

Міністерство культури України
Харківська державна академія культури

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Збірник наукових праць

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

Випуск 37

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 № 10 від 30.03.2012 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.

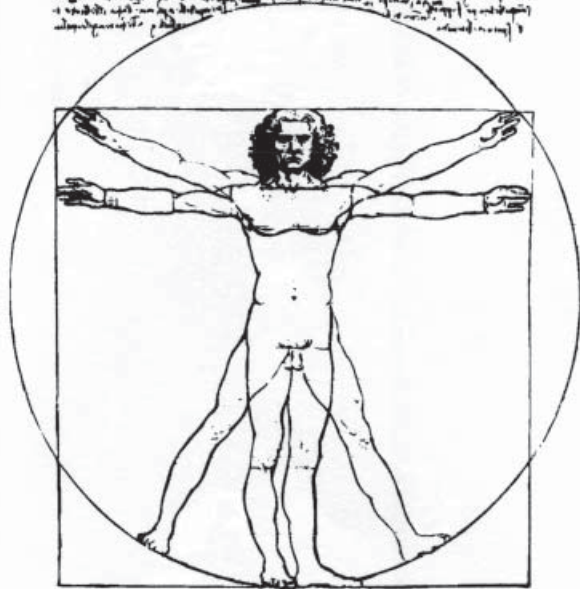
К90 **Культура України.** Вип 37. : зб. наук. пр. / М-во культури
України, Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. —
Х. : ХДАК, 2012. — 290 с.

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

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

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

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



*Теорія та історія
культури*

УДК [130.2:930:002](477)(092) М. М. КАНІСТРАТЕНКО
Н. М. КУШНАРЕНКО

ВАСИЛЬ МИКОЛАЙОВИЧ ШЕЙКО (ДО 70-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ РЕКТОРА ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ)

Висвітлюються життєвий шлях, здобутки в науковій, педагогічній та організаторській діяльності Василя Миколайовича Шейка — ректора Харківської державної академії культури.

Ключові слова: культурологія, вища освіта, Харківська державна академія культури, Василь Миколайович Шейко.

Освещаются жизненный путь, достижения в научной, педагогической и организаторской деятельности Василия Николаевича Шейко — ректора Харьковской государственной академии культуры.

Ключевые слова: культурология, высшее образование, Харьковская государственная академия культуры, Василий Николаевич Шейко.

The career, achievements in scientific, pedagogical and organizational activity of Vasyl Sheyko, rector of the Kharkiv State Academy of Culture, are described.

Key words: culture, higher education, the Kharkiv State Academy of Culture, V. Sheyko

9 травня 2012 р. виповнюється 70 років з дня народження Василя Миколайовича Шейка — яскравого представника сучасної української культурологічної школи, видатного вченого, педагога, лідера, чий внесок у науку про культуру, глибоке розроблення фундаментальних положень культурології, інноваційний підхід до розвитку вищої школи, збагачення традицій педагогічної діяльності складно переоцінити.

В. М. Шейко — ректор Харківської державної академії культури (ХДАК), завідувач кафедри культурології, доктор історичних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, дійсний член Української академії наук, Міжнародної академії інформатизації при ООН, голова науково-методичної комісії з культури Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України, член експертної ради з культурології і мистецтвознавства Департаменту атестації науково-педагогічних кадрів МОНмолодьспорту України та ін.

Ім'я цього відомого українського вченого-культуролога, яскравого представника вищої вітчизняної школи добре відоме не лише в Україні, а й за її межами. Його наукові й освітянські здобутки гідно оцінені державою. Ювіляр — повний кавалер ордена «За

заслуги», нагороджений Почесною грамотою Верховної Ради України, Почесною відзнакою Міністерства культури і мистецтв України «За багаторічну плідну працю в галузі культури», Срібною медаллю Національної академії мистецтв України, Срібною медаллю Української академії наук національного прогресу «За видатні досягнення у прогресі суспільства» та ін. Він — переможець багатьох престижних рейтингів; лауреат Міжнародного Академічного Рейтингу популярності «Золота Фортуна», нагороджений Георгіївською медаллю «Честь. Слава. Труд» IV ступеня та медаллю «Незалежність України» в номінації «Високий професіоналізм колективу і авторитет керівника як запорука унікальності інформаційно-культурологічного закладу з 75-річною історією», постійно посідає одне з провідних місць у щорічному рейтингу інформаційної та ділової активності «Піонери третього тисячоліття», який здійснює журнал «Губернія» і т.д. Ця талановита людина системно поєднує високі якості лідера, вченого і педагога. Шляхетність, багатогранність інтересів, оригінальність професійного мислення, ерудованість, високий творчий потенціал, відданість улюбленій справі, вміння не лише генерувати інноваційні ідеї, але й успішно втілювати їх у життя забезпечили В.М. Шейку заслужене визнання наукової й освітянської спільноти не лише України, а й інших країн світу.

В. М. Шейко народився в м. Охтирка Сумської області в сім'ї робітника. Після закінчення середньої школи в 1959 р. юнак вступив до музичного училища м. Белгород (відділення народних інструментів). Обдарований студент успішно поєднував навчання в училищі з педагогічною діяльністю в музичних школах та студіях. Закінчивши музичне училище з відзнакою в 1963 р., молодий фахівець-музикант удадо сполучав педагогічну діяльність з підготовкою до вступу в Харківський державний інститут культури (ХДІК). 1964-1968 рр. навчання в ХДІК не тільки сприяло вдосконаленню професійної майстерності, а й розкрило здібності студента до науково-дослідницької роботи. Студентське захоплення історичним минулим свого народу, його культурною спадщиною багато в чому визначило подальший життєвий шлях В. М. Шейка. У 1968 р., закінчивши з відзнакою інститут культури за спеціальністю «Культурно-освітня робота», попри сподівання друзів і викладачів, котрі пророкували йому кар'єру музиканта, став аспірантом Інституту історії СРСР АН СРСР.

Перебування в аспірантурі цієї провідної наукової установи в галузі вітчизняної історії стало важливим етапом наукового зростання Василя Миколайовича: йому пощастило пройти серйозну школу наукових досліджень у середовищі академіків М. В. Нечкіної, Л. В. Черепніна, М. М. Дружиніна, Ю. О. Полякова, М. П. Кіма та ін. Активна робота в теоретичних семінарах

сприяла розквіту таланту молодого науковця. Вихід в одному з найпрестижніших історичних журналів «Вопросы истории» рецензії В. М. Шейка на колективне фундаментальне дослідження історії радянської інтелігенції, аргументовані критичні зауваження позитивно вплинули на його визнання як талановитого дослідника в галузі історії культури. Невдовзі вийшли друком й інші наукові праці молодого науковця.

Після дострокового закінчення аспірантури й успішного захисту кандидатської дисертації в 1971 р. В. М. Шейко повернувся до Харківського державного інституту культури. У 1972 р. йому присуджено науковий ступінь кандидата історичних наук. У ХДІК він спочатку працював викладачем кафедри культосвітньої роботи, а з 1972 р. — старшим викладачем кафедри всесвітньої історії. Поряд з викладацькою роботою продовжував досліджувати проблеми історії культури і культурно-освітньої роботи, брав участь у численних всесоюзних та республіканських наукових конференціях, друкував наукові статті, рецензії, навчально-методичні матеріали. У 1978 р. йому, як продуктивному науковцеві і досвідченому викладачеві-методисту, було присвоєне вчене звання доцента.

В. М. Шейко поглиблено опрацьовує проблеми культурного будівництва в Україні, просувається у своїх творчих пошуках усе далі й далі. Проте доля вносить корективи в життя вченого-педагога, спрямовує його зусилля на адміністративну роботу, яка стає наступним щаблем його професійного зростання, свідченням його унікальних організаторських здібностей.

З 1984 по 1988 рр. — очолював факультет підвищення кваліфікації викладачів культосвітніх училищ України. Молодому креативному деканові вдалося сформувати колектив високопрофесійних викладачів, що сприяло утвердженню факультету як провідного в Україні науково-методичного центру в галузі культури. На факультеті щорічно підвищували кваліфікацію до 350 викладачів культосвітніх училищ України, Молдови, республік Середньої Азії.

За його ініціативою в 1986 р. вперше в Україні створена кафедра історії і теорії культури, яка під його керівництвом стала головним осередком гуманітарно-культурологічної підготовки фахівців сфери культури і мистецтва. Будучи завідувачем новоствореної перспективної кафедри, В. М. Шейко з 1988 р. обіймав посаду проректора з наукової роботи.

З цього моменту науково-дослідницька діяльність у ХДАК набуває якісно нового рівня, стає однією з пріоритетних. За короткий термін десятки викладачів ВНЗ підготували й успішно захистили кандидатські дисертації, що дозволило суттєво підвищити науковий рівень викладацького складу. Його активну діяльність

цього періоду оцінено Почесною відзнакою Міністерства культури СРСР «За відмінну роботу».

Незважаючи на організаційні турботи, В. М. Шейко не полишає своїх власних наукових пошуків. Його науковий доробок на той час становив понад 60 опублікованих праць, серед яких — окремі розділи колективної монографії «Інтелігенція Радянської України», підготовленої Інститутом історії АН УРСР, статті в «Українському історичному журналі», тези доповідей на всесоюзних наукових конференціях та ін.

1989 рік — особливий у житті Василя Миколайовича Шейка. 20 грудня конференція трудового колективу ХДІК абсолютною більшістю голосів (87%) обрала його ректором найстарішого в Україні інституту культури. Це були одні з перших в Україні вибори керівника вищого навчального закладу на нових, альтернативних засадах. Цей рік можна вважати доленосним в історії Харківської державної академії культури. Завдяки унікальним науковим, педагогічним та організаторським якостям новообраного ректора вищий навчальний заклад набув високого статусу фундатора і лідера культурологічно-мистецької та бібліотечно-інформаційної освіти і наукових шкіл України, набув визнання в усьому світі.

Обізнаність на історії та сьогоденні навчального закладу, великий досвід наукової, педагогічної й організаторської діяльності дозволили В. М. Шейку правильно визначити основні стратегічні напрями реформування вищої освіти та науки. Як ректор, професор він головну увагу приділяє модернізації навчального процесу, вдосконаленню змісту підготовки нової генерації фахівців, необхідних галузі культури незалежної України, ініціює введення нових освітніх та наукових спеціальностей.

Саме в цей час ХДІК, окрім традиційних спеціальностей «Бібліотекознавство і бібліографія» та «Народна художня творчість», уперше в Україні розпочав підготовку фахівців зі спеціальностей «Музейна справа і охорона пам'яток історії та культури», «Соціальна педагогіка», «Культурологія». Згодом цей перелік розширився завдяки введенню нових спеціальностей «Менеджмент невиробничої сфери», «Документознавство та інформаційна діяльність» та ін. Прагнучи оптимальної організаційної структури інституту, він реорганізував факультет культосвітньої роботи, створивши два факультети — культурології та народної художньої творчості.

Пріоритетним напрямом своєї діяльності як ректора В. М. Шейко обрав підготовку науково-педагогічних кадрів — кандидатів і докторів наук, формування власних наукових і творчовиконавських шкіл культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного спрямування. Авторитет, енергія, наполегливість

В. М. Шейка невдовзі дали результати. Завдяки його зусиллям у 1994 р. була відкрита аспірантура з шести спеціальностей, створена єдина серед ВНЗ культури спеціалізована вчена рада по захисту докторських дисертацій зі спеціальності «АСУ та прогресивні інформаційні технології», а з 1996 р. почала функціонувати докторантура з трьох наукових спеціальностей. Саме в цей час започатковано перші міжнародні, всеукраїнські наукові та науково-практичні конференції ХДІК, які згодом набули статусу щорічних форумів. За його ініціативою на базі інституту почали друкувати збірники наукових статей, які нині є науковими фаховими виданнями, з 1993 р. — «Культура України» (з культурології, мистецтвознавства), з 1999 р. — «Вісник Харківської державної академії культури» (з історичних, педагогічних наук, соціальних комунікацій) та ін.

Завдячуючи енергії та прозорливості В. М. Шейка ХДІК активно інтегрує до європейського і світового науково-освітнього простору.

Як ректор перспективного навчального закладу та відомий учений-культуролог В. М. Шейко наприкінці 90-х рр. відвідав декілька споріднених вищих навчальних закладів Західної Європи, США, Китаю, де вивчав досвід вищої освіти та наукової діяльності, читав лекції, присвячені розвитку історії і теорії культури, бібліотечно-інформаційної освіти. Результатом плідної міжнародної діяльності В. М. Шейка стали налагодження тісних наукових і освітніх зв'язків ХДІК із провідними університетами Заходу, обмін викладачами і студентами, членство ХДІК в Європейській асоціації бібліотечно-інформаційної освіти та наукових досліджень (ЄВКЛІД), Організації Європейської співдружності в галузі бібліотечної та інформаційної освіти (БОБКАТССС), Міжнародній федерації бібліотечних асоціацій та установ (ІФЛА). В 1996 р. рішенням Державної акредитаційної комісії Міністерства освіти України інститут одним із перших серед навчальних закладів культури і мистецтв України акредитований за вищим IV рівнем, а в 1998 р. Постановою Кабінету Міністрів України за № 818 інститут був реорганізований у Харківську державну академію культури. В. М. Шейко ввійшов до складу Фахової ради культури і мистецтва та Науково-методичної комісії з культури Міністерства освіти України, став позаштатним радником Комітету Верховної Ради України з освіти і науки.

З новою силою креативний талант В. М. Шейка як видатного вченого, педагога, лідера проявився в останнє десятиріччя. Саме завдяки його наполегливим зусиллям відбулося остаточне ствердження ХДАК як провідного культурно-мистецького та бібліотечно-інформаційного навчально-наукового центру, який за якісним змістом і організацією навчального процесу, високим рівнем наукових

досліджень, своїми значними мистецькими здобутками набув не тільки всеукраїнського, а й європейського визнання.

Як один із найавторитетніших українських культурологів, яскравих представників вищої школи України, безумовний лідер ХДАК Василь Миколайович проходив стажування для керівників навчальних закладів за програмою «Громадські зв'язки Держдепартаменту США» в м. Цинциннаті; виступав з доповіддю на міжнародній конференції, присвяченій 70-річчю Московського державного університету культури та мистецтв; брав участь у Конгресі світових лідерів гуманістичних рухів під егідою ООН (м. Нью-Йорк), виступав із доповіддю «Роль та традиції української сім'ї»; дискутував на конференції «Глобалізація проблем війни, миру і культури», читав лекції в багатьох навчальних закладах Китаю; знову за грантом Бюро у справах освіти і культури Держдепартаменту США проходив стажування в провідних університетах Сполучених Штатів Америки; відвідав ряд вищих навчальних закладів культурологічно-мистецького та бібліотечного профілів Західної Європи. Завдяки значному міжнародному авторитету у 2005 р. за ініціативою європейської спільноти В. М. Шейко одним із перших ректорів Харківського регіону України підписав у м. Болоньї Велику Хартію університетів, що юридично закріпило входження академії до світової освітньої наукової спільноти.

Як міжнародно визнаного ректора ХДАК, багато вітчизняних і світових професійних об'єднань вважали за честь залучити В. М. Шейку до своїх дійсних членів або академіків. Назвемо деякі з них: Міжнародна кадрова академія, Українська академія наук національного прогресу, Міжнародна академія інформатизації при ООН, Національна академія мистецтв України та багато інших. Це сприяло значному підвищенню особистісного авторитету лідера, зростанню престижності очолюваного ним ВНЗ на вітчизняному і світовому науково-освітньому просторі.

Завдяки таланту керівника ХДАК якісні зміни відбулися не лише в навчальному процесі, але й в усіх ланках наукової діяльності академії. І тут повною мірою розкрилися непересічні здібності ректора В. М. Шейка не лише як організатора і натхненника наукових здобутків ВНЗ, а й найпродуктивнішого, найяскравішого вченого-дослідника, який власним прикладом надихає не одне покоління науковців на плідну, кропітку діяльність на ниві науки.

Незважаючи на неймовірну завантаженість на посаді ректора, завідувача кафедри культурології, однієї з провідних в академії, В. М. Шейко у 2002 р. у спеціалізованій вченій раді Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна блискуче захистив докторську дисертацію «Історико-культурологічні концепції

цивілізаційної еволюції в добу глобалізму (кінець XIX — початок XXI ст.)» за двома спеціальностями 07.00.02 — всесвітня історія і 17.00.01 — теорія та історія культури. Проте успішний захист докторської дисертації став лише черговим етапом наукових звершень Василя Миколайовича.

На сьогодні науковий доробок ювіляра налічує понад 500 публікацій. Він є автором 40 монографій, підручників, навчальних посібників. Тільки за останні десять років найавторитетніші видавництва України видали друком 6 монографій, 14 підручників і навчальних посібників, автором (співавтором) яких є В. М. Шейко. Особливе місце серед них посідають: монографії «Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок XXI ст.)», «Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок XXI ст.)», «Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації», «Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір», «Філософія української національної ідеї та Микола Хвильовий: історико-культурологічний аспект», підручники та навчальні посібники «Історія української культури», «Історія української художньої культури», «Історія культури», «Історія культури Слобідської України», «Організація та методика науково-дослідницької діяльності» та ін. У центрі уваги його наукових інтересів — дослідження історії української і світової культури, розробка теорії цивілізаційної еволюції в добу глобалізму, регіональні аспекти розвитку української культури, історія української інтелігенції, система підготовки культурологічно-мистецьких та бібліотечно-інформаційних кадрів.

Попри численні рецензії та схвальні відгуки на його праці, має сенс бодай стисло зупинитися на характеристичці основних із них, які за індексом цитованості та кількістю посилань посідають перші місця серед культурологічних праць В. М. Шейка. На сьогодні цим ознакам відповідають дві його праці, присвячені розробленню фундаментальних положень культурології. Це наукові монографії: В. М. Шейко «Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок XXI ст.)» (2001) та В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий «Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації» (2005).

У першій монографії на широкому історико-культурологічному та соціально-економічному підґрунті висвітлюються глобальні проблеми культури і цивілізації кінця XIX — початку XXI ст. Автор системно проаналізував історико-культурні концепції цивілізаційної еволюції в добу глобалізму, застосував нові методологічні підходи до осмислення суперечливих культуротворчих етнічних процесів, сформулював парадигми генези та розвитку континууму культур і планетарної цивілізації, розкрив протиріччя між

наслідками творчої діяльності людини і природою під час інтернаціоналізації і глобалізації економіки, проаналізував кризовий стан сучасної земної цивілізації та запропонував певні можливі шляхи його подолання.

В. М. Шейко одним із перших за допомогою стадійного, цивілізаційно-циклічного та синергетичного підходів сформулював і обґрунтував історико-культурологічні концепції генези континууму культур та цивілізації в глобальній еволюції людства. Вони розглядаються цілісно, в їх органічній єдності, взаємозалежності, в системі людина-суспільство-природа-космос».

Не менш важливим є сучасний ґрунтовний аналіз проблем інтернаціоналізації і глобалізації економіки, зокрема інтерекологічних, інтердемографічних. При цьому значну увагу автор приділяє висвітленню таких питань як людина й екологія, екологія космічного простору та навколишнього середовища, світовий демографічний процес та охорона здоров'я людства. Автор у кількох площинах аналізує освіту: освіта і цивілізація, етнос, культура, соціальні та соціологічні імперативи освіти. Загалом монографія стала вагомим етапом розвитку вітчизняної культурології, окреслила основні напрями подальших досліджень цивілізаційної еволюції в добу глобалізму.

Умовно другу позицію посідають праці В. М. Шейка, присвячені загальним питанням теорії та історії культури, в яких органічно реалізуються наукові і навчальні цілі. У цьому контексті назовемо навчальний посібник «Історія культури» (2005), написаний ювіляром разом із О. А. Гаврюшенком та Л. Г. Тишевською. Його вихід друком був своєчасним, адже, на відміну від уже існуючих підручників чи навчальних посібників, автори здійснили вдалу спробу сучасного аналітичного осмислення культурного розвитку всього людства.

У першій частині посібника на основі глибокого логічного осмислення історичного розвитку автори дають розгорнуту картину структурних змін розвитку світової культури і цивілізації, пропонують один із варіантів аксіологічного розуміння культури, за яким культура — це обробка, оформлення, облагороджування людьми навколишнього середовища і самих себе.

Вирішення поставлених концептуальних проблем автори починають із реконструкції культуротворення первісної доби аналізу періоду ранньокласового як одного з найважливіших в історії світової культури, культури Візантії, Китаю, західноєвропейського середньовіччя. Цілковито переконливими і змістовними є і розділи, в яких розглядаються подальші періоди розвитку культури — XVII–XX ст.

Друга частина видання присвячена аналізу історії української культури. Обґрунтовується періодизація історії вітчизняної

культури, розвиток культури України кожного періоду розглядається через систему чинників, які визначають зміст та художні форми цього періоду. Вітчизняна культура представлена як свідчення незламного духу народу, який, незважаючи на складні часи своєї історії, зумів зберегти історичну пам'ять, мову, мистецькі надбання.

Умовно третє місце посідають монографічні та навчальні видання, в яких висвітлюються загальні і часткові питання теорії та історії української культури. Так, монографія «Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір» (2007), написана В. М. Шейком разом з Г. О. Романенко, стала першим узагальненим жанром процесів завершення та трансформації мистецьких і літературних об'єднань України в історико-культурологічному вимірі. В ній детально розглядаються процеси взаємодії, взаємовпливу художньо-літературних об'єднань у контексті духовного розвитку українського народу.

Автори, використавши широку джерельну базу та новітні досягнення культурології, аналізують трансформацію мистецько-літературних об'єднань у соціокультурному контексті ХІ — початку ХХ ст., історико-культурологічні аспекти еволюції літературно-художніх об'єднань в Україні 20-х рр. ХХ ст., формування художніх і літературних об'єднань середини і другої половини ХХ ст. та в умовах незалежної України.

Важливим є висвітлення в монографії діяльності основних художніх та літературних об'єднань в Україні 20–30-х рр. ХХ ст., ролі як офіційних творчих спілок, так і неформальних художніх угруповань другої половини ХХ ст., внеску української діаспори в розвій національної культури.

На особливу увагу заслуговує монографія «Філософія української національної ідеї та Микола Хвильовий: історико-культурологічний аспект» (2010) (автори — В. М. Шейко, В. Г. Левіна). У монографії висвітлюються концептуальні засади філософії української національної ідеї, еволюцію якої проаналізовано на матеріалах творчості одного з фундаторів національного модерну — Миколи Хвильового, розкривається формоутворююча роль культури в процесах трансформації філософії української національної ідеї. Особливо детально автори досліджують українське національне відродження 1920-х рр., літературні процеси в Україні другої половини 20-х — початку 30-х рр., концепцію української національної ідеї та культурологічну концепцію української ментальності у творчості М. Хвильового.

Слід назвати й написану В. М. Шейком разом із М. В. Александровою монографію «Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації» (2009). У ній на фундаментальному історико-культурному матеріалі висвітлено

процеси генези і трансформації цивілізаційних проблем культури в добу глобалізму. Формування дефініцій «культура» і «цивілізація» в добу глобалізації розкрито на основі детального розгляду творчості видатних представників української історико-культурологічної думки, зокрема Г. Сковороди, М. Гоголя, П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка, В.І. Вернадського та ін.; розкрито розвиток історико-теоретичних підвалин української культури в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі, проаналізовано кризовий стан сучасної культури та цивілізації і можливі шляхи його подолання.

Незважаючи на багатогранність В. М. Шейка як ученого, головним його внеском, причому світового рівня, вважаємо збагачення та розвиток методології і теорії культурології, утвердження її як цілісної фундаментальної наукової і навчальної дисципліни, визнання як нової перспективної наукової галузі на вітчизняному і світовому науковому просторі. Своєрідним визнанням наукових досягнень В. М. Шейка стало обрання у 2002 р. членом-кореспондентом Національної академії мистецтв України зі спеціальності «Етика та культурологія», нагородження Срібною медаллю «За багаторічну плідну працю в галузі культури» й іншими численними відзнаками і преміями міжнародного, національного і регіонального рівнів. Особистість В. М. Шейка асоціюється з видатним ученим-культурологом, котрий спроможний теоретико-методологічно осмислити найскладніші актуальні проблеми науки про культуру, що мають суттєве теоретико-методологічне і прикладне практичне значення.

Вихід друком нових праць В. М. Шейка — завжди помітне явище на вітчизняному і світовому науково-освітньому просторі. Свідченням цьому можна вважати, по-перше, схвальні відгуки видатних учених-рецензентів на його публікації; по-друге, їх відзначення на різноманітних професійних форумах і конкурсах; по-третє, активні пропозиції від провідних видавництв України на перевидання його монографій, підручників і навчальних посібників. Так, монографія «Основи Windows» відзначена дипломом на виставці-ярмарку науково-педагогічних ідей «Освіта Харківщини», підручник «Історія художньої культури» — на Міжнародному форумі видавництва та на виставці-ярмарку «Наука Харківщини» тощо. Його підручник «Організація та методика науково-дослідницької діяльності» на сьогодні має сім перевидань, навчальний посібник «Історія української культури» — чотири і т.п. Праці Василя Миколайовича Шейка з проблем культурології, теорії та історії культури є настільки значними, що в професійному середовищі його давно і цілком заслужено вважають корифеєм наукової культурологічної школи.

Найціннішими якостями ювіляра є вражаюча працездатність, уміння організувати свою працю, чітко поставити завдання і цілеспрямовано рухатись до їх вирішення. Для керівника ці риси втрачають значення суто особистісних, набувають соціальної значущості.

З 2003 по 2007 рр. В. М. Шейко очолював спеціалізовану вчену раду академії по захисту докторських (кандидатських) дисертацій зі спеціальності «Теорія та історія культури»; з 2002 р. — член докторської спецради Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна зі спеціальностей «Історія України», «Всесвітня історія»; з 2005 р. — член докторської спецради Національного університету «Києво-Могилянська академія». З 2007 по 2010 рр. як провідний культуролог України був головою експертної ради ВАК України з культурології і мистецтвознавства. Цього ж року він став провідним науковим співробітником Інституту культурології Національної академії мистецтв України, науковим керівником фундаментального дослідження «Культура України: історико-культурологічні виміри», з 2011 р. — першим президентом Української асоціації культурологів.

Вагомий внесок В. М. Шейка в розбудову теоретико-методологічних засад культурології як фундаментальної наукової і навчальної дисципліни, ґрунтовне опрацювання принципових проблем теорії та історії світової й української культури, розвиток вищої культурологічно-мистецької та бібліотечно-інформаційної освіти України, значний прогрес Харківської державної академії культури стали об'єктивним підґрунтям для відзначення ювіляра багатьма нагородами міжнародного, всеукраїнського і регіонального рівнів. У хронологічній послідовності назвемо головні з них: Указом Президента України відзначено орденом «За заслуги» III ступеня (2002 р.); Почесною відзнакою Міністерства культури і мистецтв України «За багаторічну плідну працю в галузі культури» (2002 р.); Срібною медаллю «За видатні досягнення у прогресі суспільства» Української академії наук (2002 р.); лауреат Регіонального рейтингу «Харків'янин року — 2002» в номінації «Діячі науки, культури, мистецтва»; Указом Президента України нагороджений орденом «За заслуги» II ступеня (2004 р.); Почесною грамотою Верховної Ради України «За особливі заслуги перед Українським народом» (2004 р.); лауреат Міжнародного Академічного Рейтингу популярності «Золота Фортуна», нагороджений Георгіївською медаллю «Честь. Слава. Труд» I ступеня та медаллю «Незалежність України (2004 р.); лауреат Регіонального рейтингу «Харків'янин року — 2003» в номінації «Діячі науки, культури, мистецтва» (2004 р.); присвоєно звання «Посол миру» (2006 р.); Указом Президента України нагороджено орденом «За заслуги» I ступеня (2007 р.); нагороджено Срібною медаллю Національної

академії мистецтв України (2009 р.); Почесною відзнакою Харківської обласної ради «Слобожанська слава» (2009 р.) та ін.

Плідна наукова діяльність, відчуття нового, відданість улюбленій справі, вимогливість та організаторський талант В. М. Шейка визначили подальший розвиток наукової діяльності колективу академії. У 2008 р. за його ініціативи та наполегливості створені дві спеціалізовані вчені ради по захисту докторських дисертацій зі спеціальностей «Теорія та історія культури», «Українська культура», «Теорія та історія соціальних комунікацій», «Книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство». У 2009 р. відкриті докторантура ще за двома новими спеціальностями «Музичне мистецтво» і «Документознавство. Архівознавство» й аспірантура з музичного і театрального мистецтва. У 2012 р. відкрита аспірантура за спеціальністю «Українська культура». Нині в академії діють докторантура за чотирма спеціальностями й аспірантура — за дев'ятьма спеціальностями.

Сам В. М. Шейко у 2009 р. очолив розроблення фундаментальної державної НДР «Вітчизняна та світова культура; історико-теоретичні аспекти», зареєстрованої в УкрІНТЕІ. Створення в ХДАК сучасної розгалуженої інфраструктури підготовки науково-педагогічних кадрів вищої кваліфікації з 2002 по 2012 рр. надало можливості викладачам академії успішно захистити 21 докторську і 48 кандидатських дисертацій. Кількість штатних докторів наук, професорів збільшилася до 40, а науковий ценз академії нині становить майже 70%.

Значний внесок В. М. Шейко зробив як автор-учений, науковий редактор і член редколегії в розбудову й успішне функціонування професійних наукових, науково-методичних журналів та збірників наукових праць України. Він — відповідальний редактор фахових збірників наукових праць ХДАК «Культура України», «Вісник Харківської державної академії культури», щорічників «Культура та інформаційне суспільство XXI століття», «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», член редколегії наукового збірника Інституту культурології Національної академії мистецтв України «Культурологічна думка», науково-практичного журналу «Вісник Книжкової палати» та ін. Він — голова оргкомітету й головний доповідач на численних міжнародних та всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях, семінарах, круглих столах тощо. Серед них: «Духовна культура в інформаційному суспільстві», «Інформаційно-культурологічна та мистецька освіта: консенсус, партнерство, стандарти», «Освіта, культура та мистецтво в добу цивілізаційної глобалізації», «Соціальні комунікації в стратегіях формування суспільства знань», «Харків у контексті світової музичної культури» та ін.

Як провідний учений-культуролог В. М. Шейко доклав значних зусиль щодо формування власної потужної наукової школи, яка, з одного боку, є запорукою плідної наукової діяльності, з іншого — вагомим результатом, своєрідним якісним показником значного творчого доробку як засновника-лідера, так і його учнів та прибічників. Базуючись на надійному методологічно-концептуальному підґрунті праць ювіляра, представники його наукової школи продовжують і розвивають наукові ідеї свого вчителя, активно готують та захищають докторські й кандидатські дисертації з теорії та історії культури, української і регіональної культури. Учні Василя Миколайовича — десьотки докторів і кандидатів наук — успішно працюють в усіх кутках України, а також країнах Західної Європи, США, Канади.

Завдяки творчій енергії та ініціативі Василя Миколайовича в Україні введено такі наукові галузі, як «культурологія» та «соціальні комунікації», які затверджені Постановою Кабінету Міністрів України у 2006 р. В. М. Шейко сформував творчий колектив провідних науковців академії, організував і брав безпосередню участь у розробленні й оприлюдненні переліку наукових спеціальностей, проектів паспортів, формул спеціальностей, напрямів досліджень, програм кандидатських іспитів, які високо оцінила науково-культурологічна громадськість нашої країни та які затверджені ВАК України і МОНмолодьспорту України. Зокрема з наукового напрямку «26-культурологія» за такими спеціальностями: 26.00.01 — теорія та історія культури (культурологія, історичні, філософські науки, мистецтвознавство); 26.00.02 — світова культура і міжнародні культурні зв'язки (культурологія); 26.00.04 — українська культура (культурологія); 26.00.05 — музезнавство, пам'яткознавство (мистецтвознавство, історичні науки); 26.00.06 — прикладна культурологія, культурні практики (культурологія). Це надало нового імпульсу для розвитку в Україні культурології як перспективної наукової галузі, фундаментальної наукової та навчальної дисципліни, посилило авторитет ювіляра в наукових та освітніх колах.

Ювілей Василя Миколайовича Шейка — не тільки подія його особистого життя, це свято для його колег, учнів, друзів. Як завжди, він сповнений творчих задумів, енергії, планів на майбутнє. Щиро бажаємо йому міцного здоров'я, особистого щастя й нових успіхів у його складній, багатогранній, дійсно новаторській науковій, освітній та організаторській діяльності, яка сприяє підвищенню міжнародного авторитету української школи культурології, слугує вдосконаленню вищої культурологічно-мистецької та бібліотечно-інформаційної освіти України.

Надійшла до редколегії 23.03.2012 р.

КУЛЬТУРОТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ТА «ЛОГІКА» НЕСВІДОМОГО КОНФЛІКТУ З. ФРЕЙДА

Проаналізовано основні постулати «логіки» несвідомого конфлікту З. Фрейда. При цьому головна увага приділяється висвітленню питання впливу вчення психоаналізу на культуротворчу діяльність та побудову поведінки людини.

Ключові слова: несвідомий конфлікт, культуротворча діяльність, теорія сексуальності, «інстинкт життя», «інстинкт смерті», «принцип задоволення».

Проанализированы основные постулаты «логики» бессознательного конфликта З. Фрейда. При этом основное внимание уделяется освещению вопроса влияния учения психоанализа на культуротворческую деятельность и построение поведения человека.

Ключевые слова: бессознательный конфликт, культуротворческая деятельность, теория сексуальности, «инстинкт жизни», «инстинкт смерти», «принцип удовлетворения».

The main postulates of S. Freud's of unconscious conflict are analyzed. The attention is paid to the influence of psychoanalysis doctrine on cultural and creative and behavior construction of individuals.

Key words: unconscious conflict, cultural and creative activity, theory of sexuality, «life instinct», «principle of satisfaction».

Часто людина не усвідомлює смисл та значення мотиву своєї поведінки, своєї культуротворчої діяльності. І якщо при цьому попросити її пояснити свою поведінку, то вона часто називає такі причини, які не відбивають істинних намірів. Багато вчинків людини в її культуротворчій діяльності, якщо вона пізніше замислюється над ними, виявляються загадковими не лише для оточуючих, а й для неї самої. Тому не дивно, що мотиваційна діяльність індивіда, особливо в галузі мистецтва, науки, рушійні сили, які стоять за його вчинками, причини, що спонукають його чинити саме так, а не інакше, завжди привертали увагу тих, хто прагнув осягнути суть людської природи. З. Фрейд також цікавився прихованими мотивами поведінки людини. Аналіз поведінки став для нього одним із найважливіших аспектів осмислення динаміки психічної діяльності та «логіки» несвідомих конфліктів, які відбуваються в глибинах особистості [16; 18; 19].

