радянського режиму, еліти України, зокрема політична, слабо уявляли складність цих завдань.

Перші роки незалежності не дозволили еліті зруйнувати радянську міфологію та очистити суспільну свідомість від старих ідеологем. Слабкість суспільного впливу українських націонал-демократів, неоднорідність демократичного руху в країні не дозволили в цей період демонтувати радянську ідеологічну систему. Вдалося її лише розхитати. Спочатку заборонивши комуністичну партію, а потім, під впливом окремих верств суспільства, відновивши її в модернізованому вигляді, представники українського політикуму створили доволі широкий політичний спектр міні-партій, які

розпочали продукувати цілий «репертуар» ідеологем, приховуючи під ними зміцнілі консюмеристські настрої.

Демократизація перших років незалежності, яка призвела до розпорошеності політичної еліти, продемонструвала початок і субкультуризації українського суспільства. З поступом демократичних змін виявилось можливим лише частково відновити самоцінні культуротворчі змісти. Природна модерністська трансформація мала завершити процес націєтворення, наповнити національно-орієнтовними змістами існування нашої країни як унітарної держави, сформувати єдину національну міжнародну та внутрішню політику України. На жаль, з цими завданнями ні націонал-демократи, ні інші політичні сили країни не впоралися.

Таким чином, відсутність єдиного національно орієнтованого міфологічного комплексу, який би містив у собі адаптивні, солідарні, імперативні, аксіологічні й креативні властивості, а натомість наявність слабозрозумитого комплексу міфологем радянського штибу та доволі широкого і теж слабодіючого цілого «репертуару» новітніх, консюмеристських міфологем, не дозволило елітам України об'єднати навколо себе українське суспільство.

Цей період виявився часом існування культурної ситуації, яка об'єднала ознаки модерністської і постмодерністської культури. Протиріччя модерністського типу вже в цей період посилилися, як відомо, зародками постмодерністської культурної ситуації, яка для України виявилася ситуацією зовнішнього загальноцивілізаційного впливу. Одночасне існування елементів різних культурно-трансформаційних фаз стало дійсним випробуванням для еліт українського суспільства, котрі мали сформулювати стратегічні та тактичні завдання посттоталітарного існування України.

Сфера візуального в Україні з 90-х рр. ХХ ст. теж перебувала під впливом різновекторних змістів суспільного буття. Серед них були, як зазначав відомий український митець В. Сидоренко: розвал системи ідеологічного контролю; виразно прогресуючий пошук історичного національного підґрунтя на противагу інтернаціоналізмові; відкриття безкінечного розмаїття форм сучасного світового мистецтва [5, с. 52].

З одного боку, сфера візуального в Україні реактивувала модерністські тенденції, орієнтуючись на концепції соціального конструювання і соціальної утопії.

З іншого боку, постмодерністські тенденції розвитку сфери візуального у світі спонукали й українських візуальних митців до пошуку нових векторів у візуальному мистецтві початку ХХІ ст.

Посиливши власний проективний потенціал, сфера візуального звернулася до духовних змістів авангардового мистецтва з його

увагою до форми. Конструктивізм і перетворення форми збагатилися розумінням на початку ХХІ ст. того, що існування художньої форми як художнього проекту є природним наслідком модерністської культурної ситуації. Колективність художньої творчості (навіть коли вона анонімна) здатна була в рази примножити індивідуальний потенціал митців, а поєднання їх у такому творенні надавало індивідуальним духовним змістам нового, полізмістовного сенсу.

Виникнення мистецьких угруповань синтезовано-поліморфного візуального спрямування на початку 90-х рр. в Україні виявилось підтвердженням цієї тези.

Створення альтернативного офіційно-радянській Спільноті художників України об'єднання — Клубу українських митців — (КУМу) — дозволило його членам вийти за межі офіційного образотворчого мистецтва, експонуючи поза межами країни свої проекти. Організація таких виставок в Європі та США дозволили налагодити певний крос-культурний діалог посттоларитарного змісту з мистецькими колами інших країн.

Мистецькі проекти незалежної України за кордоном ( «Європа, Європа...», 1994; «Мистецтво і влада», 1996) [5, с. 53] свідчили про «переформатування» радянських мистецьких офіційних інституцій на інституції демократичної спрямованості і ситуативного типу.

Виникнення художнього угруповання «Паризька комуна» в Києві (1990-1994 рр.), яке згуртувало митців різних стилів і світобачень О. Гнилицького, О. Голосія, В. Цаголова, В. Трубіна, Л. Вартанова, Ю. Соломка, І. Чічкана, І. Ісупова, М. Мамсікова й інших, свідчило про те, що колективність творчості таких яскравих індивідуальностей має вже новітні мистецькі завдання.

«Паризьку комуна» не можна назвати художньою організацією в точному значенні цього поняття. Радше — це був аванпост із особливим способом життя, магнетична «точка», що притягувала до себе найрізноманітніших художників, критиків, кураторів (не тільки з Києва та України, але й з інших країн), які виявляли найбільший інтерес до актуальної на той час культурної проблематики. Саме цей момент спонукав деяких експертів (О. Соловйова зокрема) говорити про так звану «нову хвилю» на мистецьких об'їздах України за аналогією до славетної «нової французької хвилі» в повоєнному європейському кінематографі.

Причому митці «Паризької комуни» вже не були обмежені рамками залишеного в минулому ортодоксального андеґраунду. А втім, при всіх творчих відмінностях усереднені колективу, то був «єдиний художній рух <...>, який став очевидно легальною альтернативою новому офіціозу і природно влився в універсальний потік тодішніх естетичних пріоритетів»,—зазначав О. Соловйов

[7, с. 34]. Митці-живописці «Паризької комуни» назвали ознаки того, що їх творчість уже не була «офіційно радянською». По-перше, форма такої художньої діяльності виявилася проективно колективною; по-друге, репрезентації проектного типу не обмежувалися живописом або графікою чи скульптурою, тобто продовжили тенденцію модернізму щодо «розкартинування» композиційного простору, в якому формувалося зображення; і, по-третє, такі візуальні репрезентації вже були сповнені іронії щодо радянських культурних цінностей та міфологем.

Єднання українських митців у 90-ті рр. ХХ ст. у проективно існуючі творчі дуети й угруповання дозволяло «розширення сенсів» творчості кожного з них. Дебютувавши разом у 1987 р. на виставці «Молодість країни» (Центральна виставкова зала Манеж, м. Москва), наприклад, мистецький дует А. Савадов — Г. Сенченко в 1990 р. взяв участь у виставці «Молоді художники України», м. Будапешт, Угорщина) вже після здобуття Україною незалежності, «вбудовуючи» українське посттоталітарне візуальне мистецтво в міжнародний контекст. Обидва українські митці намагаються надолужити те, що світова мистецька спільнота вже опанувала наприкінці 80-х рр. — новітні візуальні форми презентації посттоталітарних смислів, перш за все, форми відео-арту. У 1991 р. у виставці «Естетичні експерименти» (музей-садиба Кусково, м. Москва) цей творчий дует продемонстрував вправне опанування різних арт-технік, а проект «Постанастезія» того ж року в Мюнхені та Лейпцигу (Німеччина) довів, що «больовий шок» здобуття незалежності Україною для її митців вже складно репрезентувати тільки через живопис.

«Працюючи» з фотографією, інсталяціями, вправно оперуючи різними художніми техніками, українські митці стрімко долали відстань до постмодерністської естетики. Так, у працях О. Гнилицького «Ватто. Дитячий танок» та інших візуальне «цитування» полотен французьких імпресіоністів доводило опанування українським візуальним митцем деконструкції як творчого методу.

Поступово сфера візуального в Україні відчула змікшовані впливи постмодерністської культурної ситуації. На тлі занепаду постмодерністських тенденцій у постіндустріальних країнах, візуальна сфера яких демонструвала на початку 90-х рр. симптоми академізації трансавангарду, українські митці в цей період поступово «входили» в постмодерністську культурну ситуацію. Знаменною в цьому сенсі виявилася картина «Печаль Клеопатри», виставлена на Всерадянській молодіжній виставці в 1987 р., яка засвідчила наявність «розірваної свідомості» в локальному українському мистецькому середовищі. Поява на піці горбачовської перебудови українських авторів, які виявили здатність до профанації сакрального, до іронії та самоіронії, до переконструювання

міфологем, стала підтвердженням того, що постмодерністські тенденції співіснують в Україні з модерністськими. Творчість у 90-і рр. ХХ ст. О. Гнилицького, О. Голосія, В. Трубіної, К. Ренуова, С. Паніча, Д. Кавсана, В. Рябченка, О. Ройтбурда та багатьох інших є репрезентацією парадоксально-діалогічної гри з вишвищністю та аскезою візуального коду одночасно.

Деяка запізніла «реактивація ідей авангарду» (В. Сидоренко) та постмодернізму у творчості українських митців початку 90-х рр., була іронічною до радянської мистецької кон'юнктури. Іронічність, якої було сповнене творче співіснування митців України цього періоду, розумілася ними як певне негативне визначення суб'єктивності (за С. Кіркегором). В іронії, як зазначав відомий філософ, суб'єкт є негативно вільним, а тому нестійким, він є п'яним від безмежності вибору. Але такий суб'єкт перебуває у владі руйнівного осяяння. Можна згадати проєкт А. Савадова «Коллективне червоне», в якому деконструкція «червоної» міфології комунізму набула вигляду серії фотознімків у цехах м'ясокомбінату. При цьому митець використав не тільки постмодерністську руйнівну до тоталітарних змістів іронію, але й новітню до традиційної фотографії візуальну форму поєднання перформативної дії з фотосесією.

Явні посттоталітарні тенденції простежуються в масштабному проєкті Віктора Сидоренка «Ритуальні танці». Ось що зазначає Н. Булавина щодо змістів цього проєкту: «Семантичне поле, в якому існує цей проєкт, значно серйозніше та складніше, ніж демонстрація самої світової політичної реальності. Розглядаючи проблему з позицій філософа, реконструюючи психологічне й ідеологічне підґрунтя «тоталітарного дискурсу», відмовляючись оперувати невідрефлексованими, скам'янілими категоріями (на кшталт «комунізм», «фашизм» тощо), відхиляючи часову і просторову конкретність, художник концентрується на специфіці «тоталітарного типу мислення», який, до речі, виявляється доволі романтичним за своїм походженням. Старі міфи просвічують крізь нові. З можливих сюжетів художник обирає «призматичні», тобто ті, які переломлюють у собі багато інших, ніби просвічують крізь основний сюжет. Феномен «мініатюризації й приватизації» утопій (М. Ріклін) сьогодення — від тоталітарних до біотехнічних — осмислюється крізь призму містичної атлетики й ритуального танцю, контекстуальний тягар яких є так само важливим, як і пластичний вияв — гіперформатні багатопігурні полотна, насичені контрапростними рухами» [3, с.13].

Співпраця художників цієї доби не була тривалою. Творчий «дуєт» А. Савадов — Г. Сенченко заміщується співпрацею В. Савадова з А. Харченком. Виникає і творчий тандем «Вольова грань...» як співпраця О. Тістола з М. Маценком. Ситуативність існування

таких проєктів стала певною інституціональною «системою» існування посттоталітарної сфери візуального в Україні. Наприкінці ХХ ст. візуальні митці використовували проєктивність як засіб помноження змістів, модернізації художньої форми. «Стикаючи різні стереотипи культури як найяскравіші уявлення про те, що є «красивим» у суперечці про красу, ми прагнемо усвідомити і, можливо, створити якісно новий стереотип», — так формулювали свої принципи представники «Вольової грані національного постеклектизму» [7, с. 34].

Виникнення численних мистецьких проєктів у 90-ті рр. дозволило митцям існувати в різновекторних стратегіях модерністського спрямування: стратегії «розкартинування», з одного боку, з іншого, — у стратегії синтезування як новітніх візуальних форм, так і репрезентації оновлених посттоталітарних змістів у межах «хорошого живопису» (С. Кусков). Такі проєкти репрезентує активний медіа-дует М. Кульчицький та В. Чекорський, харків'яни Б. Михайлов, С. Братков і С. Солунський (мистецький проєкт «Три букви», 1994) та інші.

Модернізм з його завданням адаптації митця до умов індустріального капіталізму в українському варіанті викликав у художників певні емоційні візуальні асоціації щодо нового «закріпачення». Поява у творчості українських митців першого періоду незалежності нового символічного ряду такого ґтибу свідчила про явну невдоволеність митців реаліями свого існування.

Апокаліптичні мотиви, які виникають поряд з протестними у творчості українських візуальних митців у середині 90-х рр., свідчать про те, що процес націєтворення, основний для політичної і культурної еліт країни, був практично зупинений. Танатальний «початок» у проєкті І. Чічкана «Сплячі принци України», його «Мавпи» (мавпи, які в європейській символічній традиції символізують гріховність, нерозумність людської природи); відома серія «М'яких жахів» В. Цаголова, абсурдистські «могили» О. Гнилицького та Д. Дульфана («Могила для тамагочі», наприклад) — усі ці візуальні проєкти українських митців виявляють депресивність і невизначеність тієї атмосфери, в якій існує мистецька спільнота на межі століть.

Після 2004 р. виявилось, що сподіватися на швидкі зрушення в напрямі розбудови громадянського суспільства в Україні не слід, адже політична еліта нашої країни опинилася перед неочікуваними проблемами, перша з яких — дилема одночасного функціонування старих «радянських» політичних та управлінських традицій і нових, посттоталітарних традицій існування суспільства.

Пошуки нових векторів у візуальному мистецтві початку ХХІ ст. здійснюються в кількох напрямках. З одного боку, продовжується іронічне-постмодерністське руйнування-обігрування

сюжетів радянського періоду буття України, а з другого, — під впливом ностальгійних по радянській культурі настроїв реактується радянська соцреалістична естетика.

При цьому творчість молодих візуальних митців не виявляє ностальгійних прорадянських мотивів. Радянський побут, міфологія, естетика стають матеріалом не тільки для іронії, але й для «вибудовування» автопоезису сьогодення. Так, перекодуючи образотворчу традицію вітальності в радянському соцреалізмі, Леся Хоменко демонструє, наприклад, подібні з власними відчуттями темпоритми тієї доби. На противагу їй, Максим Куц у праці «Колхоз «Синие грезы» та інших викриває-руйнує «правильну» соцреалістичну естетику, серіально поєднуючи світи «колхозний» та «бандитський» в єдиний — «радянський». Епатажна Маша Шубіна, створюючи власну міфологію, стилізує «свій особистий світ» під «радянську дійсність», а Микита Кадан гротескно реактуалізує відомий радянський «слоган» щодо того, що «в СРСР сексу не було». Таку ж авторську стратегію використовує і Роман Мінін у своїй відомій серії «Шахтери».

Новітнє культурне перекодування фольклорних мотивів у творчості видатної Марії Приймаченко надає і харків'янин Гамлет Зінківський. Презентуючи стріт-арт (візуальний проект) за мотивами Приймаченко на вулицях Харкова у 2010 р., молодий митець наголошував на ідеї сучасної вуличної популяризації українського образотворчого доробку.

Розмаїття сучасних візуальних арт-практик українських митців нині можна звести до певних тенденцій, які виявляються в змістовній частині цих практик. Домінування колективістських настроїв та змістів у соцреалістичному мистецтві Радянської України було швидко замінено індивідуалізмом сучасних візуальних митців, попри їх намагання скооперуватися в певні колективні мистецькі проекти. Стрімке прагнення виокремитися, репрезентувати свій власний авторський візуально-змістовний простір лише дотично збіглося для багатьох українських митців з намаганням покінчити з радянськими естетичними зразками. Можна констатувати, що лише новітнє мистецьке покоління ставиться до таких зразків без ностальгії та намагання оромантизувати.

Художньо-мистецький утопізм, притаманний нонконформістам радянської доби та перших років незалежності України, поступово змінився на прагматизм, який виявляє щодо власних авторських практик молодше покоління українських митців. Симптоматичним є висловлювання Ж. Кадирової щодо зазначеної тенденції «Скульптури царів поміняли на ленінів, а їх — на шевченків. Виникає логічне запитання: яким буде наступний пам'ятник? Хто стане новітнім героєм? Мій пам'ятник буде актуальним, оскільки

він завжди новий. Його не треба знімати, можна просто змінити табличку» (з приватної розмови).

Домінування приватного над державним та зміцнення художньої самосвідомості як основи опору тоталітаризму виявилися тим основним скарбом, який має нині сучасне візуальне мистецтво України. Попри непрості взаємовідносини з політичними й економічними елітами, представники яких на сьогодні є основними замовниками та споживачами сучасного українського мистецтва, візуальні митці прагнуть зберегти цей скарб і дотримувати демократичних засад існування мистецтва в незалежній Україні.

Підсумовуючи, можна виділити три основні періоди історії незалежної України, які по-різному вплинули на структурування посттоталітарних змістів у візуальному мистецтві: 1990-2004 рр.; 2004-2009 рр.; 2009 і понині.

У 1990-2004 рр. під впливом нонконформістів у візуальному мистецтві розпочалося розхитування й руйнування ідеологічної та художньо-мистецької радянської системи.

2004-2009 рр. виявилися періодом формування новітніх політичних та економічних еліт і, відповідно, формуванням їх консюмеристських уподобань. Для візуальних митців — це період певного суспільного піднесення і такого ж стрімкого розчарування щодо остаточного руйнування тоталітарних тенденцій в Україні.

З 2009 р. і понині для певного кола митців консюмеристські вподобання еліт стали основою для формування кон'юнктури на арт-ринку України; для молодшого покоління — це період напрацювання ігрових постмодерністських стратегій у сучасному мистецтві.

За період незалежності в українському візуальному мистецтві поступово відбувся перехід від колективістсько-радянських змістів до формування власного творчого візуального простору кожного митця; від художньо-мистецького утопізму до певного мистецького прагматизму.

Основним надбанням незалежності є домінування приватного над державним та зміцнення художньої самосвідомості як основи опору тоталітаризму.

Перспективи полягають у подальшому дослідженні зазначеного аспекту мистецького формотворення на конкретних прикладах художньої практики.

### Список літератури

1. Алферова З. Репрезентація візуального искусства: парадокси постмодерна / З. Алферова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2006. — Вип. 4/6. — С. 91–94.
2. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: моногр. / З. І. Алфьорова — Х. : ХДАК, 2008. — 268 с.



3. Булавіна Н. Нове розуміння актуального мистецтва // Сучасне мистецтво: наук. зб./ Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад.мис-в України. — К., Акта, 2005. — С.13–17.
4. Голубець О. Львів: регіональні проблеми мистецького середовища / О. Голубець // Сучасне мистецтво : зб. Ін-ту пробл. сучас. мистец. Акад. мис-в України. — К., 2004. — Вип. 1. — С. 86–91.
5. Сидоренко В. Візуальне мистецтво України кінця ХХ—початку ХХІ ст. / В. Сидоренко // Сучасне мистецтво: наук. зб./ Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад.мис-в України. — К. :«Акта»,2005. — Вип.2. — С. 52-62
6. Сидоренко В. Д. Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України (ХХ — початок ХХІ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / В. Д. Сидоренко ; Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2004. — 21 с.
7. Соловійов, О. «Нова хвиля» в українському мистецтві 90-х рр. ХХ ст. та її трансформації// Сучасне мистецтво: наук. зб./ Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад.мис-в України. — К., Акта, 2004.— С. 34 —47.
8. Сучасне мистецтво: наук. зб./ Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад.мис-в України. — К. :Акта, 2004. — Вип. 1.— 287 с.
9. Сучасне мистецтво.: наук. зб./ Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад.мис-в України. — К. :Акта, 2005. — Вип.2.— 300 с.
10. Чепелик О. Практики соціальної скульптури, або спроби подолання постмодернізму// Образотворче мистецтво, — К. : № 4, 2007.— С. 8–12.

*Надійшла до редколегії 20.12.2011 р.*

УДК 792.028:378.147

*В. Ю. ТОПОЛЕВСЬКИЙ*

### **ПЕДАГОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ВИКЛАДАННЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ**

*Розглядаються творчі аспекти акторської майстерності, професійні, організаторські здібності виконавця та значення особистих якостей викладача в роботі зі студентами.*

**Ключові слова:** акторська майстерність, викладач, виховання, педагогіка, виконавець.

*Рассматриваются творческие аспекты актерского мастерства, профессиональные, организаторские способности исполнителя и значение личных качеств преподавателя в работе со студентами.*

**Ключевые слова:** актерское мастерство, преподаватель, воспитание, педагогика, исполнитель.

*The creative aspects of actor's skill, the professional and organizational abilities of performers and the personal qualities of the teacher in the work with students are examined.*

**Key words:** actor's skill, teacher, education, pedagogies, performer.

Актуальність публікації зумовлена тим, що нині в Україні існує попит на акторів для театру, кіно та телебачення, але бракує фахівців зі спеціальною для викладання акторської майстерності. Підготовку фахівців театральної галузі здійснюють навчальні заклади, факультети і відділення, де викладачами здебільшого працюють «теоретики» — фахівці, які відмінно закінчили ВНЗ та залишилися на кафедрі. Проте досвідчених акторів з почесними званнями, котрі мають виховний талант та успішно й плідно займаються педагогічною діяльністю, обмаль. Така ситуація зумовлює недостатньо якісний рівень опанування випускниками театральних ВНЗ акторської майстерності. Крім того, відчувається кадровий «голод» стосовно специфічних професій педагогів — гримерів, зі сценічного руху, каскадерів та ін.

Педагогічні принципи прищеплення навичок акторської майстерності ще в 1920-30-х рр. розглядали видатні митці К. С. Станіславський, В. І. Немирович-Данченко, Л. Курбас, О. П. Довженко та ін. На основі їх принципів розроблялися навчальні курси провідних спеціальних начальних закладів колишнього Радянського Союзу, зокрема українських. Так, у Харкові над проблемами методики набуття навичок акторської майстерності працювали відомі педагоги В. М. Айзенштадт, В. К. Гужва, В. І. Цветков. Утім, нині, коли соціокультурні процеси в суспільстві зумовлюють необхідність пошуків конкурентоспроможних підготовлених фахівців, актуалізується проблема корегування методичних засобів виховання професійного актора. Висвітлення певних аспектів акторської майстерності і є **метою** означеної статті.

Набуття навичок акторської майстерності як необхідний чинник певного різновиду професійної діяльності стає дедалі все затребуванішим поза межами театру. Так, викладання курсу «Акторська майстерність» під час підготовки фахівця за такими спеціальностями, як кіно-, телемистецтво або естрадний спів, уже можна вважати традиційним явищем. Цей курс має на меті ознайомити студентів із характером та особливостями акторської діяльності, складниками професійної вправності, розкрити тонкощі її «секрети» не тільки акторської майстерності, а й керівництва творчим процесом, створення сприятливої атмосфери в різноманітних творчих осередках.

У Харківській державній академії культури навчально-методичний комплекс курсу «Акторська майстерність» розроблений з урахуванням вимог модульно-рейтингової системи та складається з двох основних частин. Теоретична частина містить узагальнюючий матеріал, засвоєння котрого надасть можливість студентському загалу зрозуміти основи акторської майстерності, її складові, закономірності та специфіку акторської творчості високопрофесійного рівня. Основний обсяг курсу складається

з практичних занять, під час яких здійснюються постановки вистав або уривків з п'єс з використанням усіх технічних засобів: світла, музики, декорацій, звукових ефектів та ін., що сприяє засвоєнню теоретичного матеріалу, а також допоможе виявити студентові свої акторські здібності перед публікою. Метою курсу є засвоєння та опрацювання студентами теоретичного матеріалу на практиці, набуття навичок самостійної творчої роботи, свідомого аналізу та розбору ролей, що сприятиме розширенню меж майбутньої професійної діяльності — від репрезентанта ролі на сцені до критика. Плідність навчального процесу забезпечується такими чинниками: базування на традиціях та напрацьованому досвіді видатних педагогів попередніх поколінь, аналіз та вивчення кращих зразків сучасної практики, активне використання принципів індивідуальної та самостійної роботи студентів.

Якою б не була спрямованість курсу, головна роль — оптимальне засвоєння студентом знань і набуття навичок — належить педагогові, зусилля котрого мають зосереджуватися на якомоглибшому опануванні студентами творчого інструментарію та професійної майстерності. В цій ситуації надзвичайне значення мають професійний хист або майстерність самого викладача.

Свого часу видатний російський митець В. Даль тлумачив термін «майстер» як особливо освічений у своїй справі. Майстерність педагога, тим більше такого, котрий допомагає набутти творчих навичок — майже найскладніша серед видів професійної діяльності. Так, педагог з акторської майстерності, по-перше, має особисто на практиці знати премудрості «лицедійства», без чого неможливо професійно відтворити ні свій власний, ні, тим більше, чужий етюд, або уривок з ролі. По-друге, для актора-педагога майже рівноцінну роль з особистою акторською майстерністю відіграють його теоретичні знання. Знання — основа світогляду особистості педагога, важливе значення для професійної діяльності має їх специфіка: безсистемність чи системність здобутого знання, його істинність, вірогідність чи хибність, зміст і спрямованість практичного застосування цих знань тощо.

Але можна з упевненістю зазначити, що без знань викладач з акторської майстерності може виховати тільки «собі подібних», імітаторів, але не тих «Учнів» з великої літери, котрі, йдуть далі нього, зберігаючи та примножуючи кращі традиції вчителя й театрального мистецтва загалом.

Утім, професійне опанування акторської майстерності для викладача зумовлює наявність іншого — інформаторського хисту: спроможність доступно й зрозуміло передати студентові — людині, часто без будь-якого сценічного досвіду, — знання й уміння, на фундаменті котрих актор-вихованець зможе творчо самореалізувати себе на сцені. І в цій ситуації виявляється четверта

складова майстерності педагога — глибоке знання психології людини, що значною мірою впливає на якість засвоєння студентом знань.

Професійна майстерність викладача спрямована на кінцевий результат — усебічне формування актора. Педагогічна діяльність «Майстра» зумовлює творчий підхід до кожного конкретного студента, вміння зважати на його здібності й інтереси в процесі формування творчої мети. Студент — людина з неповторними індивідуальними здібностями, власним ставленням до навколишнього світу. Він — співучасник виховного процесу — керується своїми принципами, що зумовлюють його поведінку. Таким чином, студент як об'єкт педагогічної діяльності водночас є її суб'єктом зі своїм ставленням до педагога, котре часто базується на підсвідомих (чуттєвих) факторах. Справа ускладнюється й тим, що традиційний вік сучасного студента-актора 18-23 роки — період, під час якого в людині активно відбуваються, перш за все, психологічні зміни, формування особистості. Отже, протягом 4-5 років викладач має справу здебільшого з психологічно нестабільною людиною, до якої неможливо застосувати шаблонний підхід, що потребує від педагога постійного творчого пошуку. Немаловажну роль у взаємодії викладача зі студентом відіграє навколишнє середовище (від оточення за місцем проживання до мікроклімату в навчальному колективі). Можна констатувати складність та серйозність процесу вирішення завдань, котрі ставить перед собою викладач акторської майстерності.

Педагогічне мистецтво — це «театр одного актора», специфіка котрого чудово розкривається в системі К.С. Станіславського. В ній уперше вирішується питання свідомого опанування підсвідомого процесу творчості, виявлення таланту особистості в її діяльності. Система Станіславського — наука про акторську творчість, про те, як, опираючись на об'єктивні закони, виявляти, формувати, розвивати та збагачувати різноманітні здібності, і не тільки сценічні. Викладачі, як і актори, мають пам'ятати слова Станіславського стосовно розвитку здібностей: «Що слід робити з початківцями та зовсім неуспішними учнями? Які потрібні йому вправи, на зразок, сольфеджіо? Які арпеджіо для розвитку почуттів та переживання потрібні акторові (та викладачеві — В. Т.)? Їх слід перелічити по номерах, влучно в збірниках для систематичних вправ у школі та вдома» [5, с. 320].

У педагогіці не повинно бути нічого «взагалі», приблизного. Приблизність у здійсненні принципів руйнує і самі принципи. Першим і головним принципом системи К.С. Станіславського є основний постулат реалістичного мистецтва — життєва правда! Викладач, як і актор на сцені, не можуть допускати нічого приблизного, нарочитого, брехливого, фальшивого.

Інший важливий для педагога принцип школи К.С. Станіславського — його вчення про надзавдання — те, заради чого викладач-майстер здійснює своє виховне завдання, йдучи до кінцевого результату — донести до свідомості студента певні ідеї та принципи. Надзавдання — це найдорожче, найзаповітніше, найістотніше бажання викладача-майстра, воно зумовлює його ідейну активність. На різних стадіях педагогічної творчості надзавдання матиме різні рівні, серед яких можна виокремити три основні:

- загальне надзавдання, відображене в стосунках викладача до діяльності та поняття його громадянської зрілості;
- етичне надзавдання — надзавдання окремого заняття, навчального курсу в цілому та ін.
- ситуативне надзавдання, яке виникає в різних ситуаціях чи умовах діяльності [7, с. 94].

Маючи надзавдання за мету, викладач не помиляється під час відбору матеріалу, вибору технічних та виразних засобів у вихованні актора. На жаль, молоді викладачі часто забувають про надзавдання педагога: для чого працюємо, до чого прагнемо, яка кінцева мета?

Інший принцип системи К.С. Станіславського — активність та дія. Дія — це вольовий акт людської поведінки, спрямований на певну мету. В дії візуально проявляється єдність фізичного та психічного стану. Викладач є одночасно митцем та інструментом свого мистецтва, а здійснювана ним дія слугує йому матеріалом для відтворення образу. Особистість викладача проявляється в дії, яка має бути обґрунтованою, доцільною та продуктивною.

Окремі викладачі вбачають в системі К.С. Станіславського лише елементи внутрішнього та зовнішнього самопочуття. Але Станіславський у роботі над роллю пропонував відштовхуватися не від самопочуття, психічного стану, а від логіки, фізичних дій, які за умов правильного їх здійснення здатні рефлекторно викликати і відповідну логіку почуттів, діяти на психіку з її підсвідомістю. Концепція Станіславського про «живу фізичну дію» як основа підготовки з відповідною логікою почуттів потребує тренінгу майже всіх органів сприйняття майбутнього викладача. Зі сприйняття починається жива органічна дія, зокрема педагогічна. В іншому разі педагог неспроможний знайти порозуміння з аудиторією.

Розуміння К.С. Станіславським дії як єдності фізичного і психологічного факторів передбачає розвиток внутрішніх або зовнішніх, тілесних або душевних елементів поведінки майбутнього викладача та потребує узгодження методики та педагогічної техніки. Тому педагогічна майстерність зумовлюється трьома взаємопов'язаними частинами: теорією, технікою і методикою роботи над матеріалом та організацією і проведенням заняття.

Але якщо теорію достатньо вивчити, то педагогічну техніку та методи слід опанувати, тобто формування практичних навичок, що досягається тривалими та систематичними тренінгами, коли педагогічна техніка набуває рівня підсвідомої рефлекторної діяльності. Це і є головним завданням педагога театрального навчального закладу — не тільки допомогти здобути студентів знання та набути навичок акторської майстерності, але й усвідомити необхідність самовдосконалення впродовж творчого життя, зокрема педагогічної діяльності. Отже, в опануванні майстерності акторського впливу на аудиторію значне місце відводиться не тільки природним задаткам педагога, а й постійному прагненню вдосконалювати свій талант, здобувати знання, аналізувати досвід, бути у процесі навчання, виховання, практичної діяльності.

Що таке педагогічний талант? Тлумачень існує багато, але найвдалішим є визначення акторського таланту (адекватне, на нашу думку, педагогічному) корифеїв театрального мистецтва, педагогів-реформаторів — В.М. Немировича-Данченка та К.С. Станіславського: «Мистецтво актора дуже складне і дані, якими актор володіє, різноманітні: особиста привабливість, правдивість інтуїції, дикція, пластичність та краса руху, здатність до характерності, праця, любов до справи, смак та ін. ... Необхідні засоби, щоб утілити набутий талант, тобто потрібні гарний голос, виразні очі, обличчя, міміка, лінія тіла, пластика та ін.» [6, с. 194–195].

Безумовно, ці властивості необхідні педагогові — головній дійовій особі в «театрі одного актора». Але найголовніше — уміння викликати позитивні естетичні почуття, що сприятимуть виховному процесу, зацікавлювати студента своєю привабливістю. Вона може не збігатися з життєвим, кінематографічним, телевізійним і навіть сценічним образами артиста. Але, якщо він працює викладачем, привабливість — невід'ємна складова його іміджу.

Вочевидь, неможливо з'ясувати тонкощі педагогічної творчості, зокрема феномену творчого піднесення, не зрозумівши сутності таких понять, як психіка людини та психологія. Ці поняття близькі й безпосередньо пов'язані з духовним світом людини. Творча сфера — теж мистецтво. Більше того, основою всіх творчих процесів є психіка людини. Отже, жодний вид творчої діяльності не відбувається поза межами психіки, особливо акторська майстерність. Чи зможе, наприклад, актор зв'язати до купи почуття поза свідомості? Або без необхідних знань чи розуміння того, що він грає? Чи без уміння мислити та здатності сприймати й осмислювати навколишнє середовище? Або без емоцій чи уяви? Звичайно, не зможе. Коли ж таке трапляється, то отримуємо не дію, а невідрізану «халтуру». О. Довженко в 1966 р. занотував у щоденнику: «Причини сірості, безкрилості, нудної буденності нашого мистецтва полягають, головним чином, у тому, що автори творів стоять

холодні і байдужі в одній площині з фактами, предметами своїх творів... Нема ні любові, ні пристрасті ...» [3, с. 320].

Роботу студента як єдиний процес умовно можна поділити на дві складові — фізичну й духовну. Фізична складова — це той матеріальний світ, з яким так чи інакше контактує студент (ручка, книга, комп'ютер, грим, костюм та ін.). Духовна складова — це психічна діяльність, де різною мірою задіяні всі підсистеми психіки, зокрема воля, котра через емоційний розум подає відповідні сигнали-імпульси. Таке розуміння творчого процесу наближає нас до пояснення природи людських здібностей, які вкладаються в ієрархічну схему якісних характеристик: посередність — здібність — талановитість — геніальність.

Деякі викладачі вважають, що всі студенти різняться між собою саме здібностями і пропонують таку градацію: залежні (чий потреби не виходять за межі власного тіла і залежать від цих потреб), пристосованці (котрі пристосовуються до соціальних умов, керуючись у діяльності мотивом вигоди (слава — гроші)), особистості (студенти, котрі живуть інтересами суспільства і керуються ними), генії (студенти, які керуються ідеалами добра та краси, мають надзвичайні творчі здібності). Можна погоджуватися або не погоджуватися з цим, але, попри цілком зрозумілу умовність такої градації, вона має чіткіше зрозуміти так звані секрети акторської майстерності, принаймні, визначає її психічні складники.

Серед таких складників чільне місце відводиться інтелекту. Сказати, що це розум, було б неповною істиною. Розрізняються два види розуму: розум практичний (Манас) і розум синтезуючий (Будхі). Практичний розум забезпечує процес відчуття, сприйняття і розуміння, тобто осмислює на емоційному рівні навколишній світ, зафіксований чуттєвими органами (очима, вухами, нюхом, дотиком тощо), ідеї та образи, що виникають у процесі пізнання. Основою синтезуючого розуму є мислення: він аналізує конкретні знання, перетворює їх у поняття, здійснює їх синтез та узагальнення. В мисленні, крім логіки, є елементи, які сукупно виявляють справжній талант, а якість мислення безпосередньо впливає на рівень професійної майстерності. Тобто практичний розум є акумулятором конкретних речей, а синтезуючий — органом абстрактного мислення. В єдності ці два види розуму і становлять інтелект — властивість людини мислити. Зокрема, рівень інтелекту визначає і рівень професійної майстерності педагога.

Найзагадковішим феноменом творчості педагога є натхнення — особливий психологічний стан творчої людини, для якого характерні духовне піднесення, радісний настрій, коли все вдається надзвичайно легко, працюється невимушено, без видимих зусиль.

Кожний талановитий «майстер» — викладач по суті — неповторний, здатний вести за собою студентів, передати їм багатство

творчого досвіду, культури, почуттів. На нашу думку, таке насіння починає проростати в Харківській державній академії культури. Студенти, навчаючись, сподіваються стати справжніми педагогами. Зауважимо: педагогічного мистецтва можливо повною мірою навчитися, але неможливо навчити стати викладачем «майстром», якщо він не опанує трьох відмінностей: уміння поважати і любити людину більше себе, набувати життєвого досвіду; передавати досвід і здобувати знання.

Почуття майже не підпорядковуються нашій волі не тільки на сцені, а й у житті. Вони виникають мимоволі, а інколи й усупереч нашій волі. Неможливо людину примусити кохати, ненавидіти, жаліти, гніватися, але виконати певну розумову і вольову дію може будь-коли кожна людина, якщо вона заздалегідь засвоїла мотиви і мету цієї дії. Педагогічна майстерність ґрунтується на цих принципах. Отже, педагог (актор) є інструментом педагогічного (акторського) мистецтва. Необхідно, щоб педагог (актор) володів своїм тілом. Закріпачена людина не може результативно діяти. Педагог має все бачити, чути, стежити за дисципліною і реакцією студентів, логікою думки, формулювати висновки тощо, що неможливо без концентрації внутрішньої та зовнішньої уваги.

Педагогічний талант зумовлений індивідуальністю викладача, гострою його розуму, нестандартними підходами до життєвих явищ, умінням правдиво й оригінально викласти перед аудиторією, що потребує попередньої підготовки викладача до занять з урахуванням специфіки студентської аудиторії. Оригінально продуманий та зрежисований план наступного заняття сприяє досягненню викладачем оптимального внутрішнього творчого стану.

Але недостатньо вміти добре грати, слід забезпечити належні умови навчатися мистецтва. Про успішну реалізацію педагогічних планів можна серйозно говорити в тому разі, коли викладач забезпечений усім необхідним для нормального виконання своїх функціональних обов'язків. Зайве переконувати будь-кого, що результативність кожного студента, а тим більше представників мистецьких професій, безпосередньо залежить від умов, у яких вони виховуються. Ідеться саме про відповідні нормальному навчальному процесові обставини (наявність репетиційних та спеціалізованих аудиторій, театральної сцени), по-друге, чи можливо серйозно дискутувати про якість вистави, зіставляючи репрезентацію на «кухні» та на великій сцені.

Актор, котрий намагається діяти відповідно до вимог й відчувати ритм життя, повинен здебільшого розраховувати на велику аудиторію. Звідси і широка мізансцена й «посил звуку» до зали, а не «бормотальний реалізм», де монологи та діалоги «вивалюються до рампи» і глядач їх не чує. Крім того, опрацювати роль, утілити зміст п'єси в певну художню форму, зазвичай, можливо



лише на сцені або в репетиційній залі. Не тільки від психологічної атмосфери в колективі, а й наявності в педагога всіх необхідних театральних атрибутів для постановки (зала, звук, світло, грим, костюм, декорація та ін.) залежить як якість виховного процесу взагалі, так і акторської майстерності, продемонстрованої студентами в конкретній виставі.

Отже, аналіз вищенаведеного матеріалу уможливорює висновок про те, що для повного виявлення акторської майстерності необхідні оптимальні робочі умови: загальносценічні й індивідуальні. Перша група — усе необхідне технічне та матеріальне забезпечення для нормального здійснення навчального процесу. Звичайно, значну роль у відтворенні художнього образу відіграє самотійна робота студента-актора. Однак не все в його силах і можливостях. Головним чином, створення належних умов залежить від наполегливої діяльності педагога та адміністрації навчального закладу.

Виявлення високої педагогічної майстерності в кожному окремому разі є великим мистецтвом. К. С. Станіславський стверджував, що творчий підхід в умовах фронтальної, диференційованої та індивідуальної роботи проявляється по-різному, хоча в основі має багато спільного. Кращі представники педагогічної праці, керуючись надзавданням, відповідально ставляться до вибору методів навчання, шукаючи і знаходячи творчі рішення в підході до студентів, у виборі засобів виховання та впливу. Лише такий шлях надає можливість реально формувати акторську майстерність майбутніх діячів театрального мистецтва та дійсно виконувати викладачеві високу місію морального виховання, що і може бути предметом подальшого вивчення.

### Список літератури

1. Атаманчук Ю. Стан організації самостійної роботи студентів ВНЗ / Ю. Атаманчук // Рідна школа. — 2008. — № 6. — С. 46-48.
2. Горчаков Н. К. С. Станіславський о работе режиссера с актером / Н. Горчаков. — М. : ВТО, 1958.
3. Довженко О. Твори в 5-ти т. Т. 5 : Щоденник. / О. Довженко. — К., 1966. — С. 320.
4. Педагогіка вищої школи : навч. посібник / З. Н. Курлянд, Р. І. Хмелюк, А. В. Семенова та ін.; за ред. З. Н. Курлянд. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К. : Знання, 2005. — С. 155-159.
5. Станіславський К. С. Работа актера над собой / К. С. Станіславський. — Т. 2. — М. : Искусство, 1985. — 479 с.
6. Станіславський К. С. Начало сезона / К. С. Станіславський // Статті, речи, беседы, письма / сост. : Т. Кристи, Н. Чушкина. — М., 1983. — С. 194-195.
7. Кан-Калик В. А. Учителю о педагогическом общении / В. А. Кан-Калик. — М. : Просвещение, 1987. — 190 с.

*Надійшла до редколегії 20.01.2012 р.*

## ГЕНЕЗА ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКИХ НАЦІОНАЛЬНИХ БАЛЕТНИХ ВИСТАВ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

*Розглянуто виникнення та розвиток феномену української національної балетної вистави (УНБВ) у першій половині ХХ ст. Проаналізовано значущі вистави згідно з основними структурними елементами: лібрето, музична драматургія, хореографічний текст.*

**Ключові слова:** українська національна балетна вистава, лібрето, музична драматургія, хореографічний текст.

*Рассмотрено возникновение и развитие феномена украинского национального балетного спектакля (УНБС) в первой половине ХХ в. Проанализированы значимые спектакли согласно основным структурным элементам: либретто, музыкальная драматургия, хореографический текст.*

**Ключевые слова:** украинский национальный балетный спектакль, либретто, музыкальная драматургия, хореографический текст.

*Considered the emergence and development of the phenomenon of the Ukrainian national ballet performance (UNBP) in the first half of the XX century. The analysis of meaningful performances in accordance with the basic structural elements: the libretto, musical dramaturgy, choreographic text.*

**Key words:** Ukrainian national ballet performance, libretto, musical dramaturgy, choreographic text.

Краса та розмаїття танцювального мистецтва України добре відомі за кордоном. Народна й класична хореографія є невід'ємною складовою української національної культури. Сьогодні не тільки її нинішній стан, а й минуле потребують ретельного вивчення сучасною мистецтвознавчою думкою. У роки незалежності України стало можливим як активне відродження й розвиток національної культури взагалі та хореографії зокрема, так і об'єктивна наукова інтерпретація цих процесів, що нині стає особливо актуальною.

Провідними представниками мистецтвознавчої думки ХХ ст. у галузі балетного театру України є Ю. Станішевський [15-20] та М. Загайкевич [5-7], які залишили багату теоретичну спадщину про розвиток національного балету. Сучасні мистецтвознавці П. Білаш [1], Н. Горбатова [4], П. Пастух [13], А. Турлянець [21] аналізують розвиток українського балетного мистецтва в першій половині ХХ ст. новими методами з позицій сьогодення, але феномен української національної балетної вистави (УНБВ) залишається недостатньо вивченим.

Оскільки УНБВ — це результат взаємодії професійної творчості в рамках балетного театру з народною хореографією, то її виникнення, формування та подальший розвиток необхідно досліджувати, опираючись на праці О. Бойко [2], К. Кіндер [8], Л. Косаковської [9], С. Легкої [10], О. Мерлянової [12], котрі розглядають особливості української народної танцювальної культури зазначеного періоду.

**Метою** статті є виявлення передумов виникнення української національної балетної вистави, аналіз етапних постановок та розгляд її еволюційних змін.

На початку ХХ ст., коли український сценічний танець успішно розвивався у виставах Першого стаціонарного українського театру М. Садовського, виникла необхідність створення національного українського балету. З цього приводу видатний хореограф, автор танцювальних картин в операх М. Лисенка та «Вечорів української хореографії» В. Верховинець писав: «Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитися, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок, і коли він буде перейнятим духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя». [3, 28].

Але в цей період український сценічний танець був тільки складовою драматичної вистави. У 1919 р. після створення в Києві першої української оперно-балетної трупи сценічний український танець став елементом і музичної вистави (танцювальні сцени в операх «Утоплена» М. Лисенка та «Галька» С. Монюшка). Для виникнення самостійної оригінальної української балетної вистави не вистачало музичних партитур, що стали б основою майбутнього твору. Специфічні виразні засоби українського танцю, які б надали змогу відтворити на балетній сцені народне життя, були ще недостатньо розвинені для органічного поєднання з основою балету — мовою класичного танцю.

Хореограф-фольклорист В. Верховинець наполегливо наголошував на тому, що танець як невід'ємна складова народного життя та побуту, розвивається у взаємодії з піснею. Він з цього приводу писав: «Пісня і танок — це рідні брат і сестра. Як у пісні виявляються жарти, радощі й страждання народні, так і в танці та іграх народ проявляє свої почуття...» [3, 121]. Невипадково тісний зв'язок танцю та пісні, що характеризує українську народну творчість, став основою створення першого українського національного балету. Композитори почали створювати музичні партитури на основі народних мелодій, яким притаманні ліризм, опора на національний пісенний і танцювальний фольклор, доступність музичної мови. Лібретисти використовували сюжети пісень

у літературній основі майбутніх вистав, запозичували ідеї з творів українських письменників. Балетмейстери в танцювальних фрагментах оперних вистав набували досвіду використання народного танцю на сцені, формуючи арсенал виразних засобів, що здатний збагатити балетну виставу.

Крім того, розвиткові українського сценічного танцю сприяв вихід друком першої теоретичної праці В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» (1920 р.), що була керівництвом до хореографічних утілень для П. Вірського, В. Вронського, Г. Березової та ін.

Значною подією в розвитку українського балетного мистецтва стало створення стаціонарних театрів опери та балету в Харкові (1925 р.), Києві й Одесі (1926 р.). Завдяки цьому виникла можливість використовувати український народний танець не тільки в драматичних та оперних виставах, а й синтезувати його з класичним у виставах балетних. На підґрунті балетної класики, в яку український народний танець вдихнув життєвий струмінь, виникла нова хореографічна лексика — джерело національного балетного мистецтва. Першою спробою такого синтезу став балет М. Вериківського «Пан Каньовський», постановку якого здійснили В. Литвиненко та В. Верховинець (Харків, Київ, 1931 р.).

За основу лібрето балету Ю. Ткаченко та М. Вериківський вперше взяли українську історичну пісню «Дума про Бондарівну». Це потребувало для його сценічного втілення використання знань певних народних обрядів та колоритного пісенно-танцювального фольклору.

Музична партитура балету була створена згідно з літературним сценарієм та за участю балетмейстера В. Литвиненка. У ній композитор використав українські народні мелодії, які яскраво оркестрував. М. Вериківський частіше цитував популярні теми і недостатньо приділяв уваги їх симфонічному розвитку й узагальненню. За визначенням Ю. Станішевського, «...музична тканина балету вийшла дещо фрагментарною і уривчастою — без стрижня, який музично об'єднав би музичний і драматургічний матеріал в єдине ціле» [19, 10].

Автори хореографічного тексту в сценах народного гуляння намагались показати справжнє життя. Деякі сцени були перенасичені побутовими елементами, але постановники намагались стежити за музичною драматургією, яка не мала гармонійної єдності. На думку Ю. Станішевського, танці та народно-побутові сценки «Шевчик», «Ляльковий театр», «Писар та перекупка» та ін. не сприяли розгортанню дії, мали дивертисментний характер та використовувалися для прикрашання вистави.

Хоча драматургічної цільності виставі не вистачало, в ній сміливо для того періоду здійснено синтез рухів класичного

й українського народного танців. Класичні дуетні та сольні танці змінювалися масовими народними танцями і навпаки. У деяких фрагментах постановники забарвлювали класичні па позами та положеннями, характерними для танцю народного, використовували яскраві елементи фольклорної танцювальної техніки, особливо увагу приділяли взаємовідносинам у парі та підтримкам. Крім того, в балеті вперше український жіночий танець було виконано з використанням техніки танцю на пунтах, що свідчило про високий рівень української хореографічної культури. Балетмейстери вимагали від танцівників не захоплюватись технікою, а наповнювати рухи певним змістом, танцювати по-народному, всім тілом: головою, руками, ногами, плечима й обов'язково душею.

Після першого досвіду створення національного балету українські хореографи продовжували пошук специфічних виразних засобів. Розвиток лексичної бази українського сценічного танцю відбувався в хореографічних картинках нових українських опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та «Наталка Полтавка» М. Лисенка. Балетмейстери-постановники П. Вирський, М. Болотов, В. Верховинець створили міцний фундамент для виникнення вистави, в якій український танець міг би використовуватися не тільки як яскраве доповнення, а як один з головних виразних засобів.

Іншим зразком удалої національної вистави став героїко-романтичний балет «Лілея» К. Данькевича в постановці Г. Березової (Київ, 1940 р.). У ньому на той період не тільки успішно відбувся синтез класичного й українського народного танців, а й набула відбиття тенденція розвитку світового балетного мистецтва — симфонізація хореографічної мови.

За основу літературного сценарію балетної вистави лібретист В. Чаговець узяв твори «Лілея», «Сліпий», «Утоплена», «Русалки», «Княжна», «Марина», «Відьма» Т. Шевченка, який зміг піднести та відтворити «основні, найістотніші риси національного характеру, сформовані в народі» [19, 14].

Композиторові, незважаючи на те, що лібрето ґрунтоване на різних віршах Т. Шевченка, вдалося створити цільну музичну партитуру, яка, водночас, і драматична, і танцювальна. К. Данькевич майже не використовував цитат народних пісень, узагальнив знайомі мелодії, збагатив їх новими барвами. «Ідучи від народнопісенної основи, композитор створює широке симфонічне полотно з яскравими музичними характеристиками» [19, 15]. Тому поіншому створеній музичній партитурі повинен відповідати й новий підхід балетмейстера до хореографічного втілення вистави.

Перша постановка «Лілеї», здійснена Г. Березовою згідно з традиціями хореодрами, вже містила елементи танцювального

симфонізму в масових сценах і сольних танцях. Режисерське втілення вистави було ретельно продумане та вибудоване драматургічно. У ній містилось мало суто побутових елементів. Хореографічний текст балетмейстер спрямувала до поетичного узагальнення. Крім того, виконавці мали не тільки виразно та технічно танцювати, а й наповнювати хореографічний текст образу акторською грою з психологічною достовірністю, коли кожний крок і погляд передають як настрій, думки, почуття, так і певний зміст. Це свідчило про рух українського національного балету до розвитку синтезу не лише танцювальної лексики академічної та народної, а й двох формотворчих прийомів: дієвізації та симфонізації танцю.

Після «Лілеї» створено перші українські балети на сучасну тему: «Світлана» Д. Клебанова в постановках П. Йоркіна (Харків, 1940 р.), А. Томського (Харків, 1947 р.) та «Олеся» Є. Русінова в постановці В. Вронського (Одеса, 1948 р.), в яких здійснено синтез класичного танцю не тільки з українським народним, а й з танцями народів СРСР.

Якщо у «Світлані» забарвлення класичного танцю народними та сучасними елементами тільки почалось, то в «Олесі» балетмейстерові вдалося створити кожному героєві власну яскраву танцювальну характеристику та цікаво побудувати масові сцени. Але хореографічні образи ще не достатньо поетичні, як потребує естетика класичного балету, було багато пантомімічних епізодів.

Створення «Світлани» й «Олесі» свідчило про високий рівень розвитку виразних засобів народно-сценічного танцю взагалі, оскільки, крім нових спроб їх поєднання з виразними засобами танцю класичного, авторам хореографічного тексту вдалося показати не тільки історичних героїв, а й персонажів-сучасників. Хоча вистави були ще насичені численними побутовими елементами, не завжди вистачало драматургічної послідовності, балетмейстери намагалися створити специфічні пластичні характеристики героїв та яскраво побудувати масові сцени. Українська національна хореографія набула іншого рівня і довела, що здатна в танцювальних образах передавати настрої та ідеї сучасності.

Завдяки опорі на нові загальні тенденції розвитку балетного мистецтва (зменшення побутової деталізації і симфонізації танцювальної мови), використовуючи гармонійне поєднання виразних засобів народного та класичного танців, стало можливим сценічне втілення як історичних, так і комедійних сюжетів та сюжетів з філософським підтекстом, які запозичені з української класичної літератури. Підтвердженням активного розвитку українського балетного мистецтва в цьому напрямі стали прем'єри комедійного балету «Бісова ніч» В. Йориша за мотивами повістей М. Гоголя (Київ, Харків, 1943 р.) та філософсько-психологічного балету

«Лісова пісня» М. Скорульського за мотивом однойменної драми-феєрії Л. Українки (Київ, 1946 р.) в постановці С. Сергєєва.

У «Бісовій ночі» балетмейстерові ще не вдалося відмовитися від пантомімічних сцен та створити дієвий танець, але він побудував «барвистий танцювальний дивертисмент з короткими пантомімічними епізодами» [20, 126]. В цьому балеті вдало панував класичний танець «винахідливо роззвічений своєрідними українськими хореографічними візерунками» [20, 126].

Незважаючи на недоліки лібрето Д. Смолича та музичної драматургії, що «була дуже фрагментарною, відверто ілюстративною й еклектичною» [20, 126], у композиційній побудові С. Сергєєву вдалося використати не лише окремі елементи, а й певні форми української народної хореографії, поєднати гопак, козачок, метелицю з традиційними формами класичної хореографії — па даксіоном, па-де-де, варіаціями тощо.

Гармонійної єдності «Бісова ніч» С. Сергєєва не набула, але вистава вийшла жвавою, веселою, радісною, свіжою балетмейстерськими знахідками. Особливо цікавою була лексика чоловічого танцю, який розвивав розпочатий у «Пані Каньовському» і «Лілеї» синтез віртуозних класичних па зі складними обертаннями та високими стрибками українського народного танцю.

У лібрето та музиці «Лісової пісні» збережено основні лінії й образи п'єси. Головним став не переказ сюжету «Лісової пісні» Л. Українки мовою танцю, а його хореографічна інтерпретація. Необхідно було зберегти драматизм і психологізм літературного твору та розкрити філософську ідею. Музика «Лісової пісні» вирізнялась відсутністю традиційних форм побудови класичного балету. Її «новаторство полягає в майстерній модифікації класичних балетних структур і методів відповідно до змісту й емоційного забарвлення твору, у перенесенні їх на український національний ґрунт, як потребує художня концепція драми-феєрії» [11, 12].

Хореографія С. Сергєєва була ілюстративною, неспроможною втілити психологічну драму. Але він розвивав ідеї синтезу класичного та українського народного танців. С. Сергєєву вдалося створити колоритні образи реального та фантастичного світів. Звичайні люди (Лукаш, Килина) зображені засобами народно-сценічного танцю, збагаченого елементами класичного, а нереальні істоти (Мавка, русалки та ін.) — засобами класичного, забарвлені елементами українського народного танцю. Недоліком було те, що балетмейстер дотримував принципів хореодраматичної будови балету та порушив гармонію, скоротивши музичну партитуру М. Скорульського, основану на симфонічному розвитку музичних тем.

Удалішою стала постановка «Лілеї» К. Данькевича молодим балетмейстером В. Вронським (Одеса, 1945 р.; Львів, 1946 р.), котрому «вдалося створити дуже різноманітні за своїми ритмічними

й емоційними барвами та психологічними нюансами танці, об'єднавши їх у розгорнуту танцювальну симфонію» [14, 168]. Він сміливо використовував прийоми хореографічної поліфонії, що започатковані за часів М. Петіпа.

Крім того, В. Вронський опосередковано застосував традиції та певні режисерські прийоми національного музично-драматичного театру. Він уперше спробував не зосереджуватися на побутових подобицях та узагальнив хореографічну лексику. Балетмейстер зміг поєднати «ліричні сцени з побутово-етнографічними і соковитогумористичними зарисовками, а замріяну романтику — з високою і мужньою героїкою» [14, 169].

В. Вронський, услід за Г. Березовою, яка пластичним вирішенням хореографічного образу привернула увагу до партії Степана, розвивав чоловічий танець, що наситив своєрідним національним колоритом. В дуетах з Лілеєю партнер став рівноправним супутником та був наділений власною хореографічною лейттемою, що розвивалася. «Запальні, поривчасті, вільні рухи, стрибки й обертання лягли в основу пластичної теми Степана...» [14, 170].

У своїй версії «Лілеї» В. Вронський, намагаючись підпорядкувати всі танці розвиткові основної дії, відійшов від створення традиційного для класичного балету танцювального дивертисменту, хоча в деяких сценах («Суд Паріса», фінал вистави) це ще не вдалося.

«Лілея» В. Вронського стала етапним балетом у розвитку УНБВ, оскільки період становлення цього феномену завершився, а симфонізація та узагальнення танцювальної лексики стали запорукою нового етапу — етапу розквіту українського національного балетного мистецтва.

Виникненню УНБВ першої половини ХХ ст. сприяла загальна культурна ситуація, що зумовила активний розвиток українського драматичного й оперного мистецтва взагалі та українського танцю, як важливого компонента театральної вистави, зокрема. У результаті дослідження генези та розвитку цього феномену можна вивести його еволюційні етапи.

1. Вистава, що побудована за принципами хореодрами, танцювальна мова якої містить традиційні виразні засоби класичного танцю, забарвлені виразними засобами українського народного танцю.

2. Вистава, в якій хореодраматичні принципи побудови поступаються місцем симфонічним принципам, а виразні засоби базуються на синтезі класичного та народного танців.

3. Вистава, що має симфонічну музичну основу, яка відбивається в пластичних образах, побудованих на гармонійному поєднанні виразних засобів класичного та народного танців. У ній танець стає дієвим, а пантоміма танцювальною.



Від першої спроби постановки національного балету в 1931 р. до 1950-х рр. можна простежити й виокремити такі тенденції УНБВ: психологізація балетних вистав, синтез виразних засобів класичного і народного танців, збагачений акторською грою, та симфонізація танцювальної мови. Ці тенденції визначили пошуки балетмейстерів у майбутньому.

Протягом першої половини ХХ ст. українська хореографія пройшла шлях від використання окремих елементів народного танцювального мистецтва, що використовувались як етнографічне забарвлення, до синтезу класичного та національного танців, який ще не був органічним та гармонійним, але вже впливав на балетну драматургію.

У подальшому дослідженні УНБВ слід здійснити детальніший порівняльний аналіз музичної та пластичної драматургії етапних балетів, виявити закономірності синтезу хореографічних мов класичного та народного танців.

### 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. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2008. — 19 с.
3. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю — 5-те вид., доп. — К. : Музична Україна, 1990. — 150 с.
4. 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.
5. Загайкевич М. П. Балетна драматургія / М. П. Загайкевич — К. : Наук. думка, 1969. — 230 с., нот.
6. Загайкевич М. П. Драматургія балету / М. П. Загайкевич — К. : Наук. думка, 1978. — 258 с.
7. Загайкевич М. П. Українська балетна музика / М. П. Загайкевич — К. : Наук. думка, 1969. — 230 с., нот.
8. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. — К., 2007. — 179 с.
9. Косаковська Л. П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст. : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. — К., 2009. — 19 с.
10. 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.

11. Мазур Н. Золоті сторінки українського балетного театру // Український театр 2002 № 4-5. — С. 12-14.
12. Мерлянова О. А. Жіночі танці в українській народній хореографії : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2009. — 19 с.
13. 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.
14. Пустова Е. Традиції балетного театру в постановках «Лілея» та «Лісова пісня» Вахтанга Вронського // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини : матеріали міжнар. Наук.-практ. конференції. Харків : Видавництво «АТОС», 2008. — С. 167-171.
15. Станишевський Ю. Украинский балетный театр : история и современность / Юрий Станишевский. К. : Муз. Україна, 2008. — 411 с. : ил.
16. Станишевський Ю. О. Балетний театр Радянської України 1925-1985. Шляхи і проблеми розвитку / Ю. О. Станишевський — К. : Муз. Україна, 1986. — 237 с.;
17. Станишевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії / Ю. Станишевський — К. : Муз. Україна, 2003. — 440 с. : іл.
18. Станишевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність / Ю. О. Станишевський. — К. : Муз. Україна, 2002. — 735 с.
19. Станишевський Ю. Розквіт українського балету / Ю. Станишевський — К. : Рад. Україна, 1961. — 48 с.
20. Станишевський Ю. Український радянський балетний театр (1925-1975) / Ю. Станишевський — К. : Муз. Україна, 1975. — 223 с.
21. Тулянцеv 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.

*Надійшла до редколегії 05.01.2012 р.*

УДК 792.028:159.98

С. О. ВЕЛЬСЬКИЙ

## **ПСИХОЕНЕРГЕТИКА ЯК ДОПОМІЖНИЙ ІНСТРУМЕНТ В ОПАНУВАННІ ПЛАСТИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ АКТОРА**

*Розглядається роль психоенергетики в пластичній виразності як одного з основних чинників майстерності актора. Простежується специфіка ставлення до пластики в театральному середовищі.*

*Ключові слова: психоенергетика, енергетичні центри, диференційні функціональні стани, акторська майстерність, пластична виразність.*

*Рассматривается роль психоэнергетики в пластической выразительности как одного из основных компонентов мастерства актера. Прослеживается специфика отношения к энергетике в театральной среде.*

**Ключевые слова:** психоэнергетика, энергетические центры, дифференцированные функциональные состояния, актерское мастерство, пластическая выразительность.

*Author of the article define role of the psychoenergetics in plastic arts expression — the one from basic component of the mastery of actor and specifically treatment with psychoenergetics in theatrical sphere.*

**Key words:** Psychoenergetics, emulcifying centers, differential functional status, mastery of actor, plastic arts expression.

Актуальність теми. Сучасний театр приділяє значну увагу пластичній, візуальній виразності вистави, а також різним енергетичним керованим впливам на глядача, формує необхідність відповідної фахової підготовки актора. Актора, який був би здатен досконало володіти своїм тілом, свідомо накопичувати і віддавати енергію, вміти миттєво викликати відповідний стан і настрої і таким чином яскраво виявляти сутність характеру та широкий діапазон особистості персонажа.

Вітчизняна театральна школа має незаперечні успіхи й міжнародний авторитет у сфері підготовки акторів психологічного театру, здатних до глибокого проникнення «в шкуру дійової особи» (М. Щепкін). Система роботи актора над собою і над роллю, сформована К. Станіславським, указала свідомий шлях виконавця до пробудження підсвідомості, до керування енергіями («випромінювання»), до взаємин з партнером. Система К. Станіславського лишається базовою для формування та творчої роботи актора слов'янського типу, вона корисна й для представників інших культур.

Наразі в другій половині ХХ ст. ця система зазнала формалізації та вихолощеності в багатьох театральних освітніх структурах. Як і сама естетична палітра радянського театру була уніфікована, зведена до хибно тлумачної «правдоподібності» так званої «життєвої правди», що згодом названо «фотографічним реалізмом».

Театральні пошуки 20-30-х рр. були жорстоко припинені державою, сценічна умовність об'явлена формалізмом, за що й постраждали видатні майстри радянського театру — В. Е. Мейєрхольд, О. Я. Таїров, Л. С. Курбас та ін.

К. Станіславський значну увагу приділяв пластичній виразності актора. Але для спрощеної «життєвої» правдоподібності вона виявилася непотрібною, зайвою. Разом з геніальним актором Михайлом Чеховим, котрий опинився за кордоном, зникли з акторської практики «психологічний жест» і метод проникнення

актора в сутність і ество персонажа через первинність зовнішнього, пластичного рисунка ролі (напрям, протилежний системі К. Станіславського). Таким чином, недостатня розробленість означеного питання та усвідомлення цього факту як проблеми й зумовили мету статті.

В умовах нинішньої інформаційної доступності показовим для вивчення пластичної виразності актора є моноспектакль Центру ім. В. Мейерхольда й Московського театру «Современник» — «Шинель» М. Гоголя в постановці Валерія Фокіна. Роль Акакія Акакієвича виконала Марина Нейолова. Ця робота, як ніяка інша, свідчить про багатогранність пластичної виразності актриси. У лаконічній формі, практично за відсутністю словесної дії, вона змогла розкрити трагічний образ Башмачкіна. Безумовно, даються взнаки професійна школа й природна обдарованість самої актриси. Але те, що режисер В. Фокін прийшов до такого виявлення образу й при такому трактуванні, коли виникла необхідність відмовитися від літературного тексту, ще раз свідчить про плідність привнесення в драматичну дію суто пластичної партитури. Це не тільки багато в чому змінює кут глядацького сприйняття, але й змушує по-новому ставитися до порушень проблеми «маленької людини». І це тому, що в дії живе актриса, яка вміє володіти накопиченою енергією. Вона просто світиться.

Практично безсловесно буде свої спектаклі Андрій Жолдак («Сни. Гамлет», «Один день Івана Денисовича», «Місяць кохання»). Своєрідно вирішує свої постановки й усесвітньо відомий Володимир Малахов. Він танцює й грає одночасно. Це потрясає глибиною проникнення в образ із позицій драматичного звучання («Моцарт», «Ромео й Джульєтта»). Один тільки епізод біля балкона, коли Ромео прощається із Джульєттою, розкриває не тільки видатні пластичні здібності танцюриста, але й потужність драматичного актора. Поцілунок тут як подих, а не просто формальний знак, притаманний абсолютній більшості артистів балету. Він наповнений енергією щирого переживання. Мимоволі зачаровуєшся непідробленою жестів і рухів тіла артиста. Жива енергія просто обволікає тіло. Тіло пульсує, звучить, залучене до процесу переживання.

Геніальний український актор Амвросій Бучма в ролі Макара Діброви з однойменної п'єси О. Корнійчука тримав п'ятихвилинну паузу, де більша частина припадала на статику. Макар сидів (...) очі шахтаря зупиняються на ватникові сина. Діброва-Бучма поводився з піджаком так, ніби це було тіло розстріляного німцями Петра. Він поволі підходив, нагинався, бережно підіймав, з великою увагою розглядав, обмацував кожен клаптик, кожную дірочку, застигав.(...) І ледь помітний рух голови супроводив цю сцену. А глядачі прочитували за тим так багато, цілий монолог, і ридма ридали [1, с. 170–171].

Геніальністю й незбагненністю розкривався у своїх роботах актор кіно й театру Інокентій Смоктуновський у зонах абсолютного мовчання. Його пластичний рисунок дивує. Критики говорять, що Смоктуновський перегравав себе, коли діяв мовчки. Непояснена енергія життя, внутрішня й зовнішня пластичність — ось що характеризує генія. Він трагік і водночас геніальний комік (Гамлет у «Гамлеті» і Деточкін у «Бережись автомобіля»). Ця приголомшлива акторська виразність зумовлена, з одного боку, готовністю природи артиста виявити сутність до прориву, з іншого боку — професіоналізм, де енергетично діяти є абсолютною необхідністю. Навіть якщо це не тренується на уроках сценічної майстерності.

Пластичної досконалості досягає той артист, котрий уміє свіdomo володіти й розпоряджатися рухом енергії по тілу. Практичне спостереження й моя власна участь у процесі вивчення пластичного тренінгу в криворізькому театрі «Академія руху» із застосуванням навчальної програми диференційних функціональних станів Ігоря Калінаускаса багато в чому допомогли зрозуміти, усвідомити дещо інший підхід до природи опанування пластичної виразності артиста, не виключаючи, а доповнюючи методику формування акторської майстерності, що затвердилася.

Ігор Калінаускас — випускник театрального училища ім. Щукіна, тривалий час був відомий як театральний актор і режисер. Потім сфера його діяльності істотно розширилася, він став відомим у наукових колах як автор книг і статей на найрізноманітніші теми — від психології до медицини. Нині І. Калінаускас — професор, доктор наук у галузі філософії й психології особистості, поет, письменник, художник, більше десяти років відомий як співак і композитор (сценічний псевдонім — Ігор Сілін).

Справа в тому, що І. Калінаускасу вдалося створити своєрідний у філософському й психологічному аспектах, переконливо обґрунтований «буквар саморегуляції» людини, стрижнем якого є проблема взаємин людини зі світом. Основне достоїнство цієї розробки — пошук джерел сили людини в самій собі, а не в зовнішньому світі. Наш час переконливо засвідчує, що ніякі шляхетні й піднесені заклики не замінять відсутності знань і вмінь, не надають високої кваліфікації в такій складній справі, як формування людиною себе, своєї активності, своїх відносин зі Світом і людьми. Жити — це складна професія.

Засновник адаптованої до європейця системи І. Калінаускас писав: «Якщо ви знайдете час послухати їх, то довідаєтеся, що звучання того самого ритму простору може мати різні відтінки, різну потужність і глибину. Ви виявите, що звучання простору в тому самому ритмі відрізняється, подібно тому, як відрізняються тембром голосу співаків, що виконують один і той же музичний твір,

бездоганно дотримуючись записаної нотами мелодії, як відрізняються варіанти оркестрової інтерпретації залежно від диригента й від кожного музиканта. Але, забарвлюючись нюансами й тембрами, музичний твір залишається тим самим, що й звучання простору, свідчить про один і той же просторовий аспект, але може мати різні відтінки й нюанси» [4, с. 41–42].

«Вогненна квітка» І. Калінаускаса — це цілий комплекс вправ, спрямований на саморегуляцію й формування певного психоемоційного стану. Засвоївши цей комплекс, людина набуває практичних навичок роботи з психоенергетикою.

Комплекс цих вправ уперше використано в буддійських монастирях Тибету кілька століть тому, яким пізніше серйозно зацікавилися в різних країнах. Сама «Вогненна квітка» має багато різновидів. Для людей європейського складу, як підтвердила практика, найприйнятнішою є вправа, яка являє собою синтез «Вогненної квітки» і практичної філософії. Відомо, що пізнання світу й людини можливе через знання й переживання. Останні наукові дослідження доводять, що емоції є принципово іншим способом пізнання. Це новий, перевірений на практиці засіб підвищення активності людини, котра не тільки прагне сама творити своє життя, але бути максимальною успішною в будь-якій творчій діяльності.

Цей комплекс високоєфективний для фахівців, чия трудова діяльність потребує активної уваги в психоемоційній сфері: лікарів, педагогів, акторів, режисерів та інших спеціалістів творчих професій.

Що загалом дають заняття по освоєнню «Вогненної квітки»? Насамперед, це вміння швидко відновлювати свій нормальний психічний стан після емоційних перенавантажень і стресів. Відновлюються висока працездатність, енергетика, загострюється почуття прекрасного при ознайомленні з живописом, музикою, поліпшується сприйняття прочитаного та ін.

Уперше методика саморегуляції людського організму використовувалася в Київському інституті радіології як ефективний спосіб реабілітації учасників ліквідації чорнобильської аварії й засвідчила позитивні результати [2, с. 51–52].

Основне заняття комплексу розраховане на тридцять днів з наступним, спеціально розвиваючим тренінгом. На заняттях відбувається робота із трьома енергетичними центрами. Сприйняття навколишнього середовища позначається через ритми: «А» — ритм космосу, ритм Всесвіту, звернення до небес, ритм нескінченного; «В» — ритм живої природи, хвиля, потік; «С» — ритм предметів і механізмів, ритм імпульсів; «D» — ритм деструкції, руйнування, хаосу, смерті.

Звичайно людина живе в трьох, максимально в чотирьох станах, тобто продукує енергетичні потоки й сприймає їх у просторі.

Суть уміння сприймати полягає в тому, що все ґрунтується на життєвій енергії. Людина продукує, витрачає енергію і відновлює її за допомогою їжі, сну, спілкування з живою природою. Якщо такий життєвий акумулятор недостатній — людині не вистачає енергії життя. Це призводить до ослаблення життєдіяльності в усьому. Знижується продуктивність, виникає передчасна втома. А як же в такому разі відновлюватися при сучасних навантаженнях? І люди часто вживають енергоємні продукти (каву, алкоголь, наркотики).

Яким чином діє актор на сцені? Він активно випромінює, витрачає енергію й у творчому процесі випромінює потоки імпульсів і ритмів, перебуваючи при цьому в різних домінантних центрах. Їх усього три: перший — у центрі кібчика; другий — у центрі грудини; та третій — у центрі чола над дугами брів. Найчастіше акторові необхідно вміти бути не тільки у властивому йому домінантному стані, але й в образі персонажа, для якого потрібні й інші комбінації звучань і домінант, тобто в гніві, розпачі, кохати, ненавидіти, лякатися, відчувати ніжність і жаль або навіть умирати й інше. Але чи всі центри долучаються до дії? Мабуть, не всі. Це вдається лише обдарованим від природи артистам, у яких механізм звучання центрів і вихідні ритми включаються автоматично. Вони продукують такі потужні ритмічні потоки, що викликають потрясіння й катарсис у глядацької аудиторії.

Зрозуміло, що через опосередковані дії ми приводимо свій акторський апарат у психофізичний стан, відповідно до ролі, поставлених завдань і «манків», починаємо жити життям зображаного персонажа. Але чи можна підсилити ефект прояву емоційного стану героя, якщо грамотно користуватися інструментом «Вогненної квітки»? Адже не всі артисти, що начебто грамотно діють на сцені, істинно глибоко проникають в образ, не в усіх автоматично включається алгоритм ритмів, який може й не усвідомлюватися, а керується підсвідомістю.

Наразі щодо «Вогненної квітки» практично нічого не змінюється в підготовці артиста до ролі або у звичайному навчальному тренінгу. Різниця лише в тому, що творчими процесами можна управляти ще й на свідомому рівні, доповнюючи дію потоками ритмів тієї або іншої природи. Це підсилює ефект впливу й допомагає артистові безболісно, без шкідливих наслідків відновлювати енергію.

Більше того, простір у якому діє актор, структурується ритмами звучань, які можуть створювати й предмети (сценографія, музика), й актори. Усе наповнено ритмами тієї або іншої природи. Пластична виразність не лише актора, але й усього спектаклю або виграє, або програє в певній ритмічній структурі. Слід розуміти, що жест має бути не тільки виразним і стилізованим, але

й енергетично насиченим відповідно до природи, ритмічно необхідної під час виконання ролі.

Не випадково один з видатних італійських режисерів Д. Стрелер вважав за необхідне «обжити» простір нової, невідомої сцени, на якій виступатимуть артисти його театру. Тривалий час ходив по сцені, перш ніж на неї вийдуть актори. Робота з енергетикою полів і структурування простору визначало комфортність і успішність трупі під час гастролей.

Слід звернути увагу на ансамблевність трупі, на злиття й протистояння діючих ритмічних потоків, випромінюваних акторами в тій або іншій конфліктній ситуації. Якщо актори діють у різних ритмах (трагедійний стан Акакія Акакієвича й байдужість, роздратованість чиновника департаменту), то при сильно збагачених енергіях конфлікт настільки загострюється, що сила сценічного сприйняття значно посилюється. Прикладом може бути й знаменита сцена біля балкона будинку Капулетті між Ромео та Джульєттою. Життя в потоці звучання живої природи, забарвленої почуттями любові, робить сцену чарівною й зворушливою.

На тренінгу проходять заняття з підвищення сенсорної чутливості, що загострює реакцію актора, роблячи його пластику виразнішою. Освоєння навіть початкового етапу тренінгу «Вогненної квітки» вже надає важливі результати. Практично в усіх артистів і учнів театральної школи «Академія руху» поліпшилася реакція в діалозі з партнером, змінилося забарвлення емоційного переживання. Зрозумілішою стала природа формування вихідного руху. Цієї теми неодноразово торкався відомий польський режисер-реформатор Є. Гротовський про співвідношення внутрішнього і зовнішнього рухів: «Існує помилкова думка про те, що жест нібито є виразним рухом руки. Це неправильно. Не існує руху рук, які самі по собі були б виразно експресивнішими. Якщо якась реакція починається в моїй руці, а не в глибинах тіла, не у вихідних центрах, це і є «жест», і тільки «жест». Саме це і є фальшем, в цьому полягає акторство. Якщо реакція жива, вона завжди починається не на поверхні, а всередині тіла, у його надрах. Якщо реакція не виникла всередині тіла — це обман, хоча може бути й відточеною, й зовні гарною» [3, с. 129].

Як результат, опанування основної методики І. Калінаускаса, тобто методу диференційованих функціональних станів (ДФС) — це можливість набуття феноменальних здібностей, досягнення феричної спонтанності та діюча формула самодостатності.

ДФС — це комплекс методів і технологій, що дозволяє перейти від некерованої емоційності до цілісного переживання. Вирішуючи це завдання, І. Калінаускас пропонував ставитися до себе як до власника трьох інструментів, даних людині при народженні, дуже корисних і потрібних. Він запропонував інструментальну



складову, в якій виділив три інструменти: тіло, свідомість, психотехніка.

Простіше всього з тілом. Із самого народження його невпинно перетворюють в інструмент для вирішення численних завдань, які ставить перед нами життя. Його навчають ходити, сидіти, бігати, стрибати, плавати, тримати виделку, грати на роялі, творити, боротися та ін. Згодом людина втрачає більшість своїх здібностей, а якщо не тренувати, то швидко втрачаються і робочі навички.

Психотехніка — це сфера переживань, емоцій, настроїв, почуттів. Енергія то є надмірною, то її не вистачає. І ми найчастіше відчуваємо себе залежними від якихось сил. Надто часто енергія життя витрачається у випадковому, непотрібному напрямі. Навичок по керуванню психотехнікою в нас недостатньо.

Якщо поєднати тренінг на етапі пізнання пластичної виразності із застосуванням «Вогненної квітки», то значно зростає результативність на уроках з пластики.

Справа в тому, що відбувається узгоджена дія рухових вправ із процесом енергетичних потоків і ритмів звучань. Відразу відчуваються центри, в яких формується той чи інший ритм і з яких виникає імпульс, тобто зростає творчий потенціал учня й артиста в період етюдної роботи над роллю. Цей процес є тривалим і потребує активного, зосередженого й систематичного відпрацювання. Він втягує все людське тіло в процес, де не залишається часу на вільне, відносно пасивне перебування в робочій обстановці або під час тренінгу по пластичці. Тіло максимально активне й продуктивне. Бути «тут і зараз» — ось необхідна вимога, класичний закон театру.

Цей енергетичний тренінг значною мірою збігається з тренінгом у пантомімі театру пластичної драми. Артист або учень пластичного театру має максимально долучитися до процесу, оскільки тіло є його мовою, якою він говорить зі сцени (жест, поза, міміка, інколи голос).

Аналізуючи репертуар театру музично-пластичних мистецтв «Академія руху», можна зрозуміти, що всі спектаклі, їх окремі частини будуються за принципом того або іншого ритму звучання. Так, у пластичній драмі «Безсоння», за мотивами творів Тараса Шевченка, є сцена виходу Богородиці до людей. Безумовно, на ритм схвильованої від появи Святої Богоматері юрби, що перебуває в ритмі «В», накладається ритм космосу, виконавиці Богородиці (в четвірці ритм «А»). Але зі зміною інтересів та станів епізод перетворюється у відверту бійню, де домінує ритм ударної дії «С», а потім — у ритм розпаду й хаосу — ритм «D».

У виставі «Безсоння» поєднуються, з одного боку, тіло, що звучить, з іншого, дія акторів в енергетичному потоці музичного звучання «Божественної літургії» Лесі Дичко. Поліфонічно

складаються енергетичні ритми: в результаті розширюється діапазон глядацького чуттєвого сприйняття, по-новому, свіжо сприймається зміст картин і самого спектаклю.

У пластичному спектаклі «Арлекінада», поставленому на музику А. Вівальді, сполучаються різні ритми, в основному «В» і «С». Це можливо завдяки музичній структурі, що домінує в окремих картинах («Зима» з «Пір року», ритм — «С»), і стану персонажа (закоханість, смуток, радість — ритм «В»). Тільки вставний фрагмент «Приліт смерті» і «Гра в кості» позначені ритмом «D».

Саме тому в театрі «Академія руху» уважно ставляться до створення музичного образу пластичних вистав, а головне, для якої дії органічний і необхідний той або інший ритм звучання.

Для цього всі початківці навчаються у творчій майстерні театру музично-пластичних мистецтв, ознайомлюються з початковим курсом по системі «Вогненної квітки». Чути ритми й на їх підставі будувати свої реакції, бути в діалозі з простором, у якому дієш — складне, але необхідне завдання театру.

Повертаючись до тренінгу, варто зазначити, що обов'язковим актом перед початком є груповий набір енергетики по системі «Вогненної квітки». А це можливо тільки на колі або через дію в колі, коли й відбувається енергетичний набір. Найцікавіше те, що на заняття по попередньому наборові енергетики відбувається перерозподіл енергії і насичення всієї групи, тобто підзаряджаються всі без винятку. Недостатній енергетичний набір, навіть при відпрацьованому жесті, слабше сприйматиметься візуально, ніж з чітко посланим ритмом, з певним звучанням й енергетично насиченим.

При цьому необхідним є структурування простору залу перед початком спектаклю в заданих ритмах. Приміром, у ритмі «В» (ритм живої природи) або «А» (ритм космосу), коли задіяні всі три центри «Вогненної квітки». Можна уявити, яка емоційно облагороджуюча атмосфера пануватиме в глядацькій залі. Так відбувається усвідомлений груповий вплив акторів на глядача ще перед початком вистави.

Отже, проблема енергії актора не в її кількості, а в умінні моделювати її в присутності глядача, грамотному використанні при переходах від спокою до активних дій. Володіння технікою тіла — необхідна умова управління енергією за допомогою поглибленого вивчення методики-інструменту «Вогнена квітка». Це потребує від актора щоденної практики, а від режисера — уміння будувати багаторівневу партитуру вистави як умову магнетичної сили актора, захоплюючої глядача.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням енергетичного впливу сценографічних прийомів, енергетичної побудови сценічного простору та ін.

**Список літератури**

1. Василько В. С. Фрагменти режисури / В. С. Василько. — К. : Мистецтво, 1967. — 384 с.
2. Вакуленко А. А. Исцеляет «Огненный цветок» / А. А. Вакуленко // Сакагань : Літературно-художній та публіцистичний альманах. — № 1(9). — 1993. — С. 51–52.
3. Гротовский Е. Наследники / Е. Гротовский; перевод, вступ. статья Н. Башинджагян. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. — 335 с.
4. Калинаускас И. Огненный цветок. Методика ДФС / И. Н. Калинаускас. — СПб. : Питер, 2009. — 192 с.
5. Кузина Е. Е. Энергия актера : миф и практика / Е. Е. Кузина // Театральная жизнь. — № 3. — 2008. — С. 66–68.
6. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы / В. Мейерхольд. — М. : Искусство, 1968. — Т. 1. — 352 с.
7. Станиславский К. Работа актера над собой / К. Станиславский. — М. : Худож. лит., 1938. — 576 с.
8. Чехов М. А. Литературное наследие / М. А. Чехов; сост. И. И. Амброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова. — Т. 2 : Об искусстве актера. — М. : Искусство, 1986. — 559 с.

*Надійшла до редколегії 27.12.2011 р.*

УДК 781:130.2:316.774

Н. О. ШУБЕНКО

**МЕДІАМУЗИКА В СИСТЕМІ НОВИХ МИСТЕЦТВ  
МЕДІЙНОГО ПРОСТОРУ**

*Проаналізовано структуру медійного простору й сутність явища медіатизації. Розглянуто роль і місце медіамузики в сучасній системі мистецтва.*

**Ключові слова:** *медійний простір, медіатизація, медіамузика, медіатекст, медійні мистецтва.*

*Проанализированы структура медийного пространства и сущность явления медиатизации. Рассмотрены роль и место медиамузыки в современной системе искусств.*

**Ключевые слова:** *медийное пространство, медиатизация, медиамузыка, медиатекст, медийные искусства.*

*In the article the structure of mediaspace and essence of the mediatization phenomenon are analyzed. Are considered the role and the media music place in modern system of arts.*

**Key words:** *mediaspace, mediatization, mediamusic, mediatext, mediaarts.*

Діяльність людини в сучасному суспільстві відбувається здебільшого через медіазасоби і в рамках медійних структур, що репрезентують значну частину соціальних процесів. Система медійних комунікацій охоплює всі суспільні сфери, постійно

змінюючись і модифікуючись залежно від потреб індивіда в складній мережевій організації полілогу культур. В епоху глобальної інформатизації вивчення особливостей функціонування музичного мистецтва в нових соціокультурних умовах набуває все більшої актуальності. В контексті цієї проблематики значне місце відводиться дослідженню феномену медіамузики — нового мистецтва, що виникло в результаті художньо-естетичної трансформації звукових процесів засобами масової комунікації.

Аналіз досліджень і публікацій. Тенденції, які відбуваються в середовищі, насиченому медійною мовою та медійними текстами, можна схарактеризувати як медіатизацію суспільства, що є процесом формування нового типу інформаційного простору, який відрізняється символічністю, віртуальністю, насиченістю аудіовізуальною інформацією. І. Рогозіна розглядає процес медіатизації через поняття медійного когніотипу — когнітивної структури пізнання реальності, що виникає під час взаємодії індивіда з глобальним інформаційним простором. Дослідниця відзначає, що «у сфері медіакомунікацій когнітивна діяльність має свою специфіку. Її кінцева мета — пізнання світу не для себе, що характерно для людини, яка перебуває поза медійними структурами, а пізнання світу через себе для більшості інших людей» [8, с. 123]. Тобто медіатизація розширює процес пізнання і змінює його мотивацію: суб'єктно-об'єктна опозиція «Я» і «Світ» поступово нівелюється на користь сприйняття світу як безлічі суб'єктів. З точки зору когнітивної діяльності, процес трансформації подій реального світу в медіаподії потребує застосування медіакогніотипів для побудови медіакартини світу у свідомості індивіда. Сутність медіакогніотипів залежить від деяких факторів, що впливають на медіатизацію мислення. І. Рогозіна наводить такі фактори, як розширення інформаційного простору, медіа як площина більшості соціальних комунікацій, медіа як невід'ємний компонент різних видів діяльності, медіаінформація як основа формування картини світу сучасної людини [8].

Вищезначене дає підстави говорити про дві реальності, в яких існує сучасна людина — природну, фізичну реальність (реальний простір) і створену медійними засобами альтернативну віртуальну реальність, яка, на відміну від фізичної реальності, є результатом медіадіяльності індивідів (медійний простір). У структурі цієї нової альтернативної реальності змінюється сутність таких фізичних явищ, як простір і час, і виникає нова композиція культурного простору, в центрі якого новий індивід, котрий більшу частину свого життя проводить у віртуальному світі й використовує медіакогніотипи для пізнання реальності [4; 6; 8]. Н. Кирилова називає такий тип людини *Homo virtualis* [3], і сьогодні таких людей, які користуються медійною мовою, споживають медійні мистецтва як

віртуальні артефакти (медіатекстів) і відчують себе частиною медіареальності, — більшість.

**Мета** — розглянути структуру медійного простору та визначити роль і місце медіаmuzики в системі нових медійних мистецтв.

Результатом медіатизації є виникнення нового типу інформаційного простору — медійного простору, основними ознаками якого є: спілкування через медіамову, репрезентація через медіатексти, мислення через когнітивні медіаструктури. Медіапростір є сукупністю елементів, що пов'язані між собою та створюють певну єдність, тобто функціонують як система. Суттєвими характеристиками системи науковці вважають цілісність, цілеспрямованість, структурність (елементи та зв'язки між ними), ієрархічність, адаптивність (постійна адаптація до зовнішньої середовища), розвиток та самоорганізацію (В. Бахрушин, О. Горбань, В. Сагатовський, Ю. Черняк) [1]. Як будь-яка система, медіапростір має такі етапи: виникнення (створення медіатекстів), розвиток (продукування медіатекстів), функціонування (споживання медіатекстів).