На противагу теоретикам, які причини певної людської поведінки, особливо в її культуротворчій та мистецькій діяльності, намагалися відшукати в зовнішньому середовищі, основоположник психоаналізу звернувся до внутрішніх стимулів, під дією котрих, на його думку, активізуються всі психічні процеси, які

зумовлюють мотиваційну структуру поведінки людини. Найприйнятнішим у цьому сенсі для З. Фрейда було поняття несвідомого потягу, який він, як умовне припущення, і вважав основою мотивації поведінки людини. Поняття несвідомого потягу стало в його теорії тим реально значущим концептом, за допомогою якого пояснювалася еволюція всього живого — від примітивного організму до високорозвиненої психічної організації людини.

З. Фрейд не перший розглядав потяг як основну рушійну силу поведінки людини в її побутовій та культуротворчій діяльності. Починаючи з давньогрецької філософії й до XX ст. робилися різноманітні спроби обґрунтування аналогічного погляду на суть поведінки людини. Арістотель одним із перших спробував розглянути потяг як основу діяльності людської душі [2]. Однак, зіставивши значення потягів, прагнень та розуму в душі людини, він дійшов висновку, що головним рушієм людської душі є не розум, не потяг, а така особливість душі, яка називається прагненням. До осмислення ролі потягів не раз зверталися такі мислителі, як Декарт, Локк, Спіноза, Кант, Гегель [4; 6; 7; 15].

Найближчою до фрейдівського підходу була позиція Спінози. Відповідно до його поглядів, потяг є не що інше, як «сама суть людини»: природа людини така, що саме завдяки потягу відбувається збереження її як виду. У трактуванні потягу (за Спінозою) містяться всі елементи, які пізніше поклав в основу психоаналітичної концепції З. Фрейд: уявлення про потяг як рушійну силу поведінки людини; ідея про те, що серцевиною потягів є такі прагнення, які спрямовані передусім на збереження людського виду. Таких висновків З. Фрейд дійшов на основі вивчення симптомів неврастенії. Але можливо, що й відповідні філософські ідеї та теорії, зокрема ідеї Спінози, певним чином вплинули на З. Фрейда.

При цьому проблему потягів, яка була об'єктом міркувань багатьох мислителів минулого, З. Фрейд не просто поставив у центр своїх психоаналітичних концепцій. Крізь призму несвідомих потягів він спробував розглянути як поведінку окремої особистості, так і всю історію й культуру еволюції людської спільноти. Це було, на наш погляд, дещо неправомірною екстраполяцією поодиноких висновків на загальніші закономірності історико-культурного процесу. Висунувши гіпотезу про несвідомі потяги, як основу мотиваційної поведінки людини, З. Фрейд мав на меті виявити так звані «первісні потяги», які є ядром несвідомого. Він багато років присвятив дослідженню цієї проблематики, постійно коригуючи розуміння природи «первісних потягів». Проблема «первісних потягів» виявилася каменем спотикання всього психоаналізу, і саме в цьому пункті відбулося серйозне розходження між З. Фрейдом і такими прибічниками фрейдизму, як К. Юнг, А. Адлер, В. Рейх, К. Хорні, Е. Фромм. Основою «первісних потягів», рушійної сили

несвідомого, З. Фрейд вважав сексуальні потяги. З позиції описання сексуальних переживань З. Фрейд намагався проаналізувати всю творчість таких великих майстрів, як Леонардо да Вінчі, Шекспір, Гете, Достоевський [1; 3; 5; 8; 10; 11; 12]. Уся історія психоаналізу в цьому контексті слугує наочною ілюстрацією дискусійності первісних теоретичних припущень його основоположника. Так, З. Фрейд помилково вважав, що сексуальні потяги, які є не тільки причиною виникнення невротичних захворювань, але й могутнім стимулом творчої діяльності психічно нормальної людини та культурних досягнень людства в цілому.

З. Фрейд був упевненим, що симптоми невротичних захворювань слід шукати в залишках та символах спогадів про сексуальні переживання, які начебто мають місце в дитячому віці кожної людини. Ці забуті переживання дитинства не зникають (за З. Фрейдом) автоматично, а залишають відчутні сліди в душі людини; і лише розкриттям та переведенням у свідомість цих залишків спогадів можна позбавитися хворобливих симптомів. Звідси — особлива психоаналітична процедура лікування невротиків, яка визначається З. Фрейдом як своєрідне продовження виховання та спрямована на усунення решток дитинства.

Учення про сексуальну етимологію неврозів згодом переросло в З. Фрейда в більш загальнішу теорію, згідно з якою сексуальні потяги беруть безпосередню участь у творчості вищих культурних, художніх, етичних, естетичних і соціальних цінностей людського духу.

Сам же З. Фрейд на підтвердження своєї гіпотези звернувся до міфологічних сюжетів, художніх і літературних пам'яток історії, зокрема до давньогрецького міфу про царя Едипа. Міф розповідає про трагічну долю Едипа, який убив царя Фів, не знаючи, що він — його батько, і, ставши царем, одружився зі своєю матір'ю. Коли він дізнався про істину, то, усвідомлюючи тяжку провину, Едип осліпив себе. У цьому міфологічному сюжеті З. Фрейд убачає не лише докази того, що сексуальні потяги є основою культуротворчої діяльності людини, але й — підтвердженням ідеї про існування тих сексуальних комплексів, які начебто з дитинства закладені в людині. Так виник відомий постулат З. Фрейда про споконвічно існуючий «Едипів комплекс», відповідно до якого хлопчик постійно відчуває потяг до матері і бачить у батькові свого суперника.

Під кутом зору інфантильних сексуальних потягів, кровозмісних бажань Фрейд і розглядає такі феномени, як здатність до образного мислення, фантазії, як творчу діяльність митців і навіть поведінку людей у суспільстві. Зрозуміло, фрейдівська інтерпретація сексуальних потягів, їх абсолютизація суперечила з існуючим суворо науковим підходом до проблеми. Про суперечливість

доводів З. Фрейда свідчить уже сам факт звернення до міфологічної аналогії. У міркуваннях філософів, які задовго до З. Фрейда замислювалися над тим, яку роль відіграють потяги в людській культуротворчій та побутовій життєдіяльності, чітко визначилися дві тенденції: дехто говорив про сексуальні потяги як руйнівне начало людини, зводячи до них усю людську любов; інші широким трактуванням поняття любов, приймаючи любовні потяги за першооснову всього. До перших можна віднести Шопенгауера, до других — давньогрецьких мислителів, зокрема Платона, а також Л. Фейєрбаха, для котрого любов була єдністю мислення й буття. Теоретична позиція Фрейда щодо цього не була однозначною. Спочатку як «первісні» він розглядав лише сексуальні потяги. Потім почав розрізняти дві групи «первісних потягів»: сексуальні та потяги «Я» (або самозбереження). Пізніше, коли фрейдівське розуміння сексуальних потягів набуло ширшого трактування, близьке до платонівського поняття Еросу, вміщуючи всю сферу любові (любов батьків, дружбу, загальнолюдську любов тощо), З. Фрейд починає вкладати ширший зміст і в поняття «первісні потяги». Він дійшов висновку, що «первісні потяги» постають полярною парою творчої любові та деструктивності. В наслідок цього він висуває гіпотезу про те, що діяльність людини зумовлена наявністю як біологічних, так і соціальних потягів, де головну роль відіграють «інстинкт життя» (Ерос) та «інстинкт смерті» (Танатос).

У праці «Три нариси по теорії сексуальності» З. Фрейд пише, що енергія сексуальних потягів, оскільки вона сильна, знаходить «вихід та застосування в інших сферах». Відбувається «значне підвищення психічної працездатності» [13; 20], що впливає на всі види діяльності людей, розвиває в них теоретичні засади. Ця ідея формулюється в багатьох працях З. Фрейда.

У подальшому З. Фрейд розширив сферу дослідження психобіологічних інстинктів. Разом з інстинктами життя, самозбереження та статевими інстинктами він виділяє інстинкти руйнування, агресії та смерті. Боротьба цих інстинктів виявляється, за З. Фрейдом, у поведінці людини та її діяльності — культурній, виробничій, політичній, творчій та деструктивно-руйнівній. У результаті боротьба інстинктів життя та смерті, Ероса і Танатоса, зумовлює шлях розвитку людини, суспільства та його культури.

Припущення щодо існування в людині такого інстинкту, який він назвав «потягом до смерті», З. Фрейд виводить із еволюції всього живого, яке, досягнувши органічного буття, внаслідок внутрішніх причин з часом помирає і повертається до неорганічного стану. Усі інші потяги, зокрема й потяг до збереження життя, розглядаються основоположником психоаналізу як такі, що забезпечують живому організму власний шлях до смерті: ці «сторожі

життя», за З. Фрейдом, були спочатку слугами смерті, оскільки «метою всякого життя є смерть» [13; 17].

Припущення Фрейда щодо існування «потягу до смерті» належало до тих його гіпотез, на яких ґрунтувалося психоаналітичне вчення, яке остаточно сформувалося у 20-ті рр. Але саме воно є найскладнішим, найдискусійнішим і найсуперечливішим у творчому спадку основоположника психоаналізу, в якому, незважаючи на його задум створити суто наукову психоаналітичну теорію, не тільки не дотриманню принципів наукової об'єктивності, але й виразно помітні елементи суб'єктивної упередженості. Що стосується постулату про «інстинкт смерті», він викликав різку критику зі сторони представників різних наукових шкіл [4; 21].

Однак слід зауважити, що, розглядаючи розвиток окремого індивіда, культури й цивілізації загалом як арену боротьби між Еросом і Танатосом, З. Фрейд неодноразово підкреслював, що подібне розуміння є гіпотезою, яку висунуто для того, щоб якимось чином пояснити загадку життя. І як будь-яка гіпотеза, воно може бути спростовано новими відкриттями науки. Біологія в цьому сенсі здавалася Фрейду цариною необмежених можливостей: складно передбачити, які дивовижні відкриття вона зробить та які відповіді на поставлені психоаналізом питання вона дасть через декілька десятиріч, можливо, навіть такі, що «вся наша вмiла піраміда гіпотез розпадеться» [16].

Здавалося б, таке твердження Фрейда свідчить про те, що він готовий відмовитися від тих теоретичних припущень, які не вкладалися в наявні наукові системи. Однак насправді він не зміг цього зробити. Усі його корективи мали нетиповий характер, замикалися на різному розумінні природи «первісних потягів» і не стосувалися того припущення, відповідно до якого несвідомі потяги становлять приховану суть культуротворчої та побутової діяльності людини, тобто не торкалися основ психоаналітичного вчення. З усіма корективами несвідомий потяг залишався для Фрейда тим наріжним каменем, який лежав у фундаменті психоаналізу.

Але саме цей постулат є сам по собі дискусійним. І справа не в тому, що несвідомі потяги як такі не існують або не впливають на людину. Їх існування та значення для культуротворчої життєдіяльності людини беззаперечне. Згідно з матеріалістичним розумінням, визначальним моментом в історії є, як зауважував Ф. Енгельс, вироблення та репродукція власне життя, тобто «вироблення самої людини, продовження роду» [9]. Однак несвідомі потяги, які беруть участь у цьому процесі, складають лише одну його сторону, причому не головну. Тому помилково переоцінювати їхнє значення в житті окремої особистості й, особливо, в історичному, культурному розвитку людства, як це відбувається в психоаналітичному вченні Фрейда.

За замислом Фрейда, розкриття природи несвідомих потягів мало сприяти розумінню динаміки та способу функціонування всіх психічних явищ. Відповідно до його припущень, людська психіка функціонує за своїми власними законами: її діяльність автоматично регулюється «принципом задоволення», який спрямовує несвідомі потяги на одержання максимального задоволення. Те, що не приносить задоволення, відкидається психічним апаратом, який начебто блокує інші виходи психічних актів, орієнтуючи їх лише в тому напрямі, де можливе досягнення задоволення.

Можна припустити, що, висунувши «принцип задоволення», Фрейд повністю прийняв ту філософську традицію, в межах якої склалося гедоністичне розуміння людини. Однак це не так. Гедонізм минулого ґрунтувався на раціоналістичних уявленнях, згідно з якими прагнення людини до задоволень та досягнення їх супроводжується не розгулом несвідомих пристрастей, а діяльністю розуму. Дія «принципу задоволення» відбувається на рівні несвідомих потягів людини. Це первісно задана, внутрішньо притаманна кожній людській істоті програма функціонування несвідомих психічних процесів, яка не лише не поширюється на свідому діяльність людини, а й часто суперечить їй, зовсім не вписуючись у настанови свідомості.

Але функціонування психіки людини за принципом одержання максимальних задоволень має, за Фрейдом, і зворотну сторону. По-перше, задоволення відбувається лише в самій психіці, без виходу за її межі; по-друге, воно супроводжується непередбачуваними стражданнями, оскільки, як зазначав ще Епікур, людина має потребу в задоволенні лише в тому разі, коли страждає від його відсутності, а в іншому разі задоволення не потребує. Так Фрейд дійшов до думки, що в психіці людини разом із «принципом задоволення» формується таке самоорганізуюче начало, функціональна діяльність якого пристосовується не лише до потреб людини, а й до умов та викликів зовнішньої реальності. Цей новий принцип — «принцип реальності» — є певною протидіючою силою «принципу задоволення», яка вносить відповідні корективи в перебіг психічних процесів.

«Принцип реальності» Фрейда передбачав, що для людини є важливим не те, що приємне та приносить задоволення, а те, що дійсно реальне, навіть якщо воно і неприємне. Як людина, що прагне задоволення, керується бажанням одержати задоволення та уникнути незадоволення, так і та людина, яка дотримує «принципу реальності», орієнтується на пошук користі та шляхів, які б захистили її від шкоди. Певна річ, Фрейд не поділяв думки, що психоаналітичний «принцип реальності» усуває будь-яку можливість одержання людиною задоволення. Ні, цей принцип не відкидає кінцевої мети — одержання задоволення, він лише відсуває

можливість безпосереднього задоволення: миттєве — отже, неповне — усувається для того, щоб забезпечити людині надійніше, хоча і відстрочене, задоволення. Таким чином, «принцип реальності» Фрейда є модифікацією «принципу задоволення», програмна дія якого зберігає свою значимість для функціональної культуротворчої та побутової діяльності людини.

Зважаючи на описане вище співвідношення між «принципом реальності» та «принципом задоволення», Фрейд відповідним чином тлумачить і виникнення конфліктних ситуацій між свідомим та несвідомим: психічний апарат не завжди спроможний узгодити діяльність «Воно», яке керується «принципом задоволення», з діяльністю «Я», яка підпорядковується «принципу реальності»; оскільки «принцип задоволення» є провідним у сфері несвідомих потягів, він часто домінує над «принципом реальності», що, у свою чергу, незмінно призводить до внутрішньопсихічних конфліктів. Так, структурно-функціональний аналіз особистості привів Фрейда до визнання трагічності людського існування: складні взаємозв'язки між різними пластами особистості, принципами функціонування психіки людини, потягу одночасно до творення та руйнування, прагнення до продовження життя та відходу в небуття — усе це у фрейдівській інтерпретації людини було підтвердженням тих непримиримих антагоністичних відношень, які начебто існують від моменту народження людини до останніх років її життя між свідомим та несвідомим, розумом та пристрастями.

Драматизм людського існування та його культуротворчої діяльності посилюється у Фрейда тим, що серед несвідомих потягів є вроджена схильність до руйнування та агресії, яка виявляється в «інстинкті смерті», що протистоїть «інстинкту життя». Внутрішній світ людини виявився, отже, ще й ареною боротьби між двома цими потягами. Ерос і Танатос розглядаються як дві наймогутніші сили, які визначають поведінку особистості, супроводжують її культуротворчу та побутову діяльність.

Отже, людина, за Фрейдом, складається з цілої низки протиріч між біологічними потягами та свідомими соціальними нормами, свідомим та несвідомим, інстинктом життя та інстинктом смерті. Але в результаті біологічне несвідоме (за З. Фрейдом) начало виявляється визначальним. Людина — це передусім еротична істота, яка керується несвідомими інстинктами [13; 20].

У пізніших працях Фрейда поняття «сексуальний потяг» замінюється поняттям «лібідо», яке охоплює вже всю сферу любові, зокрема любов батьків, дружбу, загальнолюдську любов тощо [18; 20].

Подальша реконструкція класичного психоаналізу свідчить про ті помилки та методологічно неправильні настанови, які були у Фрейда. Критика Фрейда була здебільшого направлена на

біологізаторські тенденції його концепції — неофрейдисти намагалися соціологізувати його вчення [14].

Отже, З. Фрейд у своїй психоаналітичній теорії стверджував, що визначальна роль у суспільній культуротворчій діяльності та побутовій поведінці людини належить біологічному несвідомому, інстинкту життя й інстинкту смерті. І в основі всього цього З. Фрейд ставить сексуальну етимологію. Незважаючи на всю свою талановитість і глибину своїх тверджень, З. Фрейд не уник певних недоліків й дискусійності своїх теоретичних узагальнень, на що й указували його учні й послідовники.

Список літератури

1. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. пр. / Київ. держ. лінгв. ун-т ; відп. ред.: М. М. Бровко, О. Г. Шутов. — К., 2000. — 272 с.
2. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 4. Никомахова этика; Большая этика. Политика. Поэтика. — М. : Мысль, 1983. — 832 с.
3. Белик А. А. Культурология. Антропологические теории культур / А. А. Белик. — М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 1999. — 239 с.
4. Буржуазная философия XX века / под ред. Л. Н. Митрохина, Т. И. Ойзерман, Л. Н. Шершенко. — М. : Политиздат, 1974. — 335 с.
5. Буржуазная философская антропология XX века : сб. ст. / отв. ред. Б. Т. Григорьян. — М. : Наука, 1986. — 294 с.
6. Вечные философские проблемы. — Новосибирск : Наука, Сиб. отд. ние, 1991. — 208 с.
7. Григорьян Б. Т. Человек. Его положение и призвание в современном мире / Б. Т. Григорьян. — М. : Мысль, 1986. — 222 с. — (Человечество на рубеже XXI в.).
8. Губман Б. Л. Западная философия культуры XX века / Б. Л. Губман. — Тверь : ЛЕАН, 1997. — 287 с.
9. Исторический материализм как социально-философская теория / под ред. В. И. Разина. — М. : Высш. шк., 1982. — 364 с.
10. Луков В. А. Зигмунд Фрейд : хроника-хрестоматия : учеб. пособие для студентов пед. вузов / В. А. Луков, В. А. Луков. — М. : Флинта : Моск. психол.-соц. ин-т, 1999. — 416 с. — (Библиотека психолога).
11. Онтологічні проблеми культури : зб. наук. пр. / відп. ред. Є. К. Бистрицький. — К. : Наук. думка, 1994. — 219 с.
12. Реконструкція світоглядних парадигм (нові тенденції в західній філософії) / НАН України, Ін-т філософії ; В. В. Лях [та ін.]. — К. : Наук. думка, 1995. — 190 с.
13. Руткевич А. М. От Фрейда к Хайдеггеру : крит. очерк экзистенц. псих. анализа / А. М. Руткевич. — М. : Политиздат, 1985. — 176 с. — (Социальный прогресс и буржуазная философия).
14. Современная философия : словарь и хрестоматия / авт.-сост. Л. В. Жаров ; отв. ред. В. П. Кохановский. — Ростов н/Д : Феникс, 1995. — 511 с.
15. Философия истории : антология : учеб. пособие для студентов гуманитар. вузов / сост., ред. Ю. А. Кимелев. — М. : Аспект Пресс, 1995. — 351 с.

16. Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе : очерк истории психоанализа / З. Фрейд. — СПб. : Алатейя, 1999. — 251 с.
17. Фрейд З. Das «Ich» und das «Es» / З. Фрейд. — Тбилиси : Мерани, 1991.
18. Фрейд З. Психология бессознательного : сб. призываний : пер. с нем. / науч. ред. М. Г. Ярошевский. — М. : Просвещение, 1989. — 477 с.
19. Фрейд З. Психопатология обыденной жизни : пер. с нем. — 4-е изд. — М. : Совр. пробл., 1926. — 256 с.
20. Фрейд З. Тотем и табу / сост., авт. предисл. П. С. Гуревич. — М. : Олимп, 1997. — 446 с. — (Классики зарубежная психологии).
21. Цвейг С. Казанова ; Фридрих Ницше ; Зигмунд Фрейд : пер. с нем. — М. : Интерпракс, 1990. — 256 с.

Надійшла до редколегії 15.02.2012 р.

УДК 82.09:130.3

М. В. ДЯЧЕНКО

ПОЕТИЧНИЙ КОСМІЗМ Ф. ТЮТЧЕВА

Розглядається філософська поетика Ф. Тютчева, зокрема космічні мотиви в його творчості.

Ключові слова: природа, матерія, всесвіт, безодня, хаос, Бог, життя, людина, дух, космізм, поезія.

Рассматривается философская поэтика Ф. Тютчева, в частности космические мотивы в его творчестве.

Ключевые слова: природа, материя, вселенная, бездна, хаос, Бог, жизнь, человек, дух, космизм, поэзия.

The article deals with F. Tuitchev's philosophical poetics, particularly, cosmic motifs in his works.

Key words: nature, matter, the Universe, abyss, chaos, God, life, human being, spirit, cosmism, poetry.

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, —
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

Ф. Тютчев

Загальноновизнаним у літературному середовищі і серед любителів поезії є уявлення про Ф.Тютчева як про лірика-мислителя, який витончено і проникливо сприймав дійсність, був наділений геніальною здатністю до художньо-естетичного споглядання і, одночасно, до філософського узагальнення всього того, що називається життям у широкому розумінні цього слова. Людина і світ — ось головна тема його поетичних шедеврів, глибоких філософських роздумів. Поезія Ф. Тютчева органічно містить ті питання буття, які в філософії іменуються «вічними». До них належать і космологічні питання, які становлять одну з характерних ознак

традиційної російської філософської думки. Космізм — світогляд, що розглядає всесвіт і людину як єдину систему. На відміну від наукових і філософських космологічних концепцій, багато чого в поезії Ф. Тютчева можна охарактеризувати як «поетичний космізм», що ґрунтується на раціоналістичному і чуттєво-емоційному сприйнятті світу й людини. Симптоматичним є той факт, що в переважній більшості його поетичних творів, так або інакше, містяться космічні мотиви, образи, асоціації. Вони втілюються, наприклад, у таких поняттях: «палаюча безодня», «хаос», «Бог», «небо», «небозвід», «небесні світила», «зірки», «зіркові кола», «зіркова ніч», «світло», «темрява», «сонце», «земля», «місяць», «нічне сяяння», «зоря» та ін.

Цілком природно, що космічне сприйняття особливо загострюється в час вечірній, у сутінках або ж уранці, коли ще тільки народжується день і сонце знову з'являється над горизонтом. Але особливо вражаючою для поета є ніч, саме їй він найчастіше присвячує свої вірші, що містять космічні мотиви. Можна з повною впевненістю говорити про Ф. Тютчева як про поета ночі, виразника «нічної» свідомості. Його особистісне сприйняття ночі багато в чому залежить від внутрішнього стану душі, особливостей сердечних почуттів і переживань.

Ось настає жаданий для поета літній вечір — своєрідна увертюра до всеохоплюючої ночі. Поступово замирає денне життя, «тихо віє над долиною далекий дзвін», «сонця розпечену кулю з себе земля скотила» і зірки «небозвід підняли своїми вологими главами». Після спекотного дня людина відчуває фізичне і духовне полегшення.

Река воздушная полней
Течет меж небом и землею,
Грудь дышит легче и вольней,
Освобожденная от зною...

[3, с. 55]

Природа, як і людина, радісно приймає в свої обійми вечір — цей перехідний стан між днем, що вже відходить, і ніччю, яка поступово заповнює весь простір.

И сладкий трепет, как струя.
По жилам пробежал природы.
Как бы горячих ног ея
Коснулись ключевые воды.

[3, с. 55]

Ніч, що настає, гасить усякий рух, денну суєту, поступово щезають яскраві кольори, засинають ще донедавна дзвінки звуки. В невиразному сутінку, в нічному повітрі чутно навіть «метелика політ незримий». Саме в цей час і тіло, і душа «приходять до

себе», умиряються, виникає бажане відчуття злиття людини і природи, душі і світу, внутрішнього і зовнішнього буття.

Сумрак тихий. Сумрак сонний.
Лейся вглубь моей души,
Тихий, темный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства — мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

[3, с. 108]

«Усе в мені, і я у всьому» — так у стислій формі висловлює своє світовідчуття поет. Тут відчутні мотиви натуралістичного пантеїзму, шеллінгівської філософії з її принципом тотожності суб'єкта і об'єкта. До речі, Ф. Тютчев, проживший понад двадцять років у Німеччині, виконуючий обов'язки секретаря в російській дипломатичній місії, був особисто знайомий зі знаменитим філософом Шеллінгом, а отже — з його філософськими ідеями.

Що ж відкриває ніч свідомості поета? Тут багато чого залежить від стану його душі. Якщо емоційні інтенції переважають над раціональними, поетичне сприйняття — над філософським, ніч сприймається як час поетичного натхнення. Ось що пише про це поет:

Как сладко дремлет сад темнозеленый,
Объятый негой ночи голубой,
Сквозь яблони, цветами убеленной.
Как сладко светит месяц золотой!..
Таинственно, как в первый день созданья,
В бездонном небе звездный сонм горит,
Музыки дальней слышны восклицанья,
Соседний ключ слышнее говорит...

[3, с. 118]

Характеризуючи ніч, поет використовує епітет «голубая», а не епітети «темна», «чорна», «страшна», він немовби захоплюється і милується нею. Але зовсім інакше сприймається ним нічне небо в контексті раціоналістичного бачення. В «нічній» свідомості світ постає як страхітливий хаос, що не є таким у «денній» свідомості, тому що перебуває за завісою сонячного світла. Ніч відкриває перед поглядом людини інший світ — зірковий, у ньому загубилася наша крихітна планета, наша обитель — Земля, що населена мислячими істотами. Для характеристики вселенського універсуму поет використовує метафористичний образ, закарбований у понятті «безодня». У вірші «День і ніч» зображено дві картини світу — денна і нічна. Перша з них душевно близька поету, в ній віддзеркалена реальність, в якій він відчуває себе комфортно — і фізично,

і духовно. Сонячне світло приносить радість буття, зцілює душу людини й узагалі робить можливим життя на планеті.

На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной
Высокой волею богов.
День — сей блистательный покров —
День, земнородных оживленье,
Души болящей исцеленье,
Друг человеков и богов!

[З, с. 139].

І зовсім інша картина буття постає перед поетом у нічний час. Спадає золототкана покрива дня, створена сонцем, щезають його променистість і животворна енергія. В нічній темряві перед людськими очима виникає нова, невидима в денний час, реальність, таємнича, страхітлива зіркова безодня. У «нічній» свідомості світ відбивається як хаос небесних світил, як палаюча безодня, що не має ні початку, ні кінця.

Но меркнет день — настала ночь;
Пришла — и с мира рокового
Ткань благодатного покрыва
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами —
Вот от чего нам ночь страшна!

[З, с. 139].

Ніч лякає людину, бентежить душу, примушує її загострено сприймати всі природні стихії. «О чем ты воешь, ветр ночной? О чем так сетуешь безумно?» — запитує поет і прохає: «О, бурь заснувших не буди — под ними хаос шевелится!..» [З, с. 109]. Людина в нічний час стає беззахисною перед цим бездонним хаосом, або, що одне і теж, хаотичною безоднею.

И как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь и немощен и гол,
Лицом к лицу пред пропастью темной.

[З, с. 163].

«Стародавній хаос», «рокова безодня», «темне провалля» — ось що постає перед людиною, коли вночі вона залишається наодинці зі світобудовою. Ця ситуація космічного усамітнення шокує її, вона не в силах зрозуміти, осмислити космічну безодню і безсила перед нею. Людина намагається уникнути самотності, шукає підтримки в Іншого — розумної істоти, носія інтелекту. Вона сподівається, що Інший зміг би підтримати її, поспівчувати їй, заспокоїти розтривожену душу. Вселенська сирота, бездомна

істота — ось хто така людина, а її планета — тимчасовий притулок — безкінчено мала величина, мізерна порошинка в масштабах безкрайнього всесвіту.

На самого себя покинут он —
 Упразднен ум, и мысль осиротела —
 В душе своей, как в бездне, погружен,
 И нет извне опоры, ни предела...

[3, с. 163].

Фактично поет говорить про дві безодні — космічну і душевну. «Во мне глухая ночь и нет для ней утра», — пише він [3, с. 245]. Безвихідність і відчай — ось екзистенціали загубленої у світі людини. «И я — разбитый челн, брошенный волною на безымянном диком берегу», — констатує Ф. Тютчев [3, с. 241]. Ми, люди, як виявляється, нікому не потрібні і розради чекати ні від кого. Небо мовчки споглядає за нами, йому байдуже до наших ремствувань і переживань.

В горнем выпрленном пределе,
 Звезды чистые горели,
 Отвечая смертным взглядам
 Непорочными лучами...

[3, с. 165].

В душі людини виникає розлад: як змиритися з тим, що вона — розумна істота («земний бог») — не може самовизначитися в світі? Ось як передає ці думки Ф. Тютчев:

Откуда, как разлад возник?
 И отчего же в общем хоре
 Душа не то поет, что море,
 И ропщет мыслящий тростник?

[3, с. 244].

Поет звертається до творчості Б. Паскаля, філософські праці якого він читав ще в роки своєї юності, до його метафоричної думки, яка стала афоризмом: «Людина — це мисляча тростина». Відомо, що Б. Паскаль — творець так званої «трагічної діалектики» — вважав людину як вищою мірою суперечливу істоту, в котрій сходяться воєдино і велич, і мізерність. Її фізична мізерність у масштабах всесвіту настільки явна, що викликає в мислителя психічний стан протрації — відчуття жаху, відчаю і паніки одночасно. Б. Паскаль писав: «Я не знаю: хто надав мені місце в цьому світі? що таке світ? що таке я сам? Я перебуваю в страшному невіданні всього... Я бачу оточуючий мене незмірний простір всесвіту. В той час, як я сам прикутий до невеликого куточка цієї неосяжної протяжності, не відаючи, чому саме тут, а не там моє місце, чому надано мені короткий час саме в цю, а не іншу мить вічності — тієї, що існувала до мене, і тієї, що буде після мене» [2, с. 91–92].

Людина, згідно з Б. Паскалем і Ф. Тютчевим, сприймає себе загубеною у всесвіті, — такою, що заблукала в далекому куточку безмежної в просторі і часі природи. «Що ж таке людина в природі?» — запитує Б. Паскаль і відповідає: «Ніщо в порівнянні з безкінечним, усе в порівнянні з нікчемністю, середина між нічим і всім» [2, с. 10]. Він також говорить про подвійний хаос — вселенський і людський: «Яка небачена хаотична істота, який предмет суперечностей, яке чудо! Суддя всіх речей, недолуга земна істота, хранитель правди, суміш невпевненості й омани, слава і покидьок всесвіту. Хто розбереться в цьому хаосі?» [2, с. 76].

Велич людини, на думку Б. Паскаля, полягає вже в тому, що вона усвідомлює своє жалюгідне становище як істота тимчасова, ефемерна. Так, вона — незначна билинка в природі, тростинка, яку в усі сторони нагинає вітер. І не потрібно озброюватися усьому всесвіту, щоб знищити її. Але це тростинка мисляча, вона усвідомлює себе, світ і своє місце в цьому світі. Всесвіт же не усвідомлює своєї вищості перед людиною.

Астрофізика розглядає певні космологічні парадокси, які немовби акцентують увагу на трагізмі людського світосприйняття. Одним із них є так званий «фотометричний» (або парадокс Шезо-Ольберса). Він наводить на думку, що земна ніч не повинна бути такою, якою є насправді, тобто настільки жахаючи темною. В емоційному сприйнятті, як неодноразово підкреслював Ф. Тютчев у своїх віршах, темрява ночі страшить людину, оскільки різко контрастує з днем, з яскравим сонячним світлом. Логіка підказує мислячій людині: якщо в безкінечному всесвіті існує незліченна кількість випромінюючих світло зірок, то чому яскравість нічного неба в мільйони разів слабша? Напрошується висновок про можливе поглинання світла міжзірковим середовищем. Сучасна астрономія, намагаючись зрозуміти природу цього парадоксу, припускає існування темної матерії (або прихованої маси) і темної енергії. Темна матерія, можливо, і робить наші ночі темними, поглинаючи зіркове світло або ж затуляючи його від нашого зору. Що ж стосується темної енергії, то вона породжується темною матерією і є носієм антигравітаційних сил у всесвіті, проявляючи себе як антигравітація, космічне відштовхування, що сильніше за гравітаційне притягання галактик одна до одної. Ось чому галактики продовжують і сьогодні розбігатися від єдиного центру внаслідок гіпотетично існуючого в далекому минулому Великого вибуху. Одним із об'єктів цього процесу є і наша галактика — Молочний (Чумацький) Шлях, зокрема одна із її зірок — Сонце зі своєю системою планет. Серед них і наша Земля, котра загубилася разом зі своїми мешканцями в безодні світобудови.

Утім, як зазначає А. В. Волков, природа темної енергії залишається ще багато в чому загадковою. Її складно зрозуміти з позицій Стандартної моделі фізики, тому вона називається «темною

енергією». Це визначення навів у 1998 р. Майкл Тернер, астрофізик з Чиказького університету [1, с. 32]. Сучасні фізики вдаються до метафор — порівнюють темну матерію з «легким туманом», що заповнює весь простір всесвіту. Планети, зірки, галактики — це рідкі островки, які загубилися посеред моря темної матерії. Таким чином, існує припущення, що остання переважає над іншими формами матерії і доля всесвіту цілком залежить від неї. Так, за даними сучасної астрофізики, всесвіт складається на 70 відсотків — з темної матерії і лише на 5 відсотків — зі звичайної матерії. Отже, астрофізики змальовують вельми поетичну картину: «Всесвіт немовби охоплений незримим вогнем. Він повільно розгорався, але тепер палає щосили. В його темному полум'ї крупинками попелу розлітаються зірки і галактики. Вони летять все далі й далі, розширюючи межі космосу» [1, с. 34].

На думку А. Райса, у віддаленому минулому всесвіт теж розширювався, але не так швидко, як зараз. Сьогодні він нагадує звичайного автомобіліста: то гальмує, побачивши червоне світло, то хвацько мчить, помітивши зелений. Роль світлофора, пояснює цей учений, виконують гравітація і антигравітація. Близько п'яти мільярдів років тому остання перемогла. З того часу всесвіт розширюється все швидше. «Результати астрономічних спостережень, — іронізував В. С. Барашенков, — переконують у тому, що наш світ котиться в майбутнє з розгоном, як санки з крутої гірки» [1, с. 33].