Структура медійного простору визначається особливостями загального культурного простору, в рамках якого він функціонує. Медіапростір виникає і формується в ситуації культурного полілогу, яка суттєво впливає на його інваріантні ознаки. Н. Кирилова вважає, що «виникнення на історичній арені нових мегамасштабних культурних світів не означає радикального знищення попередніх. Кожен з них посідає свій сектор на загальному культурному полі. Вони перехрещуються, вибудовуються в певній системі, доповнюючи один одного» [4, с. 61]. Медіакомунікації втручаються в культурні механізми на різних рівнях (індивідуальному, етнокультурному, міжнаціональному, загальносвітовому), регулюючи уніфікаційні та диверсифікаційні процеси в ситуації культурного плюралізму. Поняття «полілог культур» найточніше характеризує роль медіа в глобалізаційних процесах сьогодення. На думку Н. Кирилової, «...розуміння світу приходить до людини від «іншого», з інформаційного простору — телебачення, кіно, Інтернету. Цей «інший» не завжди є реальною людиною, він — лише аудіовізуальний образ» [4, с. 64]. Проте саме в спілкуванні з цим аудіовізуальним «іншим» вибудовуються складні поліфункціональні моделі культурної ідентичності людини в ситуації культурного полілогу: розпад суб'єктно-об'єктної опозиції між «я» і «світом», конструктивне значення випадкових факторів системи, відмова від логоцентризму й номотетики. Мережева організація нелінійної інформаційно-комунікативної системи, якою є полілог культур, передбачає множинність центрів керування, відсутність ядра. Нелінійність реалізується через версифікаційні процеси синергетичного характеру, позиціюючи випадковість і самоорганізацію як конструктивні фактори системи.

Розглянуті ознаки медіакомунікаційних процесів у контексті полілогу культур детермінують властивості медійного простору: полімотивованість когнітивної діяльності (пізнання світу не для себе, а через себе для «іншого» за допомогою медійних когніотипів [8]; моделювання реального світу засобами медіа; функціонування через медіатексти; виникнення численних медіасередовищ (індивідуального, соціального, етнокультурного, міжнаціонального, загальносвітового) на перехресті *Homo virtualis* і культурних феноменів медіареальності. О. Петрунко визначає, що «медіасередовище є специфічним, енергетично насиченим комунікативним полем, яке утворюється в результаті взаємодії людської психіки (простору індивідуальної суб'єктності) з віртуальним простором (простором медіатексту)» [6, с. 75]. Відтак окремі медіасередовища функціонують у системі медіапростору і є його структурними одиницями: індивідуальне медіасередовище характеризується пізнанням себе через аудіовізуального «іншого», соціальне — моделюванням соціального простору за допомогою медійних засобів, етнокультурне — визначенням своєї національної ідентичності через світ медіа, міжнаціональне медіасередовище переводить у площину медіа процеси діалогу й полілогу культур, загальносвітове — відображає весь комплекс процесів соціалізації індивіда в медійному просторі.

Медійний простір складається з медіатекстів, які є результатом діяльності людини з перекодування реальних подій, явищ, процесів у форматі різних засобів масової комунікації. Медіатекст слід розуміти як аудіовізуальну систему просторово-часових елементів, структурованих на основі ієрархічного підпорядкування, комунікативної функціональності і змістової інтерпретації. Він має свою мікроструктуру (логічний ланцюг змістових вузлів) та макроструктуру (ієрархічно організована змістовно-сміслова аудіовізуальна система, інтенціонально спрямована на досягнення загального змісту медіатексту). Медіатексти виконують функцію посередника між медіа та фізичною реальністю. Реалізація цієї функції проходить певні етапи: по-перше, в рамках медіатексту відбуваються «розщеплення» реальних подій на дискретні фрагменти й репрезентація культурних смислів у медіамовні структури, далі — медіатексти функціонують у рамках медійної реальності, складаючи її предметну сутність, наступний етап — повертаються в природний, фізичний світ, виводячи медійні символи з медійного — у реальний простір. Ця загальна функція медіатекстів стосується не конкретних мовних, структурних, драматургічних, стилістичних прийомів, а особливостей їхнього буття в соціумі, місця на перехресті двох альтернативних реальностей. Найточніше цю функцію характеризує поняття «мета-медіатекст». І. Рогозіна характеризує його як «модель ситуації чи події, відображена крізь

призму індивідуального сприйняття його автора, продукт інформаційної діяльності людини, що створюється сукупністю текстів ЗМІ» [8, с. 135]. Мета-медіатекст існує в символічному просторі (медійному просторі) й символічному часі (медійному часі) та є їхньою основною реальністю, семантичним і предметним наповненням.

Медіатексти і мета-медіатекст як результат узагальнення характеристик континуума медіатекстів у рамках медійного простору репрезентують нові соціокультурні феномени, що стають структурними елементами медійного простору. Серед них: засоби масової комунікації, медіасередовища, віртуальна реальність, нові медійні мистецтва.

Місце нових мистецтв у медійному просторі визначається процесами медіатизації мистецтва. Досягнення точних наук та пов'язані з ними відкриття у галузії електроніки значно розвинули систему мистецтв. Художнє засвоєння нових технічних засобів сприяло виникненню нових видів мистецтва, які виконують специфічні соціальні та естетичні функції та створюють систему нових засобів виразності. На думку М. Кагана, «виникнення нових форм художньої творчості пов'язане з експансіоністською спрямованістю мистецтва в сусіднє з ним «царство» техніки» [2, с. 244]. Аналіз інваріантних особливостей нових медійних мистецтв дозволив виділити в них дві групи. Перша — мистецтва, первинно пов'язані з медійними формами комунікації, так звані «технічні мистецтва»: фотографія, кінематограф, телебачення та інші форми екранної культури [2; 7]. Природа нових мистецтв, семіотична площина яких базується на інваріантно медійних знаках, на думку дослідника аудіовізуальних технологій К. Разлогова, передбачає «поєднання медійності (технічної визначеності) та звукозорової образності, яке знімає протиріччя та встановлює рівновагу між бачимим та чутиим» [7, с. 50]. В умовах взаємодії техногенних та художньо-естетичних факторів феномен «аудіовізуального» втрачає свій традиційний смисл та розуміється як техногенно-художня форма існування мистецтва, «в якій засоби аудіовізуального відтворення набувають естетичних якостей» [7, с. 48].

Аудіовізуальні мистецтва «сценічного синтезу», які сформувалися в минулому (драматичний та музичний театри) і новітні аудіовізуальні мистецтва «екранного синтезу» (кіно, телебачення, відео) — це дві різні форми існування соціокультурних феноменів аудіовізуального. Ці форми, за умови спільності генетичних детермінант у сфері організації образної структури, відрізняються специфікою художніх засобів та динамікою поширення в культурному просторі.

Друга група нових мистецтв медійного простору (медіамузика, медіаживопис, кольоромузика та ін.) виникла в результаті

медіатизації традиційних мистецтв, тобто синтезу традиційних мистецтв із відповідними сегментами медійного простору, перенесення мовних властивостей засобів масової комунікації в образно-мовну структуру традиційних мистецтв. Цей нелінійний динамічний процес передбачає версифікацію та постійне оновлення існуючих систем, тому виникнення нових мистецтв відбувається перманентно. Постійні пертурбації в системі мистецтв, зміни естетичних, семіотичних, семантичних характеристик окремих видів мистецтва стають важливою ознакою динамічних процесів медіапростору. Аналізуючи прогнози сучасних вчених щодо художнього простору III тисячоліття, Л. Масол стверджує, що «сутність теперішнього етапу розвитку культури полягає у пануванні синтезуючого типу художньо-творчого мислення, його особливість — континуальне сприймання світу багатомірного простору/ часу, в якому думка відкриває в потоці асоціацій іноді найнесподіваніші й парадоксальні зв'язки» [5, с. 308]. В рамках медійного простору/ часу парадоксальність зв'язків виявляється в набутті традиційним мистецтвом ознак мистецтва зовсім іншого класу в онтологічній площині (музика — часове мистецтво, медіамузика — просторово-часове) та в семіотичній площині (музика — незображувальне мистецтво, медіамузика завдяки візуалізації образних знаків набуває ознак мистецтва зображувального).

Медіамузика як мистецтво — це результат технічного опосередкування звукових процесів і формування медійного звукового простору, в якому роль музики принципово змінюється. З концертних залів музика перемістилася в клуби, шоу, кіно, телебачення, систему Internet, де її можна не тільки виконати, прослухати, емоційно й інтелектуально споживати, а й скачувати, компілювати, переробляти за допомогою електронних засобів і комп'ютерних програм. Тобто музика перестає існувати як закінчена, оформлена за допомогою системи нотних знаків та виконана відповідно до композиторського задуму артефакту музичної культури. Проте є всі підстави стверджувати, що музика знайшла своє нове життя в медійному просторі, де вона існує як: 1) частина медіатексту; 2) окремий вид мистецтва. Місце медіамузики у структурі медійного простору ілюструє рис. 1.

Навіть коли вона є трансляцією класичного закінченого музичного твору в ефірі, музика має іншу форму репрезентації та сприйняття, тому що проходить складні етапи синтезу з електронними медіа та, як наслідок, набуває ознак, що притаманні медіажанрам (наприклад, відеоряд, дикторська мова, комп'ютерна графіка, монтаж), нових рівнів у своїй структурі, нової композиції, драматургії, стилєвих ознак, які ще більше індивідуалізуються в ситуації, коли музика — складова медіатексту. В цій площині медіамузика — елемент цілісної структури медіатексту, що впливає



на процеси аудіовізуального синтезу через об'єктивацію звука як явища культури й актуалізацію особистісного смислу звукових процесів (на рівні музичного матеріалу, форми, драматургії, стилю).

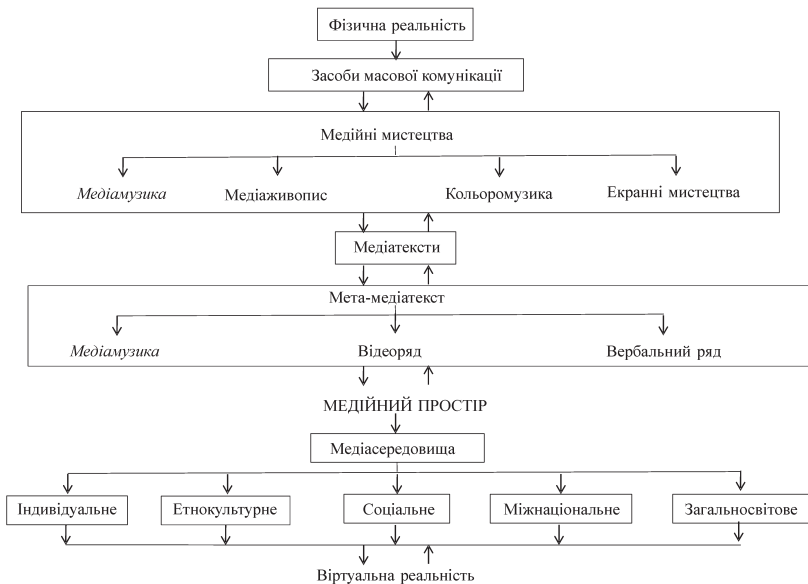


Рис. 1.

Медіамузику як нове мистецтво у структурі медійного простору, безумовно, слід відрізнити від звуку в ефірі — акустичного наповнення ефірного простору мовою, музикою, шумами, яке існує незалежно від естетичних факторів і є звуковою картиною реальності, трансформованою медіазасобами. Медіамузика — це естетично наповнена частина ефірного звуку, яка містить художню інформацію. На думку М. Кагана, в нових мистецтвах існують такі ж три типи інформації, як і в літературі: «фіксація емпіричного буття, відображення закономірностей світу, художня інформація» [2, с. 248]. Інакше кажучи, як у літературі окремі слова, речення, фрази не є творами літературного мистецтва, так і окремі ефірні музичні фрагменти не є творами медіамузики. Останнім часом їх позначають терміном «прикладна музика» [9; 10]. Медіамузика виникла на перехресті екранних мистецтв, музики автономної та прикладної, що звучить у медійному просторі. На думку Т. Шак, типовими властивостями прикладної музики є: «1) зв'язок із певним візуальним матеріалом (фільм, телепрограма, реклама і т. д.); 2) вільне модулювання у звукові явища іншого типу (мова, звукові ефекти, довгі паузи); 3) стильове

розмаїття, зумовлене особливостями вербально-сюжетного ряду; 4) дискретність та швидка зміна функцій, що приводять до багатофункціональності та поліфункціональності; 5) відсутність самостійної цінності введення в ансамбль компонентів медіатексту [10, с. 26]. Дискретна, контекстна, мозаїчна прикладна музика є важливим елементом прикладних культур ХХІ ст. — масової культури, медіакультури, клубної культури, але вона залежна від контексту свого існування на рівні інваріантних ознак, споживає емпіричну звукову інформацію та не позиціює себе як самодостатній мистецький феномен. На відміну від прикладної музики, медіамузика продукує виключно художню інформацію за допомогою технічних засобів медійного простору. Медіамузиці властиві деякі особливості прикладної музики — синтез із візуальним і вербальним матеріалом, вільне моделювання в акустичні й зорові ефірні явища, поліфункціональність. Проте медіамузика — самостійний вид мистецтва, основною ознакою якого є візуалізація суттєво музичних засобів виразності в результаті численних перетинів з образно-мовною системою екранних мистецтв.

У медійному просторі медіамузика формує і продукує звукову медіакартину світу, яка складається зі звукових фрагментів, що містять художню інформацію. Медіамузика фіксує та репрезентує ті елементи звукової медіакартини, які спроможні будувати у свідомості реципієнта цілісний аудіовізуальний образ. Медіамузика існує у двох формах: як окремий вид мистецтва в медійному просторі та як частина мета-медіатексту, тобто музичний елемент аудіовізуальної інтенції медіатекстових структур. Медіамузика переводить у художньо-естетичну площину ту частину медійного простору, яка будується електронно-акустичними засобами й визначає характер звукового медіасередовища на перетині автономної музики, прикладної музики й екранних мистецтв. Медіамузика корегує поведінку індивіда медійного простору *Homo virtualis* у видах діяльності, пов'язаних з акустичними процесами медіакультурного середовища, й у цьому контексті потребує вивчення як феномен медійної соціалізації.

#### Список літератури

1. Горбань О. М. Основи теорії систем та системного аналізу: навч. посібник / О. М. Горбань, В. Є. Бахрушин. — ГУ „ЗІДМУ», 2006. — 220 с.
2. Каган М. С. Морфология искусства : историко-теорет. исслед. внутр. строения мира искусств. Ч. 1, 2, 3 / М. С. Каган. — Ленинград : Искусство, 1972. — 440 с.
3. Кириллова Н. Б. Медиасреда российской модернизации / Н. Б. Кириллова. — М.: Академический Проект, 2005. — 400 с.
4. Кириллова Н. Б. Многообразие культур в глобальном медиапространстве / Н. Б. Кириллова // Известия Уральского государственного университета. — 2006. — № 47. — С. 58-68.

5. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика : моногр. / Людмила Михайлівна Масол ; АНП України, Ін-т пробл. виховання. — К. : Промінь, 2006. — 432 с.
6. Петрунко О. В. Соціалізаційний потенціал медіа середовища / О. В. Петрунко // Соціальна психологія. — Спеціальний випуск. — 2007. — С. 71–83.
7. Разлогов К. Э. Новые аудиовизуальные технологии / К. Э. Разлогов. — М. : Едиториал УРСС, 2005. — 482 с.
8. Рогозина И. Функции и структура медиакартины мира / И. Рогозина // Методология современной психолінгвістики: сб. ст. — Москва; Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 2003. — С. 121–138.
9. Чернышов А. В. Функции оформительской музыки на ТВ / А. В. Чернышов // Звукорежиссёр. — 2006. — № 8. — С. 70–77.
10. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): автореф. дис. на соискание учен. степени доктора искусствоведения : специальность 17.00.02 «М» / Т. Ф. Шак. — Ростов-на-Дону, 2010. — 53 с.

*Надійшла до редколегії 15.12.2011 р.*

УДК 792.82.071.2.027АРНАУДОВА(477.54)”1960/1970”

*Л. В. МАРКОВ*

### **ТВОРЧИЙ ШЛЯХ МАРГАРИТИ АРНАУДОВОЇ (1960-ТІ — ПОЧАТОК 70-Х РОКІВ)**

*Аналізуються особливості балетмейстерського почерку та творчий шлях Маргарити Арнаудової в ХАТОБі.*

*Ключові слова: балетний театр, хореографічна лексика, образно-пластичне рішення, композиційна побудова.*

*Анализируются особенности балетмейстерского почерка и творческий путь Маргариты Арнаудовой в ХАТОБе.*

*Ключевые слова: балетный театр, хореографическая лексика, образно-пластическое решение, композиционное построение.*

*The handwriting features and creative way of Margaryta Arnaudova in HATOB is analysed.*

*Key words: ballet theater, dance vocabulary, figurative and plastic solutions, composite construction.*

Хореографічне мистецтво другої половини ХХ ст. є одним з визначних періодів в історії професійного балетного театру України і колишнього СРСР, оскільки балетмейстерська творчість цього часу нерозривно пов'язана зі світовою та вітчизняною літературною класикою, що надало можливість хореографам створити балетні твори, багаті на психологічні сюжети, соціальні теми й ідейні змісти.

Автори балетних вистав означеного періоду намагалися створювати співзвучні часові, штучно не заідеологізовані професійні

вистави, які б віддзеркалювали світогляд епохи постановників, відповідали законам балетної драматургії та мали виховну функцію для глядача. Діяльність цих митців до сьогоднішніх днів є надзвичайно актуальною, однак малодослідженою. Тому аналіз творчості талановитих балетмейстерів, метою яких було створення глибоко філософських, ідейно виразних та змістовних хореографічних творів, позбавлених невиправданого драматургічного й образно-пластичного рішення, є вельми актуальним у сучасній хореографічній науці.

Однією з таких постановників є балетмейстер болгарського походження — Маргарита Дмитрівна Арнаудова, яка значну частину свого творчого життя присвятила роботі в Харківському театрі опери та балету і відіграла значну роль в історії хореографічного «життя» Харкова та розвитку балетного мистецтва нашої країни.

До творчості М. Арнаудової зверталися автори балетних рецензій та журналісти в періодичних виданнях, а саме: О. Васильєва-Пантикіна, Н. Віталєв, С. Гайко, О. Гусарова, О. Давидович, В. Липчанська, Н. Некрасова, Д. Олександров, Н. Тишко. Характеристики деяких образів та балетів М. Арнаудової знаходимо в наукових працях К. Бортник — стаття «Особливості виконавського стилю Л. В. Маркова — танцівника ХАТОБу», тези доповіді «Артур Пантикин — головний балетмейстер ХАТОБа» й Е. Кагадії — тези доповіді «Творческий путь заслуженного артиста Украины, доцента Леонида Маркова». Частковий аналіз постановок міститься в монографії доктора мистецтвознавства Ю. О. Станішевського «Балетний театр України: 225 років історії». Хронологією та цінними фактами роботи ХНАТОБу відзначається книга К. Милославського, П. Івановського, Г. Штоль «Харківський державний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка» з характеристикою репертуару театру в період з 1917 по 1963 рр.

**Мета** статті — проаналізувати балетмейстерську творчість Маргарити Арнаудової в Харківському академічному ордену Трудового Червоного прапора театру опери та балету імені М. В. Лисенка (нині ХНАТОБ).

Маргарита Дмитрівна Арнаудова (1941 — 1994) почала працювати в Харківському державному театрі опери та балету в 1968 р. З першої роботи — балету С. С. Прокоф'єва «Попелюшка» — вона показала себе талановитим постановником, майстром балетної вистави, який досконало знає класичний танець, вдало використовує його засоби виразності (пози, «пуантова» техніка, стрибки, оберти, пластичність та гнучкість тулуба), має неординарну фантазію та нескінченний творчий потенціал.

М. Арнаудова майстерно використала проникливий ліризм, щирість та поетичну піднесеність музичної мови партитури С. Прокоф'єва. Сам композитор під час створення балету писав:

«Для меня очень важно было, чтобы балет «Золушка» получился наиболее танцевальным ... чтобы танцы вытекали из сюжетной канвы, были разнообразны... Я писал «Золушку» в традициях старого классического балета, в ней есть *pass de deux*, *adagio*, гавот, несколько вальсов, павана, паспье, бурре, мазурка, галоп. Каждое действующее лицо имеет свою вариацию» [1, с. 40].

У музиці «Попелюшка» характеризується трьома темами: перша тема — ображена Попелюшка, друга — Попелюшка чиста і мрійлива, третя — широка тема — Попелюшка закохана і щаслива. На це звернула увагу М. Арнаудова, створюючи хореографічний рисунок партій героїв. Вона детально працювала над кожною сценою — це жести, пози, композиційна будова танців. Так, у сцені з сестрами Попелюшка виявилася більш мрійливою та поетичною. Її романтичний танець яскраво контрастує з незграбністю, загостреністю, стрибкуватістю танцювального рисунка однієї сестри та надломленістю і манірністю другої. Хореографічна лексика обох сестер відбивалася в танці мачухи, адже фактично кожна донька наслідувала одну з рис характеру своєї матері. Усі три персонажі дозволили балетмейстерові глибше розкрити характер головної героїні, протиставити високі душевні якості Попелюшки задрощам та егоїзму сестер і мачухи.

Великий вальс із другого акту відрізнявся цікавою композиційною побудовою. Танець нагадував калейдоскоп, коли, розколюючись, один рисунок повторював інший.

Цікаво вирішено і третій акт, в якому Принц мандрує в пошуках Попелюшки. Сцени, де він спочатку зустрічає на своєму шляху іспанську, а потім східну красуню, були вирішені балетмейстером, як маленькі, цілісні, завершені номери із власною драматургією.

Проте кращі ліричні сцени балету присвячені Попелюшці та її дуетам з Принцем, які відрізнялися неймовірною красою побудови, вигадливими підтримками, щирістю почуттів (славетне адажіо в сцені балу).

Увесь свій талант Маргарита Дмитрівна спрямовувала на те, щоб дія спектаклю протягом усього часу була насичена логічною побудовою сюжету, яскравою образною хореографічною мовою, казковістю та феєричністю. Це також стосувалося найменших дрібниць у оформленні сцени. Наприклад, у сцені «На балу» Попелюшка з'являлася на маленькому подіумі і, стоячи на одній нозі на пуантах, робила стрибок на сходинку нижче, тримаючись за руки двох служок, котрі їй допомагали. Ефект полягав у тому, що сходинки були обклеєні целофаном, що створювало ефект, ніби вони зроблені зі скла, і коли під час стрибка в оркестрі звучав дзвіночок, складалося враження, що Попелюшка дійсно в кришталевих черевичках.

У фіналі спектаклю відчувалося утвердження великої сили величного кохання і перемоги добра над злом. Спектакль був дійсно казковим, в якому глядачі побачили людей живих, чутливих та вразливих.

Якщо балет «Попелюшка» Маргарита Дмитрівна розробляла ще в ДІТМі і в підсумку став її дипломною роботою, яку вона здійснила на сцені Казанського театру опери та балету в 1966 р. (у 1968 р. — у Харкові) [2, с. 21], то наступну виставу визначала художня рада театру — це балет Аріфа Мелікова «Легенда про кохання» (1969), який був поставлений за п'єсою Назима Хікмета, котрий зауважив: «Моя п'єса йшла на різних мовах, в різних країнах, але більш за все мене задовольнило те, що я побачив в балеті» [8, с. 3].

Стимулом для роботи М. Арнаудової над новим спектаклем стали такі фактори — перш за все тема й ідея балету, його сюжет, в якому ніжне та світле кохання контрастує із пристрасним нерозділеним коханням, стражданнями та самопожертвою.

Балет було поставлено за три місяці. Балетмейстер блискуче створила образи головних героїв — Мехмене Бану, Ширін, Візіря і Ферхада. Цікаво вирішені сцени ходи, переслідування, монологи Мехмене Бану, адажію Ширін і Ферхада. Тонко вплетений у контекст вистави кордебалет, який склав одне ціле з його головними персонажами. Спектакль мав величезний успіх і забезпечив М. Арнаудовій популярність серед харківських балетоманів.

Після прем'єри «Легенди про кохання» М. Арнаудова поїхала до Болгарії, де керувала балетною студією «Арабеск». Під її керівництвом здійснено постановки одноактних балетів «Болеро» М. Равеля, «Франческа Да Ріміні» П. Чайковського, «Мисливець і птах» Е. Гріга.

У 1971 р. М. Д. Арнаудова повернулася до Харкова і разом з чоловіком, головним балетмейстером Харківського театру опери та балету А. Панतिकінім, почала роботу над постановкою балету «Прометей» на музику вірменського композитора Е. Арістокісяна. Автори балету створили яскравий образ богоборця, затвердили ідеї перемоги добра й світла над силами зла й темряви [6, с. 3].

Найкраще балетмейстерам вдалися сцена кузні Гефеста, танець орла, який мучить Прометея, та сцена пекла, де Прометея оточують зловісні фурії. Останню М. Арнаудова вирішила, використовуючи елементи джаз-танцю. Сцена пекла була настільки яскравою та цікавою за своєю лексикою, що і понині пам'ятають цілі комбінації. Загалом балет погано зафіксувався в пам'яті, проте, деякі картини, поставлені М. Арнаудовою, і досі «стоять перед очима».

Прем'єра відбулася в 1972 р., однак спектакль дуже швидко вилучили з репертуару театру — у той період репертуарною політикою театру керувало бюро організації глядача, яке вирішило,

що спектакль дуже сумний і не користуватиметься популярністю в глядача.

У цьому ж році відбулася ще одна прем'єра. Це був спектакль «Дон Жуан» на музику харківського композитора В. Губаренка (лібрето Е. Яворського).

Легенда про Дон Жуана в різних варіаціях трапляється у великих митців різних часів і народів. З його ім'ям пов'язаний протест проти жорстоких законів церкви, це гімн волелюбності та щедрості кохання.

Недарма свій балетний спектакль, основою якого є драма української поетеси Лесі Українки «Кам'яний господар», М. Арнаудова назвала ім'ям героя, а його пригоди та боротьба стали головним стрижнем спектаклю.

Працюючи з композитором та лібретистом, балетмейстер налягала на власному трактуванні спектаклю, який відрізнявся від спектаклю «Кам'яний господар», поставлений раніше в Київському театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка балетмейстером А. Шикерою. М. Арнаудова завжди мала власне бачення будь-якого поставленого нею балету, що було визначною особливістю її творчості.

«Дон Жуан» відрізнявся винахідливістю, творчою уявою та яскравою образністю. Це була оригінальна музично-літературна редакція, що найбільше наближена до ідейно-філософського змісту драми Л. Українки. Головне місце у виставі посідала музика. Насичена психологічним змістом, вона несла у собі все напруження почуттів, характеризувала кожний образ. Темпераментний, волелюбний, палкий, нестримний і сміливий Дон-Жуан у пошуках свого ідеалу гинув під кам'яною брилою, зрадивши собі, але залишившись непереможним [5, с. 3].

У цьому балеті найповніше виявилася балетмейстерська обдарованість М. Арнаудової, яка окрилено, з «хлопчачим запалом» та волелюбством працювала над кожною сценою. Головний герой майже не залишав сцени — одна зустріч змінювала іншу: принцеса, Долорес, циганка, бійка з принцем, кумедна сценка зі слугою Сганарелем, варіація.

Для кожного з цих епізодів Арнаудова знайшла свою хореографічну лексику, яка відрізняла один персонаж від іншого. Спектакль мав надзвичайний успіх, адже професіоналізм М. Арнаудової виявився не тільки постановочній роботі, а й у режисерській: вона вдало підбрала акторський склад, побачивши в кожному з них своїх майбутніх героїв, і усі виконавці виконали завдання, поставлені балетмейстером, завжди налягала на своєму і домагалася точного виконання тих рухів, які вигадала та показала. Робота над спектаклем забирала багато сил, енергії і водночас приносила творчу радість (зі спогадів автора).

Останньою роботою М. Арнаудової був дитячий балет «Доктор Айболіт» І. Морозова. Цей спектакль поставлений за півтора місяці та вийшов яскравим і веселим. Хореографія була дуже образною, але технічно нескладною, зважаючи на те, що в період канікул спектакль ставили двічі на день.

Після прем'єри «Доктора Айболіта» М. Арнаудова поїхала до Болгарії, де з 1975 р. обіймала посаду директора та художнього керівника балету «Арабеск» у Софії. Там вона продовжувала свої балетмейстерські пошуки і поставила балети: «Настрій» В. Белліні, Г. Малера, Марчело (1982), «Тракійські ідоли» М. Големінова (1983) — спільна робота балету Софійської опери і балету «Арабеск», «Бар'єрата» А. Котева (1983) — новаторський, сміливий спектакль за романом П. Важинова, в якому М. Арнаудова використала класичний танець, джаз-балет та акторський голос. Спектакль, в якому світла і темна сторони душі показані на контрасті танцювальних стилів та відмінностей суспільних пластів. Балет був відзначений премією за хореографію на фестивалі в місті Стара Загора. У місті Пловдив поставлено балет «Легенда за езеро», за який М. Арнаудова отримала першу премію.

М. Арнаудова проходила стажування в Кьольні, де вивчала джаз-модерн танець. Пізніше вона поставила балети, в яких використовувала новаторські хореографічні прийоми: «Нестенарка» (1984), «Нощта» (1984), «Срецу Ёньовден» (1984), у «Пролетно Тайство» (1985), «Още веднъж за любовата» І. С. Баха, М. Родрігеса, Вангеліса (1986), «Блакитна рапсодія» Дж. Гершвіна (1986), «Болеро» М. Равеля (1986), «Гамлет» О. Скрябіна (1988), «Корен дълбоко в небето» Н. Копарова, Т. Спасова, М. Левієва (1993).

Нині дочка Маргарити Арнаудової, Олеся Панतिकіна є арт-директором театру балету «Арабеск». Художній керівник трупи — Боряна Сечанова.

Отже, М. Арнаудова значну частину свого творчого життя присвятила роботі в Харківському театрі опери та балету, збагативши його репертуар глибоко психологічними, ідейно виразними та змістовними балетами. У кожній виставі вона виявила неординарну творчу фантазію у створенні драматургії, хореографічної лексики, композиції танців та професіоналізм режисера-постановника в роботі з композиторами, лібретистами, художниками, виконавцями. Аналіз її творчості свідчить, що балетний театр нашого міста, а отже, і держави, за короткий період (60-ті — 70-ті рр.) досягнув вагомих результатів, оскільки такі вистави, як «Попелюшка», «Легенда про кохання», «Прометей», «Дон Жуан», «Доктор Айболіт» зафіксували в історії вітчизняного балету новий балетмейстерський почерк, оригінальне прочитання літературної класики, появу виправданих сюжетів, які чітко розвиваються за законами балетної драматургії. Роботи М. Арнаудової, в яких збережені



традиції балетного мистецтва радянського періоду, є яскравим взірцем для наступних поколінь балетмейстерів та артистів. Перспективами подальших досліджень може бути вивчення проблем сучасного балетного театру через порівняння вистав, які входять у класичну спадщину, і їх сучасних трактувань.

### Список літератури

1. Василенко С. Я. Балети Прокоф'єва / Сергей Яковлевич Василенко. — М. : Музыка, 1965. — 76 с.
2. Васильєва-Пантыкіна О. А. Тернистий путь болгарского «Арабеска» / О. А. Васильєва-Пантыкіна // Танец в Украине и мире. — 2011. — № 1. — С. 20–21.
3. Вітальєв Н. Вогонь Прометея / Н. Вітальєв // Ленінська зміна. — 1970. — 23 липня. — С. 3.
4. Вітальєв Н. Дует кохання / Н. Вітальєв // Ленінська зміна. — 1970. — 23 липня — С. 4.
5. Гусарова О. Дон Жуан / О. Гусарова // Вечірній Харків. — 1972. — 26 червня. — С. 3.
6. Липчанська В. Прометеїв вогонь / В. Липчанська // Вечірній Харків. — 1970. — 27 жовтня. — С. 3.
7. Некрасова Н. Творческий успех коллектива / Н. Некрасова // Красное знамя. — 1972. — 4 юнія. — С. 4.
8. Олександров Д. Мудрість східної легенди / Д. Олександров // Ленінська зміна. — 1970. — 17 лютого. — С. 3.
9. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. О. Станішевський. — К. : Муз. Україна, 2003. — 440 с.
10. Харків у контексті світової музичної культури : події та люди: // Харківська державна академія культури, 2008. — 172 с.

*Надійшла до редколегії 19.01.2012 р.*

УДК 793.31 : 374.091–053.5

Л. А. ФІЛЬ

### ОСНОВИ ПРОФЕСІЙНОСТІ, ЩО ЗАКЛАДАЮТЬСЯ В ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ

*Висвітлюється важливість формування основ професійності в дитячому хореографічному колективі.*

**Ключові слова:** класичний танець, народно-сценічний танець, музичне виховання, програма навчання.

*Освещается важность формирования основ профессионализма в детском хореографическом коллективе.*

**Ключевые слова:** классический танец, народно-сценический танец, музыкальное воспитание, программа обучения.

*The author elucidates the importance of laying the foundations of professionalism in children's choreographic collective.*

**Key words:** classical dance, folk-stage dance, music education, training program.

Позашкільна освіта України законодавчо визначена Законами України «Про освіту», «Про позашкільну освіту», «Про загальну середню освіту», постановами Кабінету Міністрів України й іншими урядовими документами. Відповідно до цього позашкільна освіта займає важливе місце в системі безперервної освіти, є її невід'ємною ланкою та спрямована на створення умов для творчого, інтелектуального, духовного, фізичного розвитку дітей і учнівської молоді у вільній від навчання час, підготовку учнів до життя в соціумі, задоволення їх потреб у різних видах творчої діяльності. Українська педагогіка визначає творчість як процес діяльності, результатом якого є створення якісно нових матеріальних і духовних цінностей особистості, і тому набуває актуальності практичне вирішення проблеми виявлення, розвитку й реалізації творчих здібностей дітей і молоді.

До викладеної вище проблеми зверталися в різних за спрямованістю працях Г. О. Березова, Ю. І. Гуреїв, Б. М. Колногузенко, а також педагоги й керівники видатних колективів України в матеріалах науково-практичної конференції (Українська хореографічна культура в сучасному державотворчому процесі: стан, проблеми, перспективи», Київ, 2003 р.).

**Мета** статті — проаналізувати педагогічний і практичний досвід, систематизувати етапи та розділи виховання професійності на прикладі народного художнього колективу ансамблю танцю «Щасливе дитинство».

Основною формою роботи з учнями в позашкільних навчальних закладах є творчі об'єднання, які класифікуються за такими ознаками: напрямом і змістом діяльності, віком дітей, тривалістю та стабільністю проведення занять. Згідно з типовими програмами Міністерства освіти і науки України освіта й навчання в них здійснюється на трьох рівнях:

- початковий — творчі об'єднання, діяльність яких спрямована на загальний розвиток вихованців, виявлення їх здібностей та обдарувань, прищеплення інтересу до творчої діяльності;
- основний — творчі об'єднання, які розвивають інтереси вихованців, допомагають здобути знання, набути практичних навичок й умінь, задовольняють потреби в професійній орієнтації;
- вищий — творчі об'єднання за інтересами для здібних і обдарованих вихованців, які створюються й діють у позашкільному навчальному закладі відповідно до діючого законодавства.

Педагогічна практика свідчить про динамічний і складний шлях розвитку позашкільної освіти, але наукових досліджень у цьому напрямі не багато. Тому виникла необхідність оприлюднення

досвіду роботи народного художнього колективу ансамблю танцю «Щасливе дитинство» Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості.

Нині в ансамблі навчаються більше 450 дітей віком від 5 до 19 років. Для досягнення високого рівня виконавської майстерності важливе значення в колективі приділяється учбово-виховному процесу. Завдяки авторській програмі, яку розробила художній керівник ансамблю Р. О. Галенко спільно з педагогами Т. А. Винниченко, Т. В. Перепелицею, Л. А. Філь, діти мають змогу пізнавати світ через творчу самореалізацію, бути впевненими в собі і в майбутньому успішними й щасливими в дорослому житті. Вихованці здобувають знання з хореографічних дисциплін, під час яких розвиваються увага, художній смак, працездатність, підвищується культура поведінки, виховується творча активність дітей.

Основою танцювальної техніки для втілення хореографічного образу, фундаментом для опанування танцювальним дисциплін є класичний танець. Підготовчі вправи класичного екзерсису відрізняються послідовністю і систематичністю, що дозволяє досягти позитивних результатів у постановці корпусу, рук, ніг, розвитку всього опорно-рухового апарату, набуті необхідних у танці точності, виразності рухів. Завдяки класичному танцю рухи народно-сценічного танцю, підкреслені виконавською технікою класичного, стають віртуознішими, образнішими, пластичнішими, а історико-побутовий і сучасний танці набувають граціозності та шляхетності.

Народний танець є одним з дієвих засобів естетичного виховання дітей, залучення підростаючого покоління до багатств загальнолюдських цінностей, великого розмаїття танцювальної та музичної творчості, виховання в учнів почуття власної національної належності до українського народу і водночас ознайомлення з танцювальною культурою різних народів, що проживають на території України та світу. У формуванні танцюриста народно-сценічний танець відіграє значну роль. Вивчаючи танці різних народів, їхній стиль і манеру виконання, танцюрист здобуває знань, необхідних для творчого сприйняття і емоційного відтворення художніх образів. Виконавська майстерність багато в чому залежить від чіткого й легкого виконання технічно складних рухів.

Основним завданням виконання рухів є бездоганно чітке та легке виконання технічних труднощів танцю. Часто побоювання за технічну складність позбавляє юного артиста виразності, й глядач бачить у його рухах нерішучість і скованість замість осмисленого мистецького задуму, який несе даний рух у танці. Під час вивчення народних танцювальних рухів слід допомогти дітям зрозуміти національний характер і загальний стиль цього народного танцю.

Програмою навчання передбачено вивчення основ сучасного танцю та заняття з акторської майстерності.

Торкаючись змістовної сторони навчання, можна сказати, що акторська майстерність і виразність є основою всієї танцювальної системи. Виховання виразності слід починати з перших же тренувальних вправ і переносити згодом їх у композицію танцю або виставу. У чому ж полягає виховання виразності?

Перш за все, в змістовому русі, в тому завданні, яке ставить педагог перед учнями, пояснюючи рух. Завдання можуть бути різними, але вміння зосередити увагу учня і є вихованням початкової виразності. Вдосконалюється відтворення національних особливостей характеру, стилю того чи іншого танцю одночасно з наростанням технічної складності руху. Слід приділяти увагу створенню визначених художніх образів у танці. Саме тут виховуючи виразність, корисно застосовувати систему К. Станіславського, його вчення про тренування наших внутрішніх почуттів з фізичними вправами. Все має бути відображено почуттям, будь то сюжет або емоційний стан, національний стиль або конкретний сценічний образ.

Високої культури рухів, на що й спрямовані заняття з хореографії, не можна досягти без відповідного щодо якості музичного матеріалу. Добирати його рекомендується з класичних і сучасних творів російської, радянської і зарубіжної музики, а також народної в професійній обробці. За своїм змістом ці твори повинні відповідати внутрішньому світові дитини, характеру рухів і розвиткові образів.

Виховати в дитини справжню потребу в музиці, любов до неї, музичний смак — одне з важливих завдань педагога, і починається це виховання з музичного оформлення уроку. Послідовність і ускладнення матеріалу від уроку до уроку з урахуванням вікових особливостей дітей — головне в доборі музичних творів.

Умілий добір музичного матеріалу для вправ, етюдів, ігор, танців з перших же уроків відкидає формальний підхід дітей навіть до найпростіших вправ, оскільки вони несуть у собі зародки тих емоцій, які діти проявлять у майбутніх танцях та номерах діючого репертуару.

На початковому рівні діти нашого ансамблю (підготовчі групи) ознайомлюються з основами хореографії. В програмі навчання — ритміка та гімнастика.

Заняття з ритміки мають важливе виховне значення. Вони допомагають розвитку музикальності та почуття ритму в дітей. У спеціальних рухах, іграх, танцях діти цілком сприймають емоційний зміст того чи іншого музичного твору. Щоб виховати в дітей здібності до емоційного й цілісного сприймання музики, необхідно ознайомити їх із засобами музичної виразності і навчити рухатися в характері й темпі музики; точно починати і закінчувати

рухи разом з музикою; передавати рухами динамічні відтінки музики (форте, піано; виконувати нескладні ритмічні рисунки, розрізняти й виконувати в рухах музичні тривалості — четвертні, восьмі, половинні ноти; знати музичні розміри 2/4, 3/4, 4/4; розрізняти побудову музичних фраз із затакту.

Значне місце у формуванні правильної постави, виворотності ніг, танцювального кроку, гнучкості, еластичності м'язів і зв'язок, відводиться партерній гімнастиці, яка сприяє зміцненню здоров'я, фізичному розвитку, коригуванню недоліків постави дитини, загартовуванню організму, формуванню життєво необхідних рухових навичок.

Вправи на підлозі або партерна гімнастика дозволяють з найменшими витратами енергії без навантаження на хребет та опорну ногу зосередити увагу на роботі певної групи м'язів і досягти відразу таких цілей:

- підвищити гнучкість суглобів;
- поліпшити еластичність м'язів і зв'язок;
- наростити силу м'язів.

М'язи й суглоби готуються до класичного, народно-сценічного екзерсису, а так само джаз і модерн танцю, що потребують високого фізичного напруження. Ці вправи сприяють виправленню деяких недоліків у корпусі, ногах і допомагають розробити виворотність ніг, розвивати гнучкість хребта, еластичність стоп, поліпшують розтяжку.

Починаючи заняття партерною гімнастикою з дітьми 5-6 років, важливо пам'ятати, що дитячий організм у цей час ще не до кінця сформований. Його суглоби і кісточки тендітні. Навчання має відбуватися за принципом «від простого до складного», в ігровій формі. Вправи можна називати умовними словами, які в процесі виконання нагадують предмет або образ, наприклад: «жаба», «кішечка», «кільце», «берізка», «місток» і т.д.

На другому — основному рівні (молодші та середні групи ансамблю) — діти поступово здобувають «фундамент» знань з класичного й народно-сценічного танців. Значно розширюється програма, збільшується обсяг вивчених вправ, які ґрунтуються на матеріалі попередніх років навчання і потребують стійких навичок володіння руками, спиною, певного рівня координації, добре поставленого тулуба. Активно вивчаються репертуарні номери.

На третьому рівні — вищому (старші групи ансамблю) — увага приділяється розвитку творчих здібностей кожного учня, досягнення досконалості, віртуозності, виразності у виконанні вправ класичного й народного танців. Відбувається знайомство й опанування різних стилів і напрямів сучасного танцю. Виконуються складніші номери репертуару, що потребують високого рівня виконавської та акторської майстерності.

Також наші вихованці спільно з педагогами відвідують театри, музеї, концерти провідних самодіяльних і професійних хореографічних колективів (або відео перегляди), після чого відбувається обговорення вражень з аналізом побаченого.

Окрім занять у балетних класах, учасники ансамблю танцю «Щасливе дитинство» завжди успішно та із задоволенням беруть участь у концертних програмах нашого міста й області. Кожен концерт — це свято для юних танцюристів. У програмі колективу більше 50 концертних номерів. Серед них танці народів світу, українські народні танці, сучасні танці.

Значна увага в колективі приділяється підбору репертуарного матеріалу з урахуванням особливостей розумового і фізичного розвитку дітей різного віку. Розробляючи репертуар дитячого хореографічного колективу, його тематику, керівник повинен чітко усвідомлювати виховне значення запропонованої програми як для виконавців, так і для глядачів. І в надзвичайно багатій палітрі танцювальної культури хореограф має відшукувати ті зерна, завдяки яким створені ним танці допоможуть виховати творчу особистість, відповідального громадянина, котрий осягатиме навколишній світ свідомо, оптимістично через призму чудового надбання людської культури-мистецтва танцю.

Особливе місце в репертуарі ансамблю відводиться номерам створеним на основі українського фольклору. Фольклор — це та спадщина, той скарб, який заповідали нам минулі покоління. В ньому повною мірою відображені внутрішній стан народу, його духовність, ментальність, побутові аспекти існування. Це такі номери, як «Слобожанський завзятий», «Веселі ляльки», «Полька з притупом», «Веселі танки» — для молодших і середніх груп ансамблю, «Тинок», «Запечене порося», «Вулиця», «Дівочі мрії», «Вітання», «Гопак» — для старших груп, хореографічна композиція «Стрітєння». Робота над рідним танцем допомагає дітям збагнути духовну велич українського народу, виховує гордість за свій народ, національну свідомість.