Серед парадоксів, які бентежать не тільки астрофізиків, філософів, але й поетів, можна назвати «астросоціологічний парадокс». Він ставить нерозгадане запитання: якщо всесвіт безмежний і в ньому міститься безліч світів, зокрема населених розумними істотами, то чому людство не виявляє ніяких результатів їх діяльності? Чому з нами не контактують позаземні цивілізації, адже серед них має бути багато таких, що значно перевершують за своїм розвитком нашу, земну, цивілізацію? Цей парадокс дістав назву «Мовчання Космосу» або «Велике Мовчання». Чи дійсно людство самотнє у Всесвіті? І якщо «так», то ми ніяким чином не можемо порівняти себе з іншими розумними істотами і, отже, не знаємо, «хто ми?» В такому разі людина і її душа, на думку К. Юнга, залишаються загадкою, чудом. Ось як поетично передає ці думки Ф. Тютчев у своєму перекладі вірша Г. Гейне «Питання»:

«Скажите мне, что значит человек?
Откуда он, куда идет,
И кто живет под звездным сводом?»
По-прежнему шумят и ропщут волны,
И дует ветер, и гонит тучи,
И звезды светят холодно и ясно, —
Глупец стоит — и ждет ответа!

[3, с. 340].

Наука не може відповісти на ці запитання «глупця». Людська свідомість перебуває в замішанні, розгубленості, людина вже не покладається на науку, вона намагається знайти заспокоєння в релігійній вірі. Ф. Тютчев, як і Б. Паскаль, не були глибоко віруючими людьми. Про це свідчать їхні світоглядні настанови. Але вони усвідомлювали, що розум безпорадно «схиляє голову» перед вирішенням «вічних» питань буття.

Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвется из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует.
Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознает свою погибель он
И жаждет веры ... но о ней не просит...
Не скажет ввек, с молитвой и слезой,
Как не скорбит пред замкнутою дверью:
«Впусти меня! — Я верю, боже мой!
Приди на помощь моему неверью!..»
[3, с. 177].

У вірші «Два голоси» Ф. Тютчев зіставляє дві стратегії життя людини. Одну з них можна визначити як «трагічний песимізм», другу — як «трагічний оптимізм»: і перша, і друга стратегії орієнтують людину на боротьбу за життя «під Сонцем», але в цій боротьбі перемагає смерть — у цьому полягає її трагізм. Згідно з поетом, людське життя — постійна боротьба за виживання, воно проходить між двома інстанціями — небесною і земною, мовчазним небозводом і нікими могилами цілих поколінь, що пішли в небуття. Людина, котра живе між цими двома інстанціями, немовби затиснута у своєрідних «лещатах».

Перша стратегія життя («перший голос») — бореться за виживання і, розуміючи всю безперспективність цієї боротьби, змиряється з безвихідністю.

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!
Над вами светила молчат в вышине,
Под вами могилы — молчат и оне.
Пусть в горнем Олимпе блаженствуют боги:
Бессмертье их чуждо труда и тревоги;
Тревога и труд лишь для смертных сердец...
Для них нет победы, для них есть конец.
[3, с. 172].

Боги не рятують від самотності, космічного сиріцтва і смерті. Людина звертається до них з метою знайти духовну підпору

відтак, заспокоїти збентежену душу. Але боги неблаганні у своїй байдужості до людини, вони не переймаються її клопотами і переживаннями.

Можливо, мудра мати-природа потурбується про своїх дітей, що загубилися в безодні всесвіту? На неї людина покладає надію, не залишить же вона її без свого опікування! Але природа поводить себе так само, як і боги-олімпійці.

Природа знать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы,
И перед ней мы смутно сознаем
Себя самих — лишь грезой природы.
Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной.

[3, с. 291].

Як же жити людям у цьому бездушному до них світі? Залишається одне: покладатися на самих себе, відчайдушно боротися за продовження життя на цій малесенькій планеті, прийняти як належне свою самотність у всесвіті (принаймні, в тій його частині, що спостерігається людьми). Така друга стратегія, котру втілює поет у «другому голосі»:

Мужайтесь, боритесь, о храбрые друзья,
Как бой ни жесток, но упорна борьба!
Над вами безмолвные звездные круги,
Под вами немые, глухие гроба.
Пусть Олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный конец.

[3, с. 172].

Поет — оптиміст, хоча його оптимізм із відтінком відчаю і трагізму. Він — прихильник другої стратегії: жити всупереч «мовчанню світил у вишині», «мовчанню могил», мужньо боротися за самозбереження і залишатися людьми, виконуючи свою космічну місію до кінця.

Список літератури

1. Волков А. В. Тайны открытий XX века / А. Волков. — М. : Вече, 2006. — 448 с.
2. Паскаль Б. Мысли / Б. Паскаль. — М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, Изд-во ЭКСМО-МАРКЕТ, 2000. — 368 с.
3. Тютчев Ф. И. Стихотворения, письма / Ф. Тютчев. — М. : ГИХЛ, 1957. — 626 с.

Надійшла до редколегії 29.02. 2012 р.

УСТАНОВИ КУЛЬТУРИ РІВНЕНЩИНИ В УМОВАХ ЕКСПЕРИМЕНТУ

Розглядаються особливості реалізації експерименту у сфері організації культурно-дозвілєвої діяльності в Рівненській області.

Ключові слова: сфера культури, культурно-освітня діяльність, культурно-дозвілєві комплекси.

Рассматривается специфика реализации эксперимента в сфере организации культурно-досуговой деятельности в Ровенской области.

Ключевые слова: сфера культуры, культурно-досуговая деятельность, культурно-досуговые комплексы.

We consider the specifics of the experiment in the organization of cultural and leisure activities in the Rivne region.

Key words: the sphere of culture, cultural and recreational activities, cultural and recreational facilities.

Актуальність пошуку інноваційних форм організації культурно-дозвілєвої сфери пов'язана не лише з суто професійними питаннями змісту та перспектив самої галузі, а й широким комплексом соціальних питань, вагомість яких виявляється в регіонах з переважачим сільським населенням, до яких належить і Рівненщина. Предметом аналізу є діяльність культурно-дозвілєвих комплексів (КДК), які, власне і можна розглядати як новацію в реформуванні мережі клубної мережі. Культурно-дозвілєві комплекси Рівненщини стають ефективним чинником організації дозвілля, концентрації коштів і згодом їх ефективнішого використання. У сучасних умовах це помітно навіть на такому прикладі. Представники КДК беруть активну участь у написанні проектів щодо інформатизації села. Якщо в майже ідентичній області — Волинській — протягом року підготовлено 2 такі проекти, а в значно більшій за кількістю населення й відповідно культурним потенціалом — Львівській області — 6 проектів, то на Рівненщині впродовж останнього року реалізовано 13 проектів, що засвідчує ініціативність самого населення, його бажання поліпшувати не лише стан громади, але й обласноувати власне культурне середовище.

Створення цих структур сприяло ефективній роботі голів сільських рад, усвідомленню важливості питань культури в системі життєдіяльності населення. Кожен голова відчув реальну підтримку своїй діяльності, так само, як і населення — підтримку свого керівника. І такий тандем є і буде корисним для двох зацікавлених сторін. Здається, що, нарешті, саме в культурній сфері села найвідчутніше бажання керівників справді бути потрібними громаді. І ця громада, сподіваємося, й надалі обиратиме саме тих

керівників, які їй потрібні й уособлюють у собі сучасного менеджера.

Сьогодні заклади культури, як структурні підрозділи культурно-дозвіллевих комплексів, забезпечують не лише організацію дозвілля, розвиток народної творчості, інформаційного забезпечення та позашкільного навчання населення, але й працюють над підтримкою позитивного іміджу органів влади та місцевого самоврядування.

Найпопулярнішими формами їхньої діяльності є проведення урочистих заходів та концертних програм до державних свят, визначних історичних подій, свят за історичним, літературним та народним календарем, зокрема до Дня Соборності України, Дня державної незалежності України, Дня Конституції України тощо.

Одним із пріоритетних напрямів їхньої діяльності є заходи щодо підтримки культури села, зокрема проведення обласних свят, конкурсів, фестивалів безпосередньо у селі. Серед них наймасштабнішими є: «Кобзарєва струна не вмирає», організованого на базі Березнівського району, обласний фестиваль народних хорових колективів ім. Є. Кухарця «Пісня — доля моя» на базі Дубровицького району, районний фестиваль «Великодні дзвони» в Млинівському районі, районний дитячий літературний конкурс «Провесінь» у Березнівському районі, районний дитячий фестиваль естрадного мистецтва «Зоряний шлях» у Дубенському районі, культурно-мистецька акція «Музей одного села», обласний огляд культурно-дозвіллевих комплексів, у рамках якого проходять творчі звіти аматорських колективів, естафета праці та культури «Від села до села», районні свята народного мистецтва та свята сіл.

Управління культури і туризму та обласний Центр народної творчості намагаються організувати роботу так, щоб кожен район мав свою специфічну візитку в аматорському пошуку, репрезентації району. Сьогодні на Рівненщині згідно з документами діють 350 КДК (на територіях усіх сільських і селищних рад, окрім районних центрів, де вони не потрібні, оскільки культурна інфраструктура райцентрів є значно кращою). Формально їх очолюють голови сільських і селищних рад, майже в усіх районах області, крім Здолбунівського, Дубенського, Сарненського, Березнівського, функції організації роботи КДК здійснюють відділи культури і туризму райдержадміністрацій та заклади культури на місцях.

У Березнівському, Дубенському, Здолбунівському, Сарненському, Зарічненському, Костопільському, Рокитнівському районах до складу КДК входять заклади освіти, культури, медицини, спорту, підприємства й громадські організації, що діють на території сільських (селищних) рад. В інших — лише заклади культури й освіти.

В Здолбунівському районі згідно розпорядження голови райдержадміністрації щороку проходить фестиваль культурно — дозвіллевих комплексів. Призовий фонд фестивалю становить 30 тис. грн. У рамках фестивалю відбуваються спортивні змагання з міні-футболу, волейболу, шахів і шашок, армспорту, гирьового спорту, настільного тенісу, перетягування линви тощо.

Районні огляди КДК, проведені в Березнівському (2009 р.), Гоцанському (2007 р.), Зарічненському (2007 р.), Сарненському (2008 р.), Костопільському (2009 р.) районах, теж певним чином активізували культурно-дозвіллеву практику.

З метою вдосконалення своєї роботи діяльність КДК розглядалась на засіданнях колегій Острозької (2008 р.), Дубровицької (2007, 2008 рр.) райдержадміністрацій, про що прийнято відповідні рішення.

Базовими закладами організації роботи культурно-дозвіллевих комплексів є, зрозуміло, заклади культури. Всього в сільській місцевості працюють 500 бібліотек та 633 клубні заклади (2002 р. — відповідно 496 та 664). Збережено мережу публічно-шкільних бібліотек, що дозволяє економно використовувати фінансові, матеріальні та кадрові ресурси. Їхнього потенціалу достатньо для організації культурно-дозвіллевої роботи. Фонди сільських бібліотек налічують 7.591,5 тис. примірників творів друку. Комп'ютеризовано 56 сільських книгозбірень, ще 106 використовують комп'ютерну техніку загальноосвітніх навчальних закладів згідно з укладеними угодами. У 2009 р. надходження від надання платних послуг закладами культури сільському населенню становили 1,2 млн грн., порівняно з 840 тис. грн. у 2004 р. [2].

Традиційно в населених пунктах області установи різних систем і відомств беруть участь у проведенні урочистих та мистецьких заходів до державних та традиційних свят, свят села. Систематично організовуються творчі звіти сільських рад, районні фестивалі й огляди за жанрами, виставки декоративно-ужиткового мистецтва, тематичні вечори, вечори відпочинку для дітей та молоді. Децю повільнішими темпами, порівняно з попередніми роками, здійснювалися заходи щодо поліпшення матеріальної бази закладів культури, хоча певні досягнення помітні. У 2009 р. на кошти з різних джерел завершено будівництво клубу в селі Довге Сарненського району, триває реконструкція будинку культури в селі Серники Зарічненського району. Загалом упродовж минулого (2010) року здійснено 565 поточних та 28 капітальних ремонтів на загальну суму 18 млн 361 тис. грн., що майже вдвічі більше, ніж у 2008 р. (10 млн. 465 тис. грн.).

У 2009 р. лише на переобладнання систем опалення та впровадження енергозберігаючих заходів витрачено 1,2 млн. грн., у т.ч. за рахунок бюджету — 812 тис. грн. Найбільші обсяги

робіт виконано в Здолбунівському, Млинівському, Сарненському, Березнівському, Дубенському районах. Однак питання переобладнання та реконструкції систем опалення установ культури вирішується повільно. В зимовий період, за даними управління культури і туризму, не опалюється або опалюється частково 199 приміщень установ культури на селі, що складає 20% від їх загальної кількості. Дещо знизилась темпи матеріально-технічного забезпечення галузі. У 2009 р. закладами культури для сільських установ придбано музичних інструментів, технічного обладнання, одягу для сцени на суму 411,2 тис. грн. (2008 р. — 667,1 тис. грн.) [1]. Кризові явища негативно впливають і на розвиток кадрового потенціалу галузі.

Якісний склад працівників культури порівняно з минулим роком знизився й становить 85,0% від загальної кількості спеціалістів, що працюють (2008 р. — 85,4%). Найнижчим цей показник є в Зарічненському (70,9%), Рокитнівському (71%), Дубровицькому (73,9%), Гоцанському (74,4%) та Млинівському (75%) районах. Причина цього досить прозаїчна. У зв'язку з тим, що клубні заклади перебувають у комунальній власності місцевих громад, а чинне законодавство України не передбачає погодження при призначенні на посади керівників закладів культури клубного типу з начальниками відділів культури і туризму райдержадміністрацій, відсоток фахівців серед клубних працівників становить лише 60,5%, а в Рокитнівському, Гоцанському, Корецькому, Зарічненському, Дубровицькому районах — від 37,5 до 48,5% [1]. Хоча поняття «фахівці» сьогодні має дещо інший зміст (адже вища культурологічна в Україні відсутня), все ж цей факт є позитивним, адже наведений відсоток є вищим, ніж у попередні роки.

На 0,5 — 0,75 ставки посадового окладу працюють 33,2% фахівців сільських закладів культури (2008 р. — 30,1%) [3]. А у 2005 р. — 9,6% на 0,75 ст. та 33,3% на 0,5 ставки [2]. Протягом діяльності КДК у навчальних закладах області (ЗОШ) додатково введено 37 ставок керівників спортивних секцій та 20 ставок практичних психологів. Чисельність практичних психологів та соціальних педагогів збільшилася на 61 одиницю порівняно з 2003 р. Створено центри практичної психології та соціальної роботи в м. Рівному та Корецькому районі. Фахівці цих центрів також залучені до роботи в системі КДК [1]. «Творча палітра» районів є досить різноманітною, проте беззаперечно — позитивною. Цьому сприяє й постійний контроль співробітниками управління роботи КДК. Так, у 2007 р. проведено огляд-конкурс діяльності закладів освіти Костопільського району в системі КДК, за результатами якого видано відповідне доручення голови райдержадміністрації. Щорічно проводиться огляд-конкурс діяльності закладів освіти Здолбунівського району в системі КДК, що також дає свої результати.

Найактивніше в структурі КДК Дубровицького району працює Удрицька загальноосвітня школа I-III ступенів. У рамках проекту «Соціальна інтеграція та розвиток громадської відповідальності молоді в Україні». Там організовано міжнародний волонтерський фестиваль «VOLфест» за участю волонтерів зі США, Іспанії, а також Черкаської, Львівської, Житомирської, Київської та Рівненської областей.

Значна частина КДК Млинівського району плідно співпрацює з навчальними закладами. В рамках цієї співпраці у квітні-травні спільно підготовлено й проведено творчі звіти навчальних закладів. Практикується залучення працівників культури до роботи за сумісництвом керівниками гуртків як оплачуваних, так і на громадських засадах, педагоги загальноосвітніх закладів є активними учасниками творчих колективів КДК.

Упродовж 2008-2009 рр. КДК Торговицької сільської ради брав активну участь у польсько-українському проекті «Самоврядування для сільської освіти», реалізованого Федерацією освітніх ініціатив із Варшави та «Центром освітніх ініціатив» зі Львова. В процесі його реалізації з ініціативи педколективу школи сформовано громадську організацію «Надія», яка презентувала проект «Всією громадою — до здорового способу життя». Результатом стало започаткування проведення щорічних спортивних свят на базі спортивних об'єктів школи, ремонт спортивної зали школи, у якому взяли участь мешканці села, придбання нового та ремонт наявного фізкультурно-спортивного обладнання тощо.

Однак матеріально-технічна база загальноосвітніх навчальних закладів ще використовується недостатньо для організації дозвілля сільських громад у позаурочний час через відсутність відповідних угод між керівниками КДК та директорами загальноосвітніх навчальних закладів.

У спортивних секціях дитячо-юнацьких спортивних шкіл у сільській місцевості займається понад 8,7 тис. дітей, підлітків та сільської молоді з 21 виду спорту, з якими проводять навчально-тренувальні заняття 276 тренерів-викладачів.

Усього в області створено та успішно працюють майже 190 сільських спортивних клубів, до фізкультурно-оздоровчих та спортивно-масових занять в яких залучено понад 8 тис. осіб, утім лише 17 із них мають статус юридичної особи.

У сільській місцевості функціонують 7 стадіонів, 163 майданчики з тренажерним обладнанням, 9 тенісних кортів, 345 футбольних полів, 151 спортивний майданчик, 136 приміщень для фізкультурно-оздоровчих занять, 259 спортивних залів площею не менше 162 кв. м., 5 плавальних басейнів, 138 стрілецьких тирів, 1 кінноспортивна база. Більшість з них належать закладам освіти [1].

В Будинках культури Березнівського, Зарічненського, Корецького районів діють по 2 спортивні кімнати, Рівненського — 3, Дубенського — 10, Костопільського — 12, Рокитнівського — 14, Здолбунівського — 16 [2].

Рівненська область одна з перших в Україні виконала Постанову Кабінету Міністрів України від 21.01.98 р. № 63 «Про подальший розвиток мережі центрів соціальних служб для молоді (ССДМ) та підвищення ефективності їх діяльності». Центри ССДМ створені й діють у кожному районі та місті обласного підпорядкування. З лютого 2003 р. вперше в Україні організуються центри соціальних служб для молоді в сільських населених пунктах області. У 2006 р. були створені та діяли 308 сільських, селищних центрів ССДМ, філій районних центрів ССДМ, що здійснюють соціальний супровід сімей, які опинилися в складних життєвих обставинах тощо.

За останні 5 років кількість діючих центрів ССДМ зменшилася до 134, що становить 45,5% від створених сільських, селищних центрів. Така ситуація склалася у зв'язку з недостатнім фінансуванням, відсутністю нормативно-правового забезпечення.

Наявна кількість діючих центрів не в змозі повною мірою надавати соціальні послуги сім'ям, дітям та молоді, що опинилися в складних життєвих обставинах, безпосередньо за місцем проживання, особливо в сільській місцевості. Культурно-дозвіллеві комплекси діють на територіях усіх сільських та селищних рад, окрім районних центрів. У 2011 р. відновлено діяльність Заборольського КДК Рівненського району та введено в експлуатацію культурно-дозвіллевий комплекс с. Жовкині Володимирецького району. А 17 вересня 2011 р. в м. Березне відбувся обласний фестиваль КДК «І творчістю хата багата», започаткований з метою підвищення ефективності й якості культурно-освітньої роботи, організації дозвілля, фізкультурно-оздоровчих заходів, збагачення їхнього змісту та урізноманітнення форм, про що вже йшлося вище.

Позитивно оцінюючи набутий досвід, слід звернути увагу на наступне. Головною й надалі залишається кадрова проблема: підготовка відповідних кадрів, здатних усвідомити свою роль у системі культурної практики, їхнього бажання активно працювати на результат, розробка відповідної системи критеріїв оцінки цього результату, моделі клубу майбутнього, якості проведених заходів, ВНЗ, де ці кадри здобувають чи здобуватимуть фахову освіту, й лише на цій підставі — оплата праці керівників закладів чи художніх колективів тощо дасть змогу зробити наші клубні установи привабливими й у місті, й у селі. Сьогодні галузь функціонує лише завдяки старій генерації фахівців, котрі не вивчають досвіду інших країн у цьому напрямі, не виявляють

особливого бажання та й не вміють вивчати вподобання населення, що перебувають у межах впливу того чи іншого клубного закладу.

Свої кроки на цьому шляху держава більшою мірою здійснила: значно підвищено оплату працівникам культури — бібліотечним та клубним, заробітна плата яких уже сьогодні часто перевищують заробітну плату сільського вчителя, проте такої ж адекватної віддачі від працівників культури поки що не помітно. На разі розробка критеріїв оцінки культурної діяльності. В цьому напрямі своє слово мають сказати працівники місцевих методичних служб, територіальних громад, оскільки від їхнього прискіпливого ставлення до «своїх» закладів культури багато що залежатиме й у практиці діяльності останніх;

— відчувається слабка методична підтримка галузі. Наявні методичні служби районного будинку культури чи обласного центру народної творчості мають працівників, що здобули освіту в колишніх інститутах культури в 60-70-х рр. і з того часу жодного разу не підвищували свою фахову кваліфікацію. Вони не мають змоги спілкуватися з представниками сфери інших областей. Відтак сподіватися на їхню ефективну роботу не можна;

— експерименти в культурно-дозвіллевій сфері, попри значну надуманість та малоефективність, певною мірою сприяють позитивним змінам у галузі, принаймні є основою результатів, за якими можливо вносити зміни в подальшу систему діяльності;

— сьогодні сфера культури в Україні потребує значних змін, починаючи від розробки вмотивованих критеріїв роботи співробітників галузі до критеріїв діяльності установи культури загалом;

— утім галузь культури, особливо її культурно-дозвіллевий вектор, залишається й надалі достатньо потрібним у питаннях забезпечення населення культурним продуктом, зокрема в сільській місцевості;

— акцентування уваги на місцевому чинникові — єдиний і найефективніший шлях організації культурно-дозвіллевої практики на селі в сучасних умовах;

— галузь культури потребує не лише значних коштів для її модернізації, наближення до рівня матеріально-технічного забезпечення хоча б на рівні пересічного громадянина, але й нових кадрів, здатних забезпечити галузь новими ідеями, бажанням змінити на краще культурну ситуацію на місцевому рівні;

— для ефективного функціонування галузі потрібно також заснувати всеукраїнське періодичне видання, яке б на своїх сторінках публікувало не лише кращий досвід організації подібної діяльності, але й відповідні теоретико-прикладні розробки. Великого значення набуває також поширення цього досвіду в практиці роботи установ культури на місцевому рівні.

Оголошуючи про прагнення інтегруватися до світової спільноти, виявляючи готовність до освоєння всього справді вартото уваги, що створено іншими культурами, необхідно докласти максимум зусиль для збереження, відродження, розвитку й презентації перед світом усього найкращого, що має у своїй духовній скарбниці український народ, насамперед, зі сфери нашої традиційної культури.

Список літератури

1. Інформація щодо стану роботи культурно-дозвіллевих комплексів у 2010 році // Поточний архів управління культури і туризму Рівненської облдержадміністрації за 2011 рік.
2. 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.
3. Регіональні моделі дозвіллевої діяльності населення України. Розділ: Соціологія // Культурно-дозвіллева діяльність в Україні. — К.: Центр культурних досліджень, 2010.

Надійшла до редколегії 16.02.2012 р.

УДК 2-825:272/279

Е. В. ГЕРМАНОВА ДЕ ДІАС

НОВІ РЕЛІГІЙНІ РУХИ В ЗАХІДНОМУ ХРИСТИЯНСТВІ («ЛЕГІОН МАРІЇ»)

Виявляються особливості ідеології та діяльності сучасного католицького руху «Легион Марії».

Ключові слова: *секуляризм, клерикалізм, модернізм, традиціоналізм, рухи мирян, добродійність, апостольство, евангелізація, маріологія.*

Виявляються особенности идеологии и деятельности современного католического движения «Легион Марии».

Ключевые слова: *секуляризм, клерикализм, модернизм, традиционализм, движения мирян, благотворительность, апостольство, евангелизация, мариология.*

Analyzed specialities of ideology and activity modern catholic movement «Legion of Mary».

Key words: *sekularizm, clericalism, modernism, tradicionalizm, motions of laymen, charity, apostleship, evangelization, mariologiya.*

Актуальність теми. Католицька організація «Легион Марії» заснована вже майже сто років тому, в 1921 р. Однак цей рух можна назвати новим, оскільки виник він у відповідь на ті новітні тенденції, що спостерігалися як у світі, так і в християнстві. «Легион

Марії» існує і в Україні, тому необхідно проаналізувати його діяльність.

Історія ХХ ст. надає чимало прикладів християнського подвижництва, але ще більше вона характеризується масовим відходом людей від віри. Процеси секуляризації суспільства й культури стали очевидні ще з раннього Нового часу, а наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. Ще більше посилюлися.

Відповіддю на подібний виклик часу мають бути, з одного боку, традиціоналізм, замкнутість християнства, а з іншого — пристосування його до нових умов сучасного світу — модернізація. Католицтво і в ХІХ, а тим більше у ХХ ст. балансувало між традиціоналізмом і модернізмом, точніше синтезувало й те, й інше. Це надавало можливості до виживання й ефективнішої діяльності в сучасному світі. Після сплеску антимодерністської політики папства на початку — в першій третині ХХ ст., в 60-і рр., відбулося звернення до екуменічної проблематики, налагоджувалися контакти навіть із нехристиянськими релігіями, проведена літургична реформа, основою якої стала нова ідея про простоту християн.

Водночас, у католицтві зберігають своє значення й традиціоналістські тенденції, які іноді поєднуються з харизматичними. Прикладом подібних рухів є «Легіон Марії».

Основа організації католиків-мирян — шанування Діви Марії відповідно до вчення Людовика Гриньона де Монфора, церковного діяча другої половини ХVІІІ ст. Особливе ставлення до Богородиці завжди було відмітною ознакою католицтва. Однак Гриньон де Монфор підсилює це шанування, вводячи поняття «Істинне шанування» або «Рабство в Діви Марії», що припускає повну віддачу віруючого християнина Богородиці. «...Іншими словами, ми ставимо себе в положення раба, в якого немає нічого свого, і надходимо в повне розпорядження Діви Марії. Але земний раб набагато вільніший, ніж раб Марії. Перший все-таки залишається хазяїном своїх думок і свого внутрішнього світу. Підпорядкування ж Богоматері охоплює всю суть людини: кожную думку, кожий рух душі, все саме таємне й глибоко особисте, що таїться в нас» [3, с.35]. Чим обґрунтовує Гриньон де Монфор необхідність такого підпорядкування, які богословські концепти в цьому разі застосовує? Це насамперед поняття божественної благодаті, що, на думку Монфора, повною мірою отримала з людей тільки Діва Марія (природно після Христа). Вона й має повноту благодаті, якою і розпоряджається на свій розсуд. «Бог обрав її охороницею, управителькою й розпорядницею всіх Своїх благодатних дарунків» [1, с.5]. Більше того, «раз Пречиста Діва Марія створила Главу містичного Тіла — Церкви, тобто Ісуса Христа, то її справою є також створення членів Церкви, якими є щирі християни; тому що мати не створює голови без членів або членів без голови» [1, с. 6].

Концепт спасіння також специфічно трактує Монфор — його можливо буде надано тим, кого Святий Дух обере через Діву Марію. Є вибрані й призначені до вічного порятунку люди, в душах яких перебуває Діва Марія, що і пускає там «коріння глибокої смиренності, полум'яної любові й всіх чеснот» [1, с. 7]. У цій концепції порятунку явно простежується вчення Августина Блаженного, однак загальноприйняте католицьке вчення про спасіння децю інше. Воно підкреслює, що саме «Ісус Христос подвигом спокути заслужив нам спасіння. Тому від Нього залежало встановити засіб або знаряддя, через яке спасіння повідомляється людям. Таким знаряддям Христос обрав і особисто встановив Свою Святу Церкву» [5, с. 127]. Одним з основних догматів християнства є догмат про те, що поза Христом й Церквою немає порятунку, оснований на словах самого Ісуса в Євангелії від Іоанна (Ин.3, 18; 36). Ісус, відповідно до християнської догматики — єдиний заступник і посередник між людиною й Богом. «Але Марія у винятково високому ступені як «місяць від сонця» запозичить від Нього здатність заступатися за людей у всіх їхніх потребах» [5, с.51]. Однак католицьке богослов'я, зокрема сучасне, ніколи повністю не наполягало на тому, що до Христа можна прийти лише через Богородицю. Гриньон де Монфор стверджує, що «ніколи не слід іти до Господа інакше, як через Її заступництво, через її материнський над Ним вплив» [1, с.24].

У принципі, і традиційне католицьке вчення, й теологумени Монфора щодо шанування Богоматері та її ролі в спасінні багато в чому збігаються, однак Гриньон де Монфор підсилює її шанування настільки, що вбачає ній не тільки службову, стосовно Бога, але й домінуючу функцію. Свого часу Монфор мав труднощі в поширенні цього розуміння ролі Богоматері, він навіть зазнав переслідувань. Однак Гриньон де Монфор був канонізований 20 липня 1947 р., а кардинал Тедескіні, настоятель собору Св. Петра в Римі, у своєму Слові при відкритті в цьому соборі статуй Монфора 8 грудня 1948 р. підкреслив: «Гриньон де Монфор дав нам учення про Божу Матір, що перевершує все, що було написано раніше в цій сфері» [3, с.123]. Взагалі, друга половина XVII ст. в богословському сенсі була насиченою — янсенізм, суперечки Паскаля з єзуїтами, квієтизм — неортодоксальні вчення, які підкреслювали необхідність перебудови церковного життя. До цього переліку входить й учення Монфора, котрий прагнув поліпшити християнське благочестя через посилення шанування Діви Марії, очевидно, передчуваючи настання ери Просвітництва з її тотальною критикою релігії. Відзначимо, що в цей же час виникає й учення св. Маргарити Марії Алакок про шанування Серця Ісуса, що об'єктивно сприяло посиленню ролі християнського благочестя, надавало йому нових індивідуалізованих форм, які

відповідають духу Нового часу. І звичайно ж, учення й діяльність святих Франциска Сальського й Вікентія де Поля, які довели необхідність творчого контакту між культурою, суспільством і Церквою: необхідно було вказати мирянині належне йому місце в житті Церкви.

Так, особистість, місіонерські методи й методи душепопечительної діяльності, твори Франциска Сальського мають відбиток високої гуманістичної культури; водночас благочестя, властиве всім його працям, особливо привабливе не тільки для ченців, але й насамперед для освічених і заможних мирян. Цей метод справедливо називають «секуляризацією аскези». У новітній час принципи, що є основою цього методу, все ширше застосовуються в соціальній діяльності Церкви. Культура з початком Нового часу все більше відлучається від християнства та й узагалі від релігії, змушує віруючих людей пристосовуватися до неї. Франциск Сальський, наприклад, довів, що можна поєднати релігію й культуру без шкоди для релігійного життя. Якщо Франциск Сальський був теоретиком духовного життя, то діяльність Вікентія де Поля започаткувала світські благодійні установи. За допомогою Луїзи де Марійяк Вікентію вдалося зібрати й згуртувати людей, що бажали в міру сил творити богоугодні справи в приватних будинках, лікарнях, школах та ін. З них сформувалася конгрегація. Але будинок, у якому вони жили, не мав бути місцем їхньої діяльності. Їхня організація припускала повну свободу пересувань, щоб вони могли надавати допомогу там, де вона була необхідна. По суті, це була сучасна соціальна служба.

Безумовно, практично кожна католицька чернеча конгрегація займалася й займається соціальною роботою. Однак уже XVII ст. усвідомлюється необхідність долучення до неї не тільки ченців, але й мирян. Узагалі, до рухів мирян у Церкві не завжди ставилися із захопленням. Тільки у XX ст., а особливо в післясоборний період, воно починає змінюватися в напрямі необхідності все більшого залучення мирян до церковної роботи. «Легіон Марії» споконвічно створювався як організація мирян, хоча членами її можуть бути й ченці. Засновник організації ірландець Франк Дафф правильно вловив віяння часу, що потребувало відходу від суто клерикальної моделі Церкви, реабілітувало мирську складову християнського народу.

Франк Дафф народився в столиці Ірландії Дубліні в 1889 р. Пішов на державну службу у 18 років. У 24 р. вступив у Товариство св. Вікентія де Поля, де глибше зрозумів католицьку віру й водночас відчув нагальну необхідність посилення соціальних функцій Церкви в соціально незахищеному середовищі. Певний час за власні кошти займався благодійністю. Був дуже набожним, до шлюбу не вступав, однак не відчував і покликання до чернецтва.

Разом із групою віруючих жінок і архієпископом Дублінським Майклом Тохером Дафф 7 вересня 1921 р., у переддень свята Різдва Пресвятої Богородиці, створив першу раду «Легіону Марії». Із цього дня й до самої смерті (7 листопада 1980 року) він керував Легіоном, що поширився по всьому світові «». Як мирянин Франк Дафф був присутній на II Ватиканському Соборі. «Легіон» як окрема організація має власний програмний документ — Офіційне керівництво, авторство якого майже повністю належить Франку Даффу.

Уже в 1928 р. перші групи «Легіону Марії» виникли в Англії, в 1931 — у США, в 1932 — у Канаді. На сьогоднішній день загальна кількість активних членів «Легіону Марії» в усьому світі становить близько 2 млн осіб, допоміжних — близько 10 млн. «Легіон Марії» існує в понад 160 країнах світу, зокрема в Україні. На сході України (зокрема в Харкові) організація стала поширюватися з 2007-2008 рр. Нині день первинні організації «Легіону» існують практично в усіх католицьких приходах Харкова й області.

«Легіон Марії» має чітку організаційну структуру. Основною організаційною одиницею «Легіону» є президія — парафіяльна група, що може складатися як з кількох людей, так і з декількох десятків осіб, залежно від чисельності парафіян. Група діє тільки зі схвалення настоятеля приходу, з яким вона співпрацює. У кожній групі є духовний керівник — священник, котрий бере участь у її зборах. Саму групу становлять активні члени «Легіону Марії», обов'язком яких є участь у щотижневих зборах, а також виконання доручених їм завдань. Крім них у «Легіоні Марії» є допоміжні члени, які не одержують спеціальних щотижневих завдань, а зобов'язані надавати організації молитовну підтримку. Кожну групу очолюють 4 керівні особи: президент, віце-президент, секретар і скарбник, які входять до складу ради «Легіону Марії» (зазвичай епархіальної), що називається курією. Курія — керівний орган, що займається поточними проблемами організації. Подальшими організаційними щаблями «Легіону Марії» є коміцій, регіа й сенат. Існує й вищий керівний орган «Легіону» — верховна рада (consilium Legionis), що перебуває в Дубліні (Ірландія).