Мова народного танцювального мистецтва яскрава і виразна. Талець кожного народу — це ілюстрація його життя, побуту, праці, виявлення засобами хореографії багатогранності характеру людини, глибини її душі. Таки танці з репертуару, як запальна «Бариня», жанрова сценка «Жили в бабусі», яскрава пляска «Вийду я на вулицю», ліричний дівочий хоровод «Горенка» ознайомлюють дітей з національним характером і народними традиціями сусіднього з нами російського народу.

Таки номери, як «З добрим ранком!», «Карапузи», «Веселі пташенята», «Хмарка», «Метелик», «Світ буде добрим!» занурюють юних артистів у життєрадісний, яскравий світ дитячих мрій. Побудовані з елементами дитячих ігор та розваг, ці танці сприяють

вихованню в дітей почуття дружби, взаємодопомоги, бережному ставленню до природи, довкілля. Надзвичайно яскраво сприймають діти номери з розгорнутою сюжетною лінією, яка дозволяє створювати в танці не тільки позитивні, але й негативні образи, розширюючи таким чином можливості виховної роботи з дітьми.

Популярністю серед вихованців користуються номери на основі сучасної хореографії «Крізь всевіт та віка» і стилізації народного танцю «Красна слобода», «Козацька вольниця».

Особливим досягненням колективу вважаємо дві вистави: «Дзеркало» за мотивами казки Г. Х. Андерсена «Снігова королева» та «Свято непокори» за повістю С. Міхалкова. У цих хореографічно-музикально-драматичних творах діти є не тільки танцюристами, а набувають акторсько-драматичного досвіду.

Участь у відкритих уроках, концертах, творчих поїздках, тобто публічний огляд результатів діяльності, стимулює творче ставлення дітей до праці, їх прагнення досконалості. В цьому є естетичне виховне значення змагання. Воно зростає, якщо показником у процесі визначення першості є не лише кількість, а й якість виконання завдання.

Зразком таких змагань є міжнародні фестивалі дитячого танцю «Весняні барви», які щороку проводить ансамбль танцю починаючи з 1994 р. «Весняні барви» — це свято дитячого танцю, заряд бадьорості для нових відкриттів, імпульс свіжих ідей і втілень. Для мистецтва танцю немає перешкод. Його мова зрозуміла всім. А танець у дитячому виконанні здатний пробудити найкращі людські почуття. На цей фестиваль збираються українські колективи, колективи Росії, Білорусі, Молдови, Грузії, Латвії, Болгарії, Румунії. Основна мета фестивалю — розвиток дружніх і професійних відносин між педагогами й учасниками дитячих колективів, залучення дітей до традицій іншої національної культури, сприяння їхньому духовному зростанню.

Учні, котрі пройшли повний курс навчання в ансамблі «Щасливе дитинство» й успішно склали випускні іспити з предметів класичний танець, народний танець та історія хореографії, отримують свідоцтва про позашкільну освіту на підставі Наказу Міністерства освіти і науки України «Про затвердження порядку видачі випускникам позашкільних закладів свідоцтв про позашкільну освіту». Багато випускників нашого ансамблю, по закінченні навчання в колективі, обирають своєю професією хореографічне мистецтво. Вони вступають до училищ культури, а також на хореографічні відділення вищих навчальних закладів, стають виконавцями професійних хореографічних колективів, керівниками ансамблів танцю, педагогами в хореографічних закладах Харкова й інших міст України.

Таким чином, з перших днів навчання і до його завершення ансамбль танцю «Щасливе дитинство» виховує професійні якості юних танцюристів. Результати професійного навчання засобами хореографії залежать від організації процесу й методів викладання. При правильно обраній і науково обґрунтованій методиці, що будується з урахуванням єдності форми і змісту природні задатки дитини виявляються, розвиваються, формуються різносторонньо.

Перспективами подальших досліджень може бути детальний розгляд підходу до вивчення вправ партерної гімнастики з урахуванням вікових особливостей дитини.

### Список літератури

1. Аксьонова І. Ю. Проблеми створення репертуару в дитячому хореографічному колективі та їх вирішення. Матеріали науково-практичної конференції за підсумками першого всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського. — Київ, 2003. — С.80-83.
2. Березова Г. О. Хореографічна робота з дошкільнятами / Г. О. Березова. — К.: Муз. Україна, 1989. — 208 с.
3. Бондаренко Л. А. Ритміка та гімнастика у 1 — 4 класах загальноосвітньої школи. / Л. А. Бондаренко. — К.: Муз. Україна, 1989. — 232 с.
4. Гуреїв Ю. І. Виховання національної свідомості засобами хореографії в дитячому самодіяльному колективі. Матеріали науково-практичної конференції Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку. — Київ, 2002. — С. 91-96.
5. Колногузенко Б. М. Хореографічне мистецтво: зб. статей — методичні матеріали для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «хореографія» (6.020200) / Б. М. Колногузенко. — Х.: ХДАК, 2008. — 224 с.
6. Програми для творчих об'єднань позашкільних і загальноосвітніх навчальних закладів.: укладач: Л. М.Павлова. — Суми: Антей, 2005. — 192 с.

*Надійшла до редколегії 11.01.2012 р.*

УДК 793.33

Т. С. ПАВЛЮК

### РОЛЬ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ТА ЇЇ КУЛЬТУРНОЇ МІСІЇ В СУСПІЛЬСТВІ. СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ

*Досліджується структурно-функціональний аспект бальної хореографії, яка зі зміною історичних умов набуває нової якості не лише завдяки змісту, але й завдяки оновленню структурних елементів, що її утворюють.*

**Ключові слова:** бальна хореографія, танець, мистецтво, функції.



*Исследуется структурно-функциональный аспект бальной хореографии, которая с изменением исторических условий приобретает новое качество не только за счет содержания, но и благодаря обновлению структурных элементов, которые её образуют.*

**Ключевые слова:** *бальная хореография, танец, искусство, функции.*

*The author examines the structural and functional aspect of ballroom dance. The analysis of the history of ballroom dance. Ballroom choreography acquires a new quality thanks to a new structural elements.*

**Key words:** *ballroom dancing, dance, art and function.*

Стосовно ролі бальної хореографії та її культурної місії в суспільстві аксіоматичним є твердження про її побіжну участь у реалізації численних функцій, які презентує хореографія як складова культури суспільства, й один із видів мистецтва та засіб організації дозвілля. Цей аспект дослідження є актуальним, оскільки проблеми дозвілля сьогодні стали дуже важливими для розвитку теоретичних основ хореографії. Формується перспективний напрям — соціологія дозвілля, значний внесок у розвиток якої зробили Ж. Фрідман, Ж. Дюма, М. Каплан, Г. Віденський, Г. Клута, А. Заломек, З. Скужинський та інші.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українській культурології уточнюються важливі аспекти функцій бальної хореографії та їх взаємодія між собою.

**Мета:** інтегруючи функції культури, мистецтва, дозвілля, проаналізувати специфіку їх реалізації системою бальної хореографії та відповідно до її можливостей здійснити поділ цих функцій на головні та другорядні з обґрунтуванням їхніх особливостей. Але мета, завдання та обсяг дослідницького матеріалу потребують окремого дослідження. Нині можна лише орієнтуватися на функції, пов'язані з актуалізацією сутнісних можливостей, притаманних системі хореографічного мистецтва, серед яких слід назвати такі: естетична — зумовлює осмислення танцю з позицій категорії естетики; пізнавальна — виражає його специфіку як засобу пізнання світу через художні образи; інформаційна — танець як форма набуття й передачі соціального досвіду; соціалізуюча, що пов'язана з розглядом танцю як засобу долучення до системи соціальних і культурних цінностей, як форму адаптації в соціальній групі; комунікативна — визначає роль танцю в спілкуванні людей; регулятивна, за допомогою якої визначається місце танцю в системі норм і цінностей, що регулюють суспільні відносини; семіотична, завдяки якій обмін знаннями та досвідом відбувається засобами мови хореографічного мистецтва; гедоністична, через яку реалізується здатність танцю забезпечувати емоційне

задоволення; рекреаційно-оздоровча — пов'язана з можливостями хореографії бути засобом релаксації, відновлення фізичних і психічних сил людини; виховна, на важливість якої звертали увагу ще мудрі елліни. Деякі з цих функцій ґрунтовно розглянуті дослідниками класичної та народної хореографії. Щодо бального танцю, то функцією, яку вважали однією з основних, була виховна. Відтак дослідження оптимального функціонування системи бальної хореографії є доволі перспективним, тому в межах публікації вважаємо за доцільне розглянути важливі для цієї сфери функції, які в чистому вигляді реалізують сутність і потенціал бального танцю. Насамперед розглянемо естетичну, пізнавальну, інформаційну, соціалізуючу, регулятивну, семіотичну та виховну функції.

Естетична функція завжди посідала важливе місце в хореографічному мистецтві. Історичний огляд розвитку бальної хореографії свідчить, що, незважаючи на зміни її танцювальних форм, у танцях завжди зберігалось відчуття естетичної атмосфери суспільства. Від епохи Відродження спостерігається прагнення до ідеалів витонченого, прекрасного. Танець посідає почесне місце поруч із музикою, живописом і скульптурою. Виникла необхідність надати змісту крокам, одухотворити рухи, таким чином, у танці виробились єдність характеру й виразність, що поєднувались зі співмірними рухами корпусу. Саме таким танець було визнано не лише розвагою, але й благородним мистецтвом, що стало засобом відтворення душевного настрою в гордовитому ритмі красивих ліній.

За допомогою мистецтва хореографії відбувається формування художніх смаків, художніх здібностей і потреб людини. В особистості формується певна ієрархія ціннісно-естетичних орієнтирів, вона сприймає світ крізь призму образності та уяви, виникають бажання та вміння творити за законами краси.

Пізнавальна функція хореографічного мистецтва відбиває його специфіку як засобу пізнання світу через художні образи. Художній образ є засобом перетворення та творчого освоєння дійсності у формах людської уяви й ідеалізації людських переживань і вражень. Він радше виражає дійсність у її людських вимірах, ніж її саму по собі. Водночас образу, що не пов'язаний із реальною дійсністю, не існує в природі.

Бальний танець, відповідно до своєї образної системи та її закономірностей, в умовній, хореографічній формі відображає явища життя. Так, у ньому виявляються визнані суспільством етика, мораль, норми стосунків і поведінки людей. Зміни, що відбуваються в економічному, соціальному, політичному житті, рівень загальної культури суспільства, набувають утілення в мистецтві та, відповідно, в бальній хореографії. Отже, бальний танець як

один із жанрів хореографічного мистецтва є специфічною формою відображення дійсності.

Пізнавальна функція хореографічного мистецтва тісно пов'язана з інформаційною, за допомогою якої відбуваються набуття й передача соціального досвіду. Зміст існування мистецтва як суспільного явища полягає в тому, щоб робити спільним надбанням, тобто передавати від однієї людини до іншої, від одного покоління до наступного, набутий окремими людьми духовний досвід. У цьому аспекті мистецтво набуває великої соціальної значимості, адже перетворення в загальне надбання досвіду кожного індивідуума відповідає інтересам розвитку суспільства.

Хореографічне мистецтво пов'язане з акумуляцією й трансляцією емоційно-чуттєвого досвіду. Через рухи тіла, через танець люди виражають власні почуття, сум, радість, пристрасть, бажання. На думку М. С. Кагана, в мистецтві всіх народів на ранніх стадіях його розвитку провідна роль належала таким художнім компонентам, як танець і орнамент, а образотворчі форми виконували другорядну роль [4, с.387-390].

На початку історичного розвитку людство відчувало велику потребу в орнаменті й орнаментувало більшість корисних предметів: житло, посуд, зброю, одяг, людське тіло, яке прикрашали розписом і орнаментально скомпонованими прикрасами. Орнамент домінував не лише у світі речей, але й у музиці, поезії, в яких акцентовано не на змісті й образі, а на ритмічній структурі. Пісні часто співали без слів, які перекручували для змісту.

Аналогічним було співвідношення хореографічної та акторської мов у давніх обрядових діях: творчість не виходила за межі пантоміми, яка немовби розчинялася в гімнастичному танці. Саме тому її образний зміст майже не зрозумілий для непосвячених.

Значна роль орнаментики й танцю на ранніх стадіях художнього розвитку людства зумовлена специфікою їх художнього змісту, здатністю виражати найзагальніші емоційні стани й рухи широкого кола людей. Це пояснюється нерозвинутістю мови, в якій „емоційний елемент... був сильнішим за змістовний» [4, с. 388]. Г. Гачев у своєму дослідженні „Розвиток образної свідомості в літературі» підкреслив, що „мова танцю й музики виражає „загальний досвід племені», тоді як слово тяжіє до передачі одиничного змісту» [3].

Інформація, що передається мовою танцю, є загальнодоступною, вона засвоюється іншими народами краще, ніж та, що передана словами. Інформативні можливості художньої мови значно ширші, тому що мова хореографічного мистецтва є зрозумілішою, метафоричною, гнучкою, емоційно, естетично багатою, ніж природна розмовна мова. Долучаючись до цього мистецтва, людина

непомітно та невимушено здобуває знання про світ у процесі насолоди художнім твором.

Слід зазначити, що інформаційна функція хореографічного мистецтва пов'язана з проблемами популяризації бальної хореографії, обміну знаннями, вміннями, навичками, технічними та художніми здобутками між режисерами-постановниками та виконавцями, комунікації між танцівником та глядачем, поширення мистецьких зразків хореографів.

Соціалізуюча функція хореографії пов'язана зі ставленням до танцю як засобу долучення до системи соціальних та культурних цінностей та однією з форм адаптації в соціальній групі, тобто за допомогою танцю відбувається соціалізація особистості — формування таких її якостей, які забезпечують залучення до певної спільноти. Засвоюючи через танець естетичні та художні цінності, особистість залучається до тих суспільних відносин, які є естетичними цінностями. Хореографічне мистецтво, в якому об'єктивується й значною мірою концентрується естетичне ставлення людини до світу, є важливим фактором соціалізації особистості, оскільки пов'язує її із суспільством інтимними зв'язками й впливає на найсокровенніше в людській поведінці. За допомогою хореографії відбувається формування особистості, її світогляду й естетичних смаків.

Соціальний досвід передається через знакову систему культури, зокрема, через лексику бального танцю. Досвід багатьох поколінь зберігається в поняттях, символах, своєрідній мові хореографічного мистецтва, в зразках художньої творчості; передається мовою хореографічного мистецтва, допомагає людині виробити власні настанови та ціннісні реакції стосовно типових життєвих ситуацій. Отже, вплив мистецтва загалом і бальної хореографії зокрема спрямований на соціалізацію особистості та її самоствердження.

Регулятивна функція хореографічного мистецтва реалізується за допомогою художніх норм та зразків, засвоєння яких є дуже важливим. Художньо-мистецький рівень як нормативна сторона хореографічного мистецтва має відповідати вимогам, що висуваються до духовного світу людини, її світогляду, знань, умінь та навичок. Нормами хореографічного мистецтва є певні рухи в танцях різної складності. Засвоюючи ці норми, людина стає суб'єктом мистецької діяльності. Художні норми бальної хореографії набувають відбиття в знахідках балетмейстерів і танцівників, створенні яскравих образів, використанні нових прийомів і засобів у танці. Регуляторами хореографічного мистецтва є не лише норми, а й зразки. Такими зразками для бальної хореографії є надбання минулого, творча діяльність відомих вітчизняних та зарубіжних танцівників і ансамблів бального танцю.

Слід зазначити, що норма в хореографічному мистецтві є загальною вимогою, засвідчує досягнення в цій сфері. Зразки — це те, що максимально повно й точно відповідає ідеалу. Ідеал у мистецтві досягається в процесі виховання особистості, набуття нею високого рівня професійної майстерності. Цей процес постійно триває й головними у ньому є досягнуті зразки найкращого, найвищого. Деякі з цих зразків поступово стають загальними нормами творчої поведінки, а їх згодом замінюють нові, досконаліші. В цьому й полягає регулятивна роль зразка.

На окрему увагу заслуговує семіотична функція хореографічного мистецтва, завдяки якій засобами мови цього мистецтва відбувається обмін знаннями та досвідом. Відомо, що культура людства пов'язана зі сферою знаків та символів. Танець також має власну мову символів, суть якої полягає в тому, що вона віддзеркалює глибинні пласти підсвідомості, віддзеркалює внутрішні переживання, думки, почуття. Символічна мова є мовою несвідомого, її знає все людство. Зміст і значення символічних рухів, жестів, поз танцю сягає несвідомої архетипної ночі людства, «колективного несвідомого» (К. Т. Юнг). Первісна людина володіла невеликою кількістю рухів, але кожного дня виникали нові труднощі, внаслідок чого вироблялися алгоритми поведінки й типізація нових жестів. Одним із способів поповнення давнього танцювального арсеналу було копіювання рухів тварин. Використовуючи невичерпні можливості пластики людського тіла, в хореографічному мистецтві протягом століть удосконалювалися й розроблялися танцювальні рухи. У результаті цього складного процесу виникла система власне хореографічних рухів, особлива художньо-виражальна мова пластики, що становить матеріал для створення хореографічної образності. Отже, танець — це текст, який проникає у свідомість і сприймається глядачем як сукупність знаків, що мають просторово-часову структуру й містять інформацію про реалії людського буття. Мова танцю — це мова людських почуттів, танцювальний рух відображає реальну дійсність.

Розглянуті нами функції закономірно зумовлюють вихід на виховну функцію бального танцю, реалізація якої відбувається в комплексі з іншими. Бальний танець завжди відбивав правила належної поведінки. Огляд літературних джерел з бальної хореографії, поданий у першому підрозділі, свідчить, що жодна книга, жодний посібник не обмежувалися лише описом танців і обов'язково містили розділ з правилами шляхетного поводження всіх учасників танцювальних заходів. Передаючи від покоління до покоління традиції побутових танців, народ зафіксував у них норми поведінки людей під час спілкування, традиційні святкові канони й живий кодекс моралі. Зі змінами способу життя й норм поведінки відбувалися зміни в характері та манері виконання одних і тих самих

танців, виникали їх нові форми. Танець у всі часи мав більш-менш церемоніальні особливості. Зважаючи на загальну атмосферу більшості сучасних вітчизняних танцювальних заходів та дискотек, у це буває важко повірити. Але упередження стосовно форм молодіжного дозвілля притаманні всій історії бальної хореографії, особливо її розвитку у ХХ ст. Справа не в танцях, навіть враховуючи сучасну тенденцію звернення до їх ранніх форм, а в культурі організації дозвіллевих заходів з використанням танців, у змісті самої системи виховання нашого прагматичного суспільства.

На важливу виховну роль танцю вказувало багато дослідників. С. Компан у згаданій праці «Словник танцю, що містить історію, правила й основи танцювального мистецтва» (1787) зазначає: «Танець використовують для виховання юнацтва як засіб, що може дати достатньої пружності тілесним силам, зберегти поворотність тіла і розкрити його принади» [6, с. 24]. Отже, бальний танець може відігравати значну роль у вихованні молоді. Це пов'язано з багатогранністю жанру, виду хореографічного мистецтва, що містить засоби музичного, пластичного, спортивно-фізичного, етичного й художньо-естетичного розвитку й освіти. Музичний розвиток особистості забезпечує ознайомлення з ритмічними й мелодичними картинками танцювальної музики. При цьому виробляються вміння відчувати ритм як основу й водночас сприймати мелодичний рисунок, насолоджуватися аранжуванням і навіть передбачати мелодичний розвиток.

Бальний танець є одним із найдоступніших видів фізичної діяльності. Він дозволяє формувати кістково-м'язовий апарат у дітей, розвивати його в підлітків і підтримувати в гарній фізичній формі дорослих людей. Крім того, бальний танець — певний енергетичний регулятор у суспільстві. Молодим людям, надто енергійним, танець допомагає знімати надлишкову енергію. Велику роль бальний танець відіграє у вихованні культури стосунків між чоловіком і жінкою, в цьому виявляється його морально-етичний аспект. Він також сприяє духовному зростанню особистості. Вчені зазначають, що як тільки людина набуває найвищого рівня культури, вона одразу починає слухати складнішу, естетично більш цінну музику й танцювати інші танці [6, с. 56]. А це означає, що свідомо чи несвідомо вона прагне свого вдосконалення, яке зумовлює підвищення особистої культури.

Зміст виховної функції танцю передбачає поширення та урізноманітнення форм підготовки до відносно вмілого його виконання, хоча реальність у цій сфері свідчить про зворотне співвідношення між суспільними та спортивними танцями — на користь останніх. Масове ж залучення наших співвітчизників до цього красивого явища культури, виду хореографічного мистецтва, засобу дозвілля ще чекає на свій час.

Отже, перебираючи на себе побіжні потенції функцій культури й мистецтва, бальна хореографія оптимально реалізує іманентно притаманні їй функції, серед яких визначено й детально проаналізовано: естетичну, пізнавальну, інформаційну, соціалізуючу, регулятивну, семіотичну та виховну.

Естетична функція хореографічного мистецтва ще раз підтверджує думку про те, що бальний танець є соціально-культурним і мистецьким феноменом. Композиція бального танцю — це водночас процес його творення, який має естетичну та художню цінність. Пізнавальна функція хореографічного мистецтва відбиває його специфіку як засобу пізнання світу через художні образи. Маючи власну образну систему, бальний танець, згідно з її закономірностями, в умовній, хореографічній формі відображає явища життя. Він як один із жанрів хореографічного мистецтва є специфічною формою презентації дійсності. Пізнавальна функція хореографічного мистецтва тісно пов'язана з інформаційною, за допомогою якої відбувається набуття й передача соціального досвіду через знакову систему культури, зокрема через лексику бального танцю. Досвід багатьох поколінь в поняттях, символах, своєрідній мові хореографічного мистецтва, зразках художньої творчості. Вплив мистецтва загалом і бальної хореографії зокрема спрямований на соціалізацію цілісної особистості та її самоствердження. Регулятивна функція хореографічного мистецтва реалізується за допомогою художніх норм та зразків, засвоєння яких є дуже важливим. Художні норми бальної хореографії набувають відображення в знахідках балетмейстерів і танцівників, створенні яскравих образів, використанні нових прийомів і засобів у танці. Семіотична функція в бальній хореографії заслуговує на окрему увагу, адже завдяки їй засобами мови цього мистецтва відбувається обмін знаннями та досвідом. Розглянуті нами функції закономірно зумовлюють вихід на виховну функцію бального танцю, реалізація якої відбувається в комплексі з іншими.

Перспективним може бути дослідження інших функцій, як, наприклад: катарсично-компенсаторної та комунікативної.

### Список літератури

1. Балет: енциклопедія. — М. : Сов. енциклопедія, 1981. — 623 с. (С. 56–57, 503–504).
2. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: Навч. посібник / К. Ю. Василенко. — К. : Мистецтво, 1996. — 494 с.
3. Гачев Г. Д. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос / Г. Д. Гачев. — М. : Прогресс-культура, 1995. — 480 с.
4. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. — Л. : Искусство, 1973. — 440 с.
5. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття. Дис. канд. історичних наук / С. А. Легка. — К. : КНУЖіМ, 2003. — 173 с.

6. Цареградская Т. В. На танцплощадке ... три века назад / Т. В. Цареградская. — М. : Знание, 1991. — 64 с.

*Надійшла до редколегії 16.12.2011 р.*

УДК 792.8

Є. В. ЯНИНА-ЛЕДОВСЬКА

## РОЗВИТОК СИНТЕЗОВАНОЇ СТРУКТУРИ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Розглянуто особливості синтезу різних хореографічних напрямів у сучасному хореографічному мистецтві.*

**Ключові слова:** синтез, сучасна хореографія, танцювальна лексика.

*Рассмотрены особенности синтеза разных танцевальных направлений в современном хореографическом искусстве.*

**Ключевые слова:** синтез, современная хореография, танцевальная лексика.

*Features of synthesis of different dancing directions in modern choreography art are considered in article.*

**Key words:** synthesis, modern choreography, dancing lecture.

Актуальність теми. Сучасній хореографії, як і мистецтву ХХ ст. загалом, притаманні імпровізаційність, синтезована структура, а також великий авторський (індивідуальний) елемент та стиль, що є головною особливістю цього хореографічного виду [5]. Сучасна хореографія походить з імпровізації, поєднання академічної традиції з новітніми формами танцю.

Особливостями сучасної хореографії є імпровізаційно-синтезована структура, що реалізується як:

- імпровізація в танцювальних формах (вільна пластика, класичний, народний, бальний танці — рухи корпусу та рук, стилізація та психологічна лексика);
- синтез балетної традиції кінця ХІХ ст. з танцювальними інноваціями першої половини ХХ ст. (модерн-танець, джаз-танець, хіп-хоп танець, імпровізація з тканиною, відтворення миттєвості, показ потворного, еротизація, символізація та асоціативний образ, перфоманс);
- новітні форми взаємодії хореографії з іншими мистецтвами, такі як: синтез, симбіоз, концентрація, трансляційне сполучення;
- синтез усіх видів хореографії: народної (російський, український, іспанський, польський, італійський, угорський, східний танці), класичної — академічні балетні зразки, pas de deux, pas de trois (entree, adagio, variations, code), бальної (європейський стандартний танець, латиноамериканський танець);



- синтез інших видів мистецтва: образотворчого (живопис, скульптура, дизайн), музики (опера, церковна, рок, популярна, романс), театру (ляльковий, оперета, пантоміма, театр тіней, інтерактивний), принципів поетики кіно (стоп-кадр, зворотній рух дії), відео-арту [4, 5].

**Мета статті:** розглянути та проаналізувати процеси синтезу різних танцювальних напрямів у сучасному хореографічному мистецтві.

Імпровізаційно-синтезована структура танцю в другій половині ХХ ст. сприяла організаційному розвитку в хореографії постмодерну постмодерністських тенденцій, було-танцю, перфомансу, що інтенсифікувало подальший розвиток і технічне ускладнення неокласичних тенденцій.

З кінця 50-60 рр. ХХ ст. хореографи часто поєднували техніки новітніх форм танцю (джазу, модерну, експресіонізму, імпресіонізму, кубізму, абстракціонізму, рок і поп видів) з класичним та народно-сценічним танцем. Так створювалися нові універсальні техніки й форми.

Перші спроби поєднати класичний танець з імпресіонізмом, експресіонізмом, кубізмом було здійснено М. Фокіним, В. Ніжинським, Дж. Баланчіним, Л. Якобсоном. Однак остаточне поєднання різних форм і технік танцю відбулося в другій половині ХХ ст.

З 60 рр. балетмейстери почали поєднувати не лише різні види танцю, а й різні види мистецтва (спів, конферанс, цирк, кіно тощо). Одним з перших це здійснив М. Бежар. Отже, через відсутність єдиного поняття на позначення поєднуваних форм, що ускладнює роботу вітчизняних мистецтвознавців та хореографів-практиків, пропонуємо називати їх синтезованими. До синтезованих танцювальних форм належать: фокінізм, неокласика, соцреалістичний балет, естрадний танець, постмодерний балет, було-танець, постмодерністські хореографічні експерименти, перфоманс у танці.

Творчість Михайла Фокіна започаткувала окрему епоху як в історії російського балету, так і балету Західної Європи.

Хореограф-реформатор прагнув надати кожній виставі неповторності, він створював балети, цілісні за стилістикою, хореографічною мовою, звертався до танцювального фольклору та суміжних видів мистецтва. Класичний танець для Фокіна був не універсальною системою, а лише однією барвою, рівноправною з характерним танцем, вільною пластикою та іншими виражальними танцювальними засобами.

Серед учнів М. Легата та М. Фокіна був Федір Лопухов (1886-1973). Він одним із перших радянських балетмейстерів почав відновлювати й реставрувати класичні балети («Спляча красуня», «Раймонда», «Лебедине озеро», «Дон Кіхот», «Лускунчик»,

«Жизель» та ін.), зберігаючи для майбутніх поколінь шедеври майстрів хореографії.

Для того, щоб передати сюжет, дію, характери, у своїх постановках Лопухов використовував канонічні композиції та форми класичного танцю, доповнюючи їх оновленою танцювальною лексикою. Класичний танець, який для хореографа був основним засобом виразності, збагачувався переважно елементами акробатики. Лопухов часто створював сюжетні балети як синтетичні вистави, вводячи спів, слово, ексцентрики, буфонаду, циркові елементи, театр ляльок тощо.

Слід звернути увагу й на молодшого представника фокінізму, радянського артиста й балетмейстера Леоніда Якобсона (1904-1975). Його першою масштабною працею була постановка другого акту балету «Золоте століття» Д. Шостаковича (1930, Ленінградський театр опери та балету).

Якобсон завжди йшов «проти течії». Молодим він заперечував класичний танець, у зрілі роки виступив ініціатором оновлення класичної лексики, збагачуючи її виражальні можливості іншими танцювальними формами, а також ускладнюючи класичні «pas». Він створював балет, використовуючи специфічні хореографічні засоби вирішення сюжету, запозичував образи й прийоми інших видів мистецтва.

На межі XIX та XX ст. відбувався занепад деяких сфер мистецтва. Так, наприкінці XIX ст. очевидною стала деградація балетного мистецтва у Франції. Протягом 1930-59 рр. (з перервою в 1944-47) труппу Опери очолював Серж Лифар (1905-1984). Лифар звертався до традицій фокінської балетної драматургії та традицій хореографії XIX ст., в яких головним виражальним засобом був класичний танець. Танцювальну мову він модернізував, а образи створив на раціональних, а не емоційних засадах.

Ролан Петі створив труппи «Балет Єлисейських полів» (1945-51) та «Балет Парижа» (1948-67), поставив балети «Мандрівні комедіанти» Core (1945), «Кармен» на музику Бізе (1949). До його кращих робіт 60-70 рр. належить «Собор Паризької Богоматері» (1965). Петі працював у жанрі драматичного балету, тяжіючи чи то до трагедії, чи то — у ранньому періоді — до буфонної комедії, проте завжди створював свої постановки на основі живих характерів, поєднував класику з модерном і джаз-формами. Його кращі балети відтворювали реальні життєві протиріччя, що вирішувалися гуманним шляхом (заперечення неминучості лиха, моральна стійкість, віра в людину).

Труппу штутгартського балету протягом 1961-73 рр. очолював англійський балетмейстер Джон Кранко (1927-1973). Відомості Кранко набув завдяки балету «Дама й блазень» на музику Верді (1954).

Вистави Кранко оригінальні за вирішенням, органічним поєднанням танцювальної та акторської майстерності. Серед його постановок: «Ромео та Джульєтта» С. Прокоф'єва (1962), «Онегін» на музику Чайковського-Штольца (1965). Кранко багато зробив для розвитку штутгартської балетної школи, що стала зразком для танцювальних академій, які відкривалися в багатьох містах Німеччини. Він брав активну участь у роботі «Товариства Новера», яке пропагувало хореографічне мистецтво, стимулював діяльність молодих балетмейстерів - Дж. Ноймайєра, І. Кіліана, У. Форсайта.

Пізнім неокласиком (постнеокласиком) балету в Нідерландах можна вважати балетмейстера Іржи (Жірі) Кіліана. Найвідоміший його балет — «Симфонія ре-мажор»(1976). Єдиною метою балету було показати комічність манірних прийомів класичного танцю.

З кінця 80 рр. хореограф змінив свій стиль, орієнтуючись на сюрреалістичні образи та зразки східної культури. Найвизначнішими роботами Кіліана у сфері постнеокласики є «Весіллячко» (1982) та «Маленька смерть» (1991).

Постнеокласичні європейські тенденції національних та авторських балетних театрів і труп Франції, Великої Британії, Німеччини, Нідерландів, Швейцарії та Італії започаткували зародження авторської неокласичної техніки, а згодом і новітнього виду та системи — контемпорарі данс, що почав формуватися у 80 рр. ХХ ст.

Сучасні процеси в авторських балетних театрах не відповідають загальним ознакам модерну, неокласики та постмодернізму, тому доречно називати ці новітні авторські балети, в яких переважають суб'єктивні роздуми на певну тему та відбувається синтез хореографічного тексту з різними видами мистецтв та особливою індивідуальною стилістикою, — постмодерном. Також для постмодерну в балеті характерна суб'єктивна авторська ідея, основана на філософських поглядах — психоаналізу, інтуїтивізму, екзистенціалізму, деконструкції, містичного комізму тощо.

Одним з найяскравіших представників постмодерну в балеті є французький артист, балетмейстер, режисер та педагог Моріс Бежар. У 1953р. з Ж. Лораном він заснував у Парижі трупу «Балле д'Етуаль» (діяла до 1957р.), з якою ставив балети й одночасно виступав у головних ролях: «Сон зимової ночі» на муз. Ф. Шопена (1953), «Приборкання норавливої» на муз. Скарлаті (1954). Наймасштабніші постановки цього періоду — «Симфонія для однієї людини» на муз. Шифера та Анрі (1955) та «Соната для трьох» на музику Бартока (за п'єсою Ж.- П. Сартра «За закритими дверима», 1957).

З 1960р. він очолював у Бельгії трупу «Балет ХХ століття», для якої здійснив багато постановок як художник. Значне місце серед них посідають синтезовані вистави, в яких танець, пантоміма,

спів та слово майже рівноправні. Наприклад: «Болеро» Равеля (1960), «Ніжинський, клоун божий» на музику Чайковського та Анрі (1971). З 1987р. Бежар збільшує свою аудиторію, очоливши у Швейцарії трупу «Балет де Лозан». До цієї трупи він набирав танцівників усіх національностей, незважаючи на досвід та особливості техніки, й сам удосконалював їхню майстерність, вимагаючи суворой класичної дисципліни; особливо Бежар переймався реабілітацією чоловічого танцю.

Формуючи репертуар трупи відповідно до власного бачення «чистої естетики», він створив свій неповторний стиль «бежариз», який, по суті, став віддзеркаленням його мінливих думок. Бежар експериментує з місцем виконання вистав та декораціями: майданчиком для вистав стають ринги, стадіони, а іноді вони виконуються просто неба. Декораціями є фантастичні нагромадження різних матеріалів, від дерева до тканин, що вражають багатою кольоровою гамою. Серед найвизначніших постановок цього часу — «Чарівний мандарин» (1992), «Метаморфози» (1995), «Лускунчик» (2001).

Бежар — одна з найскладніших і найсуперечливіших постатей у сучасному хореографічному мистецтві. В теоретичних працях пропагував повернення танцю його початкового ритуального статусу й значення, стверджував примат етичного над власне художньо-естетичними експериментами, необхідність розкриття певних універсальних першоснов танцювального мистецтва всіх рас і народів. Його цікавила хореографічна культура Сходу та Африки.

Танець, на думку Бежара, має виражати всю складність духовного життя нашого часу. Бежар тяжіє до мистецтва, насиченого думкою, такого, що впливає на масового глядача (одне з його досягнень — долучення до балетного театру молодіжної аудиторії). Прагнучи зробити мистецтво демократичним і загальнозрозумілим, Бежар опинився під впливом ідей та художніх тенденцій модернізму. Часто він створював «езотеричні» балети, сповнені зашифрованих натяків.

Проблематика деяких його ранніх балетів була близькою до ексистенціалізму. Постановки Бежара нерідко насичені еротикою, фройдівською символікою. За музичну основу він брав парадоксальні колажі, співпрацював з авторами «певної» музики (Анрі, Шефером). Його спроби оновити мову танцю мають велике значення для сучасного хореографічного мистецтва.

Бежар широко використовує пластичні можливості тіла танцівника; звертає увагу на розвиток чоловічого танцю, вводячи до деяких постановок виключно чоловічий кордебалет. Принципово нове вирішення ритмічних і просторово-часових завдань, використання елементів драматичної гри зумовлюють динамізм його синтезованого театру. Бежар одним з перших надав мистецтву соціального підтексту, звертаючи свої виступи до проблем

суспільства — екології, боротьби з хворобами тощо. Він давав багато благодійних концертів, фінансуючи соціальні проекти.

Постмодерністські балетні експерименти зосереджені на філософській природі танцю, синтезі духовного й тілесного, природного й штучного, минулого й сьогодення. Полемізуючи з естетикою авангарду, постмодернізм повертає балету емоційність, психологізм, ускладнений метафоризм, «олюднює» героя. Це підкреслюється введенням у балетне дійство елементів театральної гри, хепенінгів, танцювальних соло й дуетів, побудованих за принципом крупних планів та стоп-кадру кіно.

Гральний, імпровізаційний елемент підкреслює концептуальну розімкненість, відкритість хореографії, її вільний, асоціативний характер. З цим пов'язані відмова від балетмейстерського диктату, рівнозначна ролі хореографії й музики — балетної та небалетної. Вираженням естетичних змін у балетній візуальності стала відмова від фронтальності й центричності, зосередження уваги на спонтанності, імпровізаційності, жесті, позиції, міміці, динаміці руху як основних елементах танцювальної мови; узаконення танцювальних позицій та жестів за допомогою таких типових прийомів, як падіння, перегинання, злети; інтерес до енергетичної природи танцю, психосоматичних станів радості, гніву, тілесної істерії; ефект спресовано-розрідженого танцю, що досягається контрапунктом плавності музичної течії та перерваної ритмопластики, широкої лінії руху та дрібної, крупно-кадрової жестикуляції; поєднання архаїчної та складної технік (біг по колу та ритмопластичного симфонізму, наскрізних лейтмотивів).

Найрозвиненішими в постмодерністській хореографії є тенденції суто пластичного експериментування, зосередження на розкритті механізму руху людського тіла, а також поєднання танцювальної та спортивної техніки. Постмодерністський балет поєднує елементи танцювального мистецтва Сходу (індійський класичний танець бхарат-нат'ям, сучасний японський танець буто), прийоми ритмопластичного фольклору американських індіців, афро-карибської танцювальної техніки.

Мозаїчне поєднання римейків йогівської медитації та античної тілесної фактурності, класичних па та поліритмізму регтайму, хайлайфа, джайва, суїнта, брейка, фламенко, кантрі-данса танцю й музики різних культур, епох, соціальних прошарків створює світ постмодерністського як ознак нашого часу, відбитих у мікро- та макросвіті, в житті самої природи. «Бродвейський» дух американського постмодерн-танцю з його орієнтацією на національну прихильність мюзиклу мав зворотний вплив на європейський балет.

Іронічна ритуальність балетного постмодернізму пов'язана з його «посланням» до публіки. Принципи задоволення, радості, людських контактів з глядачами становлять основу концепції

балету як «живої вистави», що походить з ідеї танцю як способу життя і надихала на експерименти.

Одним із постмодерністів був Пол Тейлор, американський танцівник і балетмейстер. Його танцювальна лексика — це складний синтез різноманітних стилів та видів сучасної хореографії — від академічних традицій до авангарду. Метафорична психологізація образів дозволяє дуже широко трактувати зміст його балетів, в яких гумор поєднується з атлетичною енергією рухів, життєрадісність — з трагікомічністю.

Отже, новітні танцювальні форми є своєрідною танцювальною альтернативою традиційному балету, мета якої — створити нову систему та форми танцю.

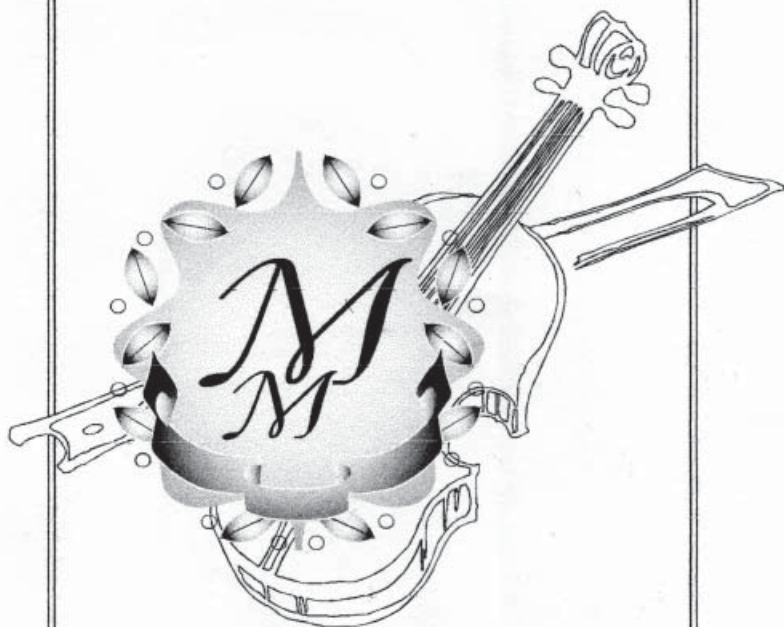
Синтезовані форми танцю — це сукупність балетної традиції XIX ст. (багатодійний балет — *entree, pas de deux, pas de trois, divertissement, pas d'action, grand pas*, класичний, характерний танець та танцювальна пантоміма) й танцювальних інновацій першої половини XX ст. (багатодійний балет, ансамблевий танець, *solo, duetto, trio, quartetto*, хореографічна мініатюра). Хореограф поступово починає відігравати головну роль у створенні балету, він не відмовляється від канонів та зразків, а переосмислює їх відповідно своєї авторської філософії та ідеї. Інтерес до життя та людини вже ототожнюється з глобальними проблемами світу (примітивізація існування, наркоманія, екологічна криза, світові хвороби, трагедія війн, голод).

Сучасне хореографічне мистецтво є яскравим поєднанням різноманітних танцювальних технік і традиції. Ґрунтовне дослідження та аналіз процесу їхнього синтезу в подальшому сприятиме формуванню та розвитку новітніх форм танцювального мистецтва, які, в свою чергу, потребуватимуть класифікації та збагачення відповідною теоретичною базою та подальшого дослідження.

#### Список літератури

1. Биков С. М. Професійний підхід до сучасної хореографічної освіти в контексті синтезу основних хореографічних систем // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Харків. — 2010. — №1.
2. Тенденції розвитку сучасної хореографії: матеріали II Міжнар. наук.-практ. семінару. — Луганськ: 27-28 листоп. 2010 р. — Луганськ: Вид-во ЛДІМК, 2010. — 144 с.
3. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. канд. мистецтвознав. Бернадська Д. П.: Київ. нац. ун-т культури і мистец. — К., 2005. — 20 с. — укр.
4. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії. І. Д. Шариков. — К.: Видавець Карпенко В. М., 2008. — 168 с.
5. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії. Генезис і класифікація сучасної хореографії — напрями, стилі, вид. І. Л. Шариков — К.: КиМУ, 2010. — 208 с.

*Надійшла до редколегії 06.01.2012 р.*



*Музичне  
мистецтво*

## ПІАНІСТИЧНА КУЛЬТУРА ЯК СИСТЕМНЕ ЯВИЩЕ

*Поновлено понятійний апарат музикознавства через уведення до наукового обігу авторського визначення поняття «піаністична культура». Обґрунтовано положення про те, що піаністична культура є багатофункціональною системою, кожна підсистема якої репрезентує певний вид діяльності у фортепіанній сфері.*

**Ключові слова:** *піаністична культура, професійна фортепіанна освіта, фортепіанне виконавство, фортепіанна школа, традиція.*

*Обновлен понятійный аппарат музыковедения посредством введения в научный оборот определения понятия «пианистическая культура». Обосновывается истолкование пианистической культуры как системы, каждая из подсистем которой представляет определённый вид деятельности в пианистической сфере.*

**Ключевые слова:** *пианистическая культура, профессиональное фортепианное образование, фортепианное исполнительство, фортепианная школа, традиция.*

*Conceptual apparatus of musicology is renovated by the introduction of the definition of «pianistic culture» notion. The pianistic culture is a multifunctional system with each subsystem representing the definite kind of activity in the pianistic sphere.*

**Key words:** *pianistic culture, professional piano education, piano performance, piano school, the tradition.*

Піаністична культура — важлива складова загальної культури суспільства, оскільки відіграє велику роль у житті цивілізованої людини, позитивно впливає на її духовність і виконує суттєві функції в соціумі, а саме: виховну, розвиваючу, освітянську, консолідаційну, соціально-інтеграційну, організаційно-регулятивну.

Необхідність культурологічного осмислення та розкриття змісту такого багаторівневого явища як піаністична культура актуалізується недостатньою розробленістю та відсутністю чіткої і всеосяжної дефініції цього поняття в українському музикознавстві.

Власне розуміння феномену піаністичної та фортепіанної культури деякою мірою висвітлено в працях Н. Ю. Зимогляд, О. В. Конової, М. С. Чернявської, але в їх трактуваннях, які виражені у формі міркувань, а не теоретичного формулювання, бракує розгорнутого обґрунтування визначення.