Щороку легіонери приходів певного населеного пункту проходять огляд — *acies*, де поновлюють свої Обіцянки легіонера. Основним принципом роботи «Легіону» є суворі дисципліна. «Легіон» вимагає від своїх членів певного способу життя й виконання тих або інших завдань. Звичайно, дисципліна «Легіону» не є чернечою, проте організація наполягає на чіткому дотриманні своїми членами всіх правил роботи «Легіону». Перший обов'язок кожного легіонера — відвідування зборів. Збори — первинна ланка в ланцюзі Легіону, без якої організація не може існувати.

На зборах кожному легіонерові дається певне завдання, про виконання якого слід надати повний і докладний звіт. Завдання легіонерів полягають у апостольській роботі — відвідуванні хворих, людей похилого віку, дітей у дитячих будинках, ув'язнених, поширенні духовної літератури, медальйонів та ін. Такій роботі відводиться певний час — 1-2 години на тиждень. Водночас «Легіон» ставить своєю метою не стільки виконання певної роботи, скільки духовне вдосконалювання своїх членів. На відміну від православ'я, де участь парафіянина в церковних справах обмежується богослужінням, католицтво залучає мирян до церковного життя не тільки через участь у службах, але й через роботу в різних католицьких організаціях, які мають безпосередній контакт і безпосередній вплив на окрему людину з метою її християнського вдосконалювання.

Крім того, робота легіонера, в ідеалі, — це «духовне очищення гріховного світу» [3, с.68]. Тому легіон прагне збільшити свої лави. Що розуміється під духовним очищенням світу? Насамперед — навернення занепалих, знедолених суспільством людей у християнську віру, а також нагадування секулярному світові про духовні цінності через поширення християнської літератури й атрибутики.

У цілому «Легіон» протиставляє себе секуляризованому неоязичеському й атеїстичному світу, що впливає через засоби масової інформації на кожну людину. Тому Ф. Дафф визначив «Легіон» як військову структуру всередині Церкви, що в ідеалі має боротися з вищезгаданими світовими тенденціями. Звідси й сувора дисципліна, і давньоримська військова термінологія. Однак це організація Новітнього часу і її порівняння з войовничими духовнолицарськими орденами було б некоректним. Ідея «Легіону» — у століття масового відходу людей від християнської віри повертати, через індивідуальну роботу легіонерів з такими людьми, їх у Церкву. Уже у 20-і рр. ХХ ст. Франк Дафф виявив цю тенденцію й спробував протистояти їй, створюючи організацію для індивідуальної роботи з людьми. «Звернення до людей із увічливим проханням поговорити про їхню віру може привести до плідних контактів. Така розмова можлива на вулицях, у парках, у барах, на залізничних і автобусних станціях та в інших громадських місцях, де збираються люди» [3, с. 222]. Таким чином, головне завдання «Легіону» — це проповідування серед звичайних сучасних людей. Однак на практиці ця публічна проповідь звичайно мало використовується. Наголос робиться на відвідуванні й бесідах з тими, хто цього потребує.

Під час вступу до «Легіон» не мають значення соціальні, національні або расові відмінності. Легіонером може стати будь-який католик, якщо він: а) дотримує гідного способу життя; б) поділяє

підходи й принципи «Легіону» до проповідницької діяльності; в) готовий виконувати всі обов'язки легіонера.

Ніхто не може вважатися кандидатом у члени «Легіону», поки голова відповідної президії на основі попереднього опитування не переконається в тому, що ця кандидатура відповідає вимогам «Легіону». До прийняття в лави легіонерів кандидат повинен пройти як мінімум тримісячний випробувальний термін, виконуючи звичайні легіонерські завдання. Кожному кандидатові вручається екземпляр молитов «Легіону» — «Тессера». Офіційне прийняття в «Легіон» полягає в читанні Обіцянки легіонера й внесенні ім'я й прізвища кандидата в список членів президії.

Обіцянка легіонера звернена до Св. Духа, який легіонери зобов'язані особливо почитати як такого, що освячує силу, в Церкві. У цьому разі можна частково вважати «Легіон» однією з харизматичних організацій, однак він не подібний до протестантських харизматичних груп, цей рух є суто католицьким.

Відзначимо ще одну особливість роботи «Легіону Марії» — вимога дотримання суворої таємності в його діяльності. «Легіон» має свої кошти, які збирають його члени. Використовувати кошти можна тільки на потреби легіонерської роботи. Матеріальну допомогу нужденним «Легіон» не надає, оскільки мета цієї організації — духовна підтримка людей і проповідування католицької віри.

Як розуміти вимогу таємності в роботі «Легіону»? Можна виявити тут ознаки сектантства. Однак Ф. Дафф роз'яснює, що це спосіб уникнути галасу й привернення уваги до діяльності «Легіону». Завдання «Легіону» — відвідування людей удома, причому всіх — як католиків, так і некатоликів. «Суть релігійної роботи Легіону полягає в прагненні ввійти в контакт із кожною людиною й долучити до сфери свого апостольства не тільки недбайливих, не тільки невіруючих, не тільки бідних або знедолених, але всіх» [3, с.261].

Таким чином, розглянувши основні завдання й принципи діяльності католицької організації «Легіон Марії», можна охарактеризувати її як проповідницько-харизматичну групу з яскраво вираженим маріологічним компонентом. Але, на відміну від інших харизматичних груп, дія Легіону не афішується й не привертає до себе уваги оточуючих. Легіонери проводять роботу немовби зсередини, індивідуально з кожною людиною.

Суворі організаційна структура й використання військової термінології викликають враження сектантства, однак, якщо засновники створюють секту із суто прагматичною метою, то цілі «Легіону Марії» все-таки духовні, хоча й дещо утопічні. Не можна назвати організацію й чернецю конгрегацією, оскільки цей рух мирян і робота в «Легіоні» не потребує повного самозречення,

вона в ідеалі має тривати 3-4 години на тиждень (збори й виконання завдання). Організація, очевидно, цілком і повністю вписується в католицькі структури, які складаються із численних інституцій богопосвяченого життя й церковних рухів. Проте від такої кількості рухів католицизм не стає аморфним утворенням, оскільки всі рухи підпорядковані церковній владі й діють за їхньою згодою.

Протягом тривалого часу точиться суперечка, наскільки католицизм є універсальним християнським сповіданням або воно властиве тільки західній культурі. Звичайно, зв'язок Заходу як типу культури й католицизму очевидний. Однак, деяке нинішнє витіснення католицизму із західних територій і успіхи його на Сході (зокрема в Китаї), можуть істотно підсилити позиції прихильників точки зору щодо його універсальності. Наскільки католицькі церковні рухи можуть відповідати реаліям православної цивілізації? Оскільки католицькі церковні структури на сході України існують усього близько 20 років, а рух ще менше, їхня діяльність обмежується в основному католиками, кількість яких є досить невеликою. Крім того, православ'ю не властиві, крім братств, які захищали традицію, рухи мирян. Кожний рух має свої цілі й харизму, що насторожено сприймається православ'ям, котре уникає навіть будь-якого натяку на сектантство. Однак сучасний світ потребує модернізації підходів до віруючої людини, а особливо молоді. Так, у Харкові, в одному із православних приходів створено православний молодіжний клуб, мета діяльності якого певною мірою збігається з метою діяльності «Легіону Марії» — християнське спілкування з метою християнського вдосконалювання, а в ідеалі — проповідування серед нецерковних людей.

Перспективи подальших досліджень цієї проблематики полягають у виявленні особливостей діалогу між церковними та секулярними компонентами сучасної цивілізації.

Список літератури

1. Гриньон Монфор Св. де. Тайна Пресвятой Богородицы : пер. М. Н. Гаврилова. — Брюссель: «Жизнь с Богом», 1992. — 47с.
2. Документы II Ватиканского собора. — М.: Паолине, 1998. — 589 с.
3. Легион Пресвятой Богородицы. Официальное руководство. — Минск : Издательство «Про Христа», 2002. — 319с.
4. Лортц Й. История Церкви, рассмотренная в связи с историей идеи. Т. 2. Новое время / Й. Лортц. — М.: Христианская Россия, 2000. — 579 с.
5. Павловский, Я. Католический катехизис / Я. Павловский. — Рязань : Б.М.: Издательство Латгальского Культурного центра, 1994. — 411с.

Надійшла до редколегії 07.03.2012 р.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТА СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКІ ВИМІРИ КОМУНІКАЦІЇ: ІНТЕРНЕТ-БЛОГ ЯК СУЧАСНИЙ ВАРІАНТ ОСОБИСТОГО ЩОДЕННИКА В МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ

Досліджується блог як варіант особистого щоденника. Аналізуються проблеми і перспективи існування блогосфери — простору для самореалізації та людської взаємодії в масовій культурі.

Ключові слова: блог, Інтернет, людська взаємодія, масова культура, особистий щоденник.

Исследуется блог как вариант личного дневника. Анализируются проблемы и перспективы существования блогосферы — пространства для самореализации и межличностного взаимодействия в массовой культуре.

Ключевые слова: блог, Интернет, межличностное взаимодействие, массовая культура, личный дневник.

The blog as modern versions of the personal diary are examined. The problems and prospects for the existence of the blogosphere as a space for self-actualization and interpersonal interaction in mass culture are analysed.

Key words: blog, Internet, interpersonal interaction, mass culture personal diary.

Багатовимірність та суперечливість такого явища як масова культура пояснює посилену увагу науковців до цієї форми впорядкування людського життя. Такий прояв масової культури як мережа Інтернет, що виконує функції джерела інформації та засобу комунікації, так само заслужено перебуває в полі наукових розвідок. Третій елемент, що пояснює актуальність означеного дослідження, є відображенням класичної парадигми дослідження особистого щоденника як культурного феномену. У контексті тем масової культури та віртуальної комунікації такий елемент кіберпростору як Інтернет-блог буде розглянуто сучасний варіант особистого щоденника.

Метою дослідження є культурологічне та соціально-філософське осмислення комунікації в масовій культурі на прикладі блогосфери як продовження традиції ведення особистого щоденника і поля для людського спілкування.

Для досягнення мети варто дослідити, чим відрізняється віртуальний щоденник від письмового варіанта, виявити і типологізувати функції блогу як поля для реалізації саморефлексії, проаналізувати соціальні функції блогосфери, визначити проблеми і перспективи існування блогосфери як простору для самореалізації та людської взаємодії.

Визначимося з поняттями, до яких звертатимемося протягом дослідження. Блог — це періодично оновлюваний журнал з можливістю повного або обмеженого коментування іншими користувачами. Особливістю такого щоденника є зворотна хронологія, тобто останній запис буде першим серед доступних читатчеві. Блогосфера називається вся сукупність блогів в Інтернет-просторі.

Культурологічний підхід до проблеми передбачає узагальнююче теоретизування з долученням наукових здобутків широкого кола гуманітарних дисциплін, тому протягом дослідження звертатимемося до праць фахівців з психології, соціології, журналістики та громадської думки, політології, філософії, які вивчали Інтернет-простір та блогосферу. Зокрема, вперше Інтернет-простір як поле для людської комунікації та самореалізації досліджено в розвідці американських учених С. Хільтца та М. Турова «Сітьова нація: людське спілкування за допомогою комп'ютера» (1978 р.) [11].

Щодо особливостей сприйняття гіпертексту поділився роздумами класик постмодерну У. Еко в статті «Від Інтернету до Гутенберга» (1988 р.) [10].

У працях російського дослідника психолога О. Войскунського надається детальний огляд англомовної та російськомовної літератури з питань вивчення інтернет-простору, а також теми впливу мережі Інтернет на людську свідомість; особливості спілкування у віртуальному просторі та специфіка пошуку і сприйняття інформації в Інтернеті визначаються як основні дослідницькі стратегії [1].

Російськомовний дослідник Д. Колезев вивчає блог як віртуальний особистий щоденник та джерело інформації для журналістської діяльності [5; 6]. Зміну функції особистого щоденника від Середньовіччя до наших часів проаналізував російський науковець К. Кобрін [4].

Україномовні дослідниці О. Зарнецька та О. Романенко розглядають блогосферу як арену політичної комунікації, І. Гудінова досліджує психологічні аспекти ведення он-лайн щоденників, Л. Лазарева вивчає Інтернет та особистий блог у вимірах масової комунікації [2; 7; 8].

Дослідницький акцент у цій статті ставиться на культурологічному і соціально-філософському аспектах вивчення блогосфери як синтезу індивідуального і соціального у кіберпросторі.

Три твори під однаковою назвою «Сповідь» — Августина Блаженного, Жана Жака Руссо та Льва Толстого — є прикладом щоденника, який містить спробу самоаналізу, самовиправдання, самопрезентації. Корабельні журнали, найвідоміший з яких вели на шхуні «Санта Марія» протягом експедиції Христофора Колумба, є іншим варіантом щоденника, який фіксував послідовність подій у хронологічному порядку, був місцем накопичення емпіричного

матеріалу, кількісного виміру повсякденного життя певної країни в певну епоху. Так формувалася манера ведення щоденника як синтезу традиції занотовувати перебіг життя й спроб викласти на папері внутрішній світ особистості.

Щодо соціального навантаження і долучення до людських взаємин феномену щоденника в його класичному паперовому варіанті можна припустити, що, в першу чергу, ведення такого щоденника було спробою розмови із самим собою. Варто погодитися і з думкою Д. Колезева про те, що ведення щоденника передбачає діалог з потенційним читачем, навіть діалог з майбутнім [6, с. 134].

Натомість сьогодення робить персональний комп'ютер з підключенням до мережі Інтернет майже обов'язковим предметом вжитку звичайного мешканця міста і частково мешканця сільської місцевості, тому акценти в призначенні особистого щоденника зміщуються.

За результатами опитування на тему ролі особистого щоденника в житті сучасної людини, яке проведене нами на рекомендаційному ресурсі «Імхонет» (електронна адреса сайту: <http://imhonet.ru/>), у графі для висловлення власної думки щодо питання, з якою метою людина веде щоденникові нотатки, 70% задіяних в опитуванні додавали, що ведення щоденника має на увазі потенційного читача. Натомість щодо ведення віртуального особистого щоденника вживалося слово «ексгібіціонізм». Відтак акцент у веденні особистого щоденника зміщується до функції презентації автора.

Проте зазначимо, що автора віртуального щоденника не завжди цікавить зворотний зв'язок з читачем, запобігти якому допомагають опції заборони коментарів та обмеження кількості читачів, а також таке знакове для цього питання явище інтернет-простору як тлог — блог, в якому немає можливості залишити коментарі, отримувати інформацію про читачів, натомість можна здійснювати анонімні записи та зробити недоступними нотатки для будь-кого, окрім себе (електронна адреса сайту: <http://www.mmm-tasty.ru/main/about>).

Щодо вікової та статевої належності ведення блогу як особистого щоденника лічильник Technorail надає таку інформацію: 80% блогів у всьому просторі Інтернет є он-лайн щоденниками персонального змісту, 67% аудиторії, яка веде і читає такі щоденники, є жінками 16-19 років. Тобто традиція повідати найпотаємніші думки, у поєднанні з альбомом для друзів, перекочувала до віртуального простору.

Спробуємо визначити, які сильні та слабкі місця має віртуальний щоденник? Адже замість самоорганізації, самоаналізу, впорядкування власних думок, як основних функції паперового особистого щоденника, на перше місце виходить створення

віртуального Я, властивості якого поліпшені, порівняно з дійсністю. Позитивними результатами є створення можливості для творчої самореалізації — від вибору дизайну блогу, оформлення нотатків ілюстративним, аудіо- та відеосупроводом до публікації власних літературних творів, зображень з виробами ручної роботи, авторських фотографій, відеозаписів тощо. Наприклад, сучасні російські поетеси Віра Полозкова та Аля Кудряшова, письменник Слава Се відбулися на творчому поприщі саме завдяки тому, що колись почали розміщувати в блогах власні твори.

Віртуальне спілкування, яке виникає під час ведення такого блогу, може компенсувати нестачу спілкування в реальному житті, хоча б на деякий час створити ілюзію затребуваності людини суспільством. Звернімо увагу ще й на такий негативний наслідок: витрачання сил на ведення такого блогу може зашкодити стосункам у реальному житті. А також первинне призначення щоденника допомогти людині впорядкувати власні думки і дії відходить у тінь, через намагання справити враження, в процесі чого самоаналіз буде замінено самовиправданням.

Проте особистий щоденник може застосовуватися не лише у сфері дозвілля, а й у професійній діяльності. Паперовий щоденник може містити розпорядок робочого дня, плани, проекти, думки, координати колег, партнерів, клієнтів, учнів тощо. Натомість віртуальний особистий щоденник професійної спрямованості може допомогти сформуванню комунікаційне поле однодумців, які територіально віддалені (наприклад, мешкають в інших країнах та на інших континентах), уможливити проведення консультацій з учнями або студентами, а привселюдне викладення ідей щодо нових проектів, статей, книг, громадських акцій може набути розвитку і логічного оформлення завдяки відгукам колег і коментарям будь-яких користувачів віртуального ресурсу, на якому ведеться щоденник. Відтак, виходимо на ще одну не менш важливу на сьогоднішній день функцію особистого щоденника в мережі Інтернет — це можливість бути джерелом інформації.

Останнім часом журналісти звертаються до блогосфери як до джерела інформації. Згідно зі статистичними даними на 2010 р., 6 з 10 російськомовних журналістів переглядають стрічки нових записів у блогах саме з метою отримання інформації [5, с. 34]. Розвинемо цю думку. Якщо серед журналістів проводилось таке опитування, зв'язок віртуального щоденника й письменницької, образотворчої та будь-якої інтелектуальної діяльності, яка стає інтелектуальною власністю, — залишається поза увагою дослідників. Натомість усе частіше цитується ситуація, коли в митця запитали про те, де він бере свої ідеї, а той відповів, що лише краде їх. Як відомо, у жарті тільки доля жарту. За умов поширення зв'язку Інтернет, створення ресурсів, які виконують функції гуртків за

інтересами та будинків творчості, можна знайти продукти творчої діяльності людини, які раніше були відомі лише родинному колу, близькому оточенню або просто створювалися «в стіл», а нині доступні будь-якому користувачеві персонального комп'ютера з доступом до мережі Інтернет. Таким чином, виникла важлива філософська, соціологічна, культурологічна, психологічна та правова проблема, а саме: проблема інтелектуальної власності в мережі Інтернет й рівень психологічної і правової індивідуальної культури кожного користувача в його ставленні до продуктів інтелектуальної діяльності у віртуальному просторі.

Проте є й інший аспект можливості особистого віртуального щоденника бути джерелом інформації. Мається на увазі верифікація інформації, отриманої у блогах, використання якої належить уже до моральної та правової відповідальності [5, с. 36] журналіста, репортера, письменника, науковця, викладача, громадського діяча. Адже анонімність або невідповідність дійсності відомостей про користувача, який виклав інформацію або веде дискусію, з одного боку, знімає забобони щодо свого віку, статі, рівня освіченості, з іншого — може покривати людину, яка надає завідомо хибну інформацію, маніпулює читачами блогу, впливає на людську свідомість, формуючи вигідне комусь ставлення до певної ситуації, що часто є негативною стороною масової культури.

З проблемою маніпулювання людською свідомістю в мережі Інтернет пов'язана ще одна функція особистого віртуального щоденника як робочого щоденника, що також є безпосереднім проявом масової культури. Це функція реклами. Реклама може бути прихованою, наприклад, анонімна реєстрація автора на сайті та ведення блогу, читачі якого заохочувалися б до придбання книги цього автора через публікацію захопливих рецензій, висвітлення громадських подій, на яких буде присутня ця людина, пресконференції, автографи тощо. Також реклама може бути неприхованою, коли фірми з надання послуг у сфері відпочинку, спортивні клуби, салони краси, діячі мистецтва заводять такі віртуальні щоденники, щоб своїх клієнтів, відвідувачів та шанувальників інформувати про важливі події. Наприклад, згадувана вже Віра Полозкова відмовилася від традиції вести щоденник з метою публікувати в ньому нові вірші, натомість вона використовує віртуальний ресурс для висвітлення перебігу її гастролей, концертів, творчих вечорів, виходу друком нових книг.

Також в Інтернеті можна ознайомитися з текстом нового твору сучасного автора, що стає приманкою для користувача, наче пропонують пробник парфумів. Тобто, з одного боку, такий рекламний хід є прикладом маніпулювання свідомістю, з іншого боку, читач має змогу оцінити якість тексту і вирішити, придбати книгу чи відмовитися від покупки.

Неможливо оминати увагою саморекламу політичних діячів в Інтернеті. В цьому ракурсі важливими є розвідки українських дослідниць феномену щоденника в політичному житті О. Зернецької та О. Романенко. Дослідниці проаналізували євроатлантичну та українську блогосферу щодо використання політиками потенціалу ведення блогів у передвиборчих кампаніях. Так, президент Барак Обама у 2008 р. здобув перемогу завдяки участі в соціальних мережах, активному використанню власного он-лайн щоденника та мобільних технологій [8].

Натомість українські політики, які в президентській передвиборчій гонці 2010 р. стали активно використовувати блоги з метою самореклами, зазнали поразки. Проект з ведення блогів вітчизняними політиками не виправдав себе, адже замість зворотного зв'язку з електоратом було створено ілюзію позитивного ставлення до кандидатів написанням фальшивих позитивних відгуків, замість спогадів дитинства, власних думок, планів на майбутнє, контент блогів заповнявся загальновідомою інформацією та офіційними версіями біографій. Усе це дозволило О. Романенко надати такий прогноз: «у наступні роки українці недовіряливо ставитимуться до спроб політиків-блогерів позитивно позиціювати себе в мережі. Тим, хто захоче використати блог як політичну технологію під час наступних виборів, буде набагато важче здобути довіру виборців, ніж на виборах 2010 р.» [8].

Ще однією неоднозначною функцією віртуального особистого щоденника є його здатність бути підґрунтям для формування нового громадянського суспільства [7, с. 153]. Російський фахівець із соціально-політичної філософії та психології Г. Дилигенський визначав громадянське суспільство як «сукупність соціальних зв'язків та інститутів, які функціонують незалежно від політичної влади і здатні чинити вплив на неї» [3, с. 15]. У свою чергу англійський медіакритик Д. Роузен афористично характеризує громадських журналістів як тих, кого раніше називали аудиторією. Тобто під громадянським суспільством мається на увазі суспільство громадян з визначеною позицією щодо процесів та подій, які відбуваються в суспільстві. У такому разі громадянські журналісти як автори блогів, де звучить голос суспільства, будуть рупором таких соціальних зв'язків. Наголосимо, що жодним чином не йдеться про смерть професійної журналістики. Ми говоримо про громадянську журналістику як журналістику непрофесійну, специфіку якої можна зберегти за наявності професіоналів у цій галузі. І така позиція є взаємовигідною. З одного боку, автор блогу, тематика якого присвячена нагальним проблемам суспільства, автоматично протиставляється офіційній пресі, владним структурам, державній ідеології тощо, тому стає цікавим читачам як носій альтернативної точки зору, обговорення якої в авторському

віртуальному щоденнику є територією, де начебто можливо висловлювати думки без цензури. По-друге, аналізуючи статтю професійного журналіста, чийсь відгук, опис подій та надаючи посилання на першоджерело, автор блогу, в такий спосіб, популяризує сайт газети, журналу, форуму, інформацію з яких він критикує або доповнює. Окрім того, як сказав один з відомих авторів блогу в Живому Журналі Антон Носик, «Ми не будемо дізнаватися новини з Твіттера ні сьогодні, ні через 10 років. ЗМІ отримуватимуть новини з соціальних мереж та інформувати нас. На те вони і ЗМІ. А Твіттер із Фейсбуком були, е і будуть сировиною для їх роботи». Тобто громадянська журналістика в блогах стає відправною точкою для діяльності професійних журналістів.

Причини для інтенсивного ведення віртуального щоденника на соціальні, політичні, економічні теми аматорами теоретично обґрунтовав американський соціолог Р. Сеннет у концепції «падіння публічної людини». Дослідник констатує занепад публічного простору, який у сучасному місті існує в офісах з прозорими перегородками або в супермаркетах, магазинах, кав'ярнях, ресторанах, клубах, які доступні кожному лише за умов можливості придбати там товари і послуги [9, с. 22–23]. Отже, віртуальний щоденник як простір для громадської журналістики є наслідком позбавлення суспільства умов для висловлення власних ідей, обміну думками. Замість позитивної або негативної оцінки такого явища, зазначимо, що теорія Сеннета і наша дійсність є одним з проявів глобальних соціокультурних змін, які не можуть не позначитися на ментальності, засобах комунікації та ціннісних орієнтирах особистості. Крім того, ці процеси ще не завершені, тому надати їм зважену характеристику немає змоги. Відтак, подібні роздуми є лише етапною фіксацією дослідницької уваги.

Підсумуємо та визначимо перспективи подальших досліджень. Здійснений нами аналіз дозволяє дійти таких висновків. По-перше. Блог як особистий щоденник зберігає своє первинне призначення бути плацдармом для самоаналізу, дистанціювання від власних думок, упорядкування емоцій, координації власного життя, розпорядку дня. Проте функції самоаналізу та самоконтролю у віртуальному вимірі поступаються місцем візуальному оформленню. У цьому, в першу чергу, можна вбачати вплив негативного аспекту масової культури з її тяжінням до видовища, коли форма домінує над змістом. Однак ведення блогу в мережі Інтернет уможливило спілкування з читачем, що наближує блог до так званого «альбому друзів», тобто забезпечує потребу в комунікації та долучає людину до суспільства.

По-друге, використання блогу як професійного особистого щоденника дозволяє сформувати єдине комунікаційне поле однодумців та колег, реалізувати нові ідеї, збагачувати тематичний багаж,

отримувати та розповсюджувати корисну інформацію. Проте анонімність та віддаленість користувачів один від одного передбачає надання недостовірної інформації, умисне нехтування етикою спілкування, що може стати причиною для адміністративної та карної відповідальності тих, хто посилався на подібну інформацію. Відтак, суспільство постає перед проблемою низького рівня правової та психологічної індивідуальної культури користувачів Інтернету.

По-третє, особистий щоденник у віртуальному вимірі, завдяки здатності утворити єдине поле для спілкування та неконтрольованого висловлення власних думок, створює умови для формування громадянського суспільства, за відсутності таких умов у реальному житті. Зауважимо, що версія про громадянське суспільство, яке, за умов інформаційного суспільства, може існувати лише в кіберпросторі, потребує ретельнішого осмислення, детальної розробки переконливої аргументації. В протиположності цьому, феномен громадянської журналістики, який набуває поширення саме завдяки доступності особистих нотатків у мережі Інтернет, дозволяє говорити про формування громадянської думки як наслідку та альтернативи офіційній журналістиці й ідеології, що є першим кроком у створенні громадянського суспільства (з винесенням, поки що, за дужки віртуального або реального формату його існування).

Отже, ведення особистого щоденника у віртуальному форматі виконує соціалізуючу функцію, адже надає змогу людині реалізувати свої творчі та професійні здібності, а налагодження зв'язків з інтернет-спільнотою, за умов адекватної оцінки та розмежування реального і віртуального життя, може стати тренажером для комунікації, надати навичок спілкування, розширити кругозір.

На останок зазначимо, що визначені проблемні моменти феномену віртуального щоденника є лише першими кроками на шляху до соціально-філософського та культурологічного осмислення таких зрізів масової комунікації за допомогою мережі Інтернет як ретроспективна послідовність ведення он-лайн щоденника та її вплив на сприйняття часу під час спілкування, використання іконографічних засобів для вираження емоцій — наскільки вони сприяють чи допомагають віртуальному спілкуванню, а також етична складова віртуальної взаємодії — яким чином змінюється людське самоусвідомлення під впливом он-лайн щоденника, якщо замість інтимної сповіді чільним стає прилюдне висвітлення внутрішнього світу. Відтак, узагальненіше можна сформулювати питання про те, яким буде портрет суб'єкта, що відтворюватиме культуру завтра, котрий зростає і формується за часів інтернет-комунікацій та умов масової культури.

Список літератури

1. Войскунский А. Е. Интернет — новая область исследований в психологической науке / А. Е. Войскунский // Ученые записки кафедры общей психологии МГУ. — М. : Смысл. — Вып.1. — 2002. — С. 82–101.

2. Гудінова І. Л. Блог-блогер-блогосфера в психологічних дослідженнях / І. Л. Гудінова // Актуальні проблеми психології. Т2. Психологічна герменевтика. — К. : Ін-т психології ім. Г.С. Костюка НАПН України. — Вип.7. — 2001. — С. 235–249.
3. Дилигенский Г. Г. Социально-политическая психология / Г. Г. Дилигенский. — М. : Наука, 1994. — 304 с.
4. Кобрин К. Похвала дневнику / Кирил Кобрин // Новое литературное обозрение. — № 61 (2003). — С. 288–295.
5. Колезев Д. Е. Журналистика и блоггинг: взаимодействие и взаимовлияние / Д. Е. Колезев // Известия Уральского гос. Ун-та. — 2010. — № 1(71). — С. 31–40.
6. Колезев Д. Е. Эволюция дневника: от судебного журнала Колумба до современных блогов / Д. Е. Колезев // Известия Уральского гос. Ун-та. — 2010. — № 4(81). — С. 130–134.
7. Лазарева Л. М. Блог як надсучасний засіб масової комунікації / Л. М. Лазарева // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец., Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка ; [редкол. : В. Г. Чернець та ін.]. — К. : Міленіум. — Вип.25. — 2010. — С. 151–159.
8. Романенко О. Блог як складовий елемент передвиборчої кампанії (досвід президентських виборів в Україні 2010 р.) / Олена Романенко // Сьома Міжнар. наук.-практич. інтернет-конференція «Соціум. Наука. Культура» (21-23 грудня 2011 р.) [Електронний ресурс] <http://intkonf.org/romanenko-o-blog-yak-skladoviy-element-peredviborchoy-i-kampaniyi-dosvid-prezidentskih-viboriv-v-ukrayini-2010-r/>
9. Сеннет Р. Падение публичного человека / Ричард Сеннет ; пер. с англ. — М. : Логос, 2002. — 424 с.
10. Эко У. От Интернета к Гутенбергу / Умберто Эко ; пер. с итал. // Новое литературное обозрение. — 1998. — №32. — С. 5–14.
11. Hiltz S.R., Turoff M. The Network Nation. Human Communication via Computer / S.R. Hiltz, M. Turoff. — Mit Press, 1993. — 557 p.

Надійшла до редколегії 12.03.2012 р.

УДК 130. 2 : [299. 5 : 82 — 83]

К. В. ПАШКОВ

СУЧАСНА ЄВРОПЕЙСЬКА «ЛІТЕРАТУРА ДІАЛОГУ» МІЖ ВІРОЮ Й НЕВІР'ЯМ ТА АНТИНОМІЇ ПОСТСЕКУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ

Надано культурологічну оцінку феномену сучасної європейської «літератури діалогу» між віруючими та невіруючими, проблематизовано антиномічний характер постсекулярної культури.

Ключові слова: *постсекулярна культура, секулярна культура, постсекулярність, діалог, «література діалогу», антиномії культури.*

Дана культурологическая оценка феномену современной европейской «литературы диалога» между верующими и неверующими, проблематизирован антиномический характер постсекулярной культуры.

Ключевые слова: постсекулярная культура, секулярная культура, постсекулярность, диалог, «литература диалога», антиномии культуры.

The paper presents culturological evaluation of the phenomenon of modern European «literature of dialogue» between believers and unbelievers, and gives problematization of the antinomy nature of postsecular culture.

Key words: *postsecular culture, secular culture, postsecularity, dialogue, «literature of dialogue», the antinomy of culture.*

Актуальність. Серед тих, хто сповідує цінності європейської гуманістичної традиції та пов'язаний з фаховим вивчення тенденцій розвитку сучасної культури, не викликає жодних сумнівів теза про те, що в умовах культурного плюралізму та поступової втрати в глобальному масштабі монополії на домінування будь-якої системи цінностей запорукою мінімуму порозуміння є діалог як форма коректної комунікації між представниками різних світоглядних позицій, культурних та релігійних уподобань, політичних течій тощо. Як зазначає київський дослідник філософії діалогу В. А. Малахов, «потреба діалогу владно стукає у двері сучасного світу, у двері європейського дому та й у двері нашої вітчизняної, ще не повністю добудованої домівки також» [1, с. 3]. Саме тому всебічне вивчення засад діалогу, моніторинг ініціатив щодо практичного втілення принципів діалогу та аналіз реакцій на ці ініціативи зі сторони суспільства є найважливішими завданнями сучасної гуманітаристики в цілому та української культурології зокрема.

Метою статті є аналіз цікавого культурного феномену — появи протягом останніх десятиліть у просторі європейської культури літературних текстів, у яких у діалогічній формі проведено обговорення актуального для сучасної Європи «релігійного питання». Детально розглянемо два тексти — «Діалог про віру та невір'я» (1997) [2] між італійським ученим-гуманітарієм, всесвітньо відомим автором постмодерністських романів Умберто Еко та кардиналом католицької церкви Карло Марія Мартіні та книга «Я вірую — я теж ні. Діалог між єпископом та невіруючим» (2004), де співрозмовниками є популярний французький письменник Фредерік Бегбедер та католицький єпископ Жан-Мішель Ді Фалько [3]. Проаналізувавши інтегрованість згаданих текстів у традицію «літератури діалогу» між представниками секулярного та релігійного «лобі» в культурі, розглянемо їхню специфіку

в контексті цієї традиції. Після цього проблематизуємо названі діалоги як своєрідний культурний феномен постсекулярної доби та софрмулюємо певні висновки щодо конфігурації постсекулярної культури [4, с. 384]), яку ці тексти прямо чи опосередковано репрезентують.

За винятком присвячених постсекулярним тенденціям у сучасній літературі статті російського літературознавця М. Антоничевої [5] та кваліфікованої праці А. Туманова [6], на жаль, немає серйозних публікацій, в яких вищезгадані тексти «літератури діалогу» розглядаються в культурологічній площині. Епізодичні звернення до них у працях, що стосуються особливостей літературної творчості У. Еко та Ф. Бегбедера, не змінюють загальної картини.

Щодо генези традиції «літератури діалогу» в контексті європейської культури, то всупереч твердженню про те, що сучасний діалог між прихильниками секулярних та релігійних цінностей не є чимось новим для європейської культури, оскільки від доби Просвітництва обмін думками між віруючими й атеїстами має в цій культурі перманентний характер, слід зазначити, що він багато в чому відрізняється від досвіду минулого спілкування, головним чином тим, що нині змінилося співвідношення сил, що ініціюють цей діалог, змінилися його умови та мета.

Відомо, що за часів зародження «літератури діалогу» в добу Просвітництва, коли 1745 р. до приватного листування звернулися вільнодумець Вольтер та «вчений» Папа Римський Бенедикт XIV, перший обстоював право світської опозиційної думки бути офіційно визнаною в підконтрольній церкві публічній сфері, а другий, визнаючи наявність підстав для наукової критики домінуючого релігійного дискурсу, намагався знівелювати антихристиянський пафос цієї критики.

Зовсім іншою була ситуація, що зумовила дискусію з «релігійного питання» між нащадком антиклерикального пафосу Просвітництва, радянським наркомом просвіти (!) А. Луначарським та митрополитом А. Введенським, що відбулася 1925 р. в Москві, столиці «наукового безбожжя» того часу. У цій дискусії церковний ієрарх виступав зі своїми аргументами на захист віри як уже цілком маргінальна фігура в підконтрольному атеїстичним ідеологам публічному просторі радянської культури, а його співрозмовник-атеїст проголосив упевненість у близькій та остаточній перемозі «реалістичного світобачення марксизму» над «давньою й тендітною казкою» християнства [7, с. 298], яку він запропонував розглядати суто як «віру в неіснуюче благо, що створює в людини наркотичні ілюзії та нібито гарне самопочуття» [7, с. 318].

На протигагу зазначеній ситуації, яка певною мірою характеризує добу 20-80-х рр., коли не лише в СРСР, але й на Заході

в суспільній та науковій думці панувала впевненість у тому, що «модернізація неминуче призводить до занепаду релігії й у суспільстві, й у свідомості індивідів» [8, с. 2], а епізодичні спроби поновлення діалогу ніяк не впливали на загальний стан речей, в останні десятиліття ХХ ст. ситуація радикально змінилася. Постмодерністська критика засад просвітницького раціоналізму інтелектуально реабілітувала релігію, а в працях соціологів релігії було несподівано зафіксовано факт зростання релігійності в секулярних та постатеїстичних суспільствах. Виявилося, що нині, на відміну від минулого, численні різновиди релігійної віри поступово легітимізуються в контексті секулярної культури, й тому «власне існування в майбутньому релігії як «феномену з феноменів», що конститує людський досвід, як інтегральної відповіді на екзистенційні питання, невіддільні від людської культури, мало в кого викликає сумніви» [9, с. 14].

Не є дивним, що в умовах повернення в європейську культуру релігії діалог між апологетами секулярних та релігійних цінностей було поновлено й активізовано. Загальні умови діалогу нині створює постсекулярна ситуація в культурі, тобто ситуація, коли ані світська, ані релігійна парадигма вже не можуть претендувати на беззаперечне домінування в ній, як це було раніше. Відповідно, принципovou інтелектуальною засадою діалогу є відмова сторін від претензії на універсальну істину, «усвідомлення необхідності докорінної перебудови власних засад з огляду на передумову спілкування з Іншим» [10, с. 12-13] та в ідеалі готовність шукати (навіть якщо на перший погляд такі пошуки здаються і марними) в спірних питаннях «смысл, що переступає власні межі або відкриває для себе необхідність іншого смыслу» [10, с. 12].

Прикладом діалогу за цими правилами є обмін думками щодо меж постмодерного та релігійного дискурсів у філософії між метром постмодернізму Ж. Дерріда та католицьким теологом Ж.-Л. Маріоном (1997 р.), що став маніфестом нової постсекулярної лінії в сучасній філософії [11]. Показовою також є інша інтелектуальна співпраця — діалог між кардиналом Й. Ратцінгером (Бенедиктом XVI) та філософом Ю. Габермасом, котрі обмінялися думками стосовно концептуальних засад постсекулярного суспільства та необхідності для його розбудови «рефлексивних змін релігійного та секулярного менталітету» [12, с. 70].

На тлі згаданих та багатьох не згаданих, але наявних текстів [12, с. 26], що свідчать про участь у сучасних діалогах про віру та невір'я визнаної інтелектуальної еліти суспільства та, перш за все, поважних світських і релігійних мислителів, тексти діалогів Еко — Мартіні та Бегбедера — Ді Фалько можна виокремити в специфічну групу. По-перше, тому що секулярну позицію в них

презентують люди, які або взагалі відмовляються називати себе інтелектуалами (як Бегбедер [3, с. 21]), або є не лише інтелектуалами (як Еко). У світі вони відомі радше як автори популярних і навіть скандальних постмодерністських романів, які видано мільйонними тиражами, екранізовано та визнано класикою літератури.

По-друге, нетиповими фігурами релігійного табору є також католицькі ієрархи, котрі спілкувалися з письменниками. Харизматичний член ордену єзуїтів, кардинал та архієпископ Міланський (1980-2002) Карло Марія Мартіні є представником відносно ліберального, відкритого до діалогу із секулярним світом крила католицької Церкви. Широковідомі його праці з біблеїстики, екуменічної діяльності. Він також упровадив під час свого архієпископства в Мілані дуже популярні в місті публічні бесіди на актуальні теми з численною аудиторією віруючих та невіруючих.

Жан-Мішель Ді Фалько — нині єпископ в одній із французьких провінцій, церковний письменник та композитор. Раніше він викладав у католицькій школі, а пізніше був заступником паризького архієпископа зі зв'язків з громадськістю, представляв Ватикан на Канському кінофестивалі, брав і бере участь у ток-шоу, де разом з культурною, мистецькою та політичною елітою Франції обговорює актуальні теми та події суспільного життя.

Хоча як люди Еко та Бегбедер є мабуть зовсім різні, різного віку, національності, рівня освіти та життєвого досвіду, деякі загальні світоглядні моменти й розуміння культури поєднують між собою обох письменників-секуляристів. Те ж саме можна сказати й про обох єпископів. Щоб виявити ці моменти, проаналізуємо тексти італійського та французького діалогів за такими пунктами: 1) оцінка стану сучасної західної цивілізації та культури; 2) особисте ставлення до віри та невір'я; 3) оцінка християнської традиції та діяльності християнської церкви.

Позиція письменників за цими пунктами є такою.

1. Сучасна західна цивілізація перебуває в стані глибокої та системної кризи. У свідомості західної людини домінує апокаліптичне передчуття того, що «всі ми живемо у світі, кінець якого близький... що всі люди з'їхали з глузду, наше життя зовсім порожне, й людина котиться назустріч своїй загибелі» [3, с. 71]. Причинами очікуваного Апокаліпсису, можливо, стануть «неконтрольоване поширення ядерних відходів, кислотні дощі, зникнення лісів Амазонки, озонова діра... створення за допомогою генної інженерії наших власних клонів... неминуче самогубство людства, приреченого на смерть заради порятунку того, що ми вже майже знищили, — Матері-Землі, що знівечена й задихається» [2, с. 31]. Сучасна апокаліптична цивілізація «руйнує сама себе» [3, с. 326], «у вихорі безвідповідального споживання, святкуючи

смерть ідеології та солідарності» [2, с. 31], генерує в суспільстві «лише жадання, розпалювання штучних потреб через засоби масової інформації, заздрість, фізичне бажання володіти матеріальними благами» [3, с. 158] тощо.

2. Для письменників особистий вибір віри чи невір'я є результатом рефлексії, що проблематизує стале розуміння цих категорій. З одного боку, вони протиставляють «пасивно засвоєній спадщині» віри своє активне невір'я як свідомий вибір, «плід тривалого, повільного, хворобливого процесу» [2, с.107]. З іншого боку, вони згодні називати себе радше «гностиками» [3, с. 79], ніж «атеїстами», визнають, що їм однаково складно повірити як у Бога, так і в еволюційну «теорію про риб, які перетворилися на динозаврів, потім — мавп, а вже ті — на людей» [3, с. 79-80]. Цілком очевидним для «гностиків від літератури» є той факт, що «існує вища сила... яку шукають усе життя» [3, с. 79]», але вони не знають, якої саме форми ця сила може набути. Таким чином, невір'я письменників не заважає їм водночас сповідувати якусь парадоксальну «секулярну релігійність... — почуття священного, почуття межі, пошуку, очікування, причетності до чогось більшого, що не пов'язане з вірою в особисте Божество, яке управляє людськими долями» [2, с. 108].

3. Виховані за традиціями християнської культури, письменники наголошують на свідомому розриві з традицією своєї юності й пояснюють цей розрив несприйняттям церковного фундаменталізму й історично засвоєних Церквою елементів ксенофобії, зразком якої були ще хрестоносці, котрі «не бачили в невірних братів, яких слід безмежно любити» [2, с. 112]. Хрестоносці, інквізитори, сучасні християнські фундаменталісти чи ісламські шахіди вірили й вірять у потойбічний світ, але з точки зору письменників, саме «віра в потойбічний світ підозріла, бо приводить до відхилень: якщо вбиваєте заради вашого Бога, заради вашої релігії, то після смерті потрапите до раю» [3, с. 144]. Констатуючи що «Церква, вочевидь, не бажає еволюціонувати» [3, с. 181], залишається фундаменталістською, оскільки виступає «проти контролю народжуваності, проти абортів, проти гомосексуалізму... проти висвячення у священники жінок» [2, с. 72], письменники погоджуються, що Церква має на це право. Вона може керувати життям своєї пастви, як вважає за потрібне, але не повинна мати претензії щодо керування всім соціумом, у якому повинні домінувати закони світської держави або правила будь-якої віри, що не суперечать цим законам. Попри всі претензії до історичного християнства, письменники все ж визнають: подія Христа «найглибше вплинула на історію нашої планети» [2, с. 29], «християнство винайшло Історію» [2, с. 33], поставило «на шляху історії дорожний знак Надії» [2, с. 33], що «вість Христову поступово сприйняла демократична

система» [3, с. 271], яка надала їй світського характеру та поширила по всьому світові.

Після розгляду позицій письменників-секуляристів стосовно визначених нами світоглядних моментів звернемося до експлікації поглядів щодо цих моментів у християнських єпископів.

1. Вони в цілому погоджуються з тим діагнозом, який сучасній західній цивілізації поставили письменники, визнають наявність підстав для апокаліптичних настроїв, що захопили свідомість сучасної людини, та дозволяють і християнину бути в цих умовах «неспокійним песимістом» [3, с. 116]. Але вони також стверджують, що ці апокаліптичні настрої та песимізм не мають у християнському світосприйнятті вирішального значення, оскільки Кінець світу в християнстві інтерпретується відповідно до тексту Одкровення як подія, яка з майбутнього надає орієнтири для розуміння минулого, історії як такої. Це «остаточне явище цінностей, які висвітлюють усі наші вчинки в теперішньому й усім їм надають значення» [2, с. 45]. Тому відповіддю християнства на відчай і розчарування залишаються надія на Божу милість і віра в те, що «немає й не буде сили, ні людської, ні сатанинської, яка похитнула б цю надію» [2, с. 41].

2. Щодо питання віри та невір'я, то єпископи наголошують на тому, що «почуття божественного, духовний вимір є частиною сутності самого буття людини» [3, с. 50], тобто людина за своєю природою є «істотою релігійною». В християнській перспективі, яку вони сповідають, віра «неодмінно христологічна. Христос — Бог, і віра знаходить опору в христології, оскільки Божественне начало втілюється в людяності Христа» [3, с. 46]. Свідома віра протистоїть свідомому атеїзму чи невір'ю, поряд із любов'ю до Бога вона також лишає можливість докорів Богові, демонстрації обурення [3, с. 47] та навіть сумнівів у Його існуванні, які, «якщо вони дозволяють пройти вперед нам у нашій вірі, в результаті є позитивними» [3, с. 88]. Оскільки віра є «даром Божим, який людина може прийняти чи відкинути» [3, с. 75], вона є «особистісним актом» і «примусити до віри не може ніякий закон» [3, с. 76]. Фактично, право вибору віри чи невір'я — це право власне людської свободи, і його не можна осудити чи відібрати в людини.

3. Як представники християнської традиції Мартіні та Ді Фалько наголосили на необхідності зваженого підходу до оцінок її минулого та сучасного. Слідом за папою Іваном Павлом II вони з жалем визнали, що в минулому католицька Церква неодноразово «ставила на службу істині методи нетерпимості й навіть насильства» [2, с. 86]. Але нині Церква покалася та вибачилася за всі ці прикрі випадки. Вона також задекларувала, що «...будь-яке нав'язування принципів або певного стилю життя є насильством

над свободою совісті» [2, с. 86]. Помилковим є погляд на Церкву як на інститут, що принципово відмовляється від будь-яких змін. «Мова Церкви звернена до всіх, і те, що в Європі може бути сприйнято як ретроградство, в іншому місці буде сприйнято зовсім не так. Церква еволюціонує, але зважаючи на все різноманіття християнського світу» [3, с. 184]. Щодо етичних вимог та традицій самої Церкви (заборона абортів, жіночого священства, гомосексуалізму й т.п.) та їх несприйняття світською культурою, яка апелює до державних законів, то в демократичному суспільстві самі ці закони можна змінювати завдяки вільному обміну думками та альтернативними пропозиціями. «Тому очевидно, що політичні рухи й навіть релігійні організації мають право демократичним чином впливати на суспільство для зміни законів, що не відповідають, на їхню думку, етичним принципам, які пов'язані з їхньою вірою, але є гідними й корисними для всіх громадян у цілому» [2, с. 87]. Резюмуючи позицію єпископів та оцінку сучасного стану християнської традиції, можна констатувати їхню впевненість у тому, що «в Європі нині почалося християнське пробудження», почалася активна й успішна «протидія паралічу, на який страждають християнські народи» [3, с. 285].

Отже, можна дійти висновку, що «література діалогу» начодно ілюструє етапи зміни ціннісних орієнтацій, які пережила європейська культура протягом останніх століть. Так, тривалу добу релігійних цінностей у культурі з початком Просвітництва поступово змінила доба секулярних цінностей, а з кінця ХХ ст. нова, постсекулярна епоха, для якої характерною є реабілітація релігії та спроба гармонізації релігійного та секулярного компонентів у культурі. «Література діалогу» постсекулярної доби, до якої ми звернулися в цій статті, продемонструвала переваги й недоліки постсекулярної культурної моделі. Діалог секулярного та релігійного дискурсів засвідчив наявність релігійних елементів у джерелах секулярної традиції, а також існування парадоксальної «секулярної релігійності», яку сповідують представники цієї традиції. Крім того, «секулярний гуманізм» критично ставився до небажання Церкви поступатися щодо питань етики та церковної практики. Зі своєї сторони апологети релігії визнали справедливність критики, доцільність використання секулярної мови та категорій світського дискурсу для проведення дискусії у відкритому публічному просторі культури. Але вони категорично відмовилися визнати, що секуляристи праві у критиці традиціоналізму Церкви щодо питань етики, догматики та церковної практики. Фактично, якщо говорити про «літературу діалогу» в теоретико-культурному реєстрі й формулювати висновок стосовно конфігурації постсекулярної культури, то можна стверджувати, що це культура, яка демонструє антиномічну природу:

вона не є релігійною, але вона вже не є й суто світською, оскільки релігійне та світське поєднуються в ній як протилежності в межах антиномії. Саме тому сьогодні вони намагаються протистояти й взаємодіяти в публічному культурному просторі, використовуючи діалог як коректну форму налагодження зв'язків між собою.

Перспективою подальших досліджень теми європейської «літератури діалогу» є відстеження культурної реакції на неї пострадянської читацької аудиторії в Інтернеті та культурологічний аналіз рецензій у друкованих і електронних мас-медіа.

Список літератури

1. Малахов В. А. Вступне слово / В. Малахов // Діалог sub specie ethicae / В. Ю. Даренський, В. Д. Жулай, Л. М. Карачевчева, В. А. Малахов та ін. — К. : ПАРАПАН, 2011. — 280 с.
2. Эко У. Диалог о вере и неверии / У. Эко, К. М. Мартини. — 3-е изд. — М. : ББИ св. апостола Андрея, 2011. — 144 с.
3. Бегбедер Ф. Я верую — Я тоже нет. Диалог между нечестивцем и епископом при посредничестве Р. Гиттона / Ф. Бегбедер, Ж.-М. Ди Фалько. — М. : Иностранка, 2007. — 351 с.
4. Пашков К. В. Андрей Тарковский и постсекулярная культура / К. Пашков // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2011. — № 950. — С. 381–395.
5. Антоничева М. Около христианства / М. Антоничева // Литературная Россия. — 01.08. 2008. — № 31.
6. Туманов А. (игумен Силуан). Секулярное и религиозное в картине мира эпохи современности (сравнительный анализ У. Эко и Ю. Хабермас). [Электронный ресурс] / А. Туманов. — Режим доступа: <http://www.osiluan.ru/kurovaja.htm>
7. Луначарский А. В. Диспут А. В. Луначарского с митрополитом А. И. Введенским 21 сентября 1925 года / А. Луначарский, А. Введенский // На переломе. Философские дискуссии 20-х годов: Философия и мировоззрение. — М. : Политиздат, 1990. — С. 290–319.
8. Berger P. The desecularization of the world: A Global Overview / P. Berger // The desecularization of the world: resurgent religion and world politics / Ed. P.L. Berger. — Washington, D.C. : Grand rapids, 1999. — P. 1–18.
9. Єленський В. Хто і кому молитиметься у XXI столітті від Різдва Христа / В. Єленський // Критика. — 2009. — №. 1–2. — С. 14–19.
10. Малахов В. А. Етика спілкування: навч. посібник / В. А. Малахов. — К. : Либідь, 2006. — 400 с.
11. Пашков К. В. В поисках дара: размышление об одной неслучайной встрече философа и теолога / К. Пашков // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2004. — № 625-2. — С. 79–86.
12. Хабермас Ю. Диалектика секуляризации. О разуме и религии / Ю. Хабермас, Й. Ратцингер (Бенедикт XVI). — М. : ББИ св. апостола Андрея, 2006. — 112 с.

Надійшла до редколегії 22.02.2012 р.

КУЛЬТУРА В СУСПІЛЬСТВІ СПОЖИВАННЯ: ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ВИЯВИ

У суспільстві споживання культура розвивається поліваріантним шляхом, оскільки відтворюється відповідно до іншого виміру розуму. Форми символічної інформації, які беруть участь у підтримці культури і традиції, специфічні в тому, що «успішність» або значимість цінностей і переконань не може вимірюватись тими критеріями «ефективності», що і монетарна система.

Ключові слова: культура, постмодернізм, метанаратив, суспільство споживання, символічна комунікація.

В обществе потребления культура развивается поливариантным путем, поскольку она воспроизводится в соответствии с другим измерением разума. Формы символической информации, участвующие в поддержке культуры и традиции, специфичны в том, что «успешность» или значимость ценностей и убеждений не может измеряться по тем же критериям «эффективности», что и монетарная система.

Ключевые слова: культура, постмодернизм, метанарратив, общество потребления, символическая коммуникация.

In a consumer society the culture develops in a multi-optional way, since it is being reproduced in accordance with a different dimension of wisdom. The forms of symbolic information involved in supporting the culture and traditions are specific in terms of inability of «success» or the importance of values and beliefs to be measured by the same criteria of «effectiveness» as the monetary system..

Key words: culture, postmodernism, metanarrative, consumer society, symbolic communication.

Актуальність теми зумовлена тим, що поняття культури, як і поняття особистості, суспільства, науки, ідеології тощо в «епоку постмодерну», визначено зміною онтологічного й епістемологічного статусу розуму, заміною розуму «тоталітарного», який претендує на визначальну роль у всіх сферах людського буття, на розум інтерпретативний.

Мета — проаналізувати інтерпретації культури суспільства споживання в теоретичних розвідках провідних філософів-постмодерністів.

Оскільки завдання зводиться вже не до пошуків істини, а до тлумачення світу, кількість таких тлумачень може бути нескінченною. Відповідно, будь-які спроби інтерпретації світу з точки зору істини виявляються такими, що не мають сенсу. Такий плюралізм «істини», пов'язаний із запереченням будь-яких мисленнєвих схем, базових теорій: «Постмодернізм схильний до фрагментації,

багатозначності, ігнорування будь-якого канону або того, що Лютар називає «метанаративами». Він впадає в перспективізм, песимізм і абсурд, деконструкцію так званих тоталізованих дискурсів, які раніше тримали людину в пастці певної неадекватної уяви про світ. Він грайливий, підносить образ вище реальності. Репрезентація відокремлена від об'єкта, який вона повинна надавати. Вона весь час дрейфує на якорі, нікуди не рухаючись. Усе умовне, все залежить від обставин, ніщо не підпорядковується ніяким абсолютним критеріям і оцінкам» [1, с. 25]. Якщо вважати, що культура — це певне підтримане багатьма загальне бачення і уявлення світу, то постмодернізм навряд чи відповідає такому визначенню, оскільки він не залишає місця для будь-якого авторитету або зовнішнього критерію оцінки, певного «Абсолюту» для оцінки відповідності такої репрезентації «реальності». Єдиним «культурним» смислом залишається узагальнююча ідея про те, що всі люди різні. «Ідентичність» можна придбати в магазині у формі «брендів», стилю одягу і способу життя. При цьому такі «модерністські» поняття, як, наприклад, свобода, зводяться до «свободи вибору» покупця, хоча б для тієї категорії, яка може дозволити собі таку роль. Якщо «середній» клас опиняється в клубку протиріч між напором ринкових сил і гуманізмом, між роботою і безробіттям, то для менш забезпечених у ситуації модерну залишається радше роль спостерігачів, ніж реальних користувачів можливостей споживчої «свободи» [1, с. 23]. Інакше кажучи, під натиском глобальних змін відбуваються зміни в самому розумінні особистості, відмова від її субстанціонального, онтологічного розуміння, прийняття принципу «особистісної відносності», яка передбачає «відносність» бачення світу і «реальності». Власна реальність і «реальність» інших людей виявляються «принципово неонтологічними, тобто є феноменом культури, квінтесенцією... особистого досвіду і буття» [2, с. 106].

Толерантність розуму призводить до децентрування культури, відмови від важливої для культури опозиції «центр — периферія», від будь-якого центру як такого. Відсутність «центру» означає відсутність ієрархії, відсутність опозиції, «високого» і «низького» — відмову від Абсолюту, тобто певного смислоутворюючого фактора людського буття, що породжує у свою чергу нове визнання — незнання критеріїв істини і брехні, добра і зла, прекрасного і потворного. Всі бінарні опозиції, які є основою культури модерну — «правильно / неправильно», «добре / погано», «істинно / хибно» — утрачають сенс [3, с.13-18]. Сутність і зміст замінюються «стилем», у загальному нескінченному і хаотичному континуумі багатьох «культур» стираються відмінності між «високою» і «низькою» культурою, між реальністю і її репрезентацією на телебаченні, в кінематографі, живописі, літературі, між

політикою і рекламою, економічним життям і культурою, виробництвом і обміном, природним і штучним інтелектом, між західними і східними системами поглядів. Зрештою, сама відмінність між суспільством і культурою втрачає сенс. Таким чином, відбувається процес диференціації або контекстуалізації. Якщо розвиток суспільства модерну характеризувався процесом соціальної диференціації, то постмодерн, по суті, являє собою інверсію цього процесу, оскільки межі і відмінності, які виникли під час процесу соціальної диференціації, розмиваються в постмодерновому суспільстві. Саме поняття «дедиференціації» передбачає неможливість розгляду суспільства як єдиної системи або тотальності, як це робили К. Маркс і Є. Дюркгейм.

Д. Белла називає три основні етапи розвитку капіталістичної системи: період «підприємницького» капіталізму до 1850 р., монополістичний капіталізм до 1960 р. і сучасний «капіталізм транснаціональних корпорацій», який має явну тенденцію до глобалізації, тобто оперує за межами національних держав. В процесі такого розвитку, на думку Д. Белла, проявляються глибокі культурні протиріччя, так звана «робоча етика», яка є основою виробництва протягом перших двох періодів, на третьому етапі витісняється етикою «консюмеристською», тобто етикою споживання, виховання, і впровадження якої капіталізм змушений здійснювати для того, щоб генерувати масові потреби для власного розвитку. У такому, керованому ринком суспільстві, з акцентами на «особистому виборі» й «особистій відповідальності» індивіда на місце суспільному порядку приходять «одіозний індивідуалізм» [1, с. 21]. Капіталізм таким чином поглинув свою власну спадщину і базові основи, тобто пуританський характер і протестантську етику, поставив на їх місце безпосередній нарцисизм і «розрахунковий гедонізм», що викликає сумнів щодо можливості збереження цілісності суспільства. Поняття постіндустріалізму разом з ідеєю про важливість консюмеризму у формуванні людської ідентичності і популярної культури слугує основою для ствердження того, що капіталістичне суспільство більше не можна розглядати в марксистському сенсі. Відношення обміну, світ символів і знакових цінностей стають важливішими за виробництво «реального» світу машин і матеріалів. Така «інверсія» виробничої парадигми по суті являє собою стирання меж між реальним або матеріальним світом, з одного боку, і символічним світом, або світом репрезентації — з іншого, тобто різницю між «суспільством і «культурою». На основі цього можна сформулювати теоретичний висновок про те, що не існує очевидної логіки або структури історичного розвитку, що «історія вичерпала себе» [4, с. 97].

Вражаюче й емоційно сильно описується постмодерністське відчуття культури і суспільства в працях Ж. Бодрійяра. Більшість

його досліджень — це радше експресія, ніж усебічний теоретичний аналіз різних аспектів постмодерністського суспільства і культури, а тому ці висновки достатньо складно узагальнити. Бодрійяр вважає, що в «суспільстві споживання» поняття внутрішньо властивих людських потреб більше не є актуальним. Потреби формуються і виражаються за допомогою форм символічної комунікації, при цьому «споживча вартість» стає «фетишизованим соціальним відношенням». Ідея про те, що речі корисні, тому що вони відповідають базовим потребам — лише «антропологічна ілюзія» [5, с. 131-132].

Як відзначає С. Жижек, «надлишок споживання «безкорисних речей» стає правилом, тобто є елементарна форма покупки — це акт покупки речей, в якому ми насправді не маємо потреби. «Сьогодні на ринку ми знаходимо цілу низку товарів, позбавлених своїх злочасних властивостей: каву без кофеїну, обезжирені вершки, безалкогольне пиво. Віртуальна реальність просто генералізує цю процедуру пропозиції продукту, позбавленого своєї субстанції: вона забезпечує саму реальність, позбавлену субстанції, твердому ядру Реального, яке чинить опір» [9, www.chewbakka.com/brains/virtual_capital].

Нині людина перебуває в новій стадії опредмечення культури, в якій відношення між предметом і його символом-образом змінюється: не образ репрезентує продукт, а продукт репрезентує образ. У сучасній культурі виробництва товари все частіше стають основою, навколо якої формуються культурні значення. Вони втрачають свою матеріальну значущість і отримують символічну, яка допомагає полегшити переживання життєвих колізій, бутафорно прикрашають світ повсякденності. Насправді, життя людини і все її культурне оточення перетворюється в товар, продаються не речі, а переживання різних сфер повсякденності — від свого зовнішнього вигляду до публічного образу і соціального оточення.

Бодрійяр переглядає поняття споживчої вартості, звертаючись до праць Соссюра про відношення означаючого й означуваного в лінгвістичній комунікації. Суть аргументації Соссюра полягає в тому, що зв'язок між ними є умовним, тобто не існує природної і внутрішньої властивості залежності між матеріальним об'єктом і словом та репрезентуючим його поняттям. Бодрійяр використовує цю ідею для зняття відмінностей між матеріальним світом і світом ідеології або культури, розвиваючи те, що називає «критикою політекономії знака». Він розвиває цю стратегію своїми поняттями «симуляції» і «гіперреальності». Гіперреальність, важливу роль у створенні якої відіграють засоби масової комунікації (медіа), визначається стиранням відмінностей між реальністю, з одного боку, і засобами її репрезентації з іншого. Вона, на його думку, не «засіб репрезентації» і не саме «повідомлення», а дещо

інше, що не має походження або об'єкта в реальному світі. Форма важливіша, ніж зміст. «Медіа» створює нову «електронну реальність», наповнену зразками і символами, стираючи будь-яке відчуття «об'єктивної реальності», що стоїть за символами.

Стан гіперреальності означає не лише розчинення об'єктивної реальності або чогось «там, по ту сторону» того, що означає знаки і образи. Він також означає розчинення людини, суб'єкта, індивідуального Ego, які в епоху модерну розглядалися як автономний і самостійний мислитель, діяч. Індивід, на думку Бодрійяра, більше не перебуває в якомусь відношенні, «відчуженому» щодо власного оточення. Він більше не «діяч» і не «драматург», він лише «...термінал у численних мережах, через які відбуваються електронні, комп'ютерно-контрольовані інформаційні потоки. Опозиції суб'єкта й об'єкта, суспільного і приватного втрачають будь-який сенс, вони розбиваються один об одного і змішуються. Не залишається ніяких секретів, нічого внутрішнього, особистого або інтимного. Все, зокрема й індивід, повністю розчиняються в інформації і комунікації» [5, с. 132]. Ілюстрацією «гіперпростору» і символу «аккультурації» індивіда гіперреальністю Бодрійяр вважає гіпермаркет, централізуючий і перерозподіляючий усю територію і населення навколо себе. «На глибинному рівні... відбувається процес аккультурації, конфронтації, вивчення, соціального кодування і виroku: люди приїжджають туди для того, щоб знайти речі — відповіді на свої запитання, насправді ж вони, радше, самі є реакцією на функціональне і спрямоване питання, яке постає речами» [6, с. 75]. Роль гіпермаркету для нього не обмежується рівнем «споживання». Товари в ньому вже не мають своєї специфічної реальності, їх серійне, повторюване й ефективне аранжування — це майбутня модель суспільних відносин. Гіпермаркет, як і «новий університет» — це прикмети нового морфогенезу, який має кібернетичний характер, інакше кажучи, відтворюваний на рівні території, дому, переміщення — сценарію молекулярного контролю, який закладається на генетичному рівні. Ці фабрики й університети — уже не фабрики і не університети, як і гіпермаркети, що вже не виконують просто функцію ринку. Ці дивні нові об'єкти, подібні атомній електростанції, яка створює навколо себе нейтралізуюче поле, являють собою полюси симуляції, навколо яких розгортаються, на відміну від фабрик і університетів модерну, дещо відмінні від «модерніти»: певна гіперреальність, одночасність усіх функцій, без минулого і майбутнього, певна операціональність на всіх рівнях [6, с.78]. «Форма» гіпермаркету допомагає, на думку Бодрійяра, усвідомлювати, що мається на увазі під «кінцем модерну». У сфері економіки він підкреслює ступінь зростання фінансових мереж — з одного боку і торгівлі — з іншого. Гроші в такому разі циркулюють усередині

гіперреального, недоступного простору, вони — наша уявна економіка [7, с. 27]. Ключовою є думка Бодрійяра про те, що сучасні процеси, рухи і навіть напрямок думок підійшли до свого завершення: кінець політекономії, оскільки маємо справу з уявною економікою; кінець антропології — оскільки технічний розвиток ставить під сумнів факт «людяності» сучасних споживачів; кінець зла — оскільки зло тепер повсюди і в нас нема чого йому протиставити, кінець історії — оскільки відсутні поняття відповідальності, причинності і смислу, необхідні для її розуміння [7, с. 91]. Таким чином, в «інформаційну еру» Бодрійяр песимістично зауважував, що «ми живемо у світі, в якому все більше і більше інформації і все менше і менше сенсу» [7, с. 79].

Одна з важливих філософських проблем, які постають перед «ідеологами» постмодернізму, зокрема перед Ж.-Ф. Ліотаром з його недовірою до «великих наративів», це проблема обґрунтування будь-яких моральних, або етичних цінностей у відсутності «Абсолюту» в будь-яких проявах. У праці «Просто гра» Ліотар, посилаючись на політичні й етичні розробки Арістотеля, зазначає, що цілісні судження можливі і у відсутності метаоповідання в кожній конкретній ситуації, стані. Хоча не існує і не може існувати ніякого абсолютного ідеалу або критерію, які б могли слугувати підставою етичних суджень, це не означає, на його думку, руйнування суспільного порядку, як стверджують деякі критики.

Нормативна аргументація Ліотара будується навколо критики Ю. Габермаса і в багатьох аспектах визначається інтерпретацією «соціального зв'язку», тобто того «механізму», завдяки якому суспільство функціонує як єдине ціле. Для Габермаса суспільство пов'язує погляди і переконання, що є результатом діалогу і згоди, при цьому ці погляди справедливі лише в тому разі, якщо діалог відбувається відповідно до принципів, сумісних з поняттям комунікативного розуму. Його аргумент спрямований на процес діалогу, а не на його результат. На думку Ліотара, таке розділення форми і змісту не може бути сталим, оскільки формально принципи виводяться із західних цінностей, таким чином, культурна специфічність підходу Габермаса лише завульована. Уява Габермаса про «добре суспільство» радше етноцентрична, а ніж мультикультурна.

Ліотар пропонує умови діалогу з урахуванням культурного плюралізму. Це може бути досягнуто, як він вважає, лише свідомим пошуком радше не згоди, а консенсусу. Такий нормативний аргумент продовжує його здогадки про те, що в науці знання може розвиватись лише через невизначеність. Дослідник таким чином закликає до політичного діалогу, який розуміє «як бажання справедливості, так і бажання невідомого» [8, с. 67]. Політика, на його думку, не справа науки, тобто питання справедливості не

пов'язані з питаннями істинності. Думати інакше — означає підтримувати політичний авторитаризм. Звертаючись до естетики, він розвиває поняття політики, внутрішньо пов'язаної з «бажанням». За самою своєю природою бажання для нього позитивне, афірмативне і продуктивне. Саме в цьому повинно полягати постмодерністське поняття істини: в якомога більшій чуттєвості до відмінних від наших культурних і політичних поглядів, повагою до інших бажань істини, а не в спробах викоринити їх через підроблену схильність до раціональних дискусій відповідно до універсальних принципів. Ця плюралістична й експліцитно релятивістська позиція різко контрастує з поняттям комунікативної дії, яку розвиває Габермас. Оскільки особливу стурбованість у Ліотара викликає всепроникаючий вплив науково-технічної раціональності як самодостатньої мети, яка є формою авторитаризму, що чинить опір на рівні «малих наративів», таких як рух «зелених», «антиглобалістів» та ін., стає своєрідним «етичним актом» на захист «відмінності» [9, с. 10]. У своїх пізніх працях Ліотар починає сумніватися й у тому, що «бажання» дає певну надію на звільнення від постіндустріальної системи, яка зводить усі людські знання і культуру до технологічних фрагментів. Ця система розвивається у вигляді «збереження часу», ми рухаємось швидше, але і забуваємо також швидко. Величезний потенціал комп'ютерної пам'яті, породжений революцією в мікroeлектроніці, насправді лише зменшує нашу здатність розуміти. Те, що ми називаємо цивілізацією, на думку Ліотара, це все, що завгодно, окрім цивілізації. Не лише форма раціонального діалогу, яку пропонує Габермас в його розумінні політичної спільноти, але і форма раціональної педагогіки, яка є основою освіти, терористична і негуманна. Стан постмодерну, таким чином, має дві форми «негуманності»: постіндустріальної системи і «цивілізаційного дорослішання» лише з окремими спогадами дитинства з його нечуттєвістю до розуму і, отже, дещо гуманнішого. Ці дві «негуманності» поєднуються разом під прапором «розвитку», обмеженого термінами економічної конкуренції, ліберальної демократії і навіть прав людини. Русійною силою цього «розвитку» є не «дорослішання цивілізації», як уявляли собі мислителі Просвітництва, а неблаганна логіка спеціалізації. Єдиний засіб протистояти негуманності розвитку — це звернутися до «негуманності» дитинства, оскільки лише в ньому в чистому вигляді містяться головні характеристики гуманності. Проте одних спогадів недостатньо, щоб перервати закономірності дорослості. Можливість відновлення гуманності Ліотар убаचाє в зверненні до естетики.