**Мета** статті — збагачення понятійного апарату мистецтвознавства через надання авторського визначення поняття «піаністична культура».

Перш ніж приступити до його теоретичного усвідомлення та обґрунтування, необхідно виявити подібність або відмінність між



поняттями «піаністична» та «фортепіанна культура», оскільки обидва словосполучення в науковій літературі трапляються часто і викликають полеміку з приводу їх розуміння серед культурологів, філософів, а також мистецтвознавців.

Слово «піаністична» походить від слова «піанізм», яке означає мистецтво гри на фортепіано (різновиди якого — рояль та піаніно), що дає підставу вважати слова «піаністична» та «фортепіанна» синонімами, а поняття «піаністична культура» та «фортепіанна культура» рівнозначними, на чому саме і наполягає автор. Це підтверджується подібним розумінням змісту цих понять серед українських мистецтвознавців (Н. Ю. Зимогляд, М. С. Чернявська).

Щоб усвідомити зміст поняття «піаністична культура», поперше, необхідно визначити семантичне значення кожної з двох складових цього словосполучення, основне змістовне навантаження в якому припадає на слово «культура».

Значна трансформація (продовж століть) теоретичного усвідомлення такого багаторівневого поняття як культура детермінувала багатоаспектність його тлумачень і визначень, серед яких складно знайти єдине, правильне і всеохоплююче. Найобґрунтованішими і доречними для вирішення проблематики статті є такі дефініції «культури», в яких вона розглядається як продукт чи процес розвитку діяльності людини або як системне явище, тобто, насамперед, ті визначення поняття «культура», для формулювання яких були застосовані діяльнісний та системний підходи.

Так, наприклад, П. А. Сорокін розуміє культуру як деяку «скупність, що створена або модифікована внаслідок свідомої або несвідомої діяльності людини» [9, с. 19]. Результатом діяльності людини вважав культуру і А.В. Луначарський, який підкреслював: «Усе, що є результатом діяльності людини, все те, чим і в чому вона її змінює, пристосовує навколишню обстановку, — все це належить до сфери культури» [7, с. 343]. У свою чергу Л. А. Зак розглядає культуру з позиції соціально-інформаційного розуміння як систему, як «універсальне, соціально-всеохоплююче незвичайно багатопланове й одночасно цілісне суспільно-історичне явище...». Згідно з Л. А. Заком, культура — це «керований суспільний механізм — найскладніша система відтворення і розвитку суспільства» [4, с. 11]. Вчений розуміє культуру як складну поліструктурну просторову часову цілісність, що містить у собі декілька підсистем, елементів, сторін [4, с. 32]. Цікавим, на наш погляд, є й запропоноване М. В. Дяченком тлумачення сутності культури «як способу соціальної організації історичного досвіду людей» [3, с. 162 ].

Для обраного ракурсу статті важливою є також характеристика, надана В. М. Шейком, який влучно визначив культуру «як соціально-прогресивну творчу діяльність його членів у всіх сферах

буття і свідомості...» [12, с. 52]. Учений розглядає культуру і як процес. Він вважає, що духовна культура (до якої належить і піаністична) — «це процес розвитку людських сил і здібностей, характеристика розвитку людини як людської істоти, процес, що знаходить своє зовнішнє втілення у всьому багатстві і різноманітності створюваної людьми дійсності, в усій сукупності результатів людської праці й думки»...» [12, с. 55].

Отже, якщо уявити, що слово «культура» у словосполученні «піаністична культура» констатує наявність діяльності, то «піаністична» вказує на сферу цієї діяльності — фортепіанну, яка, в свою чергу, передбачає декілька видів творчої діяльності. Це — і фортепіанне виконавство (як сольне, так і ансамблеве), і фортепіанна педагогіка, фортепіанна освіта, а також дослідницька та методична діяльність, композиторська творчість у фортепіанній сфері.

Подібну думку у своїй дисертаційній роботі висловлює Н. Ю. Зимогляд, яка вважає, що піаністична культура — це широке поняття, яке «охоплює сфери фортепіанного виконавства і педагогіки, фортепіанної творчості, розвитку дослідницької та методичної думки» [5, с. 3]. М. С. Чернявська, у свою чергу, розглядає фортепіанну культуру з позицій «взаємозв'язку діяльності цілої плеяди музикантів однієї епохи, який визначається композиторською діяльністю, музичною педагогікою та інструментарієм» [11, с. 4].

Підґрунтям для обґрунтування поняття «піаністична культура» може стати і запропоноване А. О. Сохором визначення музичної культури, згідно з яким: «Музична культура нації — це і виконавство, і всі форми поширення і пропаганди музики, і заклади, що їм відповідають (філармонії, музичні театри, радіо, телебачення, лекторії та ін.). Це також музична освіта, що спирається на мережу навчальних закладів (починаючи з музичних шкіл і закінчуючи консерваторіями). Це — і наука про музику разом з критикою. Зрештою, до системи музичної культури входить слухацьке сприйняття» [10, с. 5].

Кращому усвідомленню змісту поняття «піаністична культура» сприятиме й екстраполяція основних характеристик категорії «культура» на специфіку піаністичної діяльності. Якщо розглядати піаністичну культуру як діяльність, то перша складова поняття — «піаністична» — характеризує саме сферу (фортепіанну) і види цієї діяльності (педагогіка, виконавство, дослідництво, композиторська творчість). Тобто піаністична культура містить певні професійні напрями у піаністичній галузі, а саме: педагогічну, виконавську діяльність, дослідницьку та методичну роботу, а також композиторську творчість. Синтез численних видів діяльності у фортепіанному мистецтві обґрунтовує визначення піаністичної культури як єдиної багатофункціональної системи, в якій

необхідним компонентом є кожен елемент, тобто підсистема, як специфічний різновид піаністичної творчої діяльності. Всі підсистеми цієї системи (професійна фортепіанна освіта, фортепіанне (сольне або ансамблеве) виконавство, фортепіанна педагогіка, дослідницька та композиторська діяльність у фортепіанній галузі) є відносно самостійними і водночас взаємозалежними одна від одної, тобто взаємоінтегрованими.

Згідно з П. А. Сорокіним, однією з основних форм інтеграції елементів культури є причинна або функціональна єдність. Філософ вважав, що «будь-який культурний синтез слід вважати функціональним, коли, з одного боку, усунення одного з важливих елементів помітно впливає на функції (зазвичай і на структуру) решти синтезу, а з іншого, — окремий елемент, переміщений у цілком іншу комбінацію елементів, або не може існувати, або повинен радикально змінитися, щоб стати її частиною» [9, с. 22]. Зважаючи на це, можна стверджувати, що піаністична культура як система являє собою функціональну єдність певних підсистем, кожна з яких репрезентує окремий вид діяльності у фортепіанному мистецтві, є невід'ємною частиною цієї системи і розвивається за тими ж закономірностями, що і вся система, тобто відзеркалює особливості функціонування всієї системи.

Піаністична культура — важлива компонента духовної та художньої культур, а також різновид музичної культури. Але піаністична культура не тільки належить до духовної культури, а й великою мірою відбиває закономірності її розвитку, зокрема такий фундаментальний закон будь-якого культурного розвитку, як спадкоємність. Проте піаністична культура вирізняється відносною самостійністю, що виявляється у виникненні власної динаміки і фаз розвитку, власного критерію прогресу, а також специфічних зв'язків між елементами системи.

Одним з найважливіших елементів піаністичної культури як системного явища є її базова підсистема — професійна фортепіанна освіта. Її функціонування здійснюється в мистецьких навчальних закладах, де формуються нові покоління творчої інтелігенції, яка примножує культурні надбання держави.

Сучасна національна система професійної фортепіанної освіти є тріступеневою, тобто складається з трьох ланок: початкової, середньої та вищої. Ця система є важливою складовою піаністичної культури, оскільки найчастіше всі види діяльності її представників пов'язані саме з освітньою сферою. У межах професійної фортепіанної освіти відбувається розвиток усіх видів творчої діяльності в піаністичній галузі — підсистем піаністичної культури, а також формується і вдосконалюється виконавський, педагогічний, методичний, дослідницький досвід, тобто здійснюється процес сприйняття, збереження, акумуляції та трансляції духовних цінностей

піаністичної культури. Роль професійної фортепіанної освіти полягає не тільки в засвоєнні знань або формуванні вмінь, а й у всебічному розвитку людини як особистості. Такий цивілізаційний феномен, як фортепіанна освіта, значною мірою забезпечує розвиток загальної культури суспільства, а також є необхідною умовою духовного прогресу.

Важливою підсистемою піаністичної культури є також фортепіанне виконавство, оскільки тільки виконавське мистецтво може оживити думки, що зашифровані в нотному тексті. Необхідно відзначити, що саме від рівня творчої професійної майстерності виконавця великою мірою залежить цілющий ефект музики, про який стверджують як стародавні філософи, так і сучасні науковці. Так, на думку М. А. Смирнова, «могутність, а з ним і небезпека виконавського мистецтва дуже зросли в наші дні. Ми практично не уявляємо, що спричиняє формальне нетворче виконання. Нерозкритий образ твору, що тенденційно інтерпретується, далеко не небезпечний. Розчарування у виконавцеві, у творі, взагалі в музиці породжують байдужість, а то й огиду до класики. Виконавець відповідальний за формування ідеалів слухача» [8, с. 4].

Виконавство — як форма суспільної свідомості, як специфічний рід духовно-практичного опанування світу — впливає на свідомість людей, формує в них ідейно-емоційні настанови. Виконавець відповідає перед автором і слухачами не тільки за життя музичного твору в культурі, але й за культуру музичної свідомості слухача.

У будь-якому виконавському процесі неминуче наявний елемент інтерпретації. Навіть незважаючи на прагнення музиканта об'єктивно викласти тільки нотний текст, цей процес завжди є творчим, що виявляється в оригінальності відтворення індивідуальної версії змісту і художнього значення тексту. Фортепіанна виконавська інтерпретація — це цілеспрямоване розкриття та індивідуальне вираження нотного тексту — носія художнього задуму фортепіанного твору, суб'єктивна модифікація джерела, що існує як абстрактна структура.

Одна з найважливіших підсистем піаністичної культури — фортепіанна педагогіка, головною функцією якої є навчання гри на фортепіано і виховання освіченого фахівця. До проблемного поля фортепіанної педагогіки належать певні принципи і методи, які сприяють найякіснішому виконанню і розкриттю образного змісту фортепіанних творів.

Коллективна фортепіанна педагогіка містить напрацювання фахівців, методичні настанови та педагогічні принципи яких великою мірою збігаються, яскравим прикладом чого є радянська педагогіка.

Індивідуальна фортепіанна педагогіка притаманна тільки одній особі і вміщує комплекс методичних прийомів, які характеризують

педагогіку певного педагога-піаніста, а також методичні принципи, успадковані від попередників (найчастіше від своїх педагогів) та творчо переосмислені в своїй педагогічній практиці.

Основою розвитку найважливішої підсистеми піаністичної культури — фортепіанної педагогіки — є спадкоємність, тобто успадкування кращих традицій попередників. Це успадкування здійснюється у формі збереження раніше сформульованих методичних настанов, але не через просте запозичення надбань минулого, а завдяки їх ретельному відбору, критичному переосмисленню, переробці, зміні, а також повторенню, збереженню і використанню.

Спадкоємність як специфічна закономірність у розвитку піаністичної культури передбачає необхідність селективного підходу до спадщини попередників, вибіркового ставлення нового покоління до культурних цінностей з позицій заперечення застарілого, збереження і оновлення апробованих стереотипів діяльності. Головна роль у цьому процесі відводиться традиції, яка виявляє момент усталеності в оновленому змісті діяльності й одночасно передбачає можливість корегування і новацій.

Традиція у фортепіанному мистецтві постає як спосіб реалізації спадкоємності, сутність якої полягає у фіксації та подальшій трансляції оптимальних усталених положень фортепіанної педагогіки, що витримали випробування часом, передаються від покоління до покоління і залишаються актуальними в нових історичних умовах.

Отже, головна закономірність розвитку піаністичної культури — спадкоємність, основним способом реалізації якої є традиція.

Акумуляторами певних традицій у піаністичному мистецтві є фортепіанні школи. Такої ж думки дотримує, зокрема, і О. Лисенко, яка вважає, що «виконавські принципи формуються у відповідних «виконавських школах», носіями яких стає «індивідуальна виконавська творчість». Вона інтегрується у загальну світову «виконавську практику», що, нарешті, забезпечує цілісність виконавства як системного утворення» [6, с. 153].

Поняття «виконавська піаністична школа» Ж. В. Дедусенко тлумачить як «тип діа-синхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані за двома ознаками: 1) спільністю виконавської моделі; 2) рольовими функціями вчителя та учня» [2, с. 6]. Але цей колектив повинен мати певне місце функціонування, що саме і зазначає О. Берегова, на думку якої: «Формування і розвиток виконавських і музикознавчих шкіл в Україні відбувалося у великих регіональних культурно-мистецьких центрах, де існували оперні театри, філармонійні організації та відповідні навчальні заклади.

На кінець ХХ ст. в Україні склалося п'ять таких центрів музично-професійної освіти у Львівській, Одеській, Київській, Донецькій консерваторіях (нині музичні академії) та у Харківському інституті мистецтв (нині Університет)» [1, с. 132].

У музикознавчій літературі, присвяченій піаністичній культурі, частіше трапляється словосполучення «фортепіанна школа», а не виконавська. Одну фортепіанну школу від іншої відрізняють спільність або відмінність не лише виконавських, але й педагогічних традицій і принципів, а назва школи детермінується географічною назвою культурного центру, в якому здійснюються процеси напрацювання і накопичення цих традицій. Тобто фортепіанна школа є своєрідним синтезом накопичених у певному культурному центрі індивідуальних методологічних напрацювань професійної спільноти суб'єктів, специфіку виконавства і педагогіки яких становить подібність методів і прийомів осягнення та відтворення фортепіанних творів (наприклад, московська, ленінградська фортепіанні школи).

Існують також індивідуальні фортепіанні школи видатних митців. У тих випадках, коли індивідуальні виконавсько-педагогічні методи і принципи, використані в піаністичній практиці митця, дають результати, які в аксіологічному аспекті стають загально-визначними і вже сприймаються на рівні досягнень, можна стверджувати про наявність індивідуальних фортепіанних шкіл, таких як школа Т. Кравченко, Г. Нейгауза, Р. Горовиць.

Ще однією закономірністю розвитку піаністичної культури є взаємозв'язок і взаємовплив різних фортепіанних шкіл на засадах взаємозбагачення, що важливо як для кожної окремої школи, так і для всіх у сукупності. На основі цих зв'язків формуються традиції, досягнення й характерні особливості будь-якої фортепіанної школи. Згодом випробувані часом надбання національних шкіл інтегрують у світову виконавську і педагогічну практику, збагачуючи її специфічними прогресивними положеннями.

Розвиток піаністичної культури — це динамічний творчий процес, у якому вона постає живою субстанцією, що самооновлюється, а інновації в піаністичній культурі виникають і стверджуються, деякою мірою перемагаючи консервативний опір традицій. Алгоритм взаємодії двох альтернатив — традицій і новацій — детермінує динамічний розвиток піаністичної культури і є однією з її функціональних особливостей. Подолання протиріччя у взаємодії між традиціями і новаціями — критерій прогресу. У свою чергу, прогрес у розвитку піаністичної культури постає як складний суперечливий процес відбору, акумуляції та трансляції досвіду у фортепіанній діяльності. Це процес синтезу тези — традицій та антитези — новацій.

Новація в піаністичній культурі завжди пов'язана з творчим розвитком традиційних педагогічних принципів, їх продовженням та збагаченням у педагогічній і виконавській практиці. Новація завжди передбачає перетворювальну творчу діяльність, головний критерій якої — вихід за межі традиційного і створення нового.

Особистість у піаністичній культурі є одночасно і носієм, і творцем цієї культури і перебуває в центрі процесів репродукції та оновлення культурного досвіду.

Піаністична культура спрямована на формування в людині художнього смаку, а також критерію естетичних цінностей. У суспільстві вона виконує функції вдосконалення соціуму, окультурення індивіда, а саме: освітянську, виховну, розвиваючу.

Розглядаючи піаністичну культуру в аксіологічному аспекті, необхідно зауважити, що піаністична культура, яка належить до високої елітарної культури, завдяки універсальності своєї загальнолюдської мови, тобто специфічній знаковій системі — символіці, що передається звуками, виконує комунікативну, консолідаційну і соціально-інтеграційну функції.

Різноманітні інституціональні зв'язки та механізми, через які суб'єктивна діяльність індивіда співвідноситься з об'єктивними реаліями, відбуваються в музичних навчальних закладах, в яких здійснюється трансляція професійних знань і спеціалізованого досвіду, тобто реалізується така функція піаністичної культури як організаційно-регулятивна.

Одже, піаністична культура виконує багато соціальних функцій, серед яких найважливішими є: освітянська, виховна, розвиваюча, комунікативна, консолідаційна, соціально-інтеграційна, організаційно-регулятивна.

До сфери піаністичної культури входить не тільки все, що створено духовною працею піаністів, тобто всі способи, методи і форми діяльності фахівців у фортепіанній сфері, а й сама людина як творець духовних цінностей у контексті її професійних досягнень.

Таким чином, ретельний аналіз феномену піаністичної культури дозволив сформулювати власне визначення поняття, згідно з яким «піаністична культура» — це цілісна багатофункціональна система, що містить взаємозалежні складові — підсистеми (сольне й ансамблеве виконавство, педагогіку, освіту, дослідницьку та методичну діяльність, композиторську творчість), які в процесі свого розвитку в певних історичних умовах не тільки репрезентують конкретні види творчої діяльності у сфері піаністичного мистецтва, а й віддзеркалюють специфіку та особливості функціонування всієї системи.

Запропоноване визначення розкриває тільки основні аспекти піаністичної культури, що передбачає перспективу подальших досліджень означеної проблематики.

### Список літератури

1. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті / О. Берегова // Музична культура України 20 — 30-х років ХХ ст.: тенденції і напрямки. — Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. — Вип. 67. — С. 132–149.
2. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Ж. Дедусенко. — К., 2002. — 20 с.
3. Дьяченко Н. Отрицание и преемственность в развитии культуры / Н. Дьяченко. — Х. : Основа. — 1992. — 170 с.
4. Закс Л. О культурологическом подходе к музыке / Л. Закс // Музыка — культура — человек : сб. науч. тр. — Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1988. — С. 9–44.
5. Зимогляд Н. Піаністична культура України 30-х-50-х років ХХ сторіччя : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Н. Зимогляд. — Х., 1996. — 16 с.
6. Лисенко О. Формування системи професійного музичного виконавства в Україні у першій третині ХХ століття (на прикладі фортепіанного виконавства) / О. Лисенко // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. — Вип. 67. : Музична культура України 20 — 30-х років ХХ ст.: тенденції і напрямки. — С. 150–161.
7. Луначарский А. Идеализм и материализм. Культура буржуазная и культура пролетарская / А. Луначарский. — М; Л. : Красная новь, 1924. — 211 с.
8. Смирнов М. От составителя / М. Смирнов // Музыкальное исполнительство и современность. — М. : Музыка, 1988. — С. 3–11.
9. Сорокин П. Социальная и культурная динамика / П. Сорокин. — М. : Астрель, 2006. — 176 с.
10. Сохор А. Советская музыкальная культура — культура интернациональная / А. Сохор // Музыка и жизнь. — Л; М. : Сов. композитор, 1973. — С. 83–86.
11. Чернявська М. Людвіг ван Бетховен і фортепіанна культура кінця ХVIII — початку ХІХ ст. (проблема формування фортепіанної фактури) : автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. Чернявська. — Х., 2001. — 19 с.
12. Шейко В. Культура. Цивілізація. Глобалізація / В. Шейко. — Х. : Основа, 2001. — 520 с.

Надійшла до редколегії 13.01.2012 р.



## МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ДІАЛОГУ

*Розглядаються вузлові ідеї теорії М. Бахтіна та їх застосування в музичній культурології.*

**Ключові слова:** діалог, музична культура, музична культурологія.

*Рассматриваются узловые идеи теории диалога М. Бахтина и пути их применения в музыкальной культурологии.*

**Ключевые слова:** диалог, музыкальная культура, музыкальная культурология.

*In article analysis mains ideas M. Bahtin's of the theory dialogue and means theirs put into musical culturology.*

**Key words:** dialogue, musical culture, musical culturology.

Актуальність. Сучасна культурно-історична ситуація України характеризується новим, украй інтенсивним темпом життя, в якому людина іноді не встигає спостерігати за динамікою культурних процесів, реагувати на всі її зміни. Водночас актуалізуються глобалізаційні тенденції. У цьому контексті першочергового значення набуває проблема діалогу культури на різних рівнях взаємодії «свого» та «чужого»; нового осмислення плинності часу, просторових відчуттів, ролі автора у своїх творах і вкладених ним у твір смислів. Відзначимо, що в сучасній вітчизняній науці виникає ситуація, в якій, з одного боку — є зацікавленість і досить глибоке дослідження теорії діалогу, зокрема М. Бахтіна у філософії; а з іншого, — незважаючи на актуальність цього аспекту дослідження для музичного мистецтва, недостатнє його висвітлення в музичній культурології (зокрема, дослідження ситуації у сучасній українській вокально-симфонічній музиці).

**Метою** статті є аналіз основних положень теорії діалогу М. Бахтіна та аспекти їх застосування в музичній культурології.

Об'єктом дослідження є теорія діалогу М. Бахтіна.

Предметом дослідження є ідеї діалогу М. Бахтіна, застосовані в сучасній музичній культурології.

Розробці теорії діалогу як такої присвячені праці М. Бахтіна [4-6], В. Біблера [9-10], М. Кагана [13], Ю. Лотмана [20-21] та ін. Усі теорії діалогу спрямовані на культуротворче значення діалогу, в якому відновлюється «можливість пізнання, долається «відчуженість» людини в процесі спілкування, комунікації» [18, с. 161]. При цьому такий діалог не спрямований на кінцевий результат віднаходження істини, а націлений на сам процес пошуку нових шляхів діалогу, виходу на вищий рівень онтологічного діалогу (за Л. Аверкієвою) [2]. У більшості зазначених теорій філософи

прагнуть збагнути світ і власне «Я» крізь призму не суб'єктно-об'єктних, а суб'єктно-суб'єктних відносин.

Михайло Михайлович Бахтін (1895-1975) — найвідоміший у культурі ХХ ст. російський філософ, культуролог, теоретик мистецтва, літературознавець, у працях якого ідея діалогу є центральною. Серед досліджень філософів, культурологів, літературознавців достатньо широко представлена «Бахтініана». Це праці С. Аверінцева, Л. Баткіна, В. Біблера, С. Бочарова, В. Дегліна, В'яч. Іванова, М. Кагана, В. Кожінова, С. Конкіна, В. Сергєєва [9].

Найглибше проаналізував і систематизував ідеї М. Бахтіна відомий культуролог В. Біблер. Так, він виокремив три плани всезагального діалогу:

- як основи людської свідомості;
- як основи всіх мовленневих жанрів та підкреслив незводи-мість діалогу до спору;
- як нетотожність бахтінського розуміння «всезагальності діалогу» з прямим узагальненням; про історичну і духовну особливості, унікальність діалогізму М. Бахтіна [9, с. 22]. Також В. Біблер запропонував декілька аспектів осмислення діалогу у філософії М. Бахтіна [9, с. 31].

Так, і в М. Бахтіна, і у В. Біблера поєднані категорії діалогу і гуманітарне мислення, оскільки мислення за своєю основою є діалогічним. У свою чергу Л. Баткін також висловлювався про всезагальність гуманітарного мислення, де діалог визначає зміст культури і постає як найважливіша основа для розуміння художнього твору.

Важливою парною категорією в теорії діалогу М. Бахтіна є діалог і текст, при цьому діалог розпочинається саме з тексту. Текст, згідно з М. Бахтіним, має трояке втілення: як мовлення, зафіксоване письмово; як живе мовлення людини, зрозуміле і перетворене на ідею тексту; як реальне мовлення, відсторонене від людини. Діалог, згідно з М. Бахтіним, відбувається через спілкування, де текст є його всезагальною формою в контексті культури. Отже, текст існує тільки взаємодіючи з іншим текстом (контекстом). Саме в момент цієї взаємодії виникає діалог, у новому ж контексті змінюється кожне слово тексту. Водночас М. Бахтін застерігав: якщо діалог перетвориться на один суцільний текст, тобто якщо розмиються границі (чи розділи) голосів, то глибинний («нескінченний», за М. Бахтіним) смисл зникне, а текст опиниться немов у вакуумі. Завдяки масштабу глобалізаційних процесів ця думка нині є актуальною. У певному смислі нині існує загроза нівелювання національно-культурних особливостей кожної окремої нації та перетворення багатьох текстів на єдиний монотекст.

Текст, згідно з М. Бахтіним — форма спілкування культур. Кожен текст ґрунтується на попередніх і наступних текстах,

створених авторами. Текст завжди є діалогічним, оскільки спрямований до іншого (наявність адресата), що, власне, і робить текст твором.

З баченням тексту М. Бахтіна корелює уявлення про текст Ж. Дерріди, який наполягає не на монологічності тексту, а на полілозі, «поліфонії», в якій кожний голос «індивідуальний і звучить з певної, своєї точки простору» [24, с. 115].

Однією з центральних у філософії М. Бахтіна є також концепція творчості, що пов'язана з діалогом. Творчість, яка виникає в соціокультурному спілкуванні, слід розуміти як створення текстів, що містять у собі смисли і є продуктом діяльності людини, її духовної активності. Текст же завжди спрямований до іншого чи до себе як до іншого (своєрідне «послання»). При цьому смисл є відповіддю на духовний запит особистості, що може бути зрозумілий тільки людиною, яка шукає відповіді, а творчість як зміна смислу — завжди перехід до іншого значення.

З поняттям тексту пов'язане також поняття смислу, який, на думку М. Бахтіна, набуває значення тільки в тому разі, коли він дає відповіді на запитання, тобто відповідний характер смислу. Вчений наголошує на тому, що не може бути «смислу самому собі» [6]. За М. Бахтіним, зрозуміти смисл образу можливо лише в зіставленні з іншим смислом.

У М. Бахтіна культура і діалог поєднуються через категорію смислу, при цьому смисл опосередковується через текст, де жанр є одним із носіїв смислу. Поняття «діалогічність» базується на понятті «розуміння» як «специфічно гуманітарного» (Л. Баткін) [3] способу вивчення культури, на яку звертали увагу багато дослідників, особливо семіотичного напрямку, діалоговій теорії та герменевтиці. Діалог неможливий без розуміння, яке і М. Бахтін, і В. Біблер трактують тільки як взаєморозуміння в процесі спілкування і можливе лише через самоусвідомлення, спілкування із самим собою: «можливо як долучення іншої свідомості та буття до перипетії мого незбігу із самим собою» [9, с. 35]. Етапи діалогічного розуміння будуються від первинного тексту до минулих контекстів і передбачення майбутнього контексту. Новий же контекст формує нові тексти. На думку М. Бахтіна, для розуміння чужої культури важливо залишатися самим собою і тільки в такому разі виникає діалог.

Г. Гадамер висловив думку, що носієм розуміння явищ культури є мова і необов'язково словесна [11]. Переклад же з однієї мови на іншу можливий, на думку Г. Гадамера, якщо перекладач сам зрозумів суть сказаного і відтворює текст засобами іншої мови, що передбачає, насамперед, розуміння. Тобто при дещо відмінному розміщенні акцентів у трактуванні поняття «розуміння» обидва дослідники єдині в думці, що без розуміння неможливий діалог.

Важливе місце в теорії М. Бахтіна посідають поняття свідомість, самосвідомість, особистість, які взаємодоповнюють один одного, але не збігаються. За висловленням М. Бахтіна, справжнє життя особистості здійснюється в точці (моменті) цього незбігання людини із самою собою [4]. Отже, діалог у М. Бахтіна має декілька рівнів. Перший рівень пов'язаний зі свідомістю: «де починається свідомість, там починається діалог» [4]. Другий — з усвідомленням себе як іншого; третій — здійснюється через розуміння кожної культури як суб'єкта, як учасника діалогу.

М. Бахтін порушив проблему відповідальності митця перед своїми творами, проблему перебування митця відсторонено стосовно свого твору, персонажів твору. Цей аспект нині є дуже актуальним, особливо у зв'язку з переосмисленням місця автора до свого твору і потенційних слухачів.

У теорії М. Бахтіна можна виокремити ще один аспект, де аналізується взаємозв'язок ідеї та діалогу, які здійснюють себе через культуру, а «... культура — це втілений у творах (і в їх цілісності) феномен самодетермінації або — самовизначення людського буття і свідомості» [9, с. 50]. Згідно з М. Бахтіним, ідея — «інтеріндивідуальна та інтерсуб'єктивна», яка існує не в індивідуальній свідомості, а є результатом діалогічного спілкування різних свідомостей і за своєю природою діалогічна [4].

У своїх працях М. Бахтін розрізняє два рівні діалогу: мікродіалог (або внутрішній діалог), при якому діалог немов відбувається всередині кожного слова роману, що робить його «двоголосим» [4]. Інший діалог учений визначає як макродіалог — діалог у Великому часі. Макродіалог або діалог культур може відбуватися в мікродіалозі. На думку ж В. Біблера, такий діалог може бути тільки у формі взаємодії образів, персоналій різних культур (Едіпа і Прометея, Шекспіра і Петрарки тощо) [9]. Але відомо, що М. Бахтін вважав можливим діалог навіть на рівні окремого слова, діалекту тощо. Тут Великий і Малий часи вступають у діалог.

Як відзначали С. Аверінцев [1], М. Бахтін [6] і О. Самойленко [23], стрижнем будь-якого діалогу є співвідношення позачасового і тимчасового, тобто часу, що розуміється як вічність, як пам'ять культури і час як швидкоплинність. У вищому з музичних діалогів беруть участь «малий час (сучасність, найближче минуле і майбутнє, що передбачається) і великий час — нескінченний і незавершений діалог, у якому жоден зміст не вмирає» [4, с. 392]. Звісно і проблема жанру, порушена М. Бахтіним, формується під впливом і великого, і малого часів. Те ж саме можна сказати й про музичний жанр: «Семантика жанру формується як діалог Вічного і Тимчасового в їхній взаємній спрямованості до «третього» компонента діалогу — до явища традиції (канону)» [23, с. 148]. Поняття «жанр — стиль», названі О. Самойленко магістральною «парою»

понять, виявляють «логіку зворотності», висловлюючись словами М. Бахтіна: «...де стиль, там і жанр. Перехід стилю з одного жанру в інший не тільки змінює звучання стилю в умовах невластивого йому жанру, але й руйнує або оновлює даний жанр...» [4, с. 257].

Діалогічного звучання в М. Бахтіна набувають парні категорії: зміст — форма; жанр — стиль. Зміст уособлює нове, а форма — шаблонізований, уже відомий зміст. Форма є необхідною ланкою, мостом для розуміння нового, ще не відомого. Так, жанр М. Бахтін розуміє як типову форму твору і переносить на неї якості твору, пов'язані з внутрішньою діалогічністю літератури. Кожен жанр розглядається як відшліфований у практиці мовленнєвого спілкування тип діалогічної орієнтації. В інтерпретації М. Бахтіна жанри — це не комбінування формальних ознак, а різні форми бачення та осмислення світу. При цьому смисл навіть усталеного жанрового елементу поетичної конструкції «прояснюється» тільки в своїй змістовності. Дослідження М. Бахтіна надають підстав тлумачити жанр також у семіотичному аспекті, оскільки стійкість жанрової структури дозволяє вбачати в окремому образі знак усієї структури і пов'язаного з нею комплексу уявлень та ідей. Основним жанроутворюючим чинником у М. Бахтіна є історичний час, його соціально-ідеологічна характерність [5].

Культура, на думку М. Бахтіна, не має обмеженої території, вона є там, де є перехрещення з іншими культурами. Тільки на межі з іншими культурами може існувати кожна окремо взята культура. Ця думка не випадково набула актуальності саме нині, коли всі сучасні культури дійсно існують на перехрещенні одна з одною. На особливу увагу заслуговує не стільки зовнішній культурний мікст, скільки внутрішнє усвідомлення сучасними митцями себе через других, розкриття своїх задумів за допомогою відчуття себе як іншого, де спрацьовує установка перебування автора відсторонено і до себе, і до свого твору.

Поняття культури в М. Бахтіна пов'язане з поняттям амбівалентність. У бахтінському смислі «амбівалентність» — це двоїстість і внутрішня діалогічність культури, найрельєфніше показана в книзі «Творчество Франсуа Рабле ...». У цій праці М. Бахтін довів, що початок духовної кризи культури пов'язаний з порушенням гармонії, розривом взаємозв'язку між духовною та телесною, ідеальною та утилітарною гранями культури, відсутністю їх діалогу. На шляху до діалогу є розуміння й усвідомлення та відчуття себе як іншого. У працях «Вопросы литературы и эстетики», «Эстетика словесного творчества», «Проблемы поэтики Достоевского» М. Бахтін розробив ідею хронотопічності роману. Також у своїх працях учений стверджує неможливість самотності, існування свого Я поза Іншого, особистого — поза соціального, доводить неможливість існування однієї свідомості [4].

Таким чином, діалог є провідною ідеєю в працях самого М. Бахтіна, які самі по собі також демонструють діалогічність у своїй будові (на цю особливість праць М. Бахтіна звернув увагу В. Біблер). В естетиці, музичній культурології особливого розвитку набули ідеї М. Бахтіна стосовно категорій жанру, хронотопу (праці М. Лобанової, О. Самойленко, М. Старчеус, О. Уманець та ін.), різні аспекти проблеми діалогу культур (М. Каган; Л. Березовчук, М. Лобанова, О. Самойленко, Н. Шахназарова та ін.).

З теорією діалогу М. Бахтіна в певному сенсі пов'язаний аспект діалогу культур у системі «Захід — Схід». Так, у доповіді М. Кагана «Горизонти и границы диалога в истории культуры» на міжнародних філософсько-релігійних дискусіях висвітлений філософський аналіз самого принципу діалогічності в культурі. На думку М. Кагана, самоізолювання Заходу від Сходу (в культурології — теорія «локальних цивілізацій») нині витісняється активними зустрічними пошуками діалогу у відношеннях між різними типами культури і його теоретичним осмисленням як діалогічних відносин по типу «Я — Ти», а не «Я — Він (Воно)».

У свою чергу Н. Шахназарова в монографії «Музыка Востока и музыка Запада» доводить, що взаємодія східної та західної музичних культур має давню історію, яку можна поділити на три етапи: вплив високорозвинutoї культури Сходу на європейську музику, що тільки зароджувалася (ще з часів Давньої Греції); на другому етапі, що розпочався із Середньовіччя, Схід поступово відторгається західною цивілізацією, формується європоцентрична концепція культури; приблизно з кінця XIX ст. знову відбувається поворот Заходу до Сходу в прагненні оновлення музичного мистецтва [28]. В контексті діалогу культур в унікальних культурно-історичних умовах перебували країни радянського і пострадянського простору, в яких за роки Радянської влади відбувалися спроби створення єдиної культури, що об'єднувала б і Схід, і Захід, у межах якої відбувалися синтезуючі процеси.

У музичній культурології сучасних досліджень у контексті діалогу культур небагато (Л. Березовчук [7-8], Н. Герасимова-Персидська [12], М. Лобанова [16], О. Самойленко [17], Н. Шахназарова [20] та ін. порушували окремі аспекти означеної проблеми). Так, О. Самойленко в музиці XX ст. визначила такі типи діалогу:

- «діалог за нечутністю» (ще в романтизмі);
- «діалог глухих» (характерний для неокласицизму);
- «діалог за умовчанням» (ностальгичний, алюзивний);
- «діалог мовчання» (музика тиші, авторські моделі мінімалізму).

«Діалог нерозуміння», за висловленням О. Самойленко, став у культурі XX ст. «...маніфестацією обірваних зв'язків людей з предметною реальністю, одного з одним (з реальністю іншого),

з особистим «Я» (з власною психологічною реальністю), викри-ванням безглуздя буття, сприйняттям картини світу як «театру абсурду» [17, с. 106]. Залежно від типів діалогічних відносин у музиці О. Самойленко також виділяє внутрішньожанровий діалог (від тексту до смислу), міжжанровий діалог (від смислу до тексту), внутрішньостильовий діалог (від тексту до тексту).

Л. Березовчук у статті «О типологии межкультурных взаимодействий в музыке» відзначає два головні типи взаємодії: «внутрішньокультурні та міжкультурні». Автор запроваджує ієрархію типів цих взаємодій, а саме: імітування, цитування, колаж і асимілювання. З перелічених типів найпоширенішим і природним є, за висловленням дослідниці, асимілювання. При цьому вона наголошує: «Метою жанрової асиміляції (яку автор вважає найскладнішим з видів асиміляції — своє) є відтворення «жанрового змісту» (А. Сохор) — семантики жанру, що здійснюється через відтворення в новому творі структурно-композиційних ознак жанру: вони впродовж тривалого часу були «носіями» жанрової семантики» [8, с. 180]. Відновлення ж змісту жанрів відбивається на всій жанровій структурі.

Л. Березовчук, аналізуючи музичний жанр, пропонує свій погляд на нього як на систему функцій у межах концертно-академічної музики. Означені вченою функції, на нашу думку, відбивають діалогічну природу музичного жанру. Серед функцій музичного жанру Л. Березовчук виокремлює: аксіологічну, що основана на зіставленні ціннісних орієнтирів композитора і потенційної аудиторії (з позицій художньої культури); нормативну (з позицій художньої діяльності, за М. Каганом); комунікативну (відбувається соціальний контакт за допомогою ціннісних установок і художній — за допомогою жанрових кліше, в результаті таких контактів забезпечується передавання інформації); знакову (своєрідну «пам'ять жанру»). Далі автор об'єднує жанри в чотири групи відповідно до різновиду жанрового кліше. Перша група жанрів, згідно з Л. Березовчук, утворюється на основі мімесису («міметичні прості жанри»). Другу групу жанрів автор відносить теж до міметичних, але в ускладнених завуальованих взаємодіях між зображенням і його відображенням («міметичні складні жанри»). Третя група — синтетичні жанри (кліше зумовлене синтезом різних видів мистецтва). Четверта група — аналітичні (за Л. Березовчук), оскільки кліше забезпечує логічне впорядкування висловлення. Безпосередньо пов'язані з нашим дослідженням за цією класифікацією жанри третьої групи, а саме: кантати й ораторії. Кліше цих жанрів, на думку Л. Березовчук, формується на перетині двох-трьох повідомлень, що по-різному організовані і мають різну природу — візуального, музичного, вербального. Автор дійшов висновку про те, що ці жанри не можуть бути проаналізовані

тільки з позицій музикознавчого підходу. Саме з цієї причини вчена й не розглянула цю групу жанрів у своїй праці.

М. Лобанова аналізує музичний жанр на перетині історичного музикознавства і культурології (теорія діалогу культур) і не випадково звертає увагу на деяку подібність синтезуючих процесів епохи бароко і сучасності. Водночас учена відзначає, що основи жанрової поетики принципово різні, й указує на те, що головним принципом у жанроутворенні епохи бароко було змішання різних жанрів, стилів, мов; уже на той час виник «жанровий гібрид» (за М. Лобановою), структура якого визначалася принципами контрасту, опозицією. В музиці ХХ ст. М. Лобанова виокремлює декілька різновидів взаємодії жанрів. Один з них — пародіювання, це передусім «старі жанри»; створення індивідуальних жанрів; відтворення минулих жанрів, зокрема хорового концерту; звернення до меморіальних жанрів. У своїй монографії «Музыкальный жанр. История и современность» М. Лобанова звертається до діалогової теорії М. Бахтіна, також підкреслюючи зв'язок між категоріями жанр і стиль та діалогічність музичного жанру у ХХ ст. Методологічною знахідкою М. Лобанової є введення поняття «пам'ять музичного жанру», яке корелює з діалоговими теоріями і набуває особливої актуальності нині. Перевагою праці є залучення до аналізу великого пласту творів композиторів різних часів і географії, але зауважимо, що ці твори переважно інструментальні.

Серед останніх праць із зазначеної проблеми захищені дисертації О. Криворукової «Ораторії на різдвяний і страсний сюжети останньої чверті ХХ століття в аспекті діалогу традицій» [15], О. Цехмістро «Сучасна українська кантата та ораторія в контексті діалогу культур». Зокрема, О. Криворукова у своїй дисертації аналізує взаємодію різних культурних традицій на прикладі сучасної духовної музики.

Окрім ідей діалогічності культури, як магістральної, М. Бахтін увів поняття хронотопу (час — простір), яке розглянуте на прикладі жанру роману. В музикознавстві цей аспект порушений, але ще чекає на подальшу розробку. Серед праць, в яких висвітлювався б цей аспект, відомі дослідження Н. Герасимової-Персидської, М. Старчеус, О. Уманець.

Отже, розглянута теорія діалогу М. Бахтіна надала можливість виявити її вузлові моменти та ступінь застосування в працях музикознавчого напрямку, в яких найдослідженішим аспектом виявився діалог (часів, культур), порушити проблеми стилю, жанру та поняття хронотопу. Місце автора-особистості та його відповідальності стосовно свого твору в тому чи іншому ступені розглядали майже всі сучасні науковці-музикознавці. З'ясували, що ідея діалогу (яка первісно поліфонічна) набула різноаспектного застосування, зокрема в музичній культурології, та відбиття в сучасній українській



музичній культурі. Але, зважаючи на недостатність праць, присвячених проявам діалогічності саме в сучасній українській вокально-симфонічній музиці, є необхідність продовжувати дослідження в цьому напрямі. Нині діалог культур — це перш за все взаємодія різних культур або елементів культури, в результаті якої утворюється якісно новий культурний продукт. Зважаючи на синтетичну природу вокально-симфонічних жанрів (в яких об'єднуються парні категорії: жанр — стиль, слово — музика, а нині також «своє — чуже», як репрезентантів різних пластів «своєї» та «чужої» культур) та активізацію синтезуючих процесів у сучасній культурі в цілому, стає зрозумілим, що в сучасній вокально-симфонічній музиці виникла ситуація активного діалогу, який відбувається за допомогою синтезу жанрів, стилів, видів мистецтва, пластів культури.

### Список літератури

1. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. — М. : Наука, 1986. — С. 104–116.
2. Аверкиева Л. В. Установление диалогических отношений как основная проблема философии диалога / Л. В. Аверкиева // Наукове пізнання : Методологія та технологія. — Одеса : ПДПУ, 2004. — № 1 (13). — С. 93–97 — (Серія «філософія, соціологія, політологія»).
3. Баткин Л. Два способа изучать историю культуры / Л. Баткин // Вопросы философии. — 1986. — № 12. — С. 107–112.
4. Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского / М. Бахтин. — М. : Худ. литература, 1972. — 471 с.
5. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — М. : Худ. литература, 1965. — 527 с.
6. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М. : Искусство, 1986. — 445 с.
7. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологический и семиотический аспекты) / Л. Березовчук // Аспекты теоретического музыкознания. — Л. : ЛГИТМиК, 1989. — Вып. 2. — С. 117–118.
8. Березовчук Л. О типологии межкультурных взаимодействий в музыке / Л. Березовчук // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-70-х гг. — Л. : ЛГИТМиК, 1979. — С. 164–181.
9. Библер В. Диалог. Сознание. Культура / В. С. Библер // Одиссей. — М. : Наука, 1989. — С. 21–59.
10. Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. — М. : Политиздат, 1991. — 412 с.
11. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер. — Вибр. твори : пер. з нім. — К. : Юніверс, 2001. — 288 с.
12. Герасимова-Персидская Н. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы / Н. Герасимова-Персидская // Старовинна музика : сучасний погляд. — К. : НМАУ, 2003. — Вип. 24, кн. 1. — С. 6–13.