Нормативний аргумент Ж. Бодрійяра, який він вибудовує в праці «Символічний обмін і смерть», ґрунтується на ідеї взаємності. Ця тема надто важлива, оскільки в суспільстві споживання

знаки обмінюються не на основі того, що вони демонструють, а лише на основі можливості їх обміну на інші знаки. Знаки, таким чином, пов'язані між собою, а не з реальністю. У світі гіперреальності ніщо, навіть свідомість, не може уникнути симуляції. Будь-яка опозиція поглинається і відірвана від своєї власної цілі. Пряме політичне повалення неможливе. Єдиним антидотом проти цього може бути лише інший вид взаємоподібності, яка являє собою своєрідну форму виклику гіперреальності. Єдине, на думку Бодрійяра — це «дати себе спокусити». В ситуації спокуси суб'єкт і об'єкт взаємозамінні, зворотні. Спокуса, таким чином, не є пасивною і не є активною. Це своєрідна гра, виклик. Таким чином, піддатись спокусі гіперреальності означає повернути її назад, спрямувати на саму себе. Спокуса забезпечує мотив, на основі якого можна змінити мову репрезентації, від якої залежать ці ідеї. Для Бодрійяра мовчання перед образом гіперреальності, гіперконформізму, по суті, являє собою «відмову через гіперприйняття» [5, с. 215-219], тоді як активний опір означав би дію відповідно до системи. Підхід Бодрійяра, таким чином, значно відрізняється від поглядів Ліотара. Якщо Ліотар виступає за «паралогію» — активний пошук незгоди і парадокса, то Бодрійяр замість цього передбачає мовчання: в симульованому суспільстві мовчання саме по собі є формою симуляції тих самих механізмів системи, тому воно — форма відмови або неприйняття. Мета не просто відобразити систему, тобто повернути її образ назад, не поглинаючи його, але спотворити цей образ. Якщо Ліотар наголошує на тому, щоб схвалювати плюралізм і відмінності, то Бодрійяр пропонує стати застиглою і мовчазною масою. Для нього маса не має соціологічної реальності, оскільки не наділена «якістю, властивістю, визначенням, референцією, а саме це робить циркуляцію значень у ній неможливою — вони відразу ж розсіюються, як атоми в порожнечі» [4, с.149].

Образ відчаю, який наявний у працях Ж.-Ф.Ліотара, Ж. Бодрійяра і Ж. Дерріди, свідчить про те, що змальований ними світ їх зовсім не радує. Їх відносини радше нагадують відхід, змішаний з іронічним жалем про епоху модерну, яка відійшла в минуле з її визначеністю і впевненістю в завтрашньому дні. Висунуті ними нормативні аргументи не пропонують альтернативи проекту модерн, а лише досліджують наслідки його виснаження.

Таким чином, особливості розробленої постмодерністами методології полягають у тому, що під час дослідження слід зважати по можливості на принципово будь-які носії смислів, будь-то кимось висунуті теоретичні положення або практичні міркування; водночас передбачається, що кожне з них здатне не стільки означати деякий, уже начебто і без того наявний, конкретний стан речей, скільки формувати той контекст, в якому дещо тільки вперше

і розуміється як «ось цей» конкретний стан речей; саму ж здатність «слів» перетворюватися в «речі» можна об'єктивувати і проаналізувати, тільки якщо всі без винятку норми і правила смислотворення, які панують у (тому або іншому) існуючому дискурсі, будуть послідовно позбавлені свого монопольного стану, якими б не були сильними докази на користь «природності» такого.

Ідеться таким чином про процедуру зміщення акцентів, які задають аксіоматику науковому дискурсу сучасності, щоб у результаті сформувався можливість, які не передбачаються цим дискурсом, але здатні в чомусь збагатити, а в чомусь і фальсифікувати його науковий потенціал. Ця процедура відповідає духу постмодерну з його програмами імплантації інших аксіоматик у контексті традиційно сформованих дискурсів, за допомогою чого формуються і паралельно досліджується їхні внутрішні можливості (перш за все, пізнавальні), понині приховані сталим розподілом «сфер впливу» в процесі створення значень.

Зрозуміло, що зміст подібних ін'єкцій не завжди обмежується тими міркуваннями стосовно «духу сучасності» дослідників, навіть неортодоксально мислячих. Адже постмодерн ситуація, коли наявна радикальна складність щодо переваг однієї системи аксіом над іншою, коли відсутня межа між актуальним і застарілим, істинним і помилковим, коли між різними, іноді взаємовиключними принципами побудови картини світу установилась своєрідна нестабільна рівновага. Постмодерн це ситуація постійного «переписування сучасності». І для з'ясування того, що являє собою культура в цій ситуації, необхідно зруйнувати вхідні бар'єри на рівні аксіоматики наукового дискурсу сучасності й ініціювати процес інтерконтекстуалізації по можливості всіх його найважливіших положень.

Перспективами подальших досліджень може бути вивчення сьогоденної соціокультурної ситуації постмодерну, яка поглинає повсякденність людей у сучасному суспільстві.

Список літератури

1. Baudrillard J. Selected Writing / Y. Baudrillard //Ed. by M.Poster. — Cambridge: Polity Press, 1988. — P.131–132
2. Baudrillard J. Simulacra and Simulation / Y. Baudrillard //. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000. — 164 p.
3. Baudrillard J. The Transparency of Evil: essays on Extreme Phenomen / Y. Baudrillard // — London: Verso, 1993. — 239 p.
4. Dodd N. Social Theory and Modernity/ N.Dodd. — Cambridge: Polity Press, 1999. — 279 p.
5. Hartley D. Re-Schooling Society/ D. Hartley. — London, Washington D. C. : The Falmer Press, 1997. — 179 p.
6. Lyotard J. — F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge / J.Lyotard // Theory and History of Literature. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. — Vol.10. — 110 p.

7. Sim S. Postmodernism and Philosophy/ S.Sim // (The) Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought / Ed. by S.Sim. — Cambridge: Icon Books Ltd., 1999. P.3 —14.
8. Розин В. М. Человек культурный: Введение в антропологию / В. М. Розин. — М. : Московский психолого-социальный институт, 2003. — 304 с.
9. Славой Жижек: виртуальный капитализм / [электрон. ресурс]. — Режим доступа : http://www.chewbakka.com/brains/virtual_capital
10. Чистякова М. Г. Homo Postmodernus и его отношение к миру / М. Г. Чистякова // Постмодернизм: pro и contra: материалы междунар. науч. конф. — Тюмень, 2002. — С. 13–18.

Надійшла до редколегії 16.02.2012 р.

УДК 130.2:78.071.1

М. Ю. СЕВЕРИНОВА

**КУЛЬТУРНІ АРХЕТИПИ «СОФІЙНІСТЬ» ТА «СЛОВО»
ЯК ОСНОВА МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНОГО
ПОТЕНЦІАЛУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ
Г. ГАВРИЛЕЦЬ)**

Розглядаються культурні архетипи «софійність» та «Слово» як константи буття, пов'язані з потенціалом художньої культури, зокрема духовним потенціалом музичного мистецтва, музичної драматургії тощо.

Ключові слова: архетип, софійність, драматургічний потенціал.

Рассматриваются культурные архетипы «софийность» и «Слово» как константы бытия, связанные с потенциалом художественной культуры, в частности духовным потенциалом музыкального искусства, музыкальной драматургии.

Ключевые слова: архетип, софийность, драматургический потенциал.

The article deals with cultural archetypes «Sophian» and «Word» as being a constant related to the potential of art and culture, in particular the spiritual potential of musical art, music drama.

Key words: archetype, Sophian, «Word», dramatic potential.

Під час роздумів над таким феноменом як «художня творчість» у сучасній гуманітаристиці все більше намагаються осмислити цю складну проблему крізь призму неловимого феномену «культурних архетипів». На наш погляд, саме він є одним із тих інструментів, завдяки якому можна вирішити питання, що стосуються потенціалу художньої культури, зокрема духовного потенціалу музичного мистецтва, музичної драматургії тощо.

Ідеї вічних формул розуміння світу можна помітити ще за часів стародавньої Греції, де архетип розглядався як прообраз, або

початковий образ, першообраз, як ейдос, ідея, первісна форма для наступних утворень. Це поняття походить від традиції платонізму й учень Арістотеля¹, та відіграє головну роль в «аналітичній психології», розробленій К. Юнгом.

Згідно з К. Юнгом, архетипи мають не змістовні, а лише формальні ознаки. Змістовних ознак першообраз, набуває лише у тому разі, коли проникає у свідомість та наповнюється матеріалом свідомого досвіду. Запропоновані німецьким дослідником психоповедінкові архетипи є одними з основних чинників, що зумовлюють формування художнього світогляду в цілому та на перших етапах етносу зокрема. Отже, архетипи К. Юнга постають як історично утворені першообрази та будь-який твір художника несе в собі «оригінал первісного образу».

Архетипи — це смислове ядро культурної традиції, тому що вони є найтипівішим у культурі, формують константи духовного життя, забезпечують можливість «жити згідно з моделлю, що перебуває поза владою людини, а саме — згідно з архетипом» [11, с. 121]. Головна особливість архетипу — це здатність знову й знову самовідтворюватися в культурі, наділяючи культурні явища великою енергією, що акумулюється в ньому та свідчить про семантичну багаторівневість архетипу, його смисло-образну багатоплановість.

Кожний музичний твір презентує образно-смислову модель. Ці моделі багато в чому відрізняються, але дечим дуже подібні. Подібні тим, що містять одні й ті самі архетипальні первообрази, а відрізняються закладеними в них різними культурними традиціями, до яких належить автор моделі. Реалізуючись у творах композиторів, національні смислообрази синтезують у собі світоглядний потенціал не лише будь-якого хронотопу, а й індивідуальний, особистісний потенціал художника.

Унаслідок модифікацій художньо-світоглядне буття переходить від несвідомого архетипального першообразу у фактично втілений художній твір. Художник немовби перекладає першообраз мовою, зрозумілою для сучасників. Позасвідоме звернення до таких першообразів у динамічному процесі приводить до перетворення їх на свідомі цінності. Тому архетип у творчості композитора стає не просто основою, а необхідністю для будь-якого творчого процесу. Це пов'язано з тим, що, відповідно до нових ідей, людська думка

¹ На нашу думку, вчення Арістотеля невинувато протиставляється вченню Платона, і це переконливо довів О. Лосєв. В арістотелівській концепції багато подібного з платонівською теорією ідей, яку традиційно вважають першоосновою майбутньої теорії архетипу. Проте арістотелівську концепцію першооснови «Розуму-першодвигуна» як початку всіх речей можна розцінювати як таку, що веде нас до «архетипу».

звертається до «підвалин власної свідомості» (В. Налімов), апелює до найархаїчніших її прошарків. Тому можна стверджувати, що творчий процес багато в чому залежить від ступеня зануреності у сферу позасвідомого.

Як невід’ємна частина всього «ціннісно-сміслового універсуму» (за С. Кримським) архетипи існують у культурі як певні інваріанти універсальних структур культурної свідомості. Їх виникнення підкреслює прагнення людини знайти константи буття, що завжди будуть постійними, надійними, абсолютними. Серед загальнолюдських універсалій С. Кримський називає, поперше, довічні архетипи — Істину, Добро, Красу. По-друге, архетипічні символи (формула триєдності буття, символіка протилежностей). Окрім вищеназваних загальнолюдських констант, додаються запропоновані М. Гайдеггером такі універсальні концепти, які розкривають екзистенційне життя людини, а саме: Дім — Поле — Храм. Серед інваріантних компонентів універсальних структур української культури С. Кримський перш за все називає архетип серця та софійності, а також архетипи Слова та Природи. Саме ці константи пов’язані з ментальністю українського народу, його національною своєрідністю та духовністю, що викристалізовувалася в греко-слов’янській православній традиції Київської Русі, втілювалися в Києво-Могилянській академії в християнсько-антропологічних працях П. Могили, Г. Сковороди, Г. Кониського й, нарешті, існують у сучасному бутті українського народу.

Архетип софійності є довічним першообразом, який має своєрідні історичні інваріанти. Образ Софії-Премудрості Божої постає як один з найважливіших домінант православної культури, має глибокий філософсько-символічний смисл, поєднує небесне та земне, езотеричну таємність та силу, які не можна подати в категоріях абстрактного мислення.

За уявленнями давніх греків, мудрість була двох типів: мудрість, яка знаходиться в голові, — «Логос» і мудрість, яка існує в бутті, речах, — Софія. Світ ототожнювався з книгою, в якій приховано божественні смисли, що за прочитанням давали людині змогу приєднатися до них як до певної життєвої благодаті. Таке розуміння світу античними греками було надто важливим для християнської свідомості: з виникненням християнства концепція софійності набула нового значення.

Насамперед це стосується розуміння світу як тексту Бога, як книги, що написана словами Бога. У перших рядках Біблії зазначено: «У почині було Слово, й Слово було в Бога. Й Слово було — Бог». Слово стоїть і до, і на початку творіння, це одна з іпостасей Бога, якщо конкретизувати — це «творча іпостась» (за В. Бичковим).

Основою є на попередніх філософсько-релігійних традиціях, на тексти Святого Писання, ранні Отці Церкви (зокрема Ориген, Св. Климент Александрійський, Св. Августин) ототожнюють поняття «творчої іпостасі» із Софією — Премудрістю Божою. Вони стверджували, що весь світ був створений Словом — Премудрістю. Аналізуючи духовний досвід ранніх Отців Церкви, В. Бичков звертає нашу увагу на двоїсте розуміння Слова (імені). З одного боку, Слово певним чином пов'язане із сутністю речей та нерідко буває наділене силою або енергією того, що зазначається, — у ньому (Слові) відкриваються певні аспекти сутності. З іншого боку, вербальний текст є недостатнім відображенням істинного знання, не все можна висловити, особливо якщо це стосується божественної та духовної сфер. За своєю суттю софійне розуміння світу — це перше герменевтичне тлумачення світу через біблійний текст. Цей текст є продовженням справ самої Софії, яка й іменується Словом Божим.

У слов'янську культуру ідея Премудрості прийшла з Візантії разом із православ'ям. Так, Іларіон Київський сприймає хрещення Русі як явище Софії. Про Премудрість Божу писали Максим Грек, Зиновій Отенський. Проте особливість давньоруського сприйняття софійності набула висвітлення не у філософських текстах, а більше в різноманітних візуальних формах осмислення буття: в пам'ятках архітектури, іконопису, пластики. Софії збудовані храми в Києві, Новгороді, Полоцьку, Вологді.

Як відомо, однією з провідних течій у філософській думці Київської Русі була «оптимістична» концепція співвідношення Бога й світу, яка приховано містила тезу про обоження світу. Таким чином, в архетипі Софійності закладено ідею «радісного художества», за Кримським, своєрідного «онтологічного оптимізму». Серед православних мислителів були популярними ідеї адопціонізму усиновлення людини Богом і апокатастасису — «благосного повернення людства до первинної чистоти ще за земного життя», «есхатологічного милосердя», загального воскресіння.

Онтологічний оптимізм «радісного художества» як ідеї світла, закладений ареопагітиками, особливої значущості набуває в художньому світогляді українського бароко як основна умова духовного буття, коли виникає необхідність у просвітлінні тілесного завдяки духовному. У творчості художників того часу, зокрема у творах Г. Сковороди, античне та неоплатонічне розуміння світу, світла розуму як софійності набуває вираження в символічній метафізиці Сонця. Розглядаючи сонячну емблематику, Г. Сковорода стверджує, що «сонце є архетип, тобто перша і головна фігура, до якої тягнуться всі інші», «сонце є храм і чертог вічного», «око Всесвіту» [9, с. 145–146].

У православ'ї Премудрість Божа пов'язується з материнськими рисами. Вона, подібно до Великої Богині-матері, фактично

є початком, який бере участь у створенні людини й світу. Тому Софія уособлює єдність людства, його церковність, соборність. Є. Трубецької писав: «З образом «Софії» пов'язана думка про єдність усієї тварі. У світі панує ворожнеча, але цієї ворожнечі немає в передвічному творчому задумі Премудрості, яка створила світ» [13]. Оскільки тими ж, материнськими, рисами в християнській доктрині наділяється Богородиця, то її образ і образ Софії у свідомості православної людини зливаються.

З цієї точки зору доречним є висловлювання С. Кримського щодо жіночого начала в образі Софії як характерної ознаки української культури. Показовим є храм Києва — Софія, який збудовано за зразком візантійського храму Айя-Софія в Константинополі. Домінантою Київського Софійського собору є образ Оранти, Божої Матері. «Проте, — пише С. Кримський, — Софія — це не Богоматір, бо пов'язана з другою іпостассю Трійці — Христом. Все ж таки проблема, що тут виникає, є уявною. Адже Богородиця, якщо й ототожнюється з Софією як Премудрістю Божою, проте в теологічному розумінні була вагітною нею, бо породила Христа. Тому вона й символізує перший Храм Софії. В цьому контексті в історії православ'я образ Богоматері часто (особливо в XV ст.) іконографічно накладався на образ Софії» [6, с. 102]. Зрозуміло, що національна культура є відтворенням історичного досвіду «в його індивідуально-неповторному, етнічно своєрідному відображенні» [6, с. 15]. Тому надзвичайно цікавим є факт, що найчастіше Свята Марія іменується в Україні та Русі не як Свята Діва, Пані або Цариця Небесна, а як Богородиця.

Сучасна тенденція повернення до втрачених цінностей — пересування до духовних, до релігійних ідеалів як найвищого прояву духовності — набуває особливого значення у творчості сучасних художників. Основою драматургічного потенціалу музичних творів, їхнього царинною постає духовна мудрість архетипу софійності, який, у свою чергу, пов'язаний з архетипами Серця та Слова. Як певний Текст Премудрості Божої софійність можна порівняти з феноменом «відкритого тексту» за Умберто Еко, а тому можна вважати, що софійність має безліч трактувань, прочитань, інтерпретацій, контекстів цього Абсолютного за своєю природою Тексту. Сучасне прочитання софійності українськими композиторами ґрунтується на провідній ролі релігійно-філософських основ.

Музичні композиції українських авторів є духовними мікросвітами в музичному універсумі духовного простору Всесвіту. Тому архетип софійності набуває особливої значущості, зокрема в доцентровій тенденції української художньої творчості з характерними для неї ствердженням «сутнісних сторін національної ментальності в професійному мистецтві» [2, с. 4]. Суто ментальна заглибленість українців, їх особистісне сприйняття Бога, сердечна забарвленість

релігійних почуттів втілилися в музичному церковному мистецтві. Від XVII ст. плеяда українських композиторів приділяє увагу духовній музиці (хорові твори Ділецького, Бортнянського, Березовського, Лисенка, Леонтовича, Лятошинського). Сучасні композитори продовжують традиції, закладені в епоху бароко та неоромантизму початку XX ст. Для способу мислення та зображення характерними є виразність; живописність; алегоричність, самодостатність деталей, антитези, примхливі порівняння, своєрідні метафори, гіперболи; атмосфера просвітління, яка особливо помітна наприкінці творів і пов'язана з прославленням Бога, Христа, релігійних подій. Широко використовуються типові для цієї доби прийоми відчуття зупинки часу, особливої концентрації духу в досягненні Божих правд, секвенційний тип розвитку, паралелізм квінт, октав і тризвуків, простота емоцій, сонорність звучання (принцип медитації в музиці); вони актуалізуються наприкінці XX ст. у творчості Мирослава Скорика, Ігоря Щербакова, Лесі Дичко, Вікторії Польової, Ганни Гаврилець тощо. Підтримуючи національні духовні традиції своїх предків, сучасні українські композитори прагнуть нової системи виразності, драматургійної «компактності», ясності форми, яскравих і контрастних барв оркестровки, фактурної об'ємності, семантично сконцентрованого тематизму, зрештою, з характерними для кожного з них гармоніями й інтонаціями.

Яскравою індивідуальністю творчого сьогодення є постать композитора Ганни Гаврилець. У 1997 р. Гаврилець створила унікальне музично-театральне дійство «Золотий камінь посіємо». Ця композиція підводить до роздумів щодо софійності як відкритого тексту, множинності прочитань його глибинних семантичних пластів, образно-сміслові багатоплановості й, отже, — розуміння софійності як драматургічного потенціалу буття (зокрема музичного). Світлом софійності осяяне дійство «Золотий камінь посіємо». Зважаючи на дослідження О. Потебні щодо символічного ряду асоціацій в українській народній творчості, пов'язаних із тлумаченням символічного образу сонця, читаємо: «сонце — дівочий віночок із жовтих квітів — дівчина як господиня зорі — зоря як ключ, що відмикає та замикає небесні ворота (в які входить та з яких виходить сонце, випускаючи росу) — роса — дівоча краса — наречена (сонце майбутнього дня) — калина як образ нареченої — гілки калини, що символізують промені світла — золотий човен — переправа через річку як образ заміжжя — любов як гра (від індоєвропейського «лал» — гра) — дитяча люлька — дитина, яка грається як сонце» [7]. На наш погляд, до ряду, запропонованого Потебнею, можна додати ще «золотий камінь». У народній творчості «золотий камінь» асоціюється з добром, людською теплотою й чуйністю (що свідчить про архетипічне коріння філософії серця в ментальності українців), окрім того — це символ непорушності, твердості, основи світу.

У християнстві «камінь» — це один із символів Ісуса Христа, символ віри та буття, єдності й сили, він означає гармонійне примирення із самим собою. А золото завжди символізувало Боже-ственне сяйво, Сонце, світло, святість, стійкість; це чисте світло, духовний скарб Христа. Додавши до асоціативного ряду Потєбні образ «золотого каменя», читаємо наступний ряд: «золотий камінь» — сонце — світло — «Премудрість Божа» — «софійність» — «Богородиця» — «Мати-земля» («Мати-Україна»). Символічний ряд замикається ідею жіночого, материнського начала та потенційної родючості, отже, для українського етносу софійності була не лише одним із магістральних напрямів розуміння мудрості Божої, але й, більше того, мудрістю Божою вважалася ідея Богородиці, Матері всієї землі, Оранти — захисниці людей як на небесах, так і на землі.

Таким чином, «золотий камінь» асоціюється із сонцем, а сонце — це світло, світло розуму, Мудрості. Це відродження духовності, яка як корінь культури нашої, зазнавши знищення, оживає. В народній творчості сонце символізує коло, що як символ безкінечності вертає людей до вічних абсолютних істин. Це колесо життя, символ сакралізованого простору, «образ світу». У слов'ян ідея кола символізувала «світло-утворюючу» ідею, пов'язану з геліоцентризмом, Сонцем, як головним чинником усього живого. Це образ макрокосмосу «з небесним та земним світами» (Г. Сковорода).

До символічної для українського народу ідеї «кола» Ганна Гаврилець звертається й у фольк-концерті для жіночого хору на народні тексти «Кроковее колесо», створеному у 2004 р. Композиція твору написана у двох частинах та об'єднується космологічною ідеєю, в основі якої образ Сонця (головного героя твору). На думку Богдана Чепурка, «кроковее колесо — це коло довкола кола, довкола колеса — тризуба; воно уособлює зародження земного світу й світла, відродження життя. Огненне «кроковее» колесо запускали й котили, тобто спалювали, здебільшого в перший день різдвяних свят і на Купала, під час зимового й літнього сонцестояння — основних празників Сонця й сонцеруху» [10, с. 32-33]. Звідси й вибір композитором поетичних народних текстів, які створюють драматургію власне музичного твору. Звертаючись до народної пісенної поезії, Ганна Гаврилець не цитує мелодій, а, подібно Лесі Дичко в кантаті «Червона калина», знаходить музичне втілення народної поетичної мудрості.

У Г. Гаврилець мало творів, оснований на канонічних біблійних текстах, серед яких псалми, окремі літургійні пісенспіви, хорові концерти: створені у 2000 р. «Блаженний, хто дбає про вбогого», «До Тебе підношу я, Господи, душу свою» та «Боже мій, нащо мене Ти покинув?», псалом «Тільки в Богові спокій душі мойй» (2004), «Stabat mater» (2002), «Херувимська» (2002),

«Тебе співаємо» (2002), хоровий концерт «Нехай воскресне Бог!» (2004), літургійний піснеспів «Богородице, Діво, радуйся!» (2004), «Miserere» (2008). Саме твори на духовні тексти презентують всебічну завершеність поетично-музичної драматургії.

Досконалість композитор досягає завдяки поєднанню двох магістральних напрямів у власній творчості. Семантика національних джерел (народнопісенний тематизм), яскрава емоційність висловлювання, варіативність та контрастність, виконання а'cappella блискуче поєднуються з глибинними семантичними пластами архетипу софійності, презентованого Божими Текстами, виникає «інтонаційний мікст прийомів професійної й народної поліфонії» [4, с. 12]. Всім хоровим композиціям Гаврилець притаманна наявність єдиного стильового джерела — партесний і хоровий концерт, що презентують «сакральні-стильові ідеї українського бароко, розвиток яких наснажує майже всі подальші етапи поступу національної хорової традиції» [8, с.187]. Відповідно до барокових та неоромантичних традицій, композитор обирає прості та чіткі форми, насичуючи їх імпровізаційністю, романтичним хвилеподібним музичним розгортанням, використанням вільної метрики з опорою на фольклорні ритмоформули. Особливостями композиторської мови Гаврилець є гострі сучасні дисонансні співзвуччя, поєднані з народнопісенною трихордовістю та традиціями українського барокового партесного концерту, а саме — зіставлення мажоро-мінору, контрастне зіставлення solo та хорових tutti, зіставлення поліфонічного та гармонічного типів викладу.

До софійного образу Богородиці композитор звертається двічі у творах «Богородице, діво, радуйся!» та «Stabat mater» (2002). Якщо перший твір утілює найкращі народно-православні традиції української культури, то другий (як і твір «Miserere») — зразок синтезу доцентрової та відцентрової тенденцій художнього розвитку, перетворення сучасних західноєвропейських тенденцій та їхнє входження як традицій до сфери української національної ментальності. Водночас тут не проявляються вже доволі усталені в новітній композиторській творчості тенденції привнесення в католицькі жанри семантичних та стилістичних ознак канонічних православних жанрів. Образ Божої Матері в Україні, як відомо, шанується споконвіку, їй присвячувалися псалми, канти, колядки. Жіноча іпостась софійного образу Богородиці стверджується в іменах, якими нарікають в Україні Матір Ісуса Христа: вона постає могутньою Царицею Небесною, «світлою Зорницею», «драгим Цвітом», Матір'ю, що плаче. Якщо «Stabat mater» виконується за європейською традицією камерним оркестром та хором, «Богородице, діво, радуйся!» виконується виключно а'cappella жіночим хором. Як підкреслює сучасна українська дослідниця творчості Г. Гаврилець Ю. Пучко, саме тембровий колорит жіночого виконання

максимально яскраво відтворює барви божественного сьйва, уподібнюється до янгольського співу, що прославляє Царицю Небесну. Основою композиції переважає тональності, не переважані знаками, що зумовлює особливу прозорість твору, його фактури. Дуже часто, за традицією гармонічної мови партесних творів, композитор вводить паралельні квінти, надає перевагу тризвукам та їх оберненням; у творі виходить наперед субдомінантова сфера (до акордів домінантової функції композитор звертається зазвичай в кадансових зворотах, що є також характерним для партесного стилю XVIII ст.) [8]. Найважливішими є мелодика та виразна емоційність, якими підкреслюють чуттєві інтонації.

Провідним у творчості Гаврилець є християнські теми покаяння та уповання (які, на нашу думку, взаємопов'язані). За християнською традицією, покаяння — це не лише плач, на наш погляд, «покаяння» (що походить від грецького «метанойа») для православних християн тісніше пов'язане зі зміною ставлення до світу. Покаяння — це очищення та відродження духу, своєрідне сакральне коло вічного всепрощення завдяки гарячій молитві та щирому каяттю людини. Проте шлях до прощення в християнстві проходить через певні духовні страждання, міра яких для кожної людини є різною. Недарма всепрощення людської гріховності відбувається завдяки молитві Христа на Голгофі. У порівнянні із західноєвропейською традицією шанування свята Різдва Христового українська традиція віддає перевагу святу Воскресіння Господнього. Саме цей факт розп'яття та воскресіння Божого є відправною точкою в розумінні православними християнами Істинного життя. Це духовне світло, яке осяває буття кожного та стає вірою й надією на одвічне життя.

Творчість Гаврилець слід розглядати крізь призму подвійного скла. По-перше, домінанта творчості композитора — це прояв національно-ментальних традицій софійності української культури. По-друге, Гаврилець продовжує традиції «нової фольклорної хвилі». Фольклорні образи набувають у творчому доробку пані Ганни символічної багатозначності, а завдяки їх універсальності підвищується рівень варіативності, контекстуальності. Здебільшого композитор використовує космологічні ідеї, пов'язані з традиційними народними уявленнями про світобудову, образ світу.

Проте неможливо розглядати народні джерела поза контекстом народної мудрості, Софії та Слова Божого. Софійність світу для української культури й українського менталітету — це квітучий космос, сад мудрості (Г. Сковорода), Слово — текст Бога, де реальні речі були, перш за все, символами Божої Премудрості. Отже, духовна творчість Гаврилець — це збіг Софії як книги (або Тексту) Премудрості Божої; тексту «етнічної мудрості» фольклорних традицій та власне композиторських традицій (музичних

текстів), що, на нашу думку, у комплексі значно підсилює софійність сучасного музичного простору.

Список літератури

1. Бычков В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2-х тт. Том 1. Раннее христианство. Византия. М. — СПб. : Университетская книга, 1999. 575 с. — (Российские Пропилеи).
2. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. : моногр. / Любов Олександрівна Кияновська. — Тернопіль: СМП «Астон», 2000. — 339 с.
3. Корет Є. Основы метафизики / Є. Корет. — К. : Тандем, 1998. — 248 с.
4. Корчова О. Музика написана серцем / О. Корчова // Музика. — 2008. — №2. — С. 10–12.
5. Кримський С. Б. Запити філософських смислів / С. Б. Кримський. — К. : Вид. ПАРАПАН, 2003. — 240 с.
6. Кримський С. Ранкові роздуми / Зб. ст. — Худож. оформ. О. Білецького. — К. : Майстерня Білецьких, 2009. — 120 с.
7. Потебня А. А. Объяснение малорусских и сродных народных песен. — Варшава, 1883 // Цит. за Кримським С. Б. Феномен Українського бароко. С. 71 / Історія Української культури у п'яти томах. Том 3. Українська культура другої половини XVII-XVIII століть. — К.: Наукова думка, 2003. 1247 с.
8. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 /Юлія Віталіївна Пучко-Колесник; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — 221 арк.
9. Сковорода Г. Діалог. Ім'я ему — Потоп змін // Твори: У 2 т. — Київ, 1994. — Т. 2. — С. 145-146
10. Чепурко Б. Українці. — Львів, 1991. «Слово». 127 с.
11. Элиаде М. Миф о вечном возвращении /М. Элиаде Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское / Перев. с фр. — М.: Ладомир, 2000. — 600 с.
12. Юнг. К.Г. Алхимия Снов /Карл Густав Юнг; [пер. с англ. СЕМИРЫ]. СПб: Ю50 Тимошка, 1997. — 352 с.
13. <http://lib.ru/CULTURE/TRUBECKOJ/ikony.txt>

Надійшла до редколегії 02.03.2012 р.

УДК 7.05:316.7

О. Ю. ОЛЕНІНА

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВА

Ааналізуються наукові підходи й праці, присвячені інформативно-комунікативним особливостям художньої культури та вивченню мистецтва як одного з найважливіших комунікаційних каналів, що транслює образи та смисли.

Ключові слова: мистецтво, теорія інформації, комунікація, віртуальна реальність, експериментальне мистецтвознавство, комп'ютерні технології, інформаційно-символічні блага.

Анализируются научные подходы и труды, посвященные информативно-коммуникативным особенностям художественной культуры и изучению искусства как одного из важнейших коммуникационных каналов, транслирующих образы и смыслы.

Ключевые слова: искусство, теория информации, коммуникация, виртуальная реальность, экспериментальное искусствоведение, компьютерные технологии, информационно-символические блага.

This article presents the analysis of scientific approaches and works devoted to informative and communicative features of artistic culture and the study of art as one of the most important communication channels that is broadcasting images and meanings.

Key words: art, information theory, communication, virtual reality, an experimental study of art, computer technology, information and symbolic benefits.

Однією з основних причин змін ставлення до мистецтва, розуміння його статусу в сучасному цивілізаційному процесі є принципіві й істотні перетворення, що відбувалися в суспільстві під впливом процесів прискорення, зумовлених науково-технічним прогресом та комунікаційними революціями, які пов'язані з виникненням нових засобів передачі інформації та розвитком ЗМІ. У результаті був створений новий інформаційно-комунікативний простір, що, на відміну від предметно-речового, складається з повідомлень, стереотипів, міфів, іміджів і т. д., тобто стає образно-символічним. Сучасна комунікація — це безперервний процес створення швидкоплинних образів та обмін символами, в якому особливу роль відіграє мистецтво.

Теорія інформації, що розроблена К. Шенноном у 40-х рр. у зв'язку з конкретними інженерними доповненнями до техніки зв'язку, згодом почала застосовуватися до багатьох явищ. Використання теоретико-інформаційних ідей виявилось вельми результативним у таких галузях науки, як біологія, соціологія, психологія, лінгвістика, педагогіка тощо. Крім того, інформаційний підхід уможливив використання точних методів математики, кібернетики й пов'язаних із ними дисциплін у дослідженні закономірностей художньої творчості.

Спроби експериментального мистецтвознавства можна помітити вже у 20-тих рр. минулого століття, наприклад, у працях радянського лінгвіста С.Бернштейна. Дослідження мови як певної формальної структури в радянській науці перших післяреволюційних років тісно пов'язане з розвідками в галузі формального

вивчення поетичної мови таких учених, як Б. Томашевський (котрий здійснив змістовне статистичне й теоретико-ймовірнісне дослідження російського вірша), В. Пропп (який на матеріалі чарівної казки визначив методи формального опису структури тексту), Ю. Тинянов, В. Шкловський, Б. Ейхенбаум та ін. Надалі, наприклад, С. Ейзенштейн намагався структурного проаналізувати художній твір на різних рівнях його організації. Саме ці дослідження стали підґрунтям для використання методів точних наук у літературознавстві та мистецтвознавстві й були основою кібернетичного підходу до мистецтва.

Метою нашого дослідження є спроба здійснити аналіз теоретико-методологічних підходів до інформаційно-комунікаційної інтерпретації феномену сучасного мистецтва.

Праці з мистецтвознавства здебільшого стосуються специфіки окремих видів і жанрів мистецтва, їхніх взаємозв'язків, особливостей засобів виразності або творчості окремих авторів. Але вже на межі 60-70 рр. минулого століття чітко позначився інтерес вітчизняних учених до художньої творчості й сприйняття його результатів як процесів створення, передачі й переробки інформації. Ю. А. Філіп'єв, говорячи про особливу естетично налаштовану й мобілізуючу роль мистецтва як художньої майстерності, як естетичної організації структур, підкреслював актуальність підходу до прояву естетичної активності художніх цінностей стосовно таких понять, як інформація, сигнал, ізоморфізм, структурна дія систем та ін. «Учення теорії інформації про структурну організацію систем і функції сигнальних імпульсів дає підстави для наукового дослідження саме естетично мобілізуючої ролі мистецтва. Художні засоби, зосереджені в естетично діючих системах, сприймаючись нами як своєрідні сигнали, здатні збуджувати наш духовний світ, стають стимулами життєвого регулювання різних суспільно мобілізуючих настроїв. При цьому підкреслюється й виявляється вплив естетично організованих систем на свідомість і волю людей, краще осягається й сама динаміка внутрішніх співвідношень і взаємодій виразних засобів» [1, с. 6].

Одну з перших спроб розглянути складні проблеми художнього сприйняття й творчості з точки зору теорії інформації здійснив французький учений А. Моль у монографії «Теорія інформації й естетичне сприйняття». В книзі частково висвітлено експериментальні дослідження автора в галузі вивчення фізіології слуху, усної мови, музики й інших видів передачі звукових повідомлень, що стало можливим завдяки розвитку техніки звукозапису. Саме винахід звукозапису сприяв виникненню нової форми «музичної матерії», що наблизила музику до стану художньої літератури після виникнення книгодрукування. Завдяки різноманітним електричним пристроям музичний сигнал почав передаватися на

відстані, зберігатися, прийматися, відтворюватися, тобто перетворився в конкретний об'єкт, що можна спостерігати й досліджувати.

На думку Моля, прогрес у матеріальних каналах передачі й збереження інформації, в якому до писемності й книгодрукування долучені нові засоби зв'язку в часі та просторі — телефон, радіо, запис звуку й зображення, має велике значення для мистецтва. Відтепер мистецький твір, що існує в запису, стає доступним для відтворення в будь-який момент часу й набуває важливої властивості константності, є доступним для спостереження. Відтворюваність дозволила по-різному представляти звук — від звичайного звукозапису до відображення його у вигляді осцилограм. Усе це, на думку Моля, є природною основою для розвитку експериментальних досліджень мистецьких явищ.

Серед великої кількості праць 80-90-х рр., присвячених інформаційному й експериментальному мистецтвознавству в радянський і пострадянський періоди, важливим є проєкт Г. А. Голіцина «Елементи теорії мистецтва (узагальнена симетрія, структурно-семіотичні й інформаційно-синергетичні аспекти)». Автор висуває й обґрунтовує гіпотезу, відповідно до якої поведження адаптивних систем (серед яких біологічні, соціальні й багато технічних систем) підпорядковується екстремальному принципу максимуму інформації.

Принцип максимуму інформації, на його думку, за своєю суттю є принципом максимуму адаптації, вираженої в кількісній формі. В процесах розвитку, адаптації, навчання, сприйняття, поведження, творчості та ін. рівень інформаційної взаємодії між умовами середовища («стимулами») й реакціями або ознаками системи зростає, прагнучи до максимуму, — наскільки це допускають обмеження й зв'язки, накладені на систему. У зв'язку з цим мистецтво, розглянуте з позицій цього принципу, постає як інтуїтивно побудована система прийомів для оптимальної передачі інформації. Суб'єктивним критерієм оптимальності слугують емоції. Автор проєкту здійснив інформаційний аналіз категорій естетики. З позицій максимуму інформації він класифікує закони гармонії й прийоми організації цілого: метр, ритм, модуль, консонанс, пропорція, золотий перетин, який, наприклад, у межах теоретико-інформаційного підходу набуває простого й логічного обґрунтування — «ця пропорція є оптимальною (найефективнішою), тому що в процесі сприйняття надає спостерігачеві максимум інформації за найменших витрат ресурсів, а отже, забезпечує й максимум естетичної насолоди» [2].

Багато праць пов'язані з осмисленням інших питань, що виникли внаслідок розвитку інформаційного суспільства й властивих йому технологій, які впливають на трансформації художньої

культури. Аналізуючи протиріччя й парадокси цього суспільства, І. А. Мальковська звертає увагу на різноспрямованість інформаційного й комунікативного, доречно зауважуючи, що «інформаційне» (технології) природно призначене для «масового користувача». Воно — егалітарне й масове. Комунікативне також за своєю природою — завжди привілей спілкування, раціональний дискурс, адже комунікативне — особистісне й усвідомлене. В інформаційній медійній культурі, далекій від спілкування й діалогу, комунікативне, на думку автора, стає складним вибором того, хто має уявлення про цінності й самоцінність вибору. Вона вважає, що розрив між егалітарною інформаційною культурою й елітарною комунікативною культурою існував завжди, але нині ті, кому призначена масова інформація, соціальні мережі, реклама та ін. мають шанс ніколи не потрапити до простору справжньої комунікації. Цей простір зникає зі світу питомих цінностей у егалітарному й «елітарному» соціальних просторах. Він зберігається лише в системі аристократичних цінностей «аристократів духу» й «крові», серед інтелектуально освічених, але ці ніші, стверджує Мальковська, все менш популярні.

«Сучасна людина, що боїться комунікації, самотня. Створені нею світи держав, мегаполісів, родини, перетворюючись під впливом «інформаційного», зумовлюють дискомфорт, психічні депресії мільйонів людей. В інституціональному середовищі сучасного світу панують сум'яття й хаос... Створене людиною інформаційно-технологічне «суспільне» — слабка розрада для «людського» [3, с. 82]. Все це відбивається в сучасних художніх практиках, насамперед у домінуванні технологічних підходів, що поступово замінюють живу природну мову мистецтва, коли форма стає важливішою за зміст. Для сучасного митця дедалі актуальнішим стає не створення нових змістів та цінностей, а пошук нових технологій створення художнього продукту.

Інформаційне суспільство створює саме такі нові технології, найважливішою з яких стала технологія віртуальної реальності. Хоча праць, присвячених цьому феномену багато, естетико-мистецтвознавчий дискурс порушується рідко. Одну із удалих спроб здійснив П. І. Браславський, котрий, вивчаючи віртуальну реальність у взаємодії з різними феноменами культури, звертається до таких видів мистецтва, як театр і кіно, виявляючи глибокі зв'язки між ними одночасно на різних рівнях, від утилітарно-технічного до концептуального. Водночас віртуальна реальність, наприклад, прагне набути нині деяких ознак театру, а театр виявляє в ній нову техніку для реалізації своїх новаторських пошуків.

Як зразок Браславський розглядає «крютичний театр» Антонена Арто, центральне положення естетичної концепції якого полягає в тому, що театр — це повноправна й самостійна реальність,

чимось подібна до реальності сновидінь. Концепцію Арто він пропонує використати як модель і формулювати на її основі припущення про народження нової естетики в майбутньому. Аналізуючи сьогоденний театр, Браславський відзначає, що вже нині віртуальна реальність застосовується в театрі як нова техніка сцени й має кілька варіантів такого використання.

По-перше, проекція сцен віртуальної реальності на екран, що є «другою сценою» й дозволяє збільшити «розміреність вистави». Другий варіант — віртуальні декорації у формі тривимірної графіки високої розподільної здатності, що проєктується на порожню сцену. І, нарешті, третій варіант — участь у театральній постановці поряд із живими акторами віртуальних героїв, аватарів.

Зважаючи на взаємозв'язок віртуальної реальності й кіно, автор дослідження особливо важливим називає спорідненість за лінією ефекту занурення. Крім того, він убачає її вплив і на тематику фільмів, і на структуру сюжету, в якій, завдяки впливу комп'ютерів, відбувається зневажання лінійної розповідності. У сучасному кіно все помітнішим є використання структурних принципів і естетики комп'ютерних ігор. Серед загальних технічних прийомів — використання 3D-графіки [4].

На думку української дослідниці І. Зубавіної, на початку ХХІ ст. телебачення, відео, Інтернет, нові медіа (електронні й цифрові технології), які не виробили ще власної образної системи, користуються здобутками, успадкованими від мистецтва кіно. Вона вважає, що модель віртуальної реальності повністю відповідає уявленням про функціонування сфери художніх образів як світу симулякрів — фантазмів свідомості, уявностей.

Аналізуючи динаміку розвитку аудіовізуального видовища в термінах «недодистанціювання» і «передистанціювання», дослідниця помічає виразну тенденцію до усунення дистанції внаслідок впливу на психіку глядача. «Відбувається поступове «втягування» у віртуал глядача-користувача-реципієнта, де він перетворюється із споглядача на повноправного учасника дії, тобто опиняється в ситуації «нуль-дистанції» [5, с. 224]. І. Зубавіна вважає, що тенденція до «обнуління» фізичної дистанції розвивалася паралельно з технічним удосконаленням модифікацій екрана: кіноекран, екран телевізора, відео, монітор комп'ютера. Виникнення нових технологій передбачає поступове зменшення суто фізичної відстані від глядача. Наступним кроком у наближенні екрана до особистості, на думку автора, має стати їхнє «злиття», коли проєкції спрямовуватимуться безпосередньо на свідомість реципієнта та сферу його позасвідомого.

Другий вітчизняний дослідник зосереджує свою увагу на мистецтві нет-арту (від англ. net — мережа, art — мистецтво). Це вид мистецтва, що існує в просторі комп'ютерних мереж різних

форматів, найпоширенішими з яких є НТТР://WWW (Інтернет) і POP (формат електронної пошти). Г. Вишеславський наголошує на тому, що від звичайних повідомлень комп'ютерних мереж нет-арт відрізняється неутилітарністю інформаційного посилання. Художники нет-арту застосовують різноманітні технічні можливості комп'ютерних мереж, намагаючись перетворити їх на художні засоби. Серед таких прийомів автор називає поєднання текстів, зображень і звуку (мультимедійність); багатшаровість і варіативність композиційних структур (гіпертекстуальність); як художні засоби широко використовуються також поступовість сприйняття твору в часі, наявна можливість глядача втручатися у твір (інтерактивність), субстанціональне перетворення одного на інше (морфінг), неможливі у фізичному світі комбінації властивостей (компузинг).

Дослідник зауважує, що «гіпотетичний твір нет-арту може не мати стабільної композиційної єдності, гармонії пропорцій і навіть зрозумілої глядачеві авторської концепції. Тобто на рівні традиційних естетичних понять такий «твір» не можна вважати витвором мистецтва. Проте в запропонованому Н. Вілічем понятті естезису цей твір знаходить відповідники серед термінів комунікаційного впливу, в ефекті реальності неможливого» [6].

Сучасне суспільство, яке ще називають інформаційним, потребує більше інформаційно-символічних благ, зокрема тих, що мають естетичну цінність, оскільки саме вони забезпечують сукупність людських взаємодій з усім світом націлені на досягнення гармонії з природою, соціумом, іншими людьми, тому що в їх основі — почуття й емоційні переживання. Мистецтво, в якому естетичне проявляється на рівні художнього, тобто духовного результату, втіленого в художньому образі, долучається до створення інформаційно-символічних продуктів і стає актуальним саме тому, що його мова — мова мистецтва — є найбагатшим, найскладнішим і найзрозумілішим засобом спілкування. Саме створення образу, а не передача даних про якості товарів та послуг забезпечують прибуток у сучасній економіці, тому індустріалізація мистецтва, його повномасштабне входження в ринок є закономірною реакцією на зростання значущості нематеріальних, символічних ресурсів, які, на відміну від природних або рукотворних, стають рушійною силою суспільного розвитку.

Отже, інформаційно-комунікаційний потенціал мистецтва зумовлений тим, що мистецтво як найважливіший канал передавання образів, долучається до тих самих процесів, що й інші соціокультурні явища, й трансформується в ситуаціях, коли швидкі зміни потребують безлічі символічних образів. З одного боку, різноманітні артефакти, які тиражують ЗМІ, не є унікальними, їм притаманна недовговічність, вони виникають у відповідь на

швидкоминучі потреби й разом з ними йдуть у небуття, замінюючись новими «одноразовими» художніми школами, напрямками, методами.

З іншого боку, прагнення до прискорення потоку інформації та її звуження приводить не лише до того, що збільшується використання символічних методів мистецтва для створення різноманітних повідомлень, але й до того, що в цій новій реальності мистецтво виконує роль «підсилювача сигналу», який виокремлює конкретний інформаційний продукт із загального ряду інших повідомлень, привертає до нього увагу завдяки засобам виразності й сприяє комунікативній ефективності.

Список літератури

1. Филиппев Ю. А. Сигналы эстетической информации / Ю. А. Филиппев. — М. : Наука, 1971. — 111 с.
2. Соколов К. Б. Искусствознание. Информационное и экспериментальное искусствознание [Электронный ресурс] / К. Б. Соколов. — Режим доступа: http://www.rfbr.ru/default.asp?article_id=4884&doc_id=4419#id4884. — Загл. с экрана.
3. Мальковская И. А. Профиль информационно-коммуникативного общества (обзор зарубежных концепций) / И. А. Мальковская // Социол. исслед. — 2007. — № 2 — С. 76–85.
4. Браславский П. И. Технология виртуальной реальности как феномен культуры конца XX — начала XXI веков : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 — теория и история культуры / Павел Исаакович Браславский. — Екатеринбург, 2003. — 163 с.
5. Зубавіна І. Нові екранні технології: специфіка комунікативної дії. Віртуалізація світу як стратегія «нуль-дистанції» / Ірина Зубавіна // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. — 2004. — Вип. 1. — С. 243–246.
6. Вишеславський Г. Деякі складові нет-арту у практиці інвайронменту : акції київської мистецької групи «Фіктивна галерея. Експедиція» / Гліб Вишеславський // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. — К., 2004. — Вип. 1. — С. 48–50.

Надійшла до редколегії 12.03.2012 р.

УДК 003.345:81'22

В. М. ШКУРКІНА

СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ РУНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Розглядаються особливості пізнання людиною зовнішнього і внутрішнього світу за допомогою знаків, символів. Здійснено семіотичний аналіз рунічних знаків.

Ключові слова: *семіотика, знак, символ, руна, Футарк, рунескрипт.*

Рассматриваются особенности познания человеком внешнего и внутреннего мира посредством знаков, символов. Проведен семиотический анализ рунических знаков.

Ключевые слова: семиотика, знак, символ, руна, Футарк, руноскрипт.

The features of man's knowledge of the external and internal world through signs, symbols. A semiotic analysis of runic characters.

Key words: semiotics, sign, symbol, rune, Futhark, runescript.

Потреба людини в символічних цінностях завжди була актуальною. Символи — це нелише таємні знаки, малюнки та зазначені ними особливі предмети шанування. Символ — це ключ для пізнання незрозумілих людині явищ. Світ постає перед людиною таємничою книгою, із зашифрованими в ній знаками, кодами, які вона перетворює насимволи.

Поняття символу посідає особливе місце в культурології. У праці «Семіотика культури» Б. Успенський розглядає символ як знак, але особливого типу. Якщо простий знак — це ніби двері в предметний світ значень (образів і понять), то символ є дверима в непередметний світ смислів[6]. Через символи нашої свідомості відкривається свята святих культури — смисли, які живуть у несвідомих глибинах душі й об'єднують людей в єдиному переживанні таємниць світу зовнішнього і внутрішнього. При цьому справжній символ не просто «позначає» сенс, а й несе в собі всю повноту його дієвої сили.

Мета статті — здійснити семиотичний аналіз скандинавських рун, визначити причини відродження руничної культури.

У праці «Філософія символічних форм» німецький культуролог Е. Кассієр довів, що на певному етапі еволюції, на етапі виникнення самосвідомості, людина «розриває ланцюг, що пов'язує її із зовнішнім світом», якщо «перші кроки інтелектуального та культурного життя людини можна уявити як своєрідне розумове пристосування до безпосереднього оточення», то «з розвитком культури виявляється й протилежна тенденція людського життя» [1]. Вона полягає у створенні «символічної системи», яка відтворює всі зв'язки людини зі світом. На думку Е. Кассієра, людина перебуває в стані постійного діалогу із самою собою, і з цього діалогу народжується «символічний універсум», в якому людина відтепер живе. Його складовими є мова, міф, мистецтво й релігія.

Знання про систему знаків, символів, кодів зібрані в науці під назвою семиотика. Семиотика (від грец. — знак) — наука про знаки й знакові системи, знакову поведінку, знакову комунікацію (вербальну й невербальну).

Сучасна семиотика набула вихідних імпульсів у розвідках американського філософа Ч. Пірса (1839-1914 рр.) і швейцарського

філолога й антрополога де Соссюра (1857-1913 рр.), котрі досліджували природу знака, мови, в результаті чого виникла ідея єдиної дисципліни, що вивчає всі знакові системи. Семіотика складається з трьох основних галузей: синтактики (або синтаксису), семантики й прагматики. Синтактика вивчає відношення між знаками та їх складовими; семантика — між знаком і означуваним; прагматика — між знаком і його користувачами.

Питанню семіотики присвятили свої праці такі вчені, як: Р. О. Якобсон, Р. Барт, А. Греймас, К. Леві-Стросс, У. Еко та ін., котрі розуміють культуру як знакову систему, яка за своєю суттю є посередником між людиною й навколишнім світом. Вона виконує функцію відбору та структурування інформації про зовнішній світ. Відповідно, різні культури можуть по-різному проводити такий відбір і структурування.

За Ю. М. Лотманом, під семіотикою слід розуміти науку про комунікативні системні знаки, що використовуються в процесі спілкування[2].

Однак уперше визначив семіотику Дж. Локк у XVII ст., використавши цей термін у значенні вчення про знаки. Це вчення має «розглянути природу знаків, якими розум користується для розуміння речей або для передачі свого знання іншим»[3].

Фердинанд де Соссюр визначає створену ним семіологію як «науку, що вивчає життя знаків у межах життя суспільства. Вона повинна відкрити нам, що таке знаки і за якими законами вони функціонують»[4].

Знак — це матеріально виражена заміна предметів, явищ, понять у процесі обміну інформацією в колективі.

Чарльз Сандерс Пірс також намагався описати важливі семіотичні поняття (поняття знака, його значення, знакових відношень). Він чітко усвідомлював, що ця сфера дослідження має бути предметом особливої науки — семіотики, яку визначав як учення про природу знакових процесів.

Зокрема, Ч. Пірс створив базову для семіотики класифікацію знаків[4]:

1) знаки-ікони (icon), образотворчі знаки, в яких те, що означається та те, що означає пов'язані між собою за подобою;

2) знаки-індекси (index), в яких те, що означається, та те, що означає, пов'язані між собою належністю до часу або простору;

3) знаки-символи (symbol), в яких те, що означається, та те, що означає, пов'язані в межах певної конвенції, тобто ніби за попередньою домовленістю.

У теорії символу Цветан Тодоров виділяє такі елементи: знакова форма, зв'язок значення, об'єктивний зміст. Знакова форма, з одного боку, розглядається як об'єктивний зміст, з іншого — як об'єкт, який можна використовувати самостійно (як наприклад,

ми використовуємо числа в математиці або слова в поезії). Об'єктивний зміст, з одного боку, трактується як представлений в знаковій формі, з іншого – фіксує порівняння об'єктів зі суспільно значущими еталонами. Зв'язок значення по'єднує названі елементи в одне ціле — власне знак[7].

Але для цієї ролі, культура повинна мати інструментарій, функцію якого виконують мовні знаки. Саме вони забезпечують членів колективу інтуїтивним відчуттям структурності, саме вони своєю очевидною системністю (принаймні на нижчих рівнях), своїм перетворенням «відкритого» світу реалій на «закритий» світ назвзмушують людей трактувати явища, структурність яких не є очевидною. Ц. Тодоров наголошує, що визначення культури як пам'яті колективу підтверджує наявність системи семіотичних правил, за якими життєвий досвід людства втілюється в культурі; ці правила, у свою чергу, можна трактувати як програмний код. Саме існування культури передбачає побудову системи правил перекладу безпосереднього досвіду в текст. Для того, щоб історичну подію було проаналізовано, вона, перш за все, має бути усвідомленою як існуюча, тобто її слід ототожнити з певним елементом у мові, що є в пам'яті. Відтак її слід оцінити й розмістити щодо ієрархічних зв'язків у картині світу. Це означає, що подія повинна бути записаною, тобто стати елементом тексту колективної пам'яті, елементом культури. Таким чином, унесення факту в колективну пам'ять виявляє всі ознаки перекладу з однієї мови на іншу. Семіотика культури полягає не лише в тому, що культура функціонує як знакова система[4]. Важливо підкреслити, що саме ставлення до знака і знаковості складає одну з основних типологічних характеристик культури.

Одночасно Лотман висловив й інші, важливі для культурології семіотичні ідеї, наприклад, «семіосфери» й «семіотичної монади». «Семіосфера — це велика система, семіотичний універсум, або семіотичний простір, що зумовлює кожний знаковий акт і володіє реальністю *sui generis*. По суті, семіосфера і є культурою в семіотичному вимірі. Лотман виділив ознаки семіосфери: відмежованість, тобто внутрішня організація та існування неорганізованого зовнішнього оточення, нерівномірність, що виявляється в її специфічній гетерогенній організації — у наявності ядра й периферії в текстах культури, в механізмі подібностей й відмінностей, симетрії та асиметрії.

Процес формування знака виглядає так: виникає зв'язок знакової форми з певним предметом (ситуацією), в даному разі сигнал «спокійно» вступає у зв'язок із ситуацією небезпеки. Необхідність та ефективність такого зв'язку усвідомлюється «заднім» числом. Важливо, що цей зв'язок — природно-соціальний: він зумовле-

ний природним явищем, суб'єктивною інтерпретацією в знаковому вигляді та подальшою комунікацією людина-група.

Сигнал стає не просто сигналом, а знаком нової ситуації, він презентує певну подію, новий елемент пізнання. І контекст у знака інший — не подія, а комунікація. Тепер члени спільноти напружено стежать, який новий сигнал-знак з'являється в групі, звісно, нову парадоксальну ситуацію слід інтерпретувати. З цього періоду сигнал-знак сприяє використанню певної ситуації, в якій проявляється нова поведінка. У комунікації дійсність подвоюється: один раз вона повідомляється суб'єктом, який подає сигнал-знак, потім поступово реалізується в конкретній поведінці оточуючих.

Саме так формуються комунікація, знаки природної мови (слова), уява й пам'ять, що допомагають створювати знаки й позначати за їх допомогою різні ситуації й предмети. Чим частіше первісні люди вдавалися до парадоксальної поведінки, тим більше сигналів перетворювалося в знаки й тим ефективніше ставала їхня поведінка. Зрештою процес логічно набуває свого завершення: парадоксальна поведінка стає основною (так би мовити, нормальною), повністю витісняючи старі форми сигнальної поведінки. Система знакової поведінки весь час ускладнювалася: формувалися нові знаки для використання, потім вони зумовлювали необхідність у наступних знаках, а ті — в інших.

Одними з найдавніших знаків є руни. Спостереження за явищами природи систематизувалися та переводилися в рунічні знаки, з яких сформувалася рунічна система, що протягом тисячоліть удосконалювалася та поширювалася у сфері використання.

Смислові зв'язки слова «руна» самі по собі вказують на те, що навіть у давнину руни були частиною духовного таїнства, безпосередньо пов'язаного з природними процесами. Тлумачення мовами Північної Європи означають «шепотіння»: серед них давньокельтське слово «*ran*», середньоваллійське «*rhin*», староанглійське дієслово «*town*» і сучасне німецьке слово «*raunen*». У сучасному ірландському словнику слово «*run*» означає «секрет» або «рішення», «*rundiamhair*» — таємницю, «*runai*» — це секретар, а «*rancleireas*» — чиновник для особливо важливих доручень. Як свідчать сучасні ірландські слова, рунами зазвичай користувалися для прогнозування подій та прийняття ефективних рішень. У англосаксонській Англії наради державних радників називалися «рунами». До рунів на таких зборах зверталися, коли виникали труднощі. У традиційній шотландській системі фермерського господарювання, відомій під назвою Run-Rig, жеребки (руни) використовувалися для того, щоб визначити, який «rig» (наділ) дістанеться селянину[5].

Походження рунічного алфавіту або, точніше, «Футарка», тривалий час було предметом запеклих суперечок між дослідниками стародавньої європейської культури. Теорії виникали й зникали відповідно до духу часу, а вчені виводили руни то від фінікійського, то від полінезійського, то від класичного грецького, латинського, етруського або готського письма.

На відміну від інших алфавітів, у рунічній абетці літери розміщені по-іншому: F, U, Tli, A, R, K. Тому рунічні алфавіти часто називають — Футарк. Якщо взяти до уваги смислові значення рун, то цей порядок дуже раціональний і пов'язаний зі зміною пір року (Рис .1).

ƒ Fehu (f)	h Hagalaz (h)	↑ Teiwaz (t)
u Uruz (u)	n Nauthiz (n)	⚡ Berkana (b)
th Thurisaz (th)	i Isa (i)	⚡ Ehwaz (e)
a Ansuz (a)	j,y Jera (j, y)	⚡ Mannaz (m)
r Raido (r)	e Eihwaz (e)	l Laguz (l)
k Kenaz (k)	p Perthro (p)	ng Inguz (ng)
g Gebo (g)	z Algiz (z)	o Othila (o)
w,v Wunjo (w,v)	s Sowulo (s)	d Dagaz (d)

Рис. 1. Футарк

Здійснімосеміотичний аналіз рунічної скандинавської системи в рамках семіотики культури. Це розділ семіотики, який вивчає закономірності розвитку й перетворення текстових і знакових форм у системи, в яких вони виникають та вдосконалюються.

Руни мають своє графічне зображення — знак, аудіальну назву (Рис.1), кожен знак має декілька символічних смислів, пов'язаних з елементами природи: дерево, рослина, тварина, каміння (Рис. 2). Тобто, один рунічний знак має декілька тлумачень.

Руна	Дерево	Растение	Животное	Камень
Феу	Бузина	Трави	Олень	Тигровый глаз
Урус	Граб	Вереск	Зубр, тур	Гранат
Туризас	Терновник	Настурция	Медведь	Нефрит
Анзус	Ясень	Желтый нарцисс	Сова	Копачий глаз
Райдо	Дуб	Алтей розовый	Сокол	Аквамарин
Кано	Сосна	Подорожник	Корова	Авантюрин
Гебо	Вяз	Фиалка	Голубь	Розовый кварц

Гебо	Вяз	Фиалка	Голубь	Розовый кварц
Вуньо	Пихта	Подсолнечник	Лебедь	Турмалин
Хагалас	Рябина	Боярышник	Рак	Морион
Наутис	Бук	Мох	Уж	Снежный обсидиан, соколиный глаз
Исса	Ольха	Подснежник	Еж	Горный хрусталь
Йера	Орешник	Рожь	Овца	Гематит
Эйвас	Тис	Жасмин	Белка	Карнеол, родонит
Перто	Осина	Аир	Жаба	Молдавит, цитрин
Альгис	Верба, ива	Осока	Лось	Гагат, гелиотроп, малахит
Соулу	Лиственница	Бересклет	Орел	Рубин
Тейвас	Ель	Папоротник	Волк	Бирюза
Беркана	Береза	Роза	Медведь	Кохалонг
Эвас	Тополь	Плющ	Конь	Сардоникс
Маннас	Липа	Виноград	Пчела	Кварц
Лагус	Верба, ива	Водяная лилия	Рысь	Янтарь
Ингус	Яблоня	Осот	Соловей	Лазурит
Отила	Груша	Можжевельник	Аист	Селенит
Дагас	Каштан конский	Жимолость	Муравей	Раухтопаз

Рис. 2 Семіотичний аналіз Футарка

Рунічна система також використовувалася для аналізу внутрішніх переживань людини та прогнозування певних подій, які відбудуться внаслідок попередніх дій. Подібні ритуали називалися магічними. Зазвичай, магією людина називає те, що не може пояснити з точки зору раціонального мислення.

Кожна руна в магічній практиці має своє значення. Руна Феху пов'язана з фінансами; руна Уруз — руна сили, впевненості в собі; руна Турісаз — руна вдачі, початку нових дій; Ансуз — руна знань і досвіду, руна Райдо — успішна подорож; Кенназ — використовувалася для залучення талантів; Гебо — руна дружніх стосунків, кохання; Вуньо — руна задоволення, успішного закінчення тієї чи іншої справи; Хагалл — руна безпеки; Науд — руна примусу яка використовувалася для позбавлення від проблем; Іса — руна стабільності; Джера — руна землеробства, отримання результатів від праці; Ейвас — руна захисту; Перт — руна вдосконалення магічного досвіду; Альгіз — також

руна захисту; Соуло — руна перемоги; Тейваз — руна війни, перемоги; Беркана — руна зростання, розвитку; Еваз — руна змін; Манназ — руна допомоги; Лагуз використовувалася для посилення інтуїції, передчуттів; Інгуз — руна збору врожаю; Одал — руна мудрості минулих поколінь; Дагаз — руна гармонійних змін.

Рунічні знаки також трансформувалися в літери й увійшли до алфавітів європейських мов.

У цій статті стисло проаналізовано кожен руну. Однак рунічна культура розвинута й переживає новий етап відродження та вдосконалення. Проаналізуємо детально руну Еваз (графічно літера М) та наведемо приклади її використання в сучасному соціокультурному просторі:

Еваз — дев'ятнадцята руна Футарка — Ehwaz — рух, прогрес. Знак переходу й руху, нових місць проживання, нових підходів до розвитку бізнесу. Він також позначає вдалі зміни будь-якої ситуації.

Для Ehwaz характерні поступовий розвиток і стійкий прогрес, повільне зростання через послідовні зрушення й зміни. Це може стосуватися як справ, так і розвитку ідей. Лозунг: «Вам щастить, і Вам везе».

Знак руни Еваз часто використовують у логотипах брендів. І завдяки значенню цієї руни бізнес компаній успішно розвивається (Рис. 3).



Рис. 3. Руна Еваз та логотипи брендів

У сучасних умовах відродження рунічної культури руни використовують не лише в логотипах відомих брендів, але й в особистих талісманах. Рунічний талісман може бути зроблений у вигляді рунескрипту або складної — бінд-руни (Рис. 4). Головна відмінність між ними полягає в тому, що замість рунного запису в рядок, який використовується в рунескрипті, складні руни утворюються з декількох рун, гармонійним чином накладені одна на одну. У бінд-руні (рунній в'язці) руни зв'язуються в компактний патерн, у якому нефахівцеві інколи складно визначити, з яких рун первісно він складається, там також можуть з'являтися й нові руни, зумовлені поєднанням вихідних ліній.



Рис. 4. Бінд-руни та рунескрипти

Подальше дослідження рунічної культури надасть можливості відродити знання наших предків, розробити систему ефективних знаків для використання в різних сферах людського життя: бізнесі, домашньому побуті, міжособистісних стосунках.

Отже, рунічні знання — це жива система, яка відроджується, оновлюється й вдосконалюється як життєздатна галузь знання, яка практично використовується в соціокультурному житті суспільства.

Список літератури

1. Кассирер Э. Философия символических форм /Э. Кассирер В 3-х т. Т. 1: Язык. Т. 2: Мифологическое мышление. Т. 3: Феноменология познания. Пер. нем. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. — 272 с.; 280 с.; 398 с.
2. Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М.Лотман СПб.: Искусство, СПб, 2001. — 704с.
3. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф / А.Ф. Лосев.: Изд.-во МГУ, 1982. — 480 с.
4. Махлина С.Т. Семиотика культуры и искусства. Опыт энциклопедического словаря / С. Т .Махлина.В 2-х частях. СПб.: СПбГУКИ, 2000 — 320 с.
5. Мельникова Е. А. Скандинавские рунические надписи / Е. А. Мельникова. М.: Восточная литература, — 2001, — 255 с.
6. Успенский Б. Семиотика истории. Семиотика культуры / Б. Успенский. М., 1996. — 380 с.
7. Тодоров Ц. Теории символа /Ц. Тодоров М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. — 408 с.

Надійшла до редколегії 14.03.2012 р.

УДК 27– 246 — 055.2

В. Г. ШАДУРСЬКИЙ

ЖІНКА В КОНТЕКСТІ НОВОЗАВІТНОЇ ОПОВІДІ

Розглянуто особливості новозавітного розуміння сутності жінки, її місця і ролі в сімейному та суспільному житті.

Ключові слова: віра, любов, служіння, Син Божий, Богородиця, сім'я, дружина, чоловік, життя, суспільне життя.

Рассмотрены особенности новозаветного понимания сущности женщины, ее места и роли в семейной и общественной жизни.

Ключевые слова: вера, любов, служение, Сын Божий, Богородица, семья, жена, муж, жизнь, общественная жизнь.

The essence of the woman, her place and role in family and social life are examined from the point of view of the New Testament.

Key words: faith, love, service, the Son of God, Our Lady, family, wife, husband, life, social life.

«Почитайте женщину, мать вселенной; в ней лежит вся истина Божественного творения» [4, с. 23].

Майже вже два тисячоліття увага багатьох мислителів зосереджена на дослідженні й критичному осмисленні Нового завіту — важливої частини Біблії, яку визнають Святе Письмо лише християни. Значний внесок у дослідження цієї частини Біблії зробили і сучасні вчені І. А. Кривельов, О. О. Осипов, П. Ф. Дармакський, Зенон Косідовський та ін. Однак серед значної кількості наукових публікацій, присвячених дослідженню біблійної тематики, ще не приділялось достатньої уваги висвітленню особливостей новозавітного розуміння сутності жінки, її місця в сімейному і суспільному житті. Питання осмислення сутності жінки найчастіше розглядалось лише в контексті старозавітної концепції створення світу й людини, а також вчення про гріхопадіння останньої. Метою цієї статті є часткове заповнення означеної прогалини в дослідженнях новозавітної проблематики.

Суттєво відрізняється від більш ранньої старозавітної оповіді новозавітний опис сутності жінки: в останньому вона зазвичай пасивна, благаюча, допускає й готова зносити приниження; вона знову — тінь чоловіка.

Серед новозавітних жінок, природно, центральне місце традиційно відводять матері Ісуса — Марії; однак у тексті Нового завіту про неї згадується дуже рідко й зовсім мало, з'являється вона здебільшого на задньому плані на початку євангельської оповіді у зв'язку з народженням Ісуса. Слід також зазначити, що в найдавнішому Євангелії від Марка про матір Ісуса йдеться лише раз, в епізоді, при цьому навіть ім'я її не названо.