13. Каган М. С. Морфология искусства. Ч. I, II, III / М. С. Каган. — Л. : Искусство, 1972. — 440 с.
14. Котляревська О. Феномен «діалогу» в культурологічному контексті / О. Котляревська // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка) : наук. вісник. — К. : НМАУ, 2002. — Вип. 16. — С. 123–129.
15. Криворукова О. Оракторії на різдвяний і страшний сюжети останньої чверті XX століття в аспекті діалогу традицій : автореф. дис. на здобуття ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Криворукова. — Харків, 2009. — 18 с.
16. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 223 с.
17. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога / А. И. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 243 с.
18. Соколов Б. Г. Диалог, монолог, полилог и Деррида / Б. Г. Соколов // Диалог в философии : традиции и современность. — СПб. : СПбУ, 1995. — С. 114–120.
19. Уманец О. Кантата А. Шнітке «История доктора Иоганна Фауста» : культурологический аспект: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 «Теория и история культуры» / О. Уманец. — Харків, 1998. — 19 с.
20. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма / Н. Шахназарова. — М. : Сов. композитор, 1983. — 152 с.

*Надійшла до редколегії 24.01.2012 р.*

УДК 008:78

А. М. ПРОКОФ'ЄВА

### КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ СЕМІОТИЧНОГО ПРОСТОРУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ВІД СТРУКТУРАЛІЗМУ ДО ПСИХОЛІНГВІСТИКИ

*Аналізуються процеси формування семіотичного простору музичної культури. Осмислюються концепти виконавсько-інтерпретаційної рефлексії в діалогічних структурах музичного спілкування.*

**Ключові слова:** *знаково-символічна система, мова культури, семіотика, художні структури, музична мова, музичний текст, виконавське висловлювання.*

*Анализируются процессы формирования семиотического пространства музыкальной культуры. Осмысливаются концепты исполнительско-интерпретационной рефлексии в диалогических структурах музыкального общения.*

**Ключевые слова:** *знаково-символическая система, язык культуры, семиотика, художественные структуры, музыкальный язык, музыкальный текст, исполнительское высказывание.*

*The processes of semiotic(al) space's generation of music culture are analyzed. The concepts of performatively-interpretating reflection in dialogic structures of music communication are sensed in the article.*

**Key words:** *sign system, language of a culture, semiology, artistic structures, music language, music text, performer's expression.*

Визначення музичної семіотики, як формувального компонента регіональної культури, актуалізувало проблематику цієї статті. Наукові дослідження музичної мови в контексті інтеграції різноманітних галузей соціогуманітарного та точного знань зумовили утворення методологічної бази досліджень музичної семіотики в просторі сучасної музичної культури. Нині існує величезний обсяг історичної, теоретичної та методологічної музикознавчої літератури. Але в ній не приділяється належної уваги деталізації та специфічності функціонування музики як знаково-символічної, семіотичної системи в соціокультурних реаліях. З метою з'ясування процесів формування семіотичного простору музичної культури актуальним є дослідження знакових систем у художній творчості з використанням методів та принципів структурного аналізу, які розроблено в лінгвістиці та перенесено на дослідження інших сфер культурного буття.

Фундаментальними дослідженнями музики з позиції філософського, соціального, історичного, богословського, психологічного, духовного, стилеутворювального, образно-мовного, освітянського, мовленнєво-виконавського й інших аспектів розвитку музичної культури, їх функціонування та взаємовідносин стали наукові праці Т. Адорно, Б. Асаф'єва, А. Сохора, Т. Чередниченко, Є. Назайкінського, М. Г. Арановського, В. Медушевського, М. Бонфельда, А. Шенберґа, О. Соколова, Б. Теплова та ін. Велика галузь музикознавства — аналіз музичних форм/структур — уже більше сторіччя використовує структурно-семіотичний підхід до музичного мистецтва, що відображено в працях А. Аренського, Г. Катґуара, І. Способіна, С. Скребкова, Л. Мазеля, В. Цукермана, О. Руч'євської, М. Бонфельда та ін.

Проте в цих наукових працях не було виявлено чітких меж функціонування системи музичних понять у дослідницькій діяльності, притаманних сучасному семіотичному науковому підходу, структурний метод якого б можна було застосувати в процесі дослідження регіональної музичної культури. Крім того, музична наука не має диференційованого осмислення виконавських концепцій адресата музичного мовлення та ознак їхнього індивідуального втілення в музичну культуру регіону. Для цього потрібне окреслення різноманітних діалогічних структур музичного спілкування, які відбуваються як по горизонталі (зокрема, в представників різних національних та континентальних культур-сучасників)

у контакті в певній концертній ситуації чи на дистанції за допомогою технічних засобів у глобальному звуковому просторі музичної культури, так і по вертикалі в спілкуванні композиторів, виконавців і слухачів між собою та крізь історичні епохи.

Тому **метою** статті є дослідження формування та функціонування семіотичного простору музичної культури, що відображає взаємовідносини музики та культури регіону в цілому, які реалізуються через комунікативні й інформаційні канали. Як поодинокі знаки, так і знакові системи репрезентують просторово-часові форми буття музики, що корелюються з іншими формами культури. Культурологічні наукові дослідження музичного мистецтва використовують метод структурного аналізу лінгвістики, причому одним з головних принципів сучасної культурології стає розуміння усього світу культури, як «тексту» [1].

До початку ХХІ ст. лінгвістика в питаннях співвідношення мови та культури пройшла шлях від повного ігнорування позамовних впливів — «мова у собі і для себе» — до усвідомлення необхідності ретельного аналізу соціокультурних, комунікативних, психологічних, ситуативно-контекстових умов спілкування. У 70-ті рр. ХХ ст. наголос робився на семантиці, у 80-ті рр. розглядався комунікативний аспект мови, кінець ХХ ст. став когнітивним бумом, а початок нового тисячоліття значно розширив ці лінгвістичні межі [2].

Мова культури — це такі засоби, знання, форми, символи, тексти, що дозволяють людям орієнтуватися в просторі культури, утворюючи комунікативні зв'язки один з одним, це універсальна форма усвідомлення реальності. Музична мова, як продукт культури, структурний елемент культури, концентрує, синтезує в собі різні аспекти життя людини та відіграє дуже важливу роль в інтернаціоналізації культур, глобалізації міжкультурної комунікації, у діалозі культур на засадах лексично-семантичного взаємного перекладу.

У сучасній семіотиці існує певна класифікація, що поділяє мову культури на природну, штучну та вторинну. Природна мова — це основний історично-первинний засіб пізнання та комунікації (український, російський, англійський, німецький й ін.), виникає та змінюється незалежно від волі людини, не має автора, характеризується безперервним процесом змін, асиміляцій та відмирання. Штучна мова — це мова науки, де значення є зафіксованим, існують чіткі межі використання — формули (умовні гасла, азбука Морзе, морська сигналізація, яка здійснюється за допомогою прапорців, дорожні знаки). Вторинна мова — це комунікаційні структури, що надбудовуються над природно-мовним рівнем, художні структури.

Художні структури, зокрема музична мова, мають величезні можливості для конденсації інформації та містять у собі такі повідомлення, які не відтворюються іншими рівнями мови. Музична мова не містить в собі метамовних висловлювань, оскільки будь-яке висловлювання входить до конкретного художнього твору як елемент, семантика якого зумовлена цілісним текстом саме цього художнього твору.

Музична мова, як і вербальна, є однією з найважливіших культурних складових багатоманітних форм відображення самої себе людиною, відображає процеси змінення світогляду та світовідчуття людини. Поняття музичної мови є таким, що розкриває особливості музики як форми культури. Музичний текст — це все поле значень, концептуальних, емоційних, інтенційних та ін., притаманних музиці, яка висловлює, репрезентує, втілює ці значення за допомогою системи знаків, кодів, нотацій різних семіотичних рівнів. Уперше лінгвістичний аналіз застосовано до музики на початку ХХ ст., але набув поширення тільки наприкінці ХХ — початку ХХІ сторіч.

Семіотика прагне об'єднати в собі будь-які системи знаків, безвідносно їх суті й обмежень. Структурно-семіотичний метод використовується у сфері сучасних музичних досліджень, тому що семіотика продовжує розвиватися як дисципліна, яка виявляє інтерес до новітніх галузей знання та певним чином поєднує різноманітні науки (природничі й гуманітарні) та мистецтва (літературу, музику, живопис, театр та ін.).

Динаміка і логіка розвитку семіотики культури дуже вдало описана в працях Ю. Лотмана [1, 3]. Він указує на існування двох тенденцій розвитку семіотики в просторі культури. Одна з них уточнює первинні поняття та визначає історію походження, а друга приділяє увагу семіотичному функціонуванню реального тексту, закономірно породжує семіотику культури. Таким чином утворюється дисципліна, що розглядає взаємодію різних семіотичних систем, внутрішню нерівномірність семіотичного простору, яка потребує «культурного поліглотизму» [3].

Поняття тексту зазнає в сучасному соціогуманітарному знанні суттєвої трансформації. Досліджуючи розвиток художнього тексту слід акцентувати увагу на його здатності отримувати багатоголосний матеріал у додатковій єдності з мовою мистецтва. «Багатоструктурність зберігається, проте, вона немовби «пакується» в моноструктурну оболонку повідомлення мовою даного мистецтва» [3]. Динаміка художніх текстів спрямовується або на підвищення їх цілісності та іманентної замкнутості, або на збільшення внутрішньої семіотичної неоднорідності та суперечливості твору, розвитку в ньому структурно-контрастних підтекстів, маючих тенденцію до все більшої автономії.

Якщо розглядати музику як вид семіотичної практики в просторі культури, то одним з дуже важливих моментів еволюції художнього (музичного) тексту є напруження між тенденцією до інтеграції — перетворення контексту в текст (концерти симфонічних оркестрів, де виконують твори авторів різних епох і напрямів, знаменитий цикл опер Вагнера на сюжети германської міфології «Перстень Нібелунга», будь-який класичний балет та опера, що складаються з окремих номерів) та дезінтеграції — перетворення тексту в контекст (деякі оперні арії, балетні номери, оперні увертюри й антракти, інструментальні соло із симфоній, фортепіанні етюди стають самостійними естетичними одиницями).

Виникнення музичного твору означає якісно новий етап в ускладненні структури музичного тексту, який набуває можливості утворювати складні взаємовідносини і з навколишнім культурним середовищем, і зі слухацькою аудиторією та перестає бути елементарним повідомленням від адресанта до адресата. Маючи здатність конденсувати інформацію, як і будь-який художній текст, музика спроможна виконувати роль художньо-естетичної пам'яті. Якісно ускладнюючи свою структуру, музика починає функціонувати, як специфічний інтелектуальний пристрій: вона не тільки передає певний зміст іззовні, а й трансформує повідомлення та виробляє нові.

Художня мова, насамперед музична, визначена загальними конститутивними параметрами: цілісністю тексту художнього твору як єдиного знаку й обмеженою дискретністю значень усередині художнього організму; семантичною насиченістю і мінімальною прозорістю, незвідністю до метамовних побудов та відсутністю таких усередині художнього тексту і, нарешті, різноманіттям та невичерпністю змісту та сенсу всякого художнього твору словесної або музичної творчості.

Розглядаючи семіотику музичної культури, слід підкреслити, що музичний твір — єдиний цілісний знак, і водночас музичний твір — це мовлення. В музичному мистецтві виявляються непотрібність та неможливість пошуку у творі неіснуючих дискретних одиниць зі стабільними значеннями, тому що таке значення притаманне саме музичному твору як цілісному організму.

У професійній музиці європейської традиції всі музичні твори поділяються на певні групи та розглядаються як сполучення інваріантних елементів знаків, при цьому самі варіанти-елементи є не тільки означеними, а й дуже докладно охарактеризованими. Цей підхід сформувався задовго до його теоретичного обґрунтування. Природа музики європейської традиції є такою, що потребує визначення чіткої структурної організації всіх компонентів музичної тканини, направленої на активне сприйняття слухача. Утворилася певна кількість типових структур. І саме звичка

музикантів — теоретиків та практиків — до цієї впорядкованості, сприйняття її як органічно-музичної властивості, її очевидність заважали співвіднести цю властивість з донедавна виявленими закономірностями, приховували семіотичну природу структурних параметрів у музичних творах. Це відбулося ще й тому, що «тільки дослідження останніх двох десятиріч відкрили вищевказаний сенс, в який було вкладено структуру та її інваріантні фактори» [4].

Специфіка музичного мистецтва виявляється такою, що робить знаки та символи невід'ємними від сенсу та змісту і потребує в процесі дослідження інтегративного підходу гармонійно поєднаних семіотично-семантичних концептів. Застосування аналізу музичної семантики надає можливість вийти на новий концептуальний рівень розгляду музичного тексту як поля значень/смислів для з'ясування в ньому діалектичної єдності одиничного й універсального, спостерігаючи співвідношення значення зі змістом та сутністю музики.

Сутнісна природа значення музичного тексту надає постійну можливість його відновлення в своїй багатоваріантності. Музичний текст існує в різних смислових варіантах, а саме: в інтерпретаціях редакційних, виконавських, аналітичних тощо. Як не парадоксально, але семантико-семіотичний напрям дослідження музичної мови, який є відносно незалежним від безпосереднього аналізу форми, жанру, драматургії, інтонаційного, ритмічного, гармонічного змісту й інших видів класичного аналізу, уможливорює виявлення її (музичної мови) структурних акцентів.

Розгляд поступових ускладнень у художніх комунікаційних процесах з позиції концепції семіотики культури Ю. Лотмана [3] дозволяє визначити багаторівневу систему безпосередньо музичної комунікації. Ця система містить у собі, по-перше, спілкування між адресантом та адресатом (композитором та виконавцем, виконавцем та слухачем), де музичний текст виконує функцію повідомлення від носія інформації до аудиторії. По-друге, спілкування між аудиторією та культурною традицією (найяскравіше проявляється у фольклорі), де музика виконує функцію колективної культурної пам'яті. По-третє, спілкування із самим собою (прослуховування музики наодинці), де музика актуалізує певні риси особистості самого адресата, виконуючи роль медіатора та спричиняючи зміни в структурній самоорієнтації особистості, ступені її зв'язку з метакультурними конструкціями. Крім того, спілкування музиканта з музичним текстом має інтелектуальні властивості, коли високоорганізований текст уже не є тільки посередником в акті комунікації, а стає рівноправним співбесідником та може відігравати роль самоосвіти.

Окремо слід розглянути спілкування між музичним текстом та культурним контекстом як окремий рівень музичної комунікації.

На цьому рівні комунікативної системи музика є не повідомленням, а повноправним учасником, суб'єктом — джерелом або отримувачем інформації. Музична мова в культурному контексті має метафоричний характер, коли музичний текст сприймається, як замітник усього контексту, якому він, у певному значенні, є еквівалентним. Оскільки культурний контекст — явище складне, гетерогенне, один і той же музичний твір може по-різному співвідноситися з іншими рівневими структурами культури.

Нарешті, музичні тексти, як стабільні органічні утворення, мають тенденцію переходити з одного контексту в інший, як це завжди відбувається з усіма відносно довговічними творіннями мистецтва. Коли музичні тексти переміщуються в інший культурний контекст, вони поводять себе як інформант, переміщений у нову культурно-мовну ситуацію, та актуалізують приховані раніше аспекти своєї кодувальної системи. Таке самоперекодування відповідно до ситуації виявляє аналогію між знаковою поведінкою музиканта-виконавця, слухача та музичного твору. Все розглянуте вище свідчить про те, що музичний текст має тенденцію до самостійності, що робить його подібним до автономної особистості (одиниці). А вся музична мова може бути подібна до культурного простору, набуваючи більшого значення та якостей культурної моделі.

У межах художньої комунікації проявляється здатність музики репрезентувати повідомлення не тільки своєю мовою та набувається якість специфічного пристрою, що зберігає багатоманітні коди та трансформує отримані повідомлення, відтворюючи нові. І це спричиняє зміну уявлень про взаємовідносини споживача-слухача та музичного тексту. Слухач уже не розпізнає музики, а спілкується, контактує з нею. Процес декодування музичного тексту втрачає свою закінченість та наближається своїми властивостями до семіотичного акту спілкування особистості з іншою автономною одиницею. Кожен, хто сприймає певний музичний текст, отримує в цьому музичному повідомленні стільки смислу (емоційного, естетичного, історичного, філософського та ін.), наскільки є багатим потенціал його особистої натури.

Теоретичні питання виконавської інтерпретації виявилися також пов'язаними із суттєвими проблемами нотного запису, музичного тексту, музичних знаків, сутності музичного твору, виявленням авторського задуму та ін. Хоча музичне виконання є творчим актом, виконавець покликаний проникати за межі музичного тексту до самого смислоутворювального ядра музики і стає інтерпретатором цього тексту та його суті. Одним з видів знаково-символічної комунікації та видом передачі музичної інформації є нотний запис.



Нотні системи якісно відрізняються від звукових, вони не є зображувальними. Нотний запис виконує тільки знакові функції, а виконавець реалізує не нотний текст, а художній зміст. У цілому складний процес сприйняття нотної системи залежить від індивідуальних прагнень виконавця, його таланту, темпераменту, загальної культури та освіченості, знань в галузі історії мистецтва, розуміння естетичних норм, музично-теоретичної підготовки та технічної майстерності й віртуозності.

Записи звуків нотами та саме звучання, що їх відтворює — дві площини, зв'язок між якими утворюється в уяві автора або в інтерпретаційному повідомленні виконавця. У кожному разі виконавської інтерпретації музичного тексту відтворюється не просто музика, а музичний твір, який є своєрідно репрезентованим. Таким чином, виявляється семіотичний принцип варіантної множини виконавства в процесі інтерпретування музикантом музичного твору, тобто перекладанні нотного запису твору в художню форму його звучання.

Музичні події останніх десятиріч надають одну з головних ролей сучасному музиканту-виконавцеві, актуалізуючи таким чином один з найважливіших засобів існування музичного твору як форми спілкування особистостей. Умовою музичного спілкування є оптимізація в культурному просторі стильових самотутніх виконавських феноменів.

Здійснення музично-мовного висловлювання відбувається певним чином, де постійна величина — смисл, а перемінна — смисловий носій. Непозначена думка (смысловий носій) оформлюється та переходить на рівень позначеної інформації (також смислового носія), таким чином спрацьовує механізм повідомлення, аналогічний механізму повідомлення вербальної мови.

Смисл музичного висловлювання значною мірою залежить і від сприймаючого, який зіставляє смисл з близькими до нього особисто смислами. Хоча смисл музично-звукового повідомлення є індивідуалізованою категорією, його неможливо уявити собі без аналогій та типологій, тому що надавання певного значення музичному тексту потребує певного досвіду слухача (практичного, інформаційного, або духовного).

Розглядаючи процеси формування семіотичного простору музичної культури, необхідно вказати, що нині відбулися певні трансформації у сфері слухацької культури. Видозмінюються специфіка сприйняття музичної мови, співвідношення колективних та індивідуальних форм прослуховування музики. Часто виникає значний розрив між високим рівнем професійного композиторства та виконавства і можливостями слухацького сприйняття. Музична культура рефлексує, доки в суспільстві існують музичні тексти, створені та функціонуючі за її правилами. Джерелом здатності

породжувати систему значень і є якість музичного тексту репродукувати структуру «своїї» музичної культури.

«Музичний текст, як і будь-який художній текст, — стверджує М. І. Найдорф — є потенційно багатозначним» [5]. Досліджуючи поняття «музична культура», він застосовує метод структурної типології та приділяє увагу тим значенням/смыслам, які існують у співвідношенні між структурами музичних текстів конкретного типу та відповідною їм структурованістю музичних культур. Їх можна розподілити за типами взаємовпорядкованості загальних функціональних позицій, які пропонуються їх носіями: позицій «композитора-автора», «інтерпретатора-виконавця», «приймача-споживача-слухача». Ці позиції можуть між собою збігатися за змістом або набувати зовсім нових смислів.

Кожне живе виконання одного й того ж самого музичного твору є унікальним настільки, наскільки є унікальним інтерпретуючий його виконавець. Якщо брати за виконавську одиницю, наприклад, симфонічний оркестр, то тут мають значення і час, і місце виконання, і загальний професійний рівень музикантів, а також, хто керує оркестром, тобто з кожним новим диригентом оркестр «звучатиме» по-іншому. Виконання своїх партій музикантами в загальному ансамблі регулюється не тільки ними самими, а й керуючою за диригентським пультом людиною, яка має певні характеристики своїх професійних якостей.

Отже, один і той же виконавець має велику кількість варіантів інтерпретування будь-якого музичного твору. Слухач же може сприймати тільки ті авторські повідомлення, які є зрозумілими для нього або виконуються в зрозумілій для нього формі (наприклад, нерозуміння рок-музики певною віковою категорією, несприйняття джазової музики спеціалістами класичної школи, зацікавленість молоді серйозною академічною музикою після прослуховування творів Баха, виконаних на сучасній електрогітарі та ін.).

В ідеальному випадку задум-твір композитора-автора має відтворюватися в певному звуковому виконанні музиканта (-тів) та доносити певний зміст або емоції до слухачької аудиторії. Чи так відбувається насправді. Наприклад, балет «Вальпургієва ніч» Шарля Гуно з опери «Фауст» створено як надзвичайно яскраву за музичною мовою, колоритну хореографічну картину, що набула самостійне життя одноактного балету на багатьох сценах світу, зокрема й на сцені Харківського театру опери та балету (ХНАТОБу). Музика з цього балету набула статусу самостійного симфонічного твору, який є дуже популярним серед міжнародної слухачької аудиторії.

Для лібрето цієї хореографічної сцени в опері Ш.Гуно використав германське повір'я про ніч з тридцятого квітня на перше травня, яка є щорічним святом відьом, що збираються в цю ніч

навколо свого повелителя на високій невідступній горі та справляють там свій шабаш. Але виконання музики зі змістом «шабашу» в католицькому храмі автор планувати не міг. Проте саме така подія відбулася під час зарубіжних гастролей оркестру ХНАТОБу в Іспанії. «Вальпургієва ніч» була виконана в стінах католицького храму. При цьому і публіка, і організатори гастролей, які підбирали цей концертний репертуар, сприйняли не зміст цього музичного твору, а його естетичні якості. Це свідчить про те, що смисл, який вкладає композитор у свій твір, може проігнорувати слухач-споживач, що, в свою чергу, може суперечити виконавським інтерпретаційним уявленням.

Практичний аналіз музично-виконавських комунікацій виявляє процес виконавського стилеутворення. Тракувати виконання музичного твору як особливого виду музично-мовного висловлювання стало можливим при осмисленні семіотичної природи музичної мови. Музичні значення/сенси, хоча і виникають у семіотичному просторі музичної культури, за своєю соціокультурною природою є значно ширшими. Аналіз формальної структури музичної мови в сучасному суспільстві дозволяє визначити інформативно-комунікативні параметри культури. Кожен з цих параметрів суспільно-музичної культури збудовано так, щоб породжувати в соціумі значення/сенси, котрі здійснюють саморегулюючий організаційний вплив.

Дослідження смислеутворювального значення музичної культури дозволяє розглядати її в просторі певного актуалізованого звукового поля в межах тієї чи іншої культури. Це надає можливість визначити сутнісно-атрибутивні параметри музичної рефлексії як динамічний процес, що продовжує розвиватися в історично-культурному контексті, котрий впливає на формування культурного суб'єкта (реципієнта) певного типу.

Таким чином, доведено, що дослідження регіональної специфіки музичної культури при застосуванні семіотично-семантичного методу надає змогу визначити творчо-орієнтовані художні структури та практики, які ініціюють розвиток синтезу перцепційних, інтерпретаційних, рефлексивних, проєктивно-регіональних компонентів у сучасному мультикультурному просторі Харківщини. Перспективою подальших досліджень може бути виявлення динаміки формування певних особливостей регіональної музичної лексики на прикладі сучасної музичної культури.

### Список літератури

1. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. — СПб.: «Искусство — СПб», 1998. — С. 14–56.
2. Базарова Л. В. К вопросу о соотношении языка и культуры / Л. В. Базарова // Образование и культура России в изменяющемся мире. — Новосибирск. 2007. — С. 72–76.

3. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. Т. 1. — Таллинн, 1992. — С. 129–132.
4. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд // <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>
5. Найдорф М. И. К исследованию понятия «музыкальная культура». Опыт структурной типологии / М. И. Найдорф // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. — Вип. 1. — Одеса: Астропринт, 2000. — С. 46–51.

*Надійшла до редколегії 20.10.2011 р.*

УДК 784.9.071.2

О. В. ЄРОШЕНКО

### ВИРАЗНІСТЬ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА: ХУДОЖНІ ТА ПРИРОДНИЧІ ЧИННИКИ

*Розглядається виразність як основна складова вокально-виконавського мистецтва європейської академічної традиції; на основі науково-експериментальних досліджень В. Морозова, Р. Юссона аналізується зв'язок художніх та природничих факторів виразності співу.*

**Ключові слова:** виразність, співацький звук, акустичні показники співу, вокальне виконавство.

*Рассматривается выразительность как основная составляющая вокально-исполнительского искусства европейской академической традиции; на основе научно-экспериментальных исследований В. Морозова, Р. Юссона анализируется связь художественных и природных факторов выразительности пения.*

**Ключевые слова:** выразительность, певческий звук, акустические показатели пения, вокальное исполнительство.

*The article deals with the expression as the principle component of European academic tradition's vocal art; the connection of the singing expression's artistic and natural factors is analyzed on the basis of V. Morozov's, R. Yussion's scientific and experimental researches.*

**Key words:** expression, sound of singing, singing acoustic indicators, vocal performance.

Музика як особлива форма відбиття дійсності є найемоційнішим серед видів мистецтв та таким, що надзвичайно багатоманітно впливає на людську психіку. З цими факторами пов'язаний один з фундаментальних постулатів сучасної музичної психології, який виголошує — основним змістом музики є почуття, емоції, настрої (акад. Б. Теплов). Саме з образною передачею людських настроїв, емоцій, пристрастей через різноманітні художні прийоми

пов'язана мистецька виразність, яка специфічно проявляється в різних видах мистецтва. У музиці, де відображення дійсності базується на звукоінтонаційному вираженні переживань і почуттів, виразність відіграє вирішальну роль. Ступінь художньої виразності мистецького твору, як відомо, залежить головним чином від обдарованості його автора. Втім у виконавських видах мистецтва вплив художнього твору на реципієнта відбувається через творчість виконавців — акторів, музикантів, співаків, танцюристів — і, таким чином, сприймання мистецького витвору залежить великою мірою від таланту й майстерності останніх.

Надзвичайного значення виразність набуває у вокальному мистецтві у зв'язку з природним поєднанням музичного інструмента — співацького голосу — із самим виконавцем. Як зазначав великий митець Д. Шостакович, «сам голос людський таїть у собі все необхідне для створення виразного оперного образу» [10, с. 100]. Вокальний голос має величезні виражальні можливості, може передавати безліч чуттєвих нюансів, оскільки невід'ємно пов'язаний з організмом людини, її емоційною сферою.

Про значущість виразності співу висловлювалися видатні співаки та вокальні педагоги від часів стародавньої вокальної школи (XVIII ст.) до сьогоднішнього дня (П. Тозі, М. Гарсія-сін, Г. Панофка, О. Варламов, Ф. Шаляпін, Ф. Литвін, М. Донець-Тессейр, О. Образцова, ін.). З середини XX ст. проблеми стосовно емоційної виразності співу досліджують видатні науковці — представники природничих наук — Р. Юссон (Франція), В. Морозов (Росія) ін. В останню чверть XX — на початку XXI ст. свій внесок у вивчення психологічних питань вокально-виконавської творчості зробили музикознавці (І. Герсамія, І. Колодуб, Н. Гребенюк, В. Антонюк, О. Єрошенко, ін.). Разом з тим проблеми виконавства у сфері вокального мистецтва потребують подальшого поглибленого та всебічного вивчення, що й зумовлює актуальність тематики цієї розвідки. Згідно з вищезазначеним, **мета** запропонованої статті полягає у висвітленні ролі й взаємозв'язку художніх і природничих чинників виразності співу як однієї із основних складових вокально-виконавської творчості. Об'єкт дослідження — виконавська сфера вокального мистецтва європейської академічної традиції, предмет — художні та природні фактори виразності співу.

Вокальне виконавство є художньо-творчим процесом. Кожний твір потребує від співака пошуку тих особливих виражальних засобів, які відповідатимуть емоційно-значущому змісту виконаного твору. Творче прагнення виконавця виразити співацьким звуком різноманітність інтонацій музичного твору надає голосу відповідного загального тембрового забарвлення і сприяє винайденню необхідних технічно-вокальних прийомів. Тобто сама внутрішня емоційна настроєність вокаліста, викликана характером

і настроєм музичного твору, психологічно зумовлює вибір відповідних прийомів вокальної техніки та допомагає досягти музично-художньої виразності виконання.

Створення вокального образу досягається співаком-артистом, у першу чергу, голосовими засобами: тембровим забарвленням, динамічними нюансами, інтонаційними відтінками, вимовою тощо, які передають різноманітні емоційні стани та настрої. Втім звичайно вокаліст не обмежується одним виражальним засобом — звуковим, а поєднує звук із мімікою та жестом, у театральних постановках до цього додається ще рух і зовнішнє оформлення (грим, костюм, декорація). Вокальна й акторська обдарованість співака, технічна досконалість співу, внутрішній стан вокаліста разом із вивіреною почуттям міри є основними складовими для створення художньо-сценічного образу вокального твору.

Вокальне виконавство як вид музичного мистецтва поєднує в собі такі властивості як миттєвість та нескінчене оновлення. Тільки-но співак залишає сцену, зникає його музично-художній витвір, безпосереднє поєднання виконавця з мистецтвом під час співу триває тільки протягом звучання самого твору. Втім після виконання твору одним співаком його може виконувати інший, і це нове виконання надасть нового життя твору, а нове інтерпретування може здійснювати один і той самий виконавець за нових обставин, в іншому настрої, новому прочитанні, іншому внутрішньому відчутті тощо. Так, один з найвидатніших диригентів другої половини ХХ ст. Г. Рождественський вважав, що «еволюція власної виконавської концепції — явище не тільки безумовно констатоване, але й абсолютно необхідне кожному артистові» [13, с. 178]. Таким чином, музичний твір набуває все нових і нових художніх утілень під час кожної нової інтерпретації співаками-акторами.

У художньому процесі співу застосовуються багатоманітні різновиди співацького звуку, своєрідність якого завжди безпосередньо пов'язана з творчою уявою вокаліста, психологічним трактуванням утілюваного образу, а, отже, з інтонуванням, характером, забарвленням слова, фрази, твору в цілому. Відповідно до різноманітності емоційних, психологічних рухів, творчих нюансів виконавця-вокаліста в процесі співу змінюватиметься й співацький звук, який звучатиме то голосно, то тихо, то радісно, то скорботно, то *staccato*, то *legato*, то *marcato*, то *portamento* тощо.

Сам процес вокального виконання, як відомо, потребує від організму великої активності, тому таким необхідним стає в співі емоційне піднесення. Ще 1968 р. авторитетний учений, автор фундаментальної праці «Основи вокальної методики» Л. Дмитрієв, переконливо обґрунтував велике значення індивідуально-психологічних відмінностей особистості під час навчання вокалу.

Так, підкреслюючи значення психічного комплексу співака для досягнення професійних здобутків, учений зазначав, що «млява, малоініціативна, невольова, незібрана людина, як і малоемоційна, не чіпка, — навряд чи може сподіватися на успіх у вокальній справі» [4, с. 290].

Уміння співака відчувати, пережити та передати голосом найтонші рухи людської душі у вокальному мистецтві є такою важливою якістю, як і наявність самого співацького голосу. Так, за спогадами видатної співачки О. Образцової, відомий оперний режисер і викладач Ленінградської консерваторії О. Кіреєв навчав студентів-співаків «довіряти емоціям, інтуїції, наслідувати їм. Правильна емоція сама веде: як дивитись, з якою інтонацією відповісти, як руки тримати, як голову повернути» [12, с. 69].

Талановиті, спостережливі й уважні співаки, визначивши навіть на емпіричному рівні властивість суттєвого впливу на якість співацького звуку стану м'язової системи організму, особливо м'язів обличчя (міміка), та вплив самої емоції на фонацію, користуються цим у своїй виконавській практиці. Так, народний артист СРСР Є. Нестеренко, бас зі світовим визнанням, підкреслюючи, що міміка співака впливає на тембр голосу, відзначає: «Якщо співак тягне ноту і м'язи його обличчя перебувають у спокійному стані, то і звук ніякого особливого забарвлення не має — він, так би мовити, індіферентний. Якщо ж на обличчі співака виникає гримаса страждання або посмішка, то і голос забарвлюється відповідним почуттям» [10, с. 69]. Одночасно, на нашу думку, цей опис яскраво виявляє картину роботи механізму «методу фізичних дій» Станіславського під час співу. Продовжуючи свої міркування, видатний співак резюмує: «Правильніше було б це визначити так: емоція, яку викликав у своїй душі співак, стан його духу відбиваються на м'язовому апараті, зокрема на обличчі, а відповідний стан м'язів обличчя у свою чергу відображається на звуці» [10, с. 69]. Однак доволіно «викликати в своїй душі» емоцію дуже складно, під час співу емоції радше зумовлюються насамперед звучанням самої музики, «партитурою почуттів», наданою виконавцеві композитором.

Величезне значення емоційності та виконавської експресії у творчості вокаліста відзначали відомі музиканти, авторитетні музичні критики, видатні співаки минулого й сьогодення.

Так, видатна оперна артистка кінця XIX — початку XX ст., «співачка-феномен» (Е. Старк) Фелія Литвин, яка була «цілою епохою в співацькому мистецтві взагалі, у сфері усталення вагнерівського репертуару зокрема» [5, с. 428], у книзі-спогадах «Мое життя і мое мистецтво» відзначала: «Основою справжнього мистецтва — часом граничного з геніальним — є дійсне почуття. Тому я звертаюся до натур тонких, натхнених, бентежних: ідіть

на сцену! Мистецтво допоможе вам виразити пристрасті, які томлять вас, — радощі, прикрості і страждання — воно надасть їм форми» [6, с. 124]. Вокальному талантові самої співачки були притаманні не тільки краса й сила голосу, вільне володіння технікою співу, але й велика драматична виразність. Так, співак та музичний критик С. Левик, котрий був свідком неперевершеного виконання Фелією Литвин партії Юдифі в однойменній опері О. Серова на виставі Маріїнського театру (партію Олоферна виконував Ф. Шаляпін), свої враження про її спів висловив як «недосяжну довершеність» [5, с. 285]. «Темперамент, схвильованість клекотали в кожній її фразі, але ніколи не можна було відмітити якого б то не було напруження, — писав про неї співак. — Щирість її переживань цілком виключала в слухача думку про які б там не було «прийоми» художньої майстерності» [5, с. 428]. Авторитетний критик Е. Старк вважав, що велика сила мистецтва Ф. Литвин полягала в тому, що «її виконання було в найвищому ступені е м о ц і й н и м» [11, с. 47]. Отже, саме емоційну виразність співу визнано найсуттєвішою ознакою справжнього співацького таланту.

До видатних майстрів оперної сцени, які своєю творчістю представляли справжнє мистецтво втілення художнього образу на теренах музичного театру, належав видатний російський тенор Л. Собінов. Класичним взірцем для майбутніх поколінь російських співаків став образ Ленського, створений співаком в опері П. Чайковського «Євгеній Онегін»; цілком новим та переконливим було трактування співаком партії Лоенгріна в однойменній опері Р. Вагнера, що істотно вплинуло на загальноєвропейську традицію зображення цього образу як взірця втілення духовної краси, світла та гуманності, а не середньовічної лицарської сили. «Кожен сценічний персонаж Собінова, — відзначав Е. Старк, — жив усією повнотою реального правдивого життя. Народжуючись з музики, образ <...> ніс із собою глядачам таку чарівність і таку радість, які ставали в один ряд з кращими митями, пережитими в житті» [11, с. 266]. Таким чином, надзвичайно насичений емоційно голос Л. Собінова володів здатністю передавати аудиторії найсвітліші почуття та викликати в неї головне — співпереживання музиці. Велика художня виразність вокально-сценічного виконання видатного майстра викликала в слухачів глибоке враження, яке вони утримували у своїй емоційній пам'яті іноді протягом дуже й дуже тривалого часу.

Зважаючи на спогади, літературну спадщину, листування видатних співаків, можна припустити, що справжній досконалий митець шукатиме забарвлення вокального звуку в глибинах своєї душі, поєднуючи при цьому знання з почуттями, пізнавальне з емоційним.



Хоча в площині фізичної науки (акустики) звук — це поширення коливань у пружному середовищі, втім для вокалістів — це художнє явище, індивідуальне для слухацького сприйняття. У співацькому звуці вокаліста перш за все цікавлять якості художнього звучання голосу, особливості його естетичної суті, а не об'єктивно наявні природні фізичні ознаки. Втім, виразність у співі пов'язана, з одного боку, з художніми вокально-сценічними завданнями музичного твору, творчою здатністю вокаліста до їх переконливого артистичного вирішення, з іншого боку, з фізичними (акустичними) чинниками співацького звуку.

Емоційна виразність голосу співака є однією з найважливіших характеристик виконавської творчості артиста-вокаліста. З другої половини ХХ ст. означену проблематику почали досліджувати в площині природничих наук нечисленні вчені, серед яких насамперед російський учений В. Морозов, французький учений Р. Юссон та ін. До речі, дослідні наукові центри з вивчення мистецтва, зокрема вокального, існують у різних країнах (Франція, Швеція, Польща, США, Росія та ін.).

Наукові дослідження у сфері цієї проблематики проводила група вчених на чолі з В. Морозовим у лабораторії з вивчення співацького голосу при Ленінградській консерваторії та в Інституті ім. І. М. Сеченова АН СРСР, починаючи з шістдесятих-сімдесятих років ХХ ст. За ініціативи вченого в 1989 р. в Москві було засновано центр з вивчення вокальної творчості — центр «Мистецтво і Наука» АН СРСР і Міністерства культури СРСР, метою якого визначено об'єднання зусиль фахівців різних напрямів з метою комплексного дослідження феномену вокально-музичного мистецтва за допомогою сучасних наукових засобів. Нині доктор біологічних наук, академік Міжнародної академії творчості В. П. Морозов є керівником Відділу науково-експериментальних досліджень музичного мистецтва ВЦ Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського та керівником Центру «Мистецтво і Наука».

Характерні акустико-фізіологічні особливості вокальної мови та їх зв'язок з естетико-емоційним призначенням співу були предметом дослідження біофізика В. Морозова. У вісімдесяті роки минулого століття він розробив спеціальний метод емоційно-семантичної дивергенції для виокремлення акустичних ознак емоцій голосу. На основі експериментально-теоретичних досліджень учений запропонував практичне тестування, яке б об'єктивно оцінювало емоційну виразність голосу співака й ступінь його емоційного сприйняття. Таке сприйняття відіграє у виконавській творчості визначальну роль, оскільки, як доведено наукою, людина може відтворювати лише те, що здатна сприймати.

Учені В. Морозов і Г. Котляр здійснили акустичний аналіз співацького голосу під час виконання вокальних фраз та окремих голосних з різним емоційним наповненням. Наведені в монографії В. Морозова «Біофізичні основи вокальної мови» (1977) спектрограми надають уявлення про значні зміни в інтенсивності та частотному положенні високої співацької форманти (ВСФ) залежно від емоційного контексту: під час радості вершина ВСФ зміщується у вищу частотну зону, під час вираження горя чи гніву її положення знижується. При цьому інтенсивність звуку в цілому збільшується при голосовому прояві гніву; під час страху — знижується інтенсивність високих частот і зменшується прояв ВСФ [7, с. 168].

Серед інших акустичних ознак вокальної мови В. Морозов (разом з Г. Котляром) вивчали її динамічні характеристики. Була виявлена суттєва залежність часових та динамічних характеристик співу від його емоційного контексту [7, с. 169–170], визначена важлива роль цих «характеристик вокальної мови як засобів кодування її емоційного змісту» [7, с. 173]. Учені встановили суттєві зрушення динамічної характеристики в залежності від емоційних відтінків співацького голосу. Так, на осцилограмах, наведених у вищезазначеному виданні [7, с. 169, 171], відображено зміни сили голосу під час вираження в співі емоцій радості, байдужості, гніву, страху. Виявлено, що найбільша сила звуку вокального голосу — під час гніву, а найменша — під час страху та байдужості, посереднє між ними положення займає голос, сповнений радістю або горем. У подальших дослідженнях ученого та науковців його школи (Ю. Кузнецов) було відкрито ще один механізм передачі емоцій під час співу — зміну частотного розміщення обертонів співацького голосу. Так, вони з'ясували, що під час вираження радості обертони гармонічні, а при гніві — дисгармонічні [9, с. 161]. Ці наукові дослідження мають для вокального мистецтва велике значення, оскільки висвітлюють та пояснюють практичні вокально-виконавські питання.

Результатом багаторічних наукових досліджень видатного вченого В. Морозова стала запропонована ним на початку ХХІ ст. резонансна теорія мистецтва співу (РТМС) («Резонансна теорія співу і вокальна техніка видатних співаків» (2001), «Мистецтво резонансного співу. Основи резонансної теорії та техніки» (2002)), яка базується на резонансних принципах формування співацького голосу. Одним з основних науково-практичних внесків у рамках цієї теорії став розроблений В. Морозовим новий комплексний метод діагностики вокальної обдарованості, який містить як акустичні критерії, так і фізіологічні, психофізіологічні, психоакустичні, психологічні показники тощо [8, с. 131-137, 298-299, 368]. Зазначимо, що про доцільність проведення

психологічного тестування студентів-вокалістів та абітурієнтів музичних вищих навчальних закладів вказувала ще 1976 р. видатний науковець І. Герсамія [2, с. 22]; необхідність розробки та впровадження попередньої психологічної експертизи та спеціального тестування для абітурієнтів вокальних факультетів відзначає сучасна поважна дослідниця української вокальної школи, доктор культурології, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського В. Антонюк [1, с. 68].

Про надзвичайне значення проблематики емоційної виразності для вокального мистецтва свідчить її місце в наукових дослідженнях видатного французького вченого, автора нейрохронаксічної теорії голосоутворення Р. Юссона, який розробив програму для вивчення впливу виразності на звукоутворення в професійних співаків та доручив її виконання солісту Гранд-Опера Ж. Вайану (1954). Розглянувши вплив афективних станів, які виникали під час оперних вистав у співаків, на фонацію, Ж. Вайан відзначив тісну залежність якості співу від стану вищої нервової системи, а саме: відчуті співаками вокальні показники при стимулюючих станах виявляли значне поліпшення, при депресивних — мали суто протилежний характер [14, с. 204–206]. Таким чином, визначено суттєвий вплив виразності на співацьке звукоутворення та виконавську діяльність професійних співаків.

Стосовно сфери вокальної педагогіки слід відзначити, що традиційно тут використовуються відомі «раціонально-технічні» (В. Морозов) методи виховання співацького голосу: фонетичний, артикуляційні, дихальні методи, м'язові прийоми тощо. Однак досвідчені вокальні педагоги поєднують вищезазначені традиційні методи з психологічними. У роботі такі наставники домагаються відчуття учнями стану піднесеності, радості під час співу, оскільки саме позитивні емоції активізують як акустичні, так і фізіологічні механізми вокальної техніки.

Для педагогів-майстрів досягнення учнем-вокалістом піднесеного стану під час співу є одним з найважливіших педагогічних завдань, спрямованих на опанування професійної співацької техніки. Наприклад, видатний маестро, педагог уславлених співаків російської сцени А. Нежданової, Н. Обухової, В. Барсової, А. Дольово та ін., професор Московської консерваторії У. Мазетті зазвичай говорив учням: «Співайте красиво», «Радуйтеся в співі!» [15, с. 195]. Як зауважує професор Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського А. Яковлева: «...Музичною виразністю, правильною передачею виконуваного володіли всі вихованці Мазетті» [15, с. 197-198].

По-своєму, з позиції любові до своїх учениць, вирішується питання психологічного настроювання в класі видатної співачки ХХ ст., професора МДК ім. П. І. Чайковського О. Образцової.

Вона відзначає, що «кожний урок слід провести з користю. <...> А якщо людина затиснута, фізично й емоційно, вона нічого навчитися не може» [12, с. 245]. Один з найвидатніших українських педагогів-вокалістів, учитель народних артистів СРСР Б. Гмирі, Н. Манойло, Н. Суржиної і багатьох інших прекрасних співаків та педагогів П. Голубев у книзі «Поради молодим педагогам-вокалістам», говорячи про важливість гарного настрою учня під час занять, підкреслював, що «взагалі, слід остерігатися інертності учня на заняттях, бо цей стан згодом може увійти у звичку і навіть передатися самому педагогові» [3, с. 10].

Отже, оскільки позитивні емоції є засобами активізації співацьких механізмів, то перед вокальними педагогами постає завдання психологічного налаштування учня-співака на оптимістичний, активний стан його душі та тіла. Такому налаштуванню насамперед сприяє доброзичливість педагога, прищеплювання учню впевненості в своїх силах, сувора стриманість від численних зауважень, а також щира, позитивна атмосфера в класі. Цілеспрямована, постійна увага педагога до музично-виразного вокального виконання учня допомагає розвитку не тільки художнього, а й вокально-технічного аспекту співу.

Таким чином, наявність безперечного зв'язку акустичних показників співу (інтенсивність і частотне положення ВСФ, динамічні та часові характеристики, зміна частотного розміщення обертонів співацького голосу) з художньою виразністю вокального виконання (спів, емоційно насичений різними психологічними відтінками), експериментально дослідженого в науковій лабораторії В. Морозова, пояснює та зумовлює використання психоемоційних чинників як у сфері вокального мистецтва під час виконавської творчості професійного співака, так і у сфері вокальної педагогіки в процесі формування вокально-технічних навичок учня-вокаліста. Оскільки зміни акустичних властивостей звуку пов'язані з емоційними змінами в організмі людини, то досягнення відчуття радості під час співу сприятиме поліпшенню акустичних характеристик співацького голосу, відповідно, і відчуття смутку чи горя, навпаки, призведе до погіршення цих характеристик. Отже, під час співу необхідно емоційно налаштуватися на перше й уникати другого, а позитивні емоції стають одними з найважливіших психологічних засобів настроювання голосового апарату вокаліста і самого мистецтва професійного вокального виконавства. За допомогою позитивного емоційного налаштування вокаліст досягає найкращих акустичних характеристик співацького звуку, водночас спонукальна сила позитивних емоцій створює необхідні умови для правильної вокальної фонації, що, в свою чергу, сприяє найповнішому виявленню виражальних можливостей співу.

Перспективи подальших наукових розвідок означеної проблематики пов'язані з ґрунтовним вивченням проблем виконавства у сфері вокального мистецтва академічної європейської традиції, поглибленим дослідженням психологічних питань співу, виявленню особливостей вокально-виконавської творчості в сучасному музичному просторі доби постмодерну.

### Список літератури

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів) / В. Антонюк. — К. : ЗАТ «Віпол», 2007. — 174 с.
2. Герсамія И. Е. Некоторые вопросы вокального исполнительства в свете теории установки акад. Д. Н. Узнадзе : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. Е. Герсамия. — Тбилиси, 1976. — 22 с.
3. Голубев П. Поради молодим педагогам-вокалістам / П. Голубев. — К. : Муз. Україна, 1983. — 62 с.
4. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. — М. : Музыка, 1968. — 676 с.
5. Левик С. Записки оперного певца / С. Левик. — М. : Искусство, 1962. — 713 с.
6. Литвин Ф. Моя жизнь и моё искусство / Ф. Литвин. — Л. : Музыка, 1967. — 164 с.
7. Морозов В. Биофизические основы вокальной речи / В. Морозов. — М. ; Л. : Наука, 1977. — 231 с.
8. Морозов В. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. Морозов ; ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, Центр «Наука и искусство». — М., 2002. — 496 с. : илл.
9. Морозов В. П. Феномен квазигармоничности обертонов и тембр певческого голоса / В. П. Морозов, Ю. М. Кузнецов // Художественный тип человека : комплексные исследования / ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, Центр «Наука и искусство». — М., 1994. — С. 154–163.
10. Нестеренко Е. Размышления о профессии / Е. Нестеренко. — М. : Искусство, 1985. — 184 с.
11. Старк Э. (Зигфрид) Петербургская опера и ее мастера. 1890–1910 / Э. Старк. — М. ; Л. : Искусство, 1940. — 272 с. : ил.
12. Шейко Р. Елена Образцова : Записки в пути. Диалоги / Р. Шейко. — М. : Искусство, 1984. — 360 с. : ил.
13. Юзефович В. С Рождественским о Рождественском / В. Юзефович // Музыкальное исполнительство : сб. ст. — М. : Музыка, 1979. — Вып. 10. — С. 154–193.
14. Юссон Р. Певческий голос : исследования основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон. — М. : Музыка, 1974. — 264 с.
15. Яковлева А. Искусство пения : исследовательские очерки. Материалы. Статьи / А. Яковлева. — М. : Изд. дом «ИнформБюро», 2007. — 480 с. : илл.

*Надійшла до редколегії 18.01.2012 р.*

## ОРКЕСТРИ (АНСАМБЛІ) БАЯНІВ І АКОРДЕОНІВ. ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ

*Розглядаються проблеми розвитку оркестрів (ансамблів) баянів та акордеонів, пропонуються методичні рекомендації стосовно формування інструментального складу музичних колективів та їх репертуару.*

**Ключові слова:** оркестр, ансамбль, баян, акордеон, інструментальний склад, репертуар.

*Рассматриваются проблемы развития оркестров (ансамблей) баянов и аккордеонов, предлагаются методические рекомендации по формированию инструментального состава музыкальных коллективов и их репертуара.*

**Ключевые слова:** оркестр, ансамбль, баян, аккордеон, инструментальный состав, репертуар.

*The problems of orchestras (ensembles) bajans and accordions, offers guidance on the formation of the instrumental music groups and repertoire.*

**Key words:** orchestra, ensemble, bayan, accordion, instrumental composition, repertoire.

Розвиток української школи баянного й акордеонного виконавства, численні перемоги українських виконавців — баяністів та акордеоністів — на міжнародних фестивалях і конкурсах, зокрема в складі різних інструментальних ансамблів, спонукають нас до подальшої активізації ансамблевого та оркестрового виконавства, вдосконалення науково-методичної роботи з цього питання, створення нових музичних колективів, зокрема ансамблів баяністів та акордеоністів (від дуетів, тріо, квартетів до ансамблів чисельністю 10 — 15 учасників) і навіть оркестрів (з 20 — 30 музикантів).

Інструментальний склад подібних оркестрів може містити не тільки баяни або акордеони, але й інші музичні інструменти, наприклад духові (гобой, кларнет тощо), струнні (контрабас та ін.), клавішні (фортепіано), ударні (тарілки, малий барабан, трикутник, дзвоники, ксилофон, вібрафон), які сприятимуть одержанню більш насиченої, яскравої звукової палітри, об'ємного, дійсно оркестрового звучання.

Саме у зв'язку з цим означені аспекти набули різноманітного висвітлення в деяких методико-педагогічних працях, музично-теоретичних розробках та виконавсько-практичних рекомендаціях [2; 3; 4; 5; 6; 11; 12]. Незважаючи на наявність значного обсягу науково-методичної літератури, ці питання є постійно ак-

туальними і значущими у виконавсько-педагогічній практиці та потребують подальшого висвітлення.

**Мета** статті полягає у визначенні специфіки процесу розвитку оркестрів (ансамблів) баянів та акордеонів, особливостей інструментального складу музичних колективів та їх репертуару.

Оркестри (від. гр. *orchestra* — великий колектив музикантів, граючих на різних музичних інструментах та виконуючих разом музичний твір) або ансамблі (від фр. *ensemble* — разом, невеликий художній колектив виконавців; іноді назва «ансамбль» переноситься на оркестровий колектив зменшеного складу) баянів та акордеонів існують практично в усіх музичних навчальних закладах — дитячих музичних школах (школах естетичного виховання), музичних коледжах (коледжах культури та ін.), вищих навчальних закладах культури і мистецтва — консерваторіях, університетах культури і мистецтв, академіях культури та ін.

Звичайно, всі колективи відрізняються один від одного певними особливостями, притаманними конкретному оркестру й ансамблю або навчальному закладу, до якого цей колектив належить, наприклад:

- кількісним складом оркестру чи ансамблю баянів та акордеонів (залежить від чисельності учнів баяністів та акордеоністів, які навчаються в навчальному закладі);
- якісним інструментальним складом (залежить від наявності музичних інструментів, необхідних для збереження потрібного звукового балансу оркестрових груп та музичного колективу в цілому);
- рівнем виконавської майстерності оркестрантів (який, безумовно, різний в музичних колективах дитячої музичної школи та студентів консерваторії).

Кількісний склад ансамблю залежить, перш за все, від чисельності тих чи інших учнів-музикантів, які могли б увійти до складу ансамблю. За умов недостатньої кількості баяністів та акордеоністів у навчальному закладі доцільно створювати невеличкі ансамблі різного складу, до участі в яких бажано залучати й домристів, гітаристів тощо. Якщо ж кількість баяністів та акордеоністів достатня для створення більшого ансамблю і, навіть, оркестру, то слід особливо уважно ставитися до питання наявності відповідних музичних інструментів та комплектації оркестрових груп, адже це є головною передумовою якісного, збалансованого звучання ансамблевого (оркестрового) колективу.

На превеликий жаль, наша промисловість припинила виготовлення оркестрових тембрових баянів, тому доводиться використовувати лише ті музичні інструменти, які є в наявності або є власністю учнів баяністів та акордеоністів.

Найдоцільнішим є, на мою думку, такий варіант комплектації оркестрового колективу баяністів та акордеоністів, відповідно для малого та великого складів:

основні групи інструментів

|                     |         |       |
|---------------------|---------|-------|
| акордеони 1         | 1–2     | 3 — 4 |
| акордеони 2         | 1–2     | 3 — 4 |
| баяни 1             | 2–3     | 4 — 5 |
| баяни 2             | 2–3     | 4–5   |
| баяни 3             | 2 3 — 4 |       |
| баян бас            | 1       | 1     |
| балалайка контрабас | -       | 1     |
| фортепіано          | 1       |       |
| ударні інструменти  | 1       | 1–2   |

За бажанням диригента для виконання сольних епізодів або для надання специфічного колориту звучання в одному або кількох музичних творах до складу оркестру можна долучати інші, епізодичні інструменти — гобой, кларнет, труба, ксилофон, вібрафон та ін. Щодо групи ударних інструментів, то з оркестром баянів та акордеонів добре гармонують трикутник, дзвіночки, тарілка, бубон, малий барабан, іноді навіть литаври, відповідно для малого та великого складів:

епізодичні інструменти

|          |   |   |
|----------|---|---|
| гобой    | - | 1 |
| кларнет  | - | 1 |
| труба    | - | 1 |
| ксилофон | 1 | 1 |
| вібрафон | 1 | 1 |

Розміщення оркестрантів на естраді потребує врахування акустичних особливостей не тільки «основних» (баянів та акордеонів), але й, так званих, «епізодичних» музичних інструментів. Основна й найчисельніша в оркестровому складі цього типу — баянна інструментальна група. Це зумовлює необхідність компактнішого розміщення баяністів.

За баянною виконавською групою доцільно розміщувати групу музикантів-акордеоністів, адже акордеони мають регістри, які додають не тільки нових тембральних і колористичних барв, але й динамічнішого звучання.

Духові інструменти (гобой, кларнет, труба та ін.) для збереження звукового балансу слід розташовувати за групою акордеонів. Такі інструменти як ксилофон, вібрафон — ще далі.

Вважаю за доцільне запропонувати такий варіант розміщення музикантів оркестру на концертній естраді:



|                            |                     |                   |
|----------------------------|---------------------|-------------------|
| Ударні інструменти:        |                     |                   |
| литаври, тарілка, бубон,   |                     | вібрафон ксилофон |
| трикутник, дзвоники та ін. |                     |                   |
|                            | балалайка контрабас | фортепіано        |
| гобой                      | кларнет             | труба             |
| акордеони 1                | баян бас            | акордеони 2       |
| баяни 1                    | баяни 2             | баяни 3           |
|                            | диригент            |                   |

Оркестрантів різних поколінь та рівня інструментально-виконавської майстерності об'єднує одне — співтворчість, можливість спільного виконання різноманітних музичних творів, відмінних за стильовими, жанровими та структурними ознаками, образним змістом (від концертних обробок пісенно-танцювальних мелодій до класичних раритетів і сучасних зразків), що сприяє підвищенню загальномузичного і художньо-виконавського рівня баяністів та акордеоністів. А це, у свою чергу, неможливо без професійно визначеного репертуару, який, без перебільшення, є підґрунтям для формування і розвитку в оркестрантів їхніх музичних здібностей, художнього мислення, творчої інтуїції, виконавського досвіду.

Необхідно визнати, що оригінальний оркестровий та ансамблевий репертуар баяністів і акордеоністів, незважаючи на незаперечні художні особливості багатьох творів, є нечисленним. А тому в умовах дефіциту відповідного репертуару виникає необхідність перекладення кращих зразків світової музичної спадщини для певного складу оркестру або ансамблю баяністів та акордеоністів. Але перекладати музичні твори, які створені для іншого виконавського складу (зокрема симфонічного оркестру), для виконання їх оркестрами (ансамблями) баянів та акордеонів слід дуже обережно. Набуття якісного та змістовного звучання оригінальних творів у художньому перекладенні для ансамблю (оркестру) баяністів та акордеоністів зумовлює врахування іманентних фактурних та динамічних можливостей цих інструментів, манери звукодобування, притаманної їм тембральної специфіки тощо.

Головною творчо-виконавською метою застосування різноманітних художніх перекладень музичних творів для ансамблів (оркестрів) баянів та акордеонів є відтворення емоційному змісту оригіналу в новому звучанні з набуттям інших темброфактурних й колористичних якостей.

Обираючи музичні зразки для концертного виконання необхідно передусім зважати на рівень відповідної фахової підготовки кожного учасника музичного колективу, його технічні можливості. Серед них — володіння штрихами, динамікою, технікою міховедення, філіруванням звука, вміння підбирати зручну та

професійно виправдану, доцільну для конкретного музичного тексту аплікатуру, а також здатність найякісніше виконувати вказівки диригента та доносити до слухачів художній зміст творів, що виконуються.

Важливою умовою ансамблевого виконавського процесу є не лише опанування кожним учасником усіх необхідних виконавсько-виражальних засобів, а й здатність поєднувати особисті виконавські прийоми з манерою гри інших ансамблістів (оркестрантів), відчувати себе співучасником загальномузичного колективного процесу. Особливо це стосується артикуляції (від лат. *articulo* — розділяю) — способу виконання звуку на музичному інструменті в різноманітних варіантах його атаки. Злагоджена артикуляція особливо важлива під час виконання художнього твору великим колективом виконавців на музичних інструментах з різними особливостями звукодобування, різною штриховою культурою, динамічною шкалою тощо. Лише в такому разі є можливою справжня єдність у розумінні музичного тексту, справжній художньо-виконавський ансамбль — збіг відчуттів темпу, динаміки, артикуляції.

Важливе значення в процесі роботи над музичним твором має питання розуміння художнього змісту обраного твору, його стилевих та динамічних особливостей. Це надає певного поштовху до ретельнішої корекції штрихів, артикуляції, метроритму, динамічного та тембрового балансу, що, в свою чергу, посилює творчовиконавську відповідальність кожного оркестранта, спонукає його до подальшого активного вдосконалення ансамблевої техніки.

Отже, складно переоцінити значення репертуару не тільки для вдосконалення виконавської майстерності, але й для розвитку музичного мислення баяністів та акордеоністів. Професійно обраний художній репертуар є основою мистецького розвитку ансамблевого (оркестрового) колективу, сприяє створенню творчої атмосфери, зумовлює подальшу роботу над вирішенням складних технічних та художньо-виконавських завдань.

Перспективним напрямом подальших розробок обраної теми є висвітлення специфіки процесу художнього перекладення та аранжування класичних і сучасних творів для ансамблю (оркестру) баяністів та акордеоністів.

### Список літератури

1. Давидов М. Теоретичні основи перекладання інструментальних творів для баяна / М. Давидов. — К. : Муз. Україна, 1977. — 100 с.
2. Зиновьев В. Инструментовка фортепианных произведений для оркестра баянов / В. Зиновьев // Баян и баянисты. — Вып. 3. — М. : Сов. композитор, 1977. — С. 5—85.
3. Имханицкий М. Совершенствование ансамблевого мастерства баяниста : метод. пособ. / М. Имханицкий, А. Мищенко. — Респ. метод. кабинет учебн. завед. искусств и культуры, 1989. — 39 с.

4. Имханицкий М. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики : учебно-метод. пособ. для учебн. завед. искусств и культуры. — Вып. 1. / М. Имханицкий, А. Мищенко. — М. : из-во РАМ им. Гнесиных, 2001. — 80 с.
5. Имханицкий М. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики : учебно-метод. пособ. для учебн. завед. искусств и культуры. — Вып. 2. / М. Имханицкий, А. Мищенко. — М. : из-во РАМ им. Гнесиных, 2002. — 88 с.
6. Имханицкий М. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики : учебно-методическое пособие для учебных заведений искусств и культуры. — Вып.3. / М. Имханицкий, А. Мищенко. — М. : из-во РАМ им. Гнесиных, 2004. — 84 с.
7. Клебанов Д. Искусство инструментовки : пособ. / Д. Клебанов. — К. : Муз. Україна, 1972. — 219 с.
8. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 367 с.
9. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях / Ф. Липс // Баян и баянисты. — Вып.3. — М. : Сов. композитор, 1977. — С. 86-108.
10. Лысенко Н. Квартет баянистов Киевской государственной филармонии / Н. Лысенко. — К. : Музична Україна, 1979. — 95 с.
11. Максимов Е. Ансамбли и оркестры гармоник : пособ. для руков. самод. коллективов / Е. Максимов. — М. : Сов. композитор, 1979. — 175 с.
12. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов (на основе опыта квартета баянистов Киевской филармонии) : метод. пособ. / Н. Ризоль. — М. : Сов. композитор, 1986. — 222 с.
13. Розанов В. Инструментоведение : пособ. для руков. оркестров русских нар. INSTR. / В. Розанов. — М. : Сов. композитор, 1981. — 136 с.

*Надійшла до редколегії 12.01.2012 р.*

УДК 78.071.2(430)«18»

Ю. І. ЛОШКОВ

### **НІМЕЦЬКА РОМАНТИЧНА ДИРИГЕНТСЬКА ШКОЛА (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ СТ.)**

*Визначається специфіка формування диригентського виконавства як різновиду музичного мистецтва на основі німецької романтичної естетики.*

**Ключові слова:** романтизм, музичне мистецтво, професійна музична діяльність, диригентське виконавство, німецька романтична диригентська школа.

*Определяется специфика формирования дирижерского исполнительства как разновидности музыкального искусства на основе немецкой романтической эстетики.*

**Ключевые слова:** романтизм, музыкальное искусство, профессиональная музыкальная деятельность, дирижерское исполнительство, немецкая романтическая дирижерская школа.

*Author of the article define specifically formed the conductor performance — the variety of musical art on the foundation German romantic aesthetic.*

**Key words:** *romanticism, musical art, professional musical activity, conductor performance, German romantic conductor school.*

Диригування як творчий процес, за засобом висловлення, є різновидом музично-виконавського мистецтва. Передумови виникнення нового різновиду виконавського мистецтва склалися в першій половині XIX ст. в музичній культурі Західної Європи. Головним стимулом стало зародження музичного романтизму, провідні представники котрого, здійснюючи різноманітну професійну діяльність, формували естетичне підґрунтя нової виконавської галузі — оперно-симфонічного диригування. Виявлення й осмислення специфіки цього процесу уможливило пошук оптимальних шляхів подальшого розвитку диригентського виконавства, зокрема у вітчизняній музичній культурі.

Нині джерельну базу складає значна кількість публікацій, які так чи інакше висвітлюють проблему формування диригентського виконавства як різновиду творчості. Так, в останні десятиліття питання історії, теорії та практики диригування обговорювали російські (Л. Сидельников) та українські (Г. Макаренко, В. Плужников та ін.) дослідники, праці котрих є важливим здобутком сучасної наукової думки. Утім, проблема функціонування т. зв. «німецької романтичної диригентської школи», яку порушували в 1950-70-х рр. у критичних статтях періодичних видань радянські митці Д. Рабінович та Л. Гінзбург, нині практично оминається в науковій думці. Таким чином, недостатня розробленість означеного питання та усвідомлення цього факту як проблеми і зумовило мету цієї статті.

Радянська дослідниця В. Васіна-Гроссман основною характерною ознакою романтизму назвала «звернення до внутрішнього, душевного світу людини» [3, с. 12]. В музиці увага до внутрішнього світу людини виявилася в культурі суб'єктивного, тяжінні до емоційної напруженості. Відомий музикознавець М. Друскін відзначав, що, характеризуючи романтизм, необхідно говорити про більшу, в порівнянні з класиками, емоційність, широту асоціативних зв'язків, які породжують рухливість, комплексність, багатоскладність образів [7, с. 189]. Така специфіка сприяла збагаченню та індивідуалізації засобів вираження, водночас зробивши їх найважливішим елементом музичної образності.

Традиційно зародження музичного романтизму пов'язують з культурою Німеччини й Австрії, де до кінця XVIII ст. сконцентрувався значний духовний потенціал, котрий не мав аналогів у культурі інших європейських країн. Цей потенціал виявився у філософському усвідомленні особистості як суб'єкта, психологічного

індивіда надзвичайно насиченого, різнорідного та суперечливого змісту. Центральна ідея німецької романтичної естетики межі XVIII–XIX ст.: мистецтво — шлях до єднання окремої душі з «душею світу». Для творців цієї концепції ототожнення одиничного із загальним можливе лише в такому художньому переживанні, яке торкається «сутності» (в первинному розумінні — «боже-ственного»). Звідси предметом мистецтва достойне бути лише духовно значиме, а художній акт потребує безкомпромісної чистоти та цілеспрямованості. Піднесені ідеї німецької романтичної естетики трактувалися в контексті національного відродження. Так, ідеолог музичного романтизму Р. Шуман наголошував, що для представників цієї мистецької течії кінцевою метою є піднесення німецького духу через німецьке мистецтво [10, с. 262]. Така ситуація зумовила специфіку художньої образності музичного романтизму й актуалізувала прерогативу виконавця як інтерпретатора музичного тексту й посередника між автором і публікою.

Крім художньо-естетичних чинників, значну роль у формуванні диригентського мистецтва в австро-німецькій культурі відіграли політичні та економічні чинники. Як відомо, Австрійська імперія, столицю якої — Відень — повноправно вважали культурним центром Європи, увійшла в XIX ст. багатонаціональною, але територіально чітко окресленою державою, а Німеччина до другої половини XIX ст. була роздробленою на численні державні утворення — курфюрства. Водночас вікові традиції використання музики як складової всебічного виховання представників аристократичних кіл — власників земель — сприяли поширенню при дворах курфюрстів різноманітних музичних колективів, точніше організацій, у межах яких займалися професійною діяльністю, матеріально заохочувані талановиті музиканти різних національностей. Так, австрійський музикознавець Л. Новак відзначав, що в аристократичних колах музика не тільки у свята, а й у повсякденному житті виконувала певні художньо-естетичні завдання [9, с. 60]. Склад цих музичних організацій уможлиблював виконання музичних творів будь-яких жанрів. Подібні музичні колективи функціонували й у так званих «вільних» містах.

Очоловали такі організації капельмейстери, багатофункціональна специфіка діяльності яких передбачала й безпосереднє керівництво процесом спільного виконання — диригування. Зазначені вище чинники спричинили професіоналізацію в музичній галузі та, зокрема, диференціацію в межах капельмейстерської діяльності. Так, удосконалення та ускладнення музичної мови на основі ідейного поглиблення змісту зумовили вимогливість композиторів до художньої якості процесу виконання в контексті підвищення професійної майстерності як колективу виконавців, так і керівника процесом виконання. Ці зміни спричинили появу

професійних музикантів-педагогів, основою діяльності котрих була якісна фахова підготовка виконавців. Поряд із тим, прагнення до самовдосконалення зумовило поступове зосередження музикантів на певних різновидах творчої діяльності, таких як композиція та керівництво колективним виконанням, які до того складали синтетичне капельмейстерство.

З іншого боку, поступове зниження платоспроможності австро-німецької, як і взагалі європейської, аристократії спричинило демократизацію професійної музичної діяльності. Музиканти поступово почали переорієнтовуватися, в сенсі матеріального забезпечення, з професійної діяльності при дворі на життя завдяки визнанню широкою публікою. Швидкоплинність цього процесу можна проілюструвати на прикладі двох видатних віденських класиків. Так, в останнє десятиріччя XVIII ст. Й. Гайдн, який набув визнання та матеріального достатку завдяки капельмейстерській діяльності, обурювався, що «така єдина в своєму роді людина», як В. А. Моцарт не має місця придворного капельмейстера, а невдовзі Л. ван Бетховен міг дозволити собі жити на доходи від видання творів та ін. Така ситуація зумовила трансформацію в межах співвідношення «виконавець — аудиторія», основою якої стала актуалізація для музикантів проблеми популярності в публіці. У зв'язку з цим у період музичного романтизму набули поширення карколомна віртуозність, музичні ефекти, спрямовані на миттєве враження, епатаж не тільки на сцені, а й у житті.

Означені умови відіграли суттєву роль у формуванні «німецької романтичної диригентської школи» (визначення Д. Рабіновича), естетичні основи якого закладали видатні універсальні музиканти, значне місце в професійній діяльності яких посідало капельмейстерство. Зокрема, створення перших художньо значимих музичних романтичних творів пов'язане з іменами Е. Т. А. Гофмана (1776-1882) та Л. Шпора (1784-1859), творчість котрих значною мірою відбувалася в межах капельмейстерської діяльності.

Крім того, капельмейстерська діяльність надавала можливість композиторам-романтикам суттєво впливати на оркестрове виконавство взагалі. Так, з ім'ям основоположника німецького національного романтичного музичного театру Карла Марії фон Вебера (1786-1826) пов'язаний процес закріплення певного розміщення оперного оркестру та диригента під час виконання. Заслугою цього видатного музиканта є й запровадження репетиційного процесу як обов'язкової норми підготовки музичного твору до репрезентації. Довготривале керівництво музичними колективами та публічні виступи з ними сприяли підвищенню рівня виконавської майстерності оркестрантів не тільки цих колективів, а й усієї Європи. Крім К. М. Вебера, який з 1817 по 1826 рр. займався капельмейстерською діяльністю в Дрезденському театрі, необхідно

назвати й значиму для музичної історії диригентську творчість Ференца Ліста (1811-1886) у Веймарському оперному театрі з 1848 по 1861 рр. і період керівництва Феліксом Мендельсоном-Бартольдї (1809-1847) лейпцизьким «Гевандхаузом» (1836-1845). Крім того, Мендельсон акцентував увагу на систематичній підготовці професійних диригентів під час керівництва Лейпцизькою консерваторією. Високо оцінюючи вихованців Мендельсона, Р. Вагнер наголошував: «...вони відзначаються витонченістю манер, ... набагато тонкіше відчують природу нового оркестру, який їх учитель Мендельсон зумів заставити звучати якимось особливо ніжно та чуттєво...» [1, с. 89]. Л. Сидельников зазначав, що саме в діяльності Мендельсона вперше простежуються тенденції відокремлення виконавства від композиторства. Таке явище російський мистецтвознавець обґрунтовував тим, що Мендельсон-диригент, у першу чергу, пропагував не свої, а твори інших авторів [11, с. 137]. Саме з його ім'ям пов'язується формування «історичного» стилю у виконавстві, завдяки котрому з концертної естради зазвучали музичні твори попередніх епох.

Гектор Берліоз (1803-1869) з тридцятирічного віку активно займався диригентською практикою, гастролюючи протягом 40-60-х рр. XIX ст. в культурних центрах Німеччини, Франції, Австрії, Чехії, Угорщини, Росії. Митець наголошував, що став за диригентський пульт у зв'язку з незадоволенням рівнем виконання його творів. Специфіку вимог Г. Берліоза зазначав Р. Шуман: «... він вимагав від оркестрантів не підвищеної технічної віртуозності; йому необхідні зацікавленість, робота, любов. Індивід повинен відступити на другий план, щоб служити цілому, а останнє, в свою чергу, має підкорятися волі своїх керівників...» [10, с. 211]. Такий підхід зумовив акцент на оптимізації репетиційного процесу.

Ріхард Вагнер (1813-1883) особисту виконавську диригентську майстерність розвинув у результаті бурної практичної діяльності, яку розпочав у 1834 р. з посади «генералмузикдиректора» Магдебурзького театру. Запрошений у 30-річному віці в Дрезден на посаду королівського саксонського придворного капелмейстера, він набув як музикант (композитор та диригент) беззаперечного визнання. Капельмейстерську діяльність у театрі Вагнер присвятив постановці шедеврів К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена та К. М. Вебера. Крім того, він став організатором постійних концертів придворного оркестру, виконання з котрим Дев'ятої симфонії Л. Бетховена принесло Вагнеру славу. Виконання цього ж твору в 1872 р. в концерті, присвяченому закладці байройтського Festspielhaus, ознаменувало завершення активної диригентської діяльності митця. Як і Г. Берліоз, Вагнер вважав, що диригентська діяльність сприяє популяризації особистих творів. Одним із перших він став писати анотації до виконуваних творів та публікувати

їх задовго до виступів, що не тільки приваблювало публіку, а й підготовлювало її до осмисленого прослуховування музики.

У виконавській творчості Вагнер, за свідченням сучасників, акцентував увагу на змістовній складовій інтерпретації та засобах її втілення. У зв'язку з цим, як К. М. Вебер та Г. Берліоз, Вагнер велике значення приділяв репетиційній роботі, активно сприяв упровадженню прогресивних способів роботи з оркестром та збагатив на практиці процес взаємодії диригента з колективом музикантів. Одним з перших Вагнер часто виконував твори напам'ять, за що його критикували сучасники. Публічні виступи Вагнера-диригента значною мірою вплинули на місцеположення керівника колективу стосовно оркестру на естраді — перед музикантам, спиною до публіки.

У 1860-х рр. Р. Вагнер започаткував виконавську школу, виховуючи диригентів у безпосередньому практичному спілкуванні під час постановки своїх сценічних творів. Серед них музикант високої художньої культури, піаніст, диригент і композитор Г. фон Бюлов (1830-1894) (прем'єри опер «Тристан та Ізольда» і «Нюрнберзькі мейстерзингери» відповідно в 1865 та 1868 рр. у Королівській музичній школі Мюнхена), надалі — Ф. Вюльнер (1832-1902), Г. Ріхтер (1843-1916) (прем'єра «Кільця Нібелунгів» у Байройті в 1876), Г. Леві (1839-1900) (прем'єра «Парсифаля» в Байройті в 1882). Попередниками такої співпраці Л. Гінзбург називав Л. ван Бетховена і капелмейстера Віденської придворної опери Міхаеля Умлауфа (1781-1842), які тричі виступали разом під час виконання опери «Фіделіо» в 1814 і прем'єри Дев'ятої симфонії та *Kyrie, Credo* і *Agnus Dei* з «Урочистої меси» в 1824 у Відні [4, с. 139].

Водночас зі становленням школи Р. Вагнера виникло явище, своєрідність якого настільки значна, що не можна оминати увагою. Це — Ліст-диригент. Уже перші його концерти у Веймарі засвідчили, що виконавський стиль Ф. Ліста відрізняється від відомих зразків. Г. Шюнеман писав, що «Ліст-диригент випрацював свій особистий метод управління оркестром. Він не викреслював паличкою однакових трикутників та багатокутників, а прагнув передати рисунок мелодії ... наочно виділяв музичні періоди й мотиви та досягав зовнішньо зримого вираження фразування і нюансування» [4, с. 151]. Специфіка виконання Ліста, яка базувалася на диригуванні періодами та музичними фразами, усупереч традиційному показу долей такту, викликала озлоблені нападки тогочасних професіоналів-ремісників, які звикли керуватися існуючою знаковою системою як формою спілкування між оркестрантами та диригентами. Манера ж диригування Ф. Ліста, як природний прояв на практиці романтичного принципу нескінченної мелодії, свідчить про прагнення митця до високохудожнього відтворення музичного шедевр у живому звучанні. Така спрямованість процесу



керівництва колективним виконанням зумовлювала використання не традиційної в диригуванні знакової системи, а оптимальних, на думку Ліста, засобів вирішення творчих завдань.

Якщо зазначені вище митці були в першу чергу композиторами, то Ганса фон Бюлова (1830-1894) вважають першим музикантом, для котрого диригування стало основним видом професійної музичної творчості. Визнання Бюлов набув, коли, після безпосередньої співпраці з Р. Вагнером, у 1880 р. очолив оркестр Мейнінгенської капели. Ф. Вейнгартнер називав Бюлова «кращим борцем за відкрите Вагнером мистецтво диригента», який мав славу кращого інтерпретатора симфонічного надбання Л. ван Бетховена [4, с. 171]. Як диригент-професіонал він мав можливість більше уваги приділяти розробці техніки диригування, безпосередній репетиційній роботі, а також виконанню широкого кола творів різних епох, стилів та жанрів, що активно сприяло збагаченню диригентської палітри. Першим в історії Бюлов здійснив гастролі симфонічних оркестрів (Мейнінгенського та Берлінського).

А. Лазер зазначав, що тільки окремі майстри могли навчатися у Вагнера безпосередньо, «інших пробудив від летаргічного сну його геніальний учень — Ганс фон Бюлов» [4, с. 198]. За його прикладом, диригенти почали збільшувати кількість репетицій, приділяти увагу ансамблю та прискіпливіше ставитися до відтворення різноманітних нюансів засобами мануальної техніки.

Отже, в практичній діяльності провідних представників музичного романтизму викристалізовувалися рольові функції та принципи взаємодії диригента з музичним колективом. Разом із тим, головною заслугою музикантів-романтиків є формування естетичних засад диригентського мистецтва.

На противагу тенденції поширення жанрів музики розважальної спрямованості, романтики, займаючись виконавською діяльністю, активно пропагували творчість видатних композиторів попередніх часів, особливо твори, де найбільш вільно проявлялася стихія почуття. В оркестровій музиці це були оркестрові твори віденських класиків і, в першу чергу, Л. ван Бетховена. У зв'язку із цим певний час критерієм спроможності музиканта як диригента була успішна інтерпретація творів саме Бетховена.

Стосовно цього радянський музикознавець І. Барсова відзначала, що в музиці Бетховена предметом виразу звуками стали не тільки основні відтінки настрою, наприклад, смуток тощо, а й переходи від одного настрою до іншого, конфлікти, навколишня природа та її вплив на нас, гумор, поетичні ідеї [6, с. 60]. В. Фуртвенглер писав, що Бетховен утілював у своїх творах полярно протилежні душевні стани й передати ідею його творів здатен тільки виконавець, спроможний поєднувати обидва моменти — закономірність цілого та полярні протилежності в окремосях [4, с. 433].

Така вимогливість до диригентів зумовлена витонченістю образності творів безпосередньо видатних музикантів-романтиків. Їх партитури неможливо було виконувати старим капельмейстерським способом, дотримуючи задовільного ансамблю; вони потребували більшої, ніж будь-коли, техніки та музичної проникливості. Загальновизнаним творчим покликанням зазначених митців, передусім, була композиція — найінтелектуальніший різновид музичної діяльності, який передбачає наявність видатного таланту (в ідеалі — геніальності) та широкого світогляду, а, за тогочасною традицією, ще й виконавського хисту.

Отже, в цьому сенсі спостерігаються відзнаки синтетичності, притаманні як капельмейстерській діяльності, так і романтичній естетиці взагалі. Але, якщо основним завданням композитора-капельмейстера попередніх століть під час безпосереднього керівництва колективним виконанням було забезпечення, за характерним висловленням того часу, «стройності гри», композитор-диригент епохи романтизму вважав своїм творчим обов'язком домогтися від музичного колективу високохудожнього втілення як особистого, так і чужого задумів. На цьому естетичному підґрунті сформувалася німецька романтична диригентська школа.

Зокрема, практичні знання Г. Берліоза стали основою фундаментальної праці «Великий трактат із сучасної інструментовки та оркестровки» (1844). В 1856 р. вийшла друком праця Берліоза «Диригент оркестру. Теорія його мистецтва», присвячена не стільки проблемам практичної ремісничої підготовки, скільки висловленню особистого бачення диригента як художника, його естетичної ролі. Трактат «Диригент оркестру...» вважається органічною частиною вчення про інструментування. Таке ставлення обумовлював Л. Гінзбург, формулюючи методичну значимість диригентських установок Берліоза, яка полягає в об'єднанні оркестрового мислення (техніка гри оркестру і його окремих інструментів, їх звучання та інтонування) із практичною професійною підготовкою, що формує справжнього диригента [5, с. 152].

Стаття Р. Вагнера «Про диригування» (1869) мала велике значення в осмисленні керівництва колективним виконанням як творчої професії. Саме стосовно естетичного значення настанов Р. Вагнера видатний німецький диригент Б. Вальтер у середині ХХ ст. зазначав, що жодний з музикантів не залишиться байдужим до їх аксіомного значення як виховного чинника [2, с. 211]. Публіцистика Ф. Ліста яскраво відображає розбіжності між високохудожнім та ремісничим підходами до керівництва колективним виконанням. За визначенням вітчизняного мистецтвознавця Г. Макаренка, здобутки Ф. Ліста в галузі осмислення диригентської професії пов'язані з наданням головного місця художньому плану виконання, спробами розгляду диригентського мистецтва

з естетичних позицій та визнанням за диригентом ролі керівника творчого процесу [8, с. 124].

Наведений матеріал свідчить про те, що видатні музиканти ХІХ ст. на фундаменті романтичної естетики на практиці сформуvalи принципи нової мистецької спеціальності — диригентського виконавства. Основою естетики мистецтва диригування став виховний принцип: диригент інтерпретує музичний твір, дотримуючи авторської концепції, осмисленої настільки, щоб уміти передати її виконавському колективу, а потім, у спільному творчому пориві — публіці. Тобто диригент, інтерпретуючи витвір мистецтва, займається самовихованням (особисте осмислення), професійним (практичне втілення інтерпретації в роботі з музичним колективом) та загальним естетичним вихованням (публічне виконання інтерпретованого твору).

Отже, видатні музиканти ХІХ ст. на фундаменті романтичної естетики на практиці та в теорії сформуvalи мистецькі принципи «німецької романтичної диригентської школи», що зумовлено такими факторами:

- специфіка романтизму як мистецької течії, характерною ознакою котрі є звернення до внутрішнього почуттєвого світу людини, спричинила ідентифікацію музиканта-виконавця (зокрема диригента) як важливого суб'єкта творчого процесу, роль якого полягає в адекватному відтворенні авторського задуму перед публікою;
- професійна діяльність К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Г. Берліоза, Р. Вагнера, Ф. Ліста, Г. фон Бюлова сприяла осмисленню керівництвом колективного виконання як творчого процесу, під час котрого диригент не тільки контролює відтворення моделі музичного тексту, створеної митцем під час репетиційної роботи з колективом, а й здійснює творче корегування цієї моделі в залежності від свого психологічного стану в момент виконання;
- творчість видатних представників музичного романтизму ХІХ ст., котрі уособлювали визначні таланти мислителя, композитора і виконавця, зумовила прагнення виявити ідеальний, за їхнім розумінням, образ диригента — основного посередника в доведенні авторського задуму до ідеального слухача. Ці прагнення акумульовані в думці Р. Вагнера: «... Бути передавачем задуму художника, істинним представником композитора-творця — подібна роль накладає на нього (диригента — Ю. Л.) особливі обов'язки дотримувати серйозності та чистоти мистецтва взагалі: він, виконавець, своєрідний пропускний пункт для художньої думки, яка певною мірою тільки через його посередництво набуває реального життя...» [1, с. 57].

Подальші перспективи запропонованого дослідження полягатимуть у виявленні специфіки функціонування німецької романтичної диригентської школи в першій половині ХХ ст.

### Список літератури

1. Вагнер Р. Избранные работы / Сост. И. А. Барсова и С. А. Ошерова. — М. : Музыка, 1978. — 695 с.
2. Вальтер Б. Тема с вариациями. Воспоминания и размышления / Б. Вальтер ; Пер. с нем. Г. Эдельмана // Исполнительское искусство зарубежных стран. — М. : Музыка, 1969. — Вып. 4. — С. 11–294.
3. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1966. — 405 с.
4. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство : Практика. История. Эстетика / Л. Гинзбург. — М. : Музыка, 1975. — 629 с.
5. Гинзбург Л. Избранное : Дирижёры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования / Л. Гинзбург. — М. : Сов. композитор, 1981. — 304 с.
6. Густав Малер. Письма. Воспоминания / Сост., вступ. ст и примечания И. Барсовой; перевод с нем. С. Ошерова. — М. : Музыка, 1968. — 607 с.
7. Друскин М. Избранное : Монографии. Статьи / М. Друскин. — М. : Сов. композитор, 1981. — 336 с.
8. Макаренко Г. Творчість диригента: Естетико-мистецтвознавчі виміри : моногр. / Г. Макаренко. — К. : «Факт», 2005. — 328 с.
9. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / Л. Новак ; пер. с нем. Д. Каравкиной, Вс. Розанова. — М. : Музыка, 1973. — 448 с.
10. Роберт Шуман. О музыке и музыкантах : Собрание статей в 2-х томах / Редактор-составитель Л. В. Житомирский; Пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. — Т. 1. — М. : Музыка, 1975. — 407 с.
11. Сидельников Л. Симфоническое исполнительство. Исторический очерк / Л. Сидельников. — М. : Сов. композитор, 1991. — 286 с.

*Надійшла до редколегії 16.01.2012 р.*

УДК 785.7(477.74)''1860/1870''

В. М. ЩЕПАКІН

### КАМЕРНЕ ВИКОНАВСТВО В ОДЕСІ НАПРИКІНЦІ 1860-Х — ПОЧАТКУ 1870-Х РР. ЯК ПРИКЛАД ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ ПРЕДСТАВНИКІВ РІЗНИХ КУЛЬТУР

*Аналізується маловивчена сторінка музичного минулого Одеси через призму виконавської діяльності яскравих музикантів — представників західноєвропейських традицій.*

*Ключові слова: музична культура Одеси, камерне виконавство, західноєвропейські музиканти.*

*Анализируется малоизученная страница музыкального прошлого Одессы через призму исполнительской деятельности ярких музыкантов — представителей западноевропейских традиций.*

**Ключевые слова:** *музыкальная культура Одессы, камерное исполнительство, западноевропейские музыканты.*

*The little-studied pages of musical past Odessa through the prism of performances of outstanding musicians — the representatives of West-European traditions are analyzed.*

**Key words:** *musical culture of Odessa, chamber music, Western musicians.*

У Російській імперії протягом усього XIX ст. найбурхливішим за темпами торговельно-економічного розвитку й чисельним зростанням населення була Одеса, яка приваблювала численних підприємців, інженерів, купців, лікарів, творчу інтелігенцію, ремісників, представників інших професій багатьох національностей і релігійних конфесій, тому інтернаціоналізм з перших десятиріч існування цього міста став характерною ознакою всього культурного буття одеситів.

Чи не найяскравіше ця особливість Одеси проявилася в музичному побуті, адже на концертних сценах міста в XIX ст. пліч-о-пліч виступали німці, французи, австрійці, угорці, чехи, поляки, євреї, греки, росіяни, українці, а одеська італійська опера стала феноменальним культурним явищем на теренах усїєї Російської імперії. Проте деякі сфери музичної культури, зокрема камерне виконавство, мали етапи бурхливого розквіту і майже повного занедбання. Отже, актуальним є детальне дослідження цієї важливої гілки розвитку музичного мистецтва Південної Пальміри. **Мета** статті — аналіз творчої діяльності учасників одеського квартету кінця 1860-х — початку 1870-х рр. на основі публікацій в одеській періодиці тих часів. Об'єктом дослідження є музична культура Одеси 60-х — початку 70-х рр. XIX ст., предметом — камерне виконавство в місті в означений період.