Нічого не розповідається в канонічних новозавітних книгах і про батьків матері Христа, про місце й час її народження, про її дитинство. Лише один євангеліст Лука повідомляє, що Марія мала родичку Єлизавету, з якою вона спілкувалася і яка народила Іоанна Хрестителя.

Про народження Марією Ісуса розповідають тільки два євангеліста: Матвій і Лука; їх оповіді суттєво відрізняються. Матвій повідомляє, що Йосип, помітивши вагітність зарученої з ним Марії, хотів її відпустити, але перед його очима постав ангел і промовив: «Йосифе, сину Давидів! Не бійся прийняти Марію, жону твою, бо зачате в Ній є від Духа Святого» [1, Мф 1, 20]. Йосип,

довідавшись, що дитина буде не від когось із простих земних чоловіків, а від Духа Святого, робить так, як велів йому ангел, і не відпускає Марію. Інакше розповідає про ці події євангеліст Лука: він пише, що ангел Гавриїл прийшов до Марії і повідомив їй: «Дух Святий зійде на Тебе, і сила Всевишнього осінить Тебе. Тому і народжуване Святе наречеться Сином Божим» [1, Лк 1, 35].

Не зважаючи на значні розходження, в цих двох оповідях (явлення ангела Йосипу; явлення Марії), очевидно, що Марія була обрана Святим духом без її бажання; її просто поставили перед фактом, і вона смиренно прийняла цей вибір; у тому ж, що в Євангелії від Матвія ангел з'являється не до Марії, а до її чоловіка, радше за все, «знайшло відображення безправне становище жінок у євреїв, для яких головним чином і писалося це Євангеліє» [5, с. 150].

У широкому колі науковців-бібліїстів давно вже сформувалася думка про те, що євангельська оповідь про благовіщення й непорочне зачаття діви Марії не має ніякої історичної основи, а є лише типовою легендою. Невипадково, що про таке важливе й чудесне для християн непорочне зачаття жодним словом не згадують новозавітні автори: Марко, Іоанн і Павло.

На думку науковців, ця легенда про непорочне зачаття виникла у II ст. і повинна була доступно пояснити народів, яким чином Ісус був справжньою людиною і справжнім сином бога [3, с. 270].

Як відомо, у IV–V ст. християнська церква у своєму вченні офіційно визнала не лише непорочне зачаття дівою Марією Сина божого, але й існування єдиного Бога в трьох іпостасях — Бог-Отець, Бог-Син і Бог-Дух Святий. У такому разі згідно з християнським ученням діва Марія зачала від Святого духа і народила не просто Сина божого Ісуса, а Бога-Сина — месію-спасителя. Якщо разом із цим узяти до уваги слова Ісуса з Євангелія від Іоанна: «Я і Отець — єдине» [1, Ін.10, 30], «Отець в Мені і Я в Ньому» [1, Ін.10, 38], а також «Хто бачив Мене, той і Отця бачив» [1, Ін 14, 9], то можна дійти висновку, що Марія спородила не лише Сина божого, а в певному розумінні й самого Бога-Отця.

На цю непослідовність і певну суперечливість уже звертали увагу вчені дослідники Біблії. Так, П. Ф. Дарманський писав: «А коли врахувати, що, як вчить церква, всі три іпостасі бога «єдині по єству», «неподільні» і «нерозлучні», то вийде, що буцімто всі три іпостасі причетні до зачаття Марією «сина божого» (він же і друга іпостась). Як не абсурдно, а виходить, отже, що друга іпостась трійці особисто брала участь в зачатті себе самого дівою Марією... Це, мовляв, зветься втіленням бога в людину» [2, с. 85].

При уважному прочитанні Нового завіту може видатися дивним те, що після народження Ісуса майже нічого не розповідається

про його дитинство, за винятком однієї історії, яку повідав євангеліст Лука. Одного разу, коли Ісусу було дванадцять років, — повідомляє Лука, — він ходив зі своїми батьками на свято Пасхи в Єрусалим [1, Лк 2, 41, 42] і залишився там один, не помічений батьками, які вже поверталися додому.

Безумовно, що в цій ситуації Марія виявила (на наш погляд, це було б неможливим для неї) дивну, не притаманну для турботливої матері неухажність, недбалість і навіть певну безвідповідальність у ставленні до своєї дитини. Про те, як Марія зі своїм чоловіком Йосипом поверталися після свята додому, євангеліст Лука розповідає: «Як скінчилися дні свята, вони повертались, а Отрок Ісус залишився в Єрусалимі; не помітили того Йосиф і Мати Його. Думали, що Він іде з іншими; пройшли ж день дороги, почали шукати Його серед родичів і знайомих» [1, Лк 2, 43-44].

Іншими словами, Марія зі своїм чоловіком Йосипом спромоглися помітити відсутність свого сина Ісуса і почали його розшукувати, спокійно пройшовши весь денний шлях. Дивним у наведеній вище розповіді є і та послідовність імен, в якій їх називає Лука: спочатку Йосип (не батько Ісуса, хоча й чоловік Марії), а потім лиш обрана богом мати Ісуса; за значимістю, очевидно, логічніше було б поставити на перше місце Марію. Схоже, автор цього Євангелія дотримувався старозавітної традиції і сприймав богородицю як звичайну, повністю залежну від свого чоловіка, безправну й мовчазну єврейську жінку. Як відомо, знайти Ісуса Марії та Йосипу вдалося лише через три дні в Єрусалимі [1, Лк 2, 45-46].

Дивною є також в оповіді трьох євангелістів відсутність матері Ісуса під час його катування й воскресіння; згадка про неї під час цих подій міститься лише в Євангелії від Івана [1, Ін 19, 25-27].

Спостерігаються в євангельських текстах дивні речі й у ставленні Ісуса до своєї матері. Так, євангеліст Іоанн розповідає про спілкування Ісуса зі своєю матір'ю в Кані Галілейській під час весілля, на яке запросили її і Ісуса зі своїми учнями. На весіллі Марія, помітивши, що в господарів закінчилося вино, сказала Ісусу: «вина не мають» [1, Ін 2, 3]. Мабуть, вона в цій ситуації відчувала незручність і співчувала господарям. Але відповідь Ісуса матері звучить дивно: «що Мені і тобі, Жано? Ще не прийшов час Мій» [1, Ін 2, 4]. Безперечно, уважний читач відразу помітить у зверненні Ісуса до своєї матері певну неповагу. Хіба син, який поважає й любить свою матір, звернеться до неї «жоно» (на наш погляд, у дійсності Ісус ніколи б не звернувся так до своєї матері)? Далі Ісус, можливо, саме реагуючи на стурбованість у словах Марії, творить на бенкеті чудо: вода в шести кам'яних посудинах стає вином [1, Ін 2, 7-8]. За Іоанном, це перетворення води на вино було першим чудом Ісуса.

Після розп'яття Ісус, побачивши свою матір і учня, якого він любив, знову звертається до неї «жано», говорячи: «Жано! Це — син Твій!» [1, Ін 19, 26]. Це всі (всього чотири) слова, які в Євангелії від Іоанна Ісус сказав своїй матері; слова, в яких не відчувається ні великої любові до матері, ні жалкування, що він із нею розстається, що цим завдає їй великого болю й страждання. Безумовно, позитивним моментом цих чотирьох слів є те, що Ісус, виявляючи велику турботу про свою матір, призначає їй замість себе сина — свого учня, якому говорить, що тепер це вже його мати [1, Ін 19, 27].

Про своєрідне ставлення Ісуса до своєї матері три євангелісти розповідають із невеликими відмінностями таку історію. Одного разу Марія та її сини, бажаючи поспілкуватися з Ісусом, прийшли до нього «і, стоячи надворі, послали до Нього покликати Його. Навколо Нього сидів народ. І сказали Йому: ось Мати Твоя, і брати Твої, і сестри Твої надворі, шукають Тебе. І відповів їм: хто мати Моя і брати Мої? І, поглянувши довкола себе на тих, що сиділи, сказав: ось мати Моя і брати Мої; бо хто творитиме волю Божу, той брат Мій, і сестра Моя, і мати Моя» [1, Мр 3, 31-35; 1, Мф 12,46-50; 1, Лк 8,19-21]. Слід відзначити, що в цій відповіді Ісуса на поставлене ним самим запитання, крім певного ставлення до своєї матері, висловлена дуже глибока думка: спорідненість духовна вища спорідненості кровної. Якщо через таку спорідненість, наприклад, зіставити Старий і Новий заповіт, то легко помітити, що основою етики Старого заповіту є принцип спорідненості по крові (богообраність одного, єврейського народу), а основою етики Нового заповіту — спорідненість по духу. Як відомо, у реальному житті прості люди можуть неодноразово переконатися в тому, що люди, близькі їм по духу, значно ближчі до них, ніж навіть їх єдинокровні родичі.

Однак ті самі слова Ісуса стосовно своєї матері сприймаються інакше. Коли він говорить, звертаючись до тих, хто сидів навколо нього, що той, хто виконуватиме волю божу, той йому брат, сестра і мати, то, зрозуміло, що йдеться про духовну спорідненість, і тому вони йому і брати, і сестри, але при цьому матір'ю вони бути ніяк не можуть. Навіть якщо мати на увазі матір у духовному розумінні, то чого його можуть навчити в духовному сенсі, наприклад, Петро й інші учні, які його не розуміють і яких він змушений запитувати: «невже ви такі нерозумні? Невже не розумієте..?» [1, Мр 7,18; 1,Мф 15, 16-17; 1, Мф 16, 9,11]. Більше того, як відомо, Петро, котрому Ісус дає ключі від царства небесного, тричі зрікається від нього [1, Мф 26, 70, 72, 74].

Таким чином, на основі зазначеного вище можна дійти висновку, що учні Ісуса в духовному сенсі могли бути йому братами і сестрами, але тільки не духовною матір'ю, тому що порівняно

з Ісусом їхня духовність була незрівнянно нижчою. Також в розглянутій вище історії звертає на себе увагу відсутність у Ісуса поважного ставлення (на нашу думку, цього не могло б бути в дійсності) до своєї матері, яка прийшла побачитися з ним.

В євангельських текстах містяться також фрагменти, в яких розповідається не лише про матір божу, але й про інших жінок, причому про них оповідей значно більше. Як і на початку Старого завіту, в новозавітній оповіді жінки також нагадують лише слабку тінь чоловіка, вони готові принижуватися й охоче приймають приниження. Підтвердженням цього може бути новозавітна оповідь євангеліста Матвія про жінку хананеянку (у Марка — сірофінікіянку), яка звернулася до Ісуса за допомогою. Звичайно, ця історія вже викликала певний інтерес у дослідників Біблії [6, с. 166].

Як розповідає євангеліст Матвій, одного разу, коли Ісус пішов у землі Тирські і Сідонські, до нього прийшла з тих околиць жінка й почала благати, щоб він змилювався над нею і зцілив її дочку, яка тяжко біснується. «Але Він не відповідав їй ні слова» [1, Мф 15, 23]. Тоді за жінку почали просити вже учні Ісуса: «відпусти її, бо кричить нам услід» [Там само]. Радше за все, учні просили Ісуса відпустити жінку тому, що їм надоїв такий супровід (бо кричить услід). Однак він сказав у відповідь: «Я посланий лише до загиблих овець дому Ізраїлевого» [1, Мф 15, 24]. Ця відповідь Ісуса учням свідчить про те, що він сприймав тільки єврейський народ як богом обраний, а всі інші народи — другорядні [1, Мф 10, 5-6]. Але жінка, підійшовши, вклонилась йому і продовжувала просити, щоб він їй допоміг. Ісус же відповів їй: «Не добре взяти хліб у дітей і кинути псам» [1, Мф 15, 24]. Про аналогічну, проте в менш різкій формі, відповідь Ісуса жінці сірофінікіянці розповідає і євангеліст Марко: «Дай перше, — говорить Ісус, — насититися дітям, бо недобре взяти хліб у дітей і кинути псам» [1, Мр 7, 27]. Наведені вище обидві відповіді Ісуса свідчать про його певну зневагу до жінок неєврейського народу. Але, як повідомляють євангелісти, і хананеянка, і сірофінікіянка, почувши відповідь Ісуса, і продовжували принижуватися.

Зокрема, євангеліст Матвій розповідає, що хананеянка, мовчки погодившись зі словами Ісуса, зауважує йому: «Так, Господи! Але і пси їдять крихти, що падають зі столу господарів їхніх» [1, Мф 15, 27; 1, Мр 7, 28]. У цих словах жінки прозвучали одночасно не лише згода на її приниження і самоприниження, але й очевидний висновок здорового глузду: навіть собакам дістаються крихти зі столу господарів. Ісус же сказав їй у відповідь: «О жінко! Велика віра твоя; нехай буде тобі, як ти хочеш!» І зцілилася дочка її в ту ж мить» [1, Мф 15, 28; 1, Мр 7, 29, 30]. Безумовно, коли хананеянка зверталася до Ісуса за допомогою, то вона вірила, що

він зможе їй допомогти, але у словах її основним моментом все ж таки була не віра, а, перш за все, реалістичне судження здорового глузду. Однак Ісус стверджує, що тільки завдяки великій вірі збулося її бажання. Але, як відомо, любляча мати заради здоров'я своєї дитини здатна знести не лише всілякі приниження, а й готова пожертвувати своїм життям.

Слід звернути, що лише в кінці Євангелія від Матвія вже після свого воскресіння Ісус змінює своє ставлення до всіх народів (раніше визнавав лише єврейський народ богообраним) і посилає своїх учнів іти й навчати всі народи [1, Мф 28, 19].

Підтвердженням ще більшого самоприниження жінки може бути розповідь євангеліста Луки про жінку — грішницю, яка, довідавшись, що Ісус перебуває в домі фарисея, принесла посудину з миром. «І, припавши до ніг Його ззаду, плачучи, почала обмивати ноги Його слізьми і обтирати волоссям голови своєї, цілувала ноги Його і мастила миром» [1, Лк 7, 38; 1, Ін 12, 3].

Безперечно, цим своїм вчинком жінка намагалася спокутувати свої гріхи, однак кожен чоловік (тим паче, на нашу думку, Син Божий), який поважає себе, не допустив би такого самоприниження жінки, зупинив би її; бо чоловік, який принижує жінку або допускає її самоприниження, тим самим принижує тільки самого себе [4, с. 23]. Проте Ісус не зупиняє жінку, а звернувшись до фарисея (господаря дому), поприкає його, що той не приділив йому достатньої уваги, а ця жінка грішниця відколи він прийшов, не переставала цілувати його ноги і мазити їх миром, тому багато її гріхів прощаються, бо вона полюбила багато [1, Лк 7, 45-48].

В євангельських текстах містяться також розповіді про жінок, які здійснюють аморальні, часом навіть злочинні, вчинки і при цьому не усвідомлюють, не відчують за собою провини. Підтвердженням цього може бути оповідь євангеліста Іоанна про жінку, схоплену в перелюбі, і яку до Ісуса привели книжники й фарисеї. Останні, радше за все, хотіли, щоб Ісус, відповідно до закону Мойсея, визнав необхідність побиття її каменями або відмовився від цього закону. Він же спочатку, не звертаючи на них уваги, писав пальцем по землі, а потім, коли вони перестали питати, підвівся і сказав їм: «Хто з вас без гріха, перший кинь у неї камінь» [1, Ін 8, 7]. Коли вони почули це, «і докорені совістю, почали виходити один за одним, починаючи від старших і до останніх» [1, Ін 8, 9].

У цьому епізоді привертає на себе увагу те, що саме під впливом совісті книжки й фарисеї почали розходитися. Однак у цій же оповіді ніде не згадується про муки сумління або про каяття жінки, схопленої в перелюбі. Більше того, як це не звучить дивно, але Ісус, запитавши жінку, чи осудив її хто-небудь з тих, що її звинувачували, отримавши заперечну відповідь, говорить: «І Я не осуджую тебе; іди, віднині більше не гріши» [1, Ін 8, 11]. Іншими

словами, Ісус не осуджує жінку за те, що вона не усвідомила аморальності свого вчинку і не покалася, а лише закликає її більше не грішити.

Про ще аморальнішу, злочинну поведінку жінки оповідають євангелісти Марко і Матвій. Так, Марко розповідає, що Іоанн Хреститель осуджував одруження царя Ірода на дружині свого брата Іродіаді і за це потрапив до в'язниці. «Іродіада ж гнівалася на нього, бажала вбити його, та не могла. Бо Ірод боявся Іоана, знаючи, що він муж праведний і святий, і охороняв його» [1, Мр 6, 19, 20].

Однак Іродіаді дочекалася слухного дня, коли змогла помститися Іоанну. Трапилося це під час святкування дня народження Ірода: «і увійшла дочка Іродіади, танцювала і догодила Іродові й тим, що возлежали з ним». Розчулений цим цар пообіцяв дівчині, що дасть їй все, чого вона хоче, а також поклявся їй: «Чого тільки попросиш у мене, дам тобі, навіть до половини мого царства» [1, Мр 6, 22, 23]. Зрозуміло, що дівчина, не знаючи, що попросити у царя, звернулася за порадою до своєї матері, та ж їй відповіла: «Голову Іоанна Хрестителя!» Після поради матері вона відразу поспішила до царя й сказала йому: «Хочу, щоб ти зараз же дав мені на блюді голову Іоана Хрестителя» [1, Мр 6, 25]. І хоча цар засмутився, але своєї обіцянки дотримався й звелів принести голову Іоанна. Коли ж його наказ було виконано, він віддав Іоаннову голову на блюді дівчині, а вона віднесла її своїй матері [1, Мр 6, 27, 28; 1, Мф 14, 10, 11].

Очевидно, вина Іродіади під час скоєння цього страшного злочину значно зростає ще й тому, що вона для здійснення свого хижого задуму використовує свою дочку. Остання ж була готова виконати це прохання матері, і її зовсім не мучило сумління, що вона буде безпосередньо причетна до смерті Іоанна Хрестителя. Зрозуміло, що така поведінка Іродіади є двічі аморальною: вона, зненавидівши Іоанна за його справедливий звинувачення на свою адресу, штовхає на аморальний, злочинний крок і свою дочку. Також, аналізуючи цю оповідь євангелістів про аморальну поведінку Іродіади та її дочки, слід зазначити, що, на думку сучасних учених, головні епізоди цієї історії суперечили суспільним звичаям давньої Палестини і тому були неможливими. Так, є неправдоподібним, щоб дочка цариці публічно танцювала на бенкеті, як розповідається у Матвія [14, 6] і Марка [6, 22], бо цим займалися лише «блудниці» низького походження. До того ж відомо, що Саломея, дочка цариці, про яку йдеться, у цей час була не молодою дівчиною, як зображено в Євангеліях, а уже овдовілою жінкою [6, с. 171-172].

Як відомо, на відміну від євангелістів, апостол Павло у своїх посланнях приділяє значну увагу осмисленню сутності жінки,

визначенню її місця, як у сімейному, так і в суспільному житті; він також визначає, аналізує ті моральні принципи, на яких повинні, на його думку, будуватися стосунки чоловіка і жінки. При цьому досить дивним є те, що апостол у своїх посланнях жодного разу не згадує про богородицю Марію, начебто він і не чув про її існування. Зрозуміло, що дослідники Нового завіту нерідко переймаються питанням, невже апостол Павло дозволив би собі таке мовчання, якби знав і вірив, що вона була обраницею святого духа, від якого й народила свого сина; народження, про яке через кілька десятиліть сповістили світові Лука й Матвій [5, с. 163].

Водночас слід відмітити наявність у Павла певного протиріччя в ставленні до жінок. Глибинна логіка його благовісті потребує визнання єдності чоловіка і жінки в любові й взаєморозумінні [8, с. 77]. Підтвердженням цього може бути висловлювання апостола Павла в посланні до Галатів, в якому йдеться: «Бо всі ви — сини Божі через віру в Христа Ісуса; усі ви, що в Христа хрестилися, у Христа одяглися. Нема вже ні юдея, ні язичника; нема ні раба, ні вільного; нема ні чоловічої статі, ні жіночої; бо всі ви — одно в Христі Ісусі» [1, Гал. 3, 27-28]. Більше того, апостол Павло всупереч традиційному патріархальному односторонньому підпорядкуванню жінки чоловіку стверджує: «Нехай чоловік віддає своїй жінці належну любов; так само і жінка своєму чоловікові. Жінка не володіє своїм тілом, а чоловік; також і чоловік не володіє своїм тілом, а жінка» [1, 1 Кор. 7, 3-4].

У посланнях апостола Павла в багатьох епізодах серед його соратників згадуються імена жінок, причому деякі з них відігравали важливу роль в общинах. Слід зазначити, що про важливу роль жінок у період зародження християнства говорять євангелісти. Зокрема, Лука повідомляє, що Ісусу прислужували жінки: «Марія, звана Магдалиною, з якої вийшло сім бісів, та Іоанна, жінка Хузи, домоправителя Іродового, і Сусанна, та багато інших, які служили Йому з майна свого» [1, Лк 8, 2-3]. На відміну від євангелістів, апостол Павло більше акцентує увагу на важливій ролі жінок (Фіва, Марія, Трифена, Трифоса, Персида та ін.) у керівництві першими церковними громадами в Римі, усі вони названі працюючими в Господі [1, Рим. 7, 1-16].

Однак, як уже зазначалося раніше, в апостола Павла є значною мірою й протилежні висловлювання стосовно жінки. Так, він стверджує: «Жінка нехай вчиться в безмовності, в повній покорі; навчати жінці не дозволяю, ані панувати над чоловіком, а бути в безмовності. Бо спершу був створений Адам, а потім Єва; і не Адам був спокушений; а жінка, спокусившись, вдалася до переступу; а втім спасеться через народження дітей, якщо буде у вірі й любові та в святості з цнотою» [1, 1 Тим. 2, 11-15]. Більше того, Павло також повеліває жінкам мовчати в церкві, тому що

їм говорити не дозволено, і бути покірними, як їм велить Закон. «Якщо ж вони, — продовжує апостол, — хочуть чомусь навчитися, нехай спитають про те вдома своїх чоловіків, бо непристойно жінці говорити в церкві» [1, 1 Кор. 14, 34-35].

Зрозуміло, що таке ставлення до жінок, яке поширене серед християн, віддзеркалювало певну позицію чоловіків авторів біблейських текстів і стало причиною виникнення серед жінок феміністського руху. Однією з відомих представниць сучасного феміністського руху є Шюслер Фьоренца, яка пропонує використання Нового завіту для складного процесу просювання патріархальних текстів із метою відновлення в них тривалої історії жіночого досвіду [8, с. 367].

Про забутливість традиції, на думку Шюслер Фьоренци, особливо показово свідчить розповідь про жінку, яка намащує Ісуса миром у Віфанії і про яку він сказав: «Істинно говорю вам: де тільки це Євангеліє буде проповідуватися по всьому світу, також буде сказано, що вона зробила на спомин про неї» [1, Мк 14, 9; 1, Мф 26, 13]. Однак пророцьке знамення діяння цієї жінки не стало частиною християнського благовістя. Навіть її ім'я не збереглося й нам воно невідоме.

У своїй публікації «В пам'ять про неї» Шюслер Фьоренци орієнтує феміністських біблійних критиків на необхідність відновлення втраченого, ставлячи стародавнім текстам нові питання, відшуковуючи нові натяки на існування на зорі християнства часу, коли жінка входила в «учнівство рівних», а також критично переказуючи історію пригноблення жінки в церкві [8, с. 368].

Проаналізувавши особливості біблійного новозавітного розуміння природи й сутності жінки, можна дійти таких висновків:

- новозавітні жінки здебільшого благають про допомогу, милість, пасивні й засмучені; їм не притаманна та активність, якої поступово набули деякі старозавітні жінки;
- у новозавітній оповіді жінки знову нагадують лише слабку тінь чоловіка, вони згодні принижуватися й охоче приймають приниження;
- окремі новозавітні жінки, проявляючи певну активність, були здатні не просто на аморальні, але навіть і на злочинні вчинки;
- лише небагатьом новозавітним жінкам була властива активність, і вони змогли служити Ісусу, а також відіграти важливу роль у житті християнських громад.

Список літератури

1. Біблія, Книги Священного Писання Старого та Нового Заповіту / [Пер. Патріарха Філарета (Денисенка)]. — К. : Вид. Київ. Патріархії Укр. Православ. Церкви Київ. Патріархату, 2009. — 1407 с.

2. Дарманський П. Ф. Земні джерела «Святого письма» / П. Ф. Дарманський. — К., 1985. — 183 с.
3. Донини Амброджо Люди, ідоли и боги / Пер. с итал. — М. : Госполитиздат, 1962. — 320 с.
4. Жизнь святого Иисы, Наилучшего из Сынов Человеческих // Наука и религия. — 1989. — № 8. — С. 21– 23, 34.
5. Косідовський Зенон. Оповіді євангелістів: Пер. з пол. / Післямова і приміт. І.С.Свенциньської. — 2-е укр. Вид. — К. : Політвидав України, 1985. — 262 с.
6. Кривелев И. А. Библия: историко-критический анализ / И. А. Кривелев. — М. : Политиздат, 1982. — 255 с
7. Осипов О. О. Відверта розмова з віруючими і невіруючими / Пер. з російської. — К. : Політвидав України, 1984. — 266 с.
8. Хейз Р. Этика Нового Завета / Пер. с англ. — М. : Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2005. — 712 с.

Надійшла до редколегії 14.03.2012 р.

УДК 7.01

В. Д. СЕВЕРИН

ХУДОЖНЯ ВИРАЗНІСТЬ ТА ЕСТЕТИЧНА ЦІННІСТЬ ВИСТАВКОВОГО ДИЗАЙНУ

Розглядається роль дизайну у створенні виставкового простору. Виділено функції, за допомогою яких досягаються художня виразність та естетична цінність виставкового дизайну.

Ключові слова: *виставка, дизайн, виставковий дизайн, художня виразність, естетична цінність, колір, світло, простір.*

Рассматривается роль дизайнера в создании выставочного пространства. Выделены функции, с помощью которых достигаются художественная выразительность и эстетическая ценность выставочного дизайна.

Ключевые слова: *выставка, дизайн, выставочный дизайн, художественная выразительность, эстетическая ценность, цвет, свет, пространство.*

The given article concerns the roll of design in foundation of the exhibition space. The functions with the help of witch the art expressiveness and aesthetic value of the exhibition design achieve are distinguished.

Key words: *exhibition, design, exhibition design, art expressiveness, aesthetic value, color, light, space.*

Актуальність проблеми. Важливу роль у сучасній комунікативній культурі суспільства та організації індивідуального художнього буття людини відіграють архітектура, мистецтво, організація духовного простору — усе те, що оточує її в повсякденності.

Нині конче важливо торкнутися мови виставки, оскільки сучасна виставка — це особливий соціальний інститут, своєрідна образна розповідь на конкретну тему, вона збагачує як її автора, так і глядача, сприяє встановленню комунікації між ними, стає могутнім знаряддям культури й економічного обміну в суспільстві, вчить нас цінувати артефакти іншої культури. На жаль, про виставку йдеться не так часто. Але представлена глядачеві образним і монументальним матеріалом, вона здатна демонструвати собою цілісне уявлення про синтез краси і користі у своєму дизайні. Варто зауважити, що раніше дизайн не поєднувався з виставковою діяльністю і не розглядався як окреме вагоме культурне явище. Тож актуально дослідити виставковий дизайн, звернувши особливу увагу на його художню виразність та естетичну цінність.

Дослідники В. Гропіус, В. Л. Глазичев, Г. П. Степанов, А. В. Іконніков, Є. Л. Беляєва, З. Н. Яргіна вивчали проблеми естетичної організації міського простору, або дизайну середовища. О. І. Генісаретському, В. Л. Глазичеву, В. Ф. Сидоренку, Г. Л. Демосфеновій належить дослідження художнього образу й образу системності в дизайні, речі в художньому проектуванні. А. В. Іконніков, І. Ітен, Х. Дубенс у своїх працях розглядали відокремлено роль форми, стилю, кольору в дизайні. О. В. Соболев приділив увагу вивченню впливу дизайну на конкурентоспроможність товару в сучасних соціокультурних умовах, дослідивши інтеграцію дизайну і маркетингу в сучасну проектну діяльність [1]. Особливості формування проектно-образного мислення дизайнера дослідив у своїй дисертаційній роботі В. В. Турчин [2]. Ця робота стала першим системним науковим дослідженням, що розкриває особливості професійного мислення дизайнера, в ній узагальнено практичний досвід процесу формування базових компонентів професійної підготовки дизайнера, виявлено існуючі й розроблено нові засоби формування проектно-образного мислення дизайнера. Увесь цей процес формування мислення дизайнера реалізується за умов пошуку проектного рішення виставкового простору. Але питання, пов'язане з основними функціями сучасного виставкового дизайну, залишається понині малодослідженим та потребує системного, детального вивчення.

У зв'язку з цим мета статті — визначити роль дизайну у створенні виставкового простору та ті його функції, за допомогою яких досягаються художня виразність та естетична цінність виставкового дизайну.

У контексті означеної теми необхідно розглянути поняття культури, оскільки мистецтво та художнє життя в цілому, згідно з Кантом і Шиллером, перебувають у центрі культури як виразника природної суті людини. Культура, згідно з Кантом, є «деянием», «созиданием через свободу» [3, с. 202]. У Фіхте культура

виражає людське прагнення свободи, вільного творення, це мета людського роду, який прагне стати вище природи за допомогою науки, мистецтва, праці й відпочинку. Шиллер під культурою розуміє умови буття та вдосконалення людини, яка є критерієм культурних цінностей. На думку вчених, культура — це ціннісно і символічно закріплена людська діяльність та її продукти, освітлені гуманними моральними цілями, упорядкована людська діяльність [3].

Сьогодні суспільству необхідне гармонічне поєднання матеріального та духовного начал, цивілізації і культури. Велика роль у цьому належить мистецтву як художньо-практичній діяльності, яка покликана гуманістично орієнтувати всі сфери суспільного буття.

Говорячи про естетичну цінність виставкового дизайну як особливого роду художньо-практичної діяльності, варто з'ясувати, як наявне в ній існування естетичного, оскільки художнє та естетичне — це явища різного змісту. Художнє, головним чином, — це образотворче взагалі, а естетичне пов'язане з чуттєвою культурою. Цей феномен історично зумовлений, пов'язаний зі створенням загальнолюдських цінностей.

Естетична цінність дизайну не може бути екстрапольована з мистецтва. «Ототожнення дизайну з мистецтвом гальмує розвиток його власної теорії, штовхаючи на шлях наслідування» [4, с. 14]. Естетична цінність дизайнерського проекту залежить від того, якою мірою вона сприяє підвищенню загальної споживачької якості речі.

Дизайн як вид художньої творчості — це головна, найбільше розвинена й теоретично осмислена сфера діяльності людини, яка базується на основних поняттях її естетичних поглядів на красу: гармонії, міри, ритму тощо. Дизайн охоплює сфери проектування, виробництва і буття речей, які виготовляються промисловістю, з урахуванням їх користі, зручності й краси. У 1964 р. на Міжнародному семінарі дизайнерів (Бельгія) було прийняте таке визначення дизайну: «Дизайн — це творча діяльність, метою якої є визначення формальних якостей промислових виробів. Ці якості передбачають і зовнішні ознаки виробів, але головним структурні та функціональні взаємозв'язки, що перетворюють вироби в єдине ціле як з точки зору споживача, так і з точки зору виробника» [3, с. 27]. Отже, дизайном є предметний світ, створюваний людиною засобами індустріальної техніки за законами краси й функціональності. Це промисловий вид естетичної діяльності, засіб гуманізації знарядь і продуктів виробництва, а також оточуючого середовища. Дизайн зумовлений потребами масового виробництва й споживання, особливо розвитком автоматизації в промисловості. Дійсно, технічна революція прискорила

й зробила масовим процес виготовлення речей. Але на зміну унікальному виробу майстра прийшло виробництво штампів. Передавши бути предметом розкоші, продукт виробництва водночас утратив можливість бути розкішним предметом та нести на собі відбиток індивідуальності його творця. Як зауважив німецький архітектор і теоретик мистецтва Г. Земпер, узагальнюючи досвід промислової виставки в Лондоні в 1851 р., за умов технічного прогресу виробі стали поступатися виробам предків за формою і навіть за їх практичною придатністю та доцільністю. Ось тоді на допомогу конструкторові, що проектував утилітарне призначення предмета, прийшов художник, який проектував естетичну його виразність. В ідеалі художник і конструктор сьогодні втілюються в одній людині — дизайнерові. Вхідження естетичного начала у виробництво поступово охоплює всі його сфери, зокрема й такі, як виготовлення автомобілів, радіоприймачів і навіть інструментів та станків. У сфері промисловості відбувається поєднання утилітарного й естетичного начал.

Нині жодна галузь промисловості не обходиться без дизайну. Світ сучасної техніки змінює уявлення людини про те, що є гарним. Машинне виробництво лише тиражує зразок, створений художником-дизайнером, який повинен мати високі естетичні якості, що випереджають і формують смаки споживача. Продукт дизайну своїми естетичними якостями має відповідати сучасному стилю, функції виготовленого предмета, культурній традиції його соціального функціонування, технічним особливостям сучасного масового виробництва, загальним завданням гуманізації світу, розвитку і збагаченню «другої природи», оточуючої нас.

Дизайн створює особливу мову форми, що за допомогою зору виражає ідеал, за В. Гропіусом, «визуальний язык». У цій особливій мові знаками стають пропорції, оптична ілюзія, колір, відношення світла й тіні, пустоти й об'ємів тіл, кольору і масштабу. Отже, розглянемо їх роль у виставці.

Організація виставки — об'ємна й складна справа, основна робота в її підготовці та оформленні покладається на авторів тематичного й експозиційного планів та автора виставки. Слід відзначити, що виставки проводяться як під відкритим небом, так і в інтер'єрі. Виставка в інтер'єрі завжди пропагандує. Кожен експонат розкриває якусь нову грань теми, розширюючи та поглиблюючи інформацію. Виставки в інтер'єрі можуть бути постійними і тимчасовими, епізодичними зі змінною експозицією та пересувними, конструкції яких дозволяють розгорнути виставку в будь-якому приміщенні.

Важливо зазначити, що виставка пов'язана безпосередньо з повсякденним буттям людини. Концепт виставки завжди конвенціональний (від «конвенція» — з латинської — договір; це угода,

договір між підприємствами й організаціями для врегулювання питань збуту, виробництва тощо) [5, с. 348].

На нашу думку, художня виразність виставкового дизайну залежить від глибокого розуміння дизайнером теми виставки, а також від уміння втілити цю тему в художньо яскравих, переконливих образах. Під час вирішення кожного проекту важливо використовувати міждисциплінарний підхід, оскільки роль дизайну полягає в здатності бути інтерпретивним інструментом, що пов'язує людей з їхньою культурою, історією, технічним прогресом суспільства через розвиток властивого кожній ситуації