Про стан музичного життя міста за ті часи критик І. М. Кузьмінський писав таке: «Одеса не може конкурувати з Рігою, Варшавою, Києвом, Харковом та Саратовом. У Києві — красивий театр, російська опера з гарним оркестром і хором з 30 осіб. В Одесі це в нещасному і хирлявому вигляді. Про театр і не кажу, — оркестру мало-мальськи прийняттого ще немає; товариство любителів музики ледь дихає, музичний гурток артистів такий тісний, що нічого серйозного затіяти неможливо» [22]. Нетривалим сплеском концертної активності характеризувався період кінця 1860-х — початку 1870-х рр., коли в місті жили і працювали чудові талановиті музиканти: скрипалі М. Г. Франк (австрієць, можливо єврейського походження, учень професора Я. Дондта

у Відні), К. Бабушка (чех, вихованець Празької консерваторії) і віолончеліст М. Куммер (учень свого батька, Ф. А. Куммера, відомого німецького віолончеліста і гобоїста, професора Дрезденської консерваторії). Саме завдяки їхній активній життєвій позиції та високому професіоналізму одесити впродовж 1868-1871 рр. мали змогу регулярно відвідувати концерти камерної (здебільш квартетної) музики. Адже до появи в місті цих музикантів камерні (квартетні) концерти в Одесі організовувалися лише епізодично, здебільшого силами аматорів, і майже не звучали з великої естради.

Одними з найцікавіших камерних циклів, проведених в Одесі в 1860-х рр., були гастрольні концерти чеської родини Неруда, які відбулися в 1861 р. [61; 62]. У звіті Одеського філармонічного товариства за п'ять років його активної діяльності (1860-1865) перелік ансамблевих п'єс, що були виконані його членами за весь цей час, обмежувався лише септетом Гуммеля і тріо Мендельсона [58, с. 8]. Особливістю цього товариства, за словами дослідника історії Одеси О. М. Дерібаса, була відсутність власного окремого приміщення, тому воно функціонувало, переміщуючись з однієї квартири до іншої і влаштовуючи камерні зібрання (в які, судячи зі звіту товариства, входили найчастіше сольні виступи музикантів-інструменталістів або вокальні номери) не публічно, а «...в інтимному, домашньому гуртку щирих любителів хорошої музики» [48, с. 194]. Отже, на концертній естраді камерного виконавства як такого за тих часів у місті практично не було.

1867 р. виявився благодатним для Одеси в контексті впровадження камерних виконавських традицій. Адже саме з оселенням у цьому році в Одесі скрипалів М. Г. Франка, К. Бабушки та віолончеліста М. Куммера камерна музика в місті вийшла з приватних салонів (здебільш аматорських) на велику концертну естраду. Найперше друковане свідчення про виступ вихованця Празької консерваторії К. Бабушки в місті датоване 23 березня 1867 р., коли цей молодий скрипаль грав у концерті відомого і популярного в Одесі піаніста, уродженця Відня Р. Фельдау, який близько 40 років (середина 1850-х — 1895 р.) жив і активно працював в Одесі. Бабушка зіграв Велике фортепіанне тріо Мендельсона (з Фельдау та віолончелістом Гарпфом) і Фантазію на мотиви Вебера для скрипки з фортепіано Вольфа та В'єтана [52]. Через тиждень Бабушка взяв участь у концерті місцевого викладача співу п. Рuffа [51], а наприкінці квітня — у музичному благодійному вечорі в Акермані. «Артистичне виконання на скрипці п. Бабушки справило приємне враження», — зазначав анонімний кореспондент [1]. Нарешті, 24 травня 1867 р. Бабушка дав власний концерт в одеській Біржовій залі. У цьому концерті взяли участь відомі в місті музиканти Фельдау, Гарпф і військовий

капельмейстер А. Ейхгорн. Серед іншого присутні почули Фантазію «Апасіоната» для скрипки В'єтана (Бабушка), Друге велике фортепіанне тріо Мендельсона (Бабушка, Гарпф і Фельдау), Andante та Presto із сонати для скрипки та фортепіано Бетховена (Фельдау та Бабушка), Арпеджіо для скрипки, віолончелі та фортепіано В'єтана (Бабушка, Гарпф і Фельдау), Andante та Scherzo carriccioso для скрипки Давіда (Бабушка) [10].

Восени цього ж року «Одеський вісник» анонсував серію квартетних зібрань (29.11; 03.12; 06.12 та 10.12), які мали відбутися в залі німецького клубу «Гармонія» за участю пп. Франка, Бабушки, Россета та Куммера [14]. З того часу протягом наступних трьох років камерні концерти в Одесі стали регулярними і бажаними музично-культурними подіями. Вже після двох перших концертів квартету місцева преса зазначала, що кожен з його учасників «...цілком заслужений артист і тому всі п'єси камерної музики виконуються ними злагоджено і досконало. Квартети Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шумана — постають у цей раз перед нами не в такому спотвореному вигляді, в якому їх найчастіше доводиться слухати: тільки у виконанні таких артистів, котрих названо вище, красу цієї музики можна оцінити належним чином» [57]. Якщо скрипаль Бабушка і альтист Россет, керівник садового оркестру, вже були знайомими місцевій публіці, то поява в місті двох молодих талановитих музикантів — скрипала Франка і віолончеліста Куммера — стала для слухачів приємним подарунком.

Окрім саме проведення квартетних камерних концертів, учасники тільки-но сформованого квартету вели дуже насичену концертно-виконавську діяльність, беручи участь у численних благодійних заходах, концертах інших місцевих музикантів (професійних та аматорів), а також гастролерів. На початку січня 1868 р. Франк організував власний концерт, в якому, крім учасників квартету, взяв участь і найшановніший одеситами піаніст І. Тедеско, організатор і багаторічний керівник відомого в місті, проте малодіяльного філармонічного товариства, яке на той час об'єдналося з товариством любителів музики. У цьому концерті музиканти виконали Тріо Гайдна, Квартет Бетховена, Квінтет Шпора та Варіації для скрипки та фортепіано Бетховена ор. 47. Відмітивши художність виконання концертантами всіх творів, безіменний рецензент значну увагу приділив піаністові Тедеско, який погодився грати з учасниками квартету, адже він уже близько п'яти років не виступав прилюдно. «Він був м'яким — в Анданте Гайдна, блискучим — у варіаціях Бетховена і елегантним — у квінтеті Шпора» [55].

На початку березня 1868 р. учасники квартету взяли участь у концерті піаніста Фельдау, в якому виконали Квінтет Шумана [54]. Через тиждень цей же квінтет був ще раз виконаний 9 березня

на сімейно-музичному вечорі Товариства любителів музики, крім того, К. Бабушка виконав Соло для скрипки В'єтана [60]. 13 березня Бабушка взяв участь разом із кларнетистом-чехом Урбанеком, віолончелістом Куммером, співаком О. М. Додоновим та ін. у концерті 12-річного скрипаля А. Паулі [8]. А вже 15 березня учасники квартету розпочали другу серію камерних концертів [15]. Знаменною подією для учасників квартету стало виконання 8 вересня 1868 р. Квінтету Шумана в ансамблі з А. Рубінштейном, який концертував в Одесі [7]. У жовтні 1868 р. Бабушка в концерті співачки А. Роджерс та її дочок виконав Адажіо та Рондо з Концерту В'єтана [5]. У другій половині грудня 1868 р. учасники квартету разом із піаністом Фельдау в залі німецького товариства «Гармонія» розпочали вже третю серію камерних (квартетних) вечорів [4].

Узимку 1869 р. учасники квартету виступали в так званих музичних ранках. 31 січня «Новоросійський телеграф» інформував читачів про проведення 2 лютого другого музичного ранку в залі Об'єднаних товариств любителів музики і філармонічного. До програми ранку ввійшли Квінтет Шумана (партія фортепіано — п. Вейнберг), Серенада Гуно для тенора, віолончелі та фортепіано (п. Машевський, Куммер і Вейнберг) і Квартет Моцарта (Франк — Бабушка — Россет — Куммер) [3]. А 29 січня в концерті в Біржовій залі Е Абрас, доньки кантора місцевої синагоги, учениці відомого в Одесі вокального педагога Руффа, взяв участь Бабушка, виконавши Арію з варіаціями В'єтана та Концерт «Millitaire» Ліпінського [12, 13].

У середині лютого члени квартету вже закінчили чергову серію вечорів класичної музики. «Незважаючи на значну кількість розваг у цей багатий на події сезон, класична музика не залишилася в нас поза увагою. Бали, опери, російський драматичний театр — усе це не завадило публіці акуратно відвідувати вечори класичної музики, а тому вечори, що були оголошені, й програми в їхньому нинішньому вигляді збудили великі очікування, і [...] очікування більшості збулися (...). Франк своїм смичком і сумлінним виконанням змушував публіку відчувати всю красу цієї безсмертної музики, навіть і не дуже великі знавці і любителі, очевидно, насолоджувалися звуками цих чудових мотивів. Віддамо належне і його співучасникам, котрі всі — дуже сумлінні виконавці. Фельдау також грав доволі багато і з особливим успіхом у тріо Бетховена і, останнього разу, в тріо Шуберта» [63]. 16 лютого Франк, Бабушка, Россет та Куммер узяли участь у четвертому музичному ранці Об'єданого товариства любителів музики і філармонічного. До програми ввійшли квартети Гайдна (№ 38) і Шпора [18].

12 березня 1869 р. Франк, який виконував обов'язки керівника оркестру цього товариства, керував його симфонічним оркестром.



У концерті були, крім вокальних номерів, виконані симфонія Моцарта, увертюра «Егмонт» Бетховена та подвійний квартет Шпора [9].

У березні 1869 р. Бабушка знову виступив у концерті А. Роджерс (16 березня), виконавши Grand Concert В'етана [6], а Франк у концерті Руффа (23 березня) «...відмінно зіграв баладу і полонез В'етана, навіть із захопленням, яке не завжди йому притаманне» [21]. 30 березня квартет узяв участь у концерті піаніста С. І. Вейнберга (квінтет Шумана), а крім того, Франк зіграв фантазію на теми з опери «Ессонда» Шпора [20]. А вже на початку квітня Франк керував оркестром Об'єднаного товариства любителів музики та філармонічного, в якому виконувалися концерт Мендельсона для фортепіано з оркестром (соліст Р. Фельдау), увертюра «Преціоза» Вебера, хор з оди-симфонії Давида «Христофор Колумб» та Друга симфонія Бетховена D-dur [17]. 22 та 24 квітня Франк та Куммер брали участь у концертах співачки Б. Мариніної та піаністки А. Седлячек [19]. Травень цього ж року відзначився в концертному житті місті гастролями чеського скрипаля Ф. Шипека. Музикант, крім виконання сольних творів, в одному з концертів виступив і як квартетист. Партнерами його в цьому виступі в залі Товариства любителів музики стали Франк (друга скрипка), Бабушка (альт) та Куммер [11].

У жовтні 1869 р. преса знову повідомляла читачам про заплановану нову серію вечорів камерної музики за участю вже відомих, шанованих у місті Франка, Бабушки та Куммера [2]. Цього ж місяця до участі в концерті оперних співаків Ніколаєва та Михайловської як виконавців-солістів було запрошено віолончеліста Куммера та скрипаля Бабушку [38]. Окрім сольних п'єс, Бабушка та Куммер разом з піаністом Блуменфельдом виконали маленьке тріо Es-dur Гайдна. В рецензії Кузьмінський написав, що «...п. Бабушка, безумовно, дуже здібний скрипаль, у п'єсі В'етана обмежився вивченням складних пасажів і взагалі зовнішнім оздобленням, проігнорувавши головне: інтерпретацію думки й духу композиції» [30]. Зауважимо, що в минулому відомий у місті скрипаль Кузьмінський був одним із найприхильніших рецензентів квартетистів. Тож ця оцінка Бабушки мала стимулювати молодого скрипаля до подальшого вдосконалення.

Після наступного концерту Об'єднаного товариства 30 жовтня, в якому брав участь оркестр Г. Гене, посилений чотирма музикантами з театрального оркестру й аматорами, керований Франком, Кузьмінський так охарактеризував Франка-диригента: «Він серйозний музикант, знає оркестр і розуміє його умови. Він не сумуватиме на репетиції» [25]. 16 листопада в залі Шляхетного зібрання відбувся наступний концерт товариства на користь дівчаток-сиріт, яким керували Франк (диригент оркестру) та Руфф — диригент

хору. З оркестрових творів були виконані Друга симфонія Бетховена й Увертюра до опери «Життя за царя» Глінки [37].

Листопад-грудень 1869 р. ознаменувалися трьома концертами в Одесі видатного чеського скрипаля Ф. Лауба. У першому концерті Лауб, серед іншого, грав скрипковий концерт Мендельсона за участю оркестру Гене, в якому, для поліпшення звучання, грали Бабушка і Франк [27]. А в третьому концерті в Одесі 2 грудня Лауб виконав в ансамблі з Франком, Бабушкою та Куммером Квартет Бетховена ор. 74 [16]. На жаль, рецензії на цей виступ нами не виявлено, проте сам факт залучення Ф. Лаубом до публічної ансамблевої гри молодих партнерів свідчить про їх високий професійний рівень і значний творчий потенціал.

Наприкінці грудня 1869 р. Кузьмінський анонсував наступну серію вечорів камерної музики, в яких змінився альтист: Г. Гене замість Россета. Фортепіанні партії мали виконувати Р. Фельдау та нова одеська і європейська зірка В. Пахман, вихованець Віденської консерваторії (учень Брукнера і Донса) [36]. «Перший вечір камерної музики відбувся 11 січня, який мав успіх. Усі артисти, які брали участь, пп. Франк, Бабушка, Гене, Куммер та Пахман, із чудовим ансамблем, енергією, а головне, усвідомлено передали слухачам натхнення Гайдна, Генделя, Шуберта і Мендельсона. Ми дуже цінуємо такі вечори, що впливають на душу (...) освіжаючим чином, особливо в одеській музичній атмосфері, яка нагадує звуки деренчливої ліри, котрі нічого не виражають...», — зазначав Кузьмінський [26]. У другому концерті цієї серії 14 січня звучали Квінтет для струнних з кларнетом A-dur, (кларнетист — чеський музикант Кеер), Тріо А. Г. Рубінштейна ор. 52 № 3 B-dur (партія фортепіано — Р. Фельдау) та струнний квартет Бетховена ор. 18, № 3 D-dur. Аналізуючи цей концерт, Кузьмінський зазначив, що «...квінтет з кларнетом Моцарта, надзвичайно ясний і ароматичний твір, набув співчуття навіть у серцях найменш вразливих натур» [34]. У виконанні Тріо Рубінштейна рецензент відзначив багато праці та рефлексії, проте не зміг похвалити виконавців за натхнення та оригінальність, натомість квартет Бетховена був виконаний бездоганно [34]. 25 січня відбувся третій концерт серії, в якому знову взяв участь піаніст В. Пахман, котрий з членами квартету зіграв фортепіанний квінтет Шумана. «Жахливий холод, який царював у залі любителів музики (публіка сиділа в шубах, дехто навіть у капелюхах), не завадив п. Пахману передати квінтет Шумана в усій його величній красі. Квартети Шпора і Моцарта пройшли настільки успішно, наскільки тільки можна було це зробити при п'ятиградусному холоді в залі», — інформував Кузьмінський [29]. А в четвертому вечорі були виконані квартет g-moll Фолькмана, Сюїта ор. 20 Гольдмарка і квінтет ор. 87, B-dur Мендельсона [29].

6 березня відбувся концерт Франка, який, за словами рецензента, «...вже встиг посісти в нас чільне місце» [35]. У ньому молодий музикант виконав Чакону Баха, Романс Шумана, «Вічний рух» Паганіні та септет з духовими інструментами Бетховена ор. 20. «Цей скрипаль, відтоді як прибув до Одеси (три роки тому), досяг таких значних успіхів, що гра його стала невпізною», — писав Кузьмінський, нагороджуючи виконання артиста епітетами «чудовий смак», «задушевність», «свіжість тону» тощо [33]. У цій же публікації критик інформував читачів про намір Франка дати процальній концерт і невдовзі залишити Одесу: «знову чергове дезертирство! (...) Невже достойні артисти не можуть ужитися серед нас? Невже в нас їх настільки багато, що ми спокійно маємо ставитися до їхньої втечі?» [33].

7 березня 1870 р. преса повідомила про виступ Бабушки в концертній місцевості піаніста і викладача музики Ед. Буддеуса [56], а на початок квітня анонсувався концерт «молодого і талановитого скрипаля п. Бабушки, добре відомого одеській публіці» [41]. Невдовзі відбувся концерт Куммера в залі німецького товариства «Гармонія» за участю В. Пахмана, М. Г. Франка й оркестру під орудою Г. Гене [42]. У рецензії Кузьмінський констатував, що відвідувачів подібних концертів завжди буває небагато. «...В концерті п. Куммера 15 березня зібралось не більше 80 осіб. Утім, цей концерт можна вважати за один із найцікавіших як за вибором п'єс, так і за виконанням. П. Куммер (...), єдиний віолончеліст у місті, без якого нам не вдалося би почути багато чудових творів, бо він має достоїнства, які необхідні для належного виконання *musique d'ensemble*. Правда, п. Куммер нездатний сяяти на концертній арені: в нього забагато скромності та поваги до мистецтва, якому він служить, і не вистачає духу залястися цим шиком і нахабством, яким натовп завжди аплодує. Він вважає музичний смисл пріоритетним [виділено в тексті — В. Щ.], без усіляких побічних атрибутів, а тому справжнє його місце — у класичній музиці (...). Добра школа, чудова інтонація, свіжий і м'який тон, плавний і рівний смичок. Ми бачили, що пп. А. Рубінштейн, Венявський, Лауб та інші артисти, перебуваючи в Одесі, достойно оцінювали ці якості і ніколи не нехтували можливістю користуватися ними. Не говоритимемо про те, що п. Куммер постійно отримує запрошення на приватні вечори і завжди зі щирою самовідданістю приймає їх. У концерті 15 березня нам найбільше сподобалося виконання Куммером і Пахманом сонати Мендельсона *si-bemol*, яке за смаком і вірністю передачі думки було бездоганним, і знову підтверджує те, що ми тільки-но сказали про гру п. Куммера. (...) Твори Ромберга і Поппера для віолончелі також пройшли дуже вдало» [32]. У цій же статті Кузьмінський висловив жаль з приводу залишення «шанованим артистом» Франком

Одеси: «Він перший установив постійні серії вечорів класичної музики і керував ними зі знанням і відданістю своїй справі, чим дуже сприяв збудженню любові і смаку до творінь, що становлять гордість і славу музичного світу. Він навіть зробив шляхетну спробу розбудити наше сумнозвісне товариство любителів музики, і якщо незабаром і залишив бразди правління, то не з власної провini. Товариство навіть на мить прокинулося, але потім, повернулося на інший бік і знову поринуло в сплячку» [32].

У прощальному концерті Франка звучали концерт Мендельсона для скрипки з оркестром, сцена з опери «Галька» С. Монюшка в аранжуванні В'етана, *Perpetuum mobile* Паганіні і два етюди Венявського з акомпанементом другої скрипки. Як зазначав критик, один з цих етюдів Франк розучив під керівництвом Венявського і виконав чудово, як і *Perpetuum mobile*. Ансамбль Франку склав традиційно Бабушка. Два етюди Венявського скрипалі зіграли дуєтом [59].

Через декілька місяців Франк повернувся до Одеси вже як диригент німецької опереткової трупи. В липні 1870 р., інформуючи одеситів про початок гастролей німецької опери (фактично оперети) в Маріїнському театрі, преса відмітила, що артисти всі зі свіжими голосами, співають «...правильно і без помилок. (...) Оркестр, очевидно, ще не повністю сформувався, проте паличка такого диригента, яким є п. Франк, зуміла відновити загальний порядок» [47].

Ці виступи Франка виявилися останніми в житті молодого музиканта: 11 лютого 1871 р. він помер в Одесі від сухот [43]. «Смерть вирвала з нашого, вже без того невеликого музичного гуртка, одного з найдіяльніших і найобдарованіших членів його — 26-річного скрипаля М. Г. Франка. (...) Покійний — родом з Відня, син дуже бідних батьків, мусив сам торувати собі дорогу і рано присвятив себе мистецтву. Учень Дондта, одного з кращих віденських учителів, він тривалий час займав другий пюпітр у перших скрипках Kaiser-Theater. Потім, чотири роки тому, (...) прибув до Одеси, де (...) зумів (...) розворушити й анімувати певну частину міської інтелігенції. Усі ще пам'ятають ті добрі хвилини і враження, котрі багато хто, можливо вперше, винесли із сеансів камерної музики, які були організовані Франком, і тепер, імовірно, надовго ми позбулися цієї насолоди. (...) Зустріч в Одесі з такими скрипалями, як Венявський і Лауб, мала на нього найсприятливіший вплив. У їхній грі він (...) побачив недоліки та достоїнства власної гри і старанно працював. (...) Франк сам зізнавався, що навіть знайомство з Аппол.[інарієм] Контським було для нього корисним, адже він зрозумів, як не треба грати» [31].

Уже в 1875 р. безіменний музичний рецензент на шпальтах «Новоросійського телеграфу» саме з Франком порівнював

виконавський рівень видатного польського скрипаля-гастролера Г. Б. Вигановського: «Технічна сторона у п. Вигановського розвинута надзвичайно, гра його містить (...) багату дозу експресії та нагадує багато чим виконання незабутнього для Одеси скрипаля Франка» [53]. Отже, позитивно характеризуючи гру скрипаля, критик опосередковано оцінив і виконавську майстерність померлого Франка.

Віолончеліст Куммер і скрипаль Бабушка продовжували виступати в благодійних вечорах та концертах гастролерів. Так, наприкінці 1870 р. Куммер разом з Фельдау грали в концерті скрипачки Фанні Морген 30 листопада [40], а Бабушка разом з кларнетистом-чехом Д. Урбанеком та іншими музикантами взяв участь у двох благодійних концертах [49; 50], де виконав концерт В'етана [39]. Наступне повідомлення про виступ Бабушки датується серединою лютого 1871 р., коли скрипаль у концерті Р. Фельдау разом із Ф. Морген виконав симфонію G-dur Аляра для двох скрипок [31]. А 5 березня «Новоросійський телеграф» анонсував концерт К. Бабушки в залі «Гармонія» за участю пп. Тума, Гене та Куммера. До програми ввійшли квартети Гайдна (№ 38, D-dur), Бетховена (№ 5, A-dur), 4-й концерт В'етана (з акомпанементом фортепіано) та Calabresse Ваццині для скрипки з фортепіано [46]. Невдовзі в місті відбувся концерт Куммера, в якому К. Бабушка, Тум, Г. Гене, а також піаніст К. Масалов і невідомий (NN) виконали квартет Мендельсона Es-dur, віолончельні та скрипкові твори Баха, Ваццині, Глінки, Поппера та ін. [44]. Це була остання спроба місцевих музикантів продовжити традицію проведення концертів квартетної музики. Невдовзі Бабушка переселився до Москви, де викладав і концертував, а в 1880-х рр. виступав у складі квартету Московського відділення Імператорського російського музичного товариства [64, с. 52].

Останні публічні виступи Куммера датуються кінцем квітня 1871 р., коли віолончеліст узяв участь у концертах піаністки Р. Штерн (17 квітня) [28] та скрипаля з Італії Ф. Консола (29 квітня, тріо c-moll Мендельсона разом з Фельдау) [45]. «Не забудемо і Куммера, — писав Кузьмінський, — який чудово виконав два соло; у співі його віолончель особливо гарна» [28]. 18 вересня того ж року віолончеліст майже раптово пішов з життя. «Куммер був не тільки симпатичним музикантом, але й доброю, улюбленою всіма людиною. Він ніколи нікому не відмовляв у своєму музичному сприянні і (...) постійно безоплатно брав участь у всіх приватних вечорах і концертах. (...) Як квартетист Куммер (...) умів доповнювати загальний ансамбль, (...) завжди надзвичайно добросовісно виконуючи свою скромну, проте дуже важливу роль. Одним словом, із Куммером (...) остаточно загинули серії камерної музики, які (...) так добре вплинули на розвиток нашого смаку» [23].

Відродження квартетних концертів в Одесі відбулося лише в другій половині 1880-х рр. із відкриттям Одеського відділення Імператорського російського музичного товариства і музичних класів (згодом училища) при ньому. Подальше дослідження проблеми передбачає детальний аналіз одеських друкованих видань тих часів і узагальнення значення творчого співробітництва музикантів різних європейських інструментально-виконавських шкіл на теренах сучасної України.

### Список літератури

1. Аккерман, 25 апреля // Одесский вестник. — 1867. — 2 мая.
2. [Анонс вечеров камерной музыки] // Одесский вестник. — 1869. — 16 окт.
3. [Анонс второго музыкального утра] // Новороссийский телеграф. — 1869. — 31 янв.
4. [Анонс квартетных вечеров] // Одесский вестник. — 1868. — 3 дек.
5. [Анонс концерта А. Роджерс] // Одесский вестник. — 1868. — 13 окт.
6. [Анонс концерта А. Роджерс] // Одесский вестник. — 1869. — 8 марта.
7. [Анонс концерта А. Г. Рубинштейна] // Одесский вестник. — 1868. — 5 сент.
8. [Анонс концерта Анатолия Паули] // Одесский вестник. — 1868. — 12 марта
9. [Анонс концерта Объединённого общества любителей музыки и филармонического] // Новороссийский телеграф. — 1869. — 8 марта.
10. [Анонс концерта скрипача Бабушки] // Одесский вестник. — 1867. — 24 мая.
11. [Анонс концерта скрипача Шипека] // Одесский вестник. — 1869. — 24 мая.
12. Анонс концерта Эмили Абрас] // Новороссийский телеграф. — 1869. — 29 янв.
13. [Анонс концерта Эмили Абрас] // Одесский вестник. — 1869. — 29 янв.
14. [Анонс концертов классической музыки] // Одесский вестник. — 1867. — 25 окт.
15. [Анонс серии камерных концертов] // Одесский вестник. — 1868. — 14 марта.
16. [Анонс третьего концерта Ф. Лауба] // Одесский вестник. — 1869. — 2 дек.
17. Афиша // Новороссийский телеграф. — 1869. — 1 апр.
18. Афиша // Новороссийский телеграф. — 1869. — 16 февр.
19. Афиша // Новороссийский телеграф. — 1869. — 19 апр.
20. Афиша // Новороссийский телеграф. — 1869. — 30 марта.
21. Бемоль. Музыкальная хроника / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1869. — 3 апр.
22. Бемоль. Музыкальная хроника / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1869. — 4 мая.

23. Бемоль. Музыкальная хроника / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1871. — 6 ноября.
24. Бемоль. Музыкальная хроника / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1869. — 3 апр.
25. Бемоль. Музыкальная хроника. Взгляд на историю музыкального развития в Новороссийском крае / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1869. — 23 нояб.
26. Бемоль. Музыкальная хроника. Второй вечер камерной музыки / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1870. — 18 янв.
27. Бемоль. Музыкальная хроника. Концерт Ф. Лауба / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1869. — 27 нояб.
28. Бемоль. Музыкальная хроника. Концерты: д-цы Штерн и князя Голицына / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1871. — 21 апр.
29. Бемоль. Музыкальная хроника. Четвёртый и последний вечер камерной музыки / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1870. — 1 февр.
30. Бемоль. Фельетон. Музыкальная хроника / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1869. — 23 окт.
31. Бемоль. Фельетон. Музыкальная хроника / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1871. — 23 февр.
32. Бемоль. Фельетон. Музыкальная хроника. Концерт гг. Куммера и Франка / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1870. — 7 апр.
33. Бемоль. Фельетон. Музыкальная хроника. Концерты: гг. Фельдау, Франка и Руфа / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1870. — 18 марта.
34. Бемоль. Фельетон. Музыкальная хроника. Третий вечер камерной музыки / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1870. — 24 февр.
35. Бемоль. Фельетон. Музыкальная хроника. Что такое концерт? Какое его значение? Характер одесских концертов / И. М. Кузьминский // Новороссийский телеграф. — 1870. — 6 марта.
36. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1869. — 12 нояб.
37. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1869. — 14 нояб.
38. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1869. — 18 окт.
39. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1870. — 18 дек.
40. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1870. — 24 нояб.
41. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1870. — 29 марта.
42. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1870. — 6 марта.
43. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1871. — 12 февр.
44. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1871. — 13 марта.

45. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1871. — 27 апр.
46. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1871. — 5 марта.
47. Городская хроника. Открытие немецкой оперы в Мариинском театре // Новороссийский телеграф. — 1870. — 24 июля.
48. Дерибас А. М. Старая Одесса. Забытые страницы : ист. очерки и воспоминания. — К. : Мистецтво, 2005. — 416 с. : ил.
49. [Концерт в пользу А. Зверовича] // Одесский вестник. — 1870. — 17 дек.
50. [Концерт в пользу бедного семейства] // Одесский вестник. — 1870. — 12 дек.
51. [Концерт г-на Руффа] // Одесский вестник. — 1867. — 30 марта.
52. [Концерт г-на Фельдау] // Одесский вестник. — 1867. — 23 марта.
53. Концерт Герарда Брунона Выгановского // Новороссийский телеграф. — 1875. — 28 мая.
54. [Концерт пианиста Фельдау] // Одесский вестник. — 1868. — 2 марта.
55. [Концерт скрипача Франка] // Одесский вестник. — 1868. — 16 янв.
56. [Концерт Эд. Буддеуса] // Одесский вестник. — 1870. — 7 марта.
57. [Об участниках квартета] // Одесский вестник. — 1867. — 5 дек.
58. Отчёт одесского филармонического общества с 1-го января 1860 по 1-е января 1865 года. — Одесса : в типографии Л. Нитче, 1865. — 12 с.
59. [Прощальный концерт Франка] // Одесский вестник. — 1870. — 28 марта.
60. [Семейно-музыкальный вечер Общества любителей музыки] // Одесский вестник. — 1868. — 9 марта.
61. Фагот. Фельетон. Одесский листок / П. П. Сокальский // Одесский вестник. — 1861. — 28 апр.
62. Фагот. Фельетон. Одесский листок / П. П. Сокальский // Одесский вестник. — 1861. — 9 июня.
63. Ч. Вечер классической музыки / Ч. // Новороссийский телеграф. — 1869. — 16 февр.
64. Чеські музиканти в Україні : Біобібліогр. слов. / Харк. держ. акад. культури; Уклад. В. М. Щепакін. — Х. : ХДАК, 2005. — 248 с.

*Надійшла до редколегії 26.01.2012 р.*





*Рецензії та  
нотатки*

**КУЛЬТУРНИЙ ЧИННИК ПОСТКОМУНІСТИЧНИХ  
ТРАНСФОРМАЦІЙ**

*Рецензія на монографію: Романюк О. І. Від тоталітаризму до демократії та національної державності: системний аналіз посткомуністичних трансформацій: монографія. Х. : ХДАК, 2011. — 376 с.*

Дослідження трансформаційних процесів, що відбуваються на посткомуністичному просторі, є найактуальнішим напрямом сучасного суспільствознавства. Хоча на початок посткомуністичних трансформацій у політичній науці сформувалася галузь — транзитологія, яка спеціалізується на аналізі переходів до демократії, але її первісна парадигма виявилася неспроможною спрогнозувати їх розвиток та надати поради щодо оптимізації. За останні роки вийшли друком численні праці з посткомуністичної проблематики, проте, як зауважує А. Мельвіль, ще й досі «немає інтегративної теорії, яка могла б описати та пояснити всю багатоманітність нових і різнорідних соціальних, економічних, політичних, ідеологічних та психологічних явищ, що виникли на руїнах комунізму». У цьому контексті заслуговує на увагу монографія О. Романюка, в якій здійснено спробу проаналізувати посткомуністичні трансформації в контексті взаємодії їх політичних, економічних та культурних чинників, соціально та національно-політичних складових, внутрішніх і міжнародних аспектів.

Головне завдання, яке ставить дослідник, полягає в з'ясуванні ступеня придатності транзитологічної парадигми до аналізу перетворень у посткомуністичних суспільствах. На відміну від тих науковців, котрі намагаються або втиснути посткомуністичну дійсність у рамку транзитологічної парадигми, або натомість повністю заперечити її придатність для посткомуністичних суспільств, О. Романюк наголошує на необхідності оновлення парадигми транзитології через «виявлення того, які з положень транзитологічної парадигми не доведені практикою, а які підтверджені; які з останніх мають характер локальних закономірностей, а які — загальних. Аналізуючи вплив багатоманітних чинників на розвиток трансформаційних процесів, дослідник значну увагу приділяє культурі, роль якої визначається двома обставинами.

По-перше, культура є як важливим структурним детермінантом посткомуністичних трансформацій. Пояснюючи відмінні результати трансформацій у різних країнах, автор звертає увагу на те, що в країнах Центрально- та Південно-Східної Європи, а також Балтії в дототалітарні часи періодично існували більш-менш розвинуті елементи політичної демократії: конституціоналізм, парламентаризм, багатопартійність, альтернативні вибори, політична опозиція, які залишили свій слід у політичній культурі. До того ж, їх попередні, тоталітарні режими мали інсталювану

природу й функціонували протягом зміни двох генерацій населення, внаслідок чого не відбулося культурного розриву з дототалітарним минулим. Натомість на пострадянському просторі ніколи не існувало ліберальної держави, буржуазного конституціоналізму та парламентаризму, альтернативних виборів на основі загального і рівного виборчого права. Радянський тоталітаризм мав оригінальний характер, оскільки «виник на власному соціокультурному ґрунті» і функціонував більше 70 років, за які змінилося три генерації, внаслідок чого навіть ті невеликі культурні здобутки капіталістичного періоду розвитку ... були втрачені.

По-друге, саме зміни в політичній культурі, на думку О. Романюка, на кінцевий рахунок визначають результати перехідних процесів. У монографії міститься критика концепції цивілізаційного детермінізму, в основі якої — уявлення про те, що трансформаційні процеси відбуваються полілінійно, що зумовлено глибинними цивілізаційними, а не ситуативними політичними відмінностями країн, які здійснюють трансформацію. Не заперечуючи ролі цивілізаційного чинника, який впливає на трансформаційні процеси через культуру, автор водночас наголошує, що він не ставить нездоланих перепон для становлення вільних демократичних суспільств, а здатний тільки пришвидшувати або гальмувати трансформаційні процеси.

Особливість методологічного підходу, на якому ґрунтується дослідження, полягає в тому, що трансформації переважної більшості посткомуністичних країн трактуються як «бінарний процес», який містить у своїй структурі дві складові: посттоталітарну, «завдання якої полягає у перетворенні посттоталітарних суспільних відносин (тих, що дісталися в спадок від тоталітаризму) на (в ідеалі) демократичні», та державотворчу — перетворення частин колишніх багатонаціональних державних утворень на суверенні національні держави, що взаємно детермінують одна одну. Розкриваючи роль чинника державності в процесі посткомуністичних трансформацій, автор говорить, що всі країни зі сталою державністю досягли успіхів у просуванні до свободи та демократії, а переважна більшість новостворених країн зустріла (значна їх частина і сьогодні має) великі труднощі на цьому шляху. Це пояснюється тим, що в новостворених державах є складнішою структура політичного конфлікту, бо до конфлікту цінностей і інтересів додається конфлікт політичної ідентифікації, та специфічним розміщенням політичних сил.

Оцінюючи в цілому монографію О. Романюка, слід зазначити, що її можна вважати етапним явищем у дослідженні посткомуністичної дійсності. Запропоновані автором нові підходи до осмислення трансформаційних процесів істотно збагатять методологічну базу транзитології.

*Надійшла до редколегії 26.01.2012 р.*

**НАШІ АВТОРИ**

- Акименко О. С.** аспірант ХДАК
- Алфьорова З. І.** д-р мистецтвознав., доц., декан ф-ту кіно-, телемистецтва, зав. кафедри телебачення ХДАК
- Бельський С. О.** здобувач ХДАК
- Біленька І. Г.** ст. викл. ХДАФК
- Брагін Ю. А.** учитель ХЗОШ №50
- Виткалов С. В.** канд. мистецтвознав., ст. викл. РДГУ
- Волох О. Ю.** канд. філос. наук, доц. УПА
- Германова де Діас Е. В.** канд. філос. наук, доц. ХДАК
- Гончаров О. І.** ст. викл. ХДАК
- Денисенко Ю. М.** аспірант ХДАК
- Дяченко М. В.** д-р філос. наук, проф., зав. кафедри філософії та політології ХДАК
- Єрошенко О. В.** докторант ХДАК
- Кравченко О. В.** докторант ХДАК
- Круковська В. А.** канд. філос. наук, доц. УПА
- Лошков Ю. І.** проф., д-р мистецтвознав. ХДАК
- Марков Л. В.** засл. артист України, ст. викл. ХДАК
- Мачулін Л. І.** викл. ХДАК
- Мірошніченко В. С.** канд. культурології, викл. ХДАК
- Павлюк Т. С.** канд. мистецтвознав., доц. КНУКіМ
- Потрашков С. В.** д-р іст. наук, доц. ХДАК
- Прокоф'єва А. М.** аспірант ХДАК
- Роговський О. М.** д-р філос. наук, доц. ХНПУ ім. Г. С. Сковороди
- Румянцева А. Ю.** канд. мистецтвознав., викл. ХДАК
- Савченко А. А.** аспірант ХДАК
- Семенова Н. М.** аспірант ХДАК

- 
- Смоліна О. О.** канд. мистецтвознав., доц. Технологіч. ін-ту (м. Сєвєродонецьк) Східноукр. нац. ун-ту ім. В. Даля
- Тополєвський В. Ю.** канд. пед. наук, доц. ХДАК
- Філь Л. А.** ст. викл. ХДАК
- Цехмістро О В.** канд. мистецтвознав., викл. ХДАК
- Чуйко В. О.** викл. Дніпропетровського училища культури
- Шейко В. М.** д-р іст. наук, проф., ректор ХДАК, член-кореспондент Національної акад. мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН
- Шубенко Н. О.** канд. пед. наук, доц. Київ. ун-ту ім. Б. Гринченка
- Щєдрін А. Т.** д-р культурології, проф. ХДАК
- Щєпакін В. М.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Янина-Лєдовська Є. В.** ст. викл. ХДАК

## ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

- В. М. Шейко**  
Еволюція й культура в добу глобалізації. . . . . 4
- М. В. Дяченко**  
Філософсько-естетичні мотиви у творчості Т. Шевченка. . . . . 14
- О. В. Кравченко**  
Типологізація культурної політики: теоретичні альтернативи. . . 31
- С. В. Виткалов**  
Клубний потенціал в умовах сьогодення  
(експериментальний досвід Рівненщини) . . . . . 40
- А. А. Савченко**  
Архаїзація постмодернової культури й формування  
основ нового бачення світу . . . . . 50
- О. М. Роговський**  
Структури модерну: психоестетичний аспект . . . . . 58
- Ю. А. Брагін**  
Референтність понять інтерпретативної  
антропології К. Гірца. . . . . 66
- О. Ю. Волох, В. А. Круковська**  
Світ як естетична реальність: про роль і місце естетики  
в глобалістській філософсько-сцієнтистській прогностиці  
та системі вищої освіти ХХІ ст. . . . . 74
- В. С. Мірошніченко**  
Необхідність «цілісної асиметрії»: до проблеми  
«комфортності» сучасної української літератури. . . . . 83
- Е. В. Германова де Діас**  
Інтегризм у сучасному католицтві — пошуки традиційності . . . 91
- Ю. М. Денисенко**  
Жіночі виміри культурологічних концепцій  
української діаспори . . . . . 98
- О. О. Смоліна**  
Ім'я в контексті православної монастирської культури. . . . . 104

***А. Т. Щедрін***

Традиціоналізм Рене Генона як світоглядна парадигма:  
(соціокультурні контексти) .....112

***Л. І. Мачулін***

Харків у системі соціокультурних координат  
Російської імперії XVII-XVIII ст. ....124

***В. О. Чуйко***

Традиції та новації у святково-обрядовій сфері  
сучасного Придніпров'я.....132

***О. С. Акименко***

Ефект он-лайн присутності у віртуальній реальності  
медіасвіту .....141

**ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ*****З. І. Алфьорова***

Посттоталітарні змісти візуального мистецтва в Україні:  
загальний соціокультурний контекст .....152

***В. Ю. Тополевський***

Педагогічне підґрунтя викладання акторської майстерності ..161

***Н. М. Семенова***

Генеza та розвиток українських національних  
балетних вистав у першій половині ХХ ст.....170

***С. О. Бельський***

Психоенергетика як допоміжний інструмент  
в опануванні пластичної виразності актора.....178

***Н. О. Шубенко***

Медіамузика в системі нових мистецтв медійного простору ...187

***Л. В. Марков***

Творчий шлях Маргарити Арнаудової  
(1960-ті — початок 70-х років).....195

***Л. А. Філь***

Основи професійності, що закладаються в дитячому  
хореографічному колективі.....201

***Т. С. Павлюк***

Роль бальної хореографії та її культурної місії в суспільстві.  
Структурно-функціональний аспект .....208

**С. В. Янина-Ледовська**

Розвиток синтезованої структури сучасного  
хореографічного мистецтва . . . . . 216

**МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО****А. Ю. Румянцева**

Ліаністична культура як системне явище . . . . . 224

**О. В. Цехмістро**

Методологічні основи музично-теоретичного аналізу  
в контексті теорії діалогу . . . . . 233

**А. М. Прокоф'єва**

Культурологічний аналіз семіотичного простору музичної  
культури: від структуралізму до психолінгвістики . . . . . 242

**О. В. Єрошенко**

Виразність вокального виконавства: художні  
та природничі чинники . . . . . 252

**О. І. Гончаров**

Оркестри (ансамблі) баянів і акордеонів.  
Проблеми розвитку . . . . . 262

**Ю. І. Лошков**

Німецька романтична диригентська школа  
(друга половина XIX ст.) . . . . . 267

**В. М. Щепакін**

Камерне виконавство в Одесі наприкінці 1860-х —  
початку 1870-х рр. Як приклад творчої взаємодії  
представників різних культур . . . . . 276

**РЕЦЕНЗІЇ****С. В. Потрашков**

Культурний чинник посткомуністичних трансформацій . . . . . 290

*Наші автори* . . . . . 292



## **ПРАВИЛА ОФОРМЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ ОРИГІНАЛІВ ДЛЯ НАУКОВИХ ЗБІРНИКІВ ТА УМОВИ ЇХ ОПУБЛІКУВАННЯ**

- Статті, які подаються до публікації в збірнику, готуються автором у двох форматах: надрукований на лазерному чи струйному принтері текст та текстовий файл на електронному носіїві (USB-накопичувач «флешка»).
- Зміст має відповідати профілю збірника. Обсяг статті зі списком літератури має становити 0,5 друк. арк., тобто 12 стор. тексту, надрукованого через 1,5 інтервали на аркушах стандартного (A4) формату.
- Рукопис українською мовою подається в 1 примірнику, надрукованому на білому папері з однієї сторони аркушу (формат A4). Розмір шрифту (кегель) — 14. Шрифт «Times». Береги по 25 мм.
- До рукопису додається диск з текстовим файлом у форматі WORD for Windows. Параметри тексту на електронному носіїві повинні відповідати таким вимогам: формат сторінки A5 (14,8 см x 21 см); розмір кегля — 10; береги по 20 мм без колонтитулів; міжрядковий інтервал — одинарний; розрив сторінок та їх нумерація, а також відступ першої строки абзацу не потрібні; посилання (примітки) подаються в кінці статті без використання функції виноски Word; табуляція не використовується; таблиці, графіки, формули, ілюстрації тощо виконуються у форматі сторінки A5 (бажано в графічних редакторах).
- На першій сторінці статті зазначаються індекс УДК (по лівому краю), ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю), назва статті, анотація українською, російською та англійською мовами (1-2 речення, розмір кегля — 12 для тексту на сторінці формату A4 та 9 для текстового файлу на дискеті, відокремлюється від назви й основного тексту 1 порожнім рядком), ключові слова.
- На останній окремій сторінці рукопису подаються відомості про автора: прізвище, ім'я, по батькові повністю; науковий ступінь; вчене звання; повна назва організації, де працює автор; посада; країна, поштова адреса, телефон, e-mail.
- Статті підлягають редагуванню. На кожну статтю має бути рецензія.
- Рукопис авторові не повертається.
- Умови опублікування платні. Автор зобов'язується придбати певну кількість примірників виданого збірника.
- Якщо автор не дотримуватиме хоча б одного правила оформлення, стаття не публікуватиметься.

*Наукове видання*

**Культура України**

Збірник наукових праць

Випуск 36

Редактори:

Л. Ф. Торбовська,

М. О. Свердло,

А. Г. Лисенко

Художній редактор

І. Г. Колесник

Комп'ютерна верстка

С. В. Яшиш

Підписано до друку 7.03.2012. Формат 60x84/16.  
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.

Ум. друк. арк. 18,67. 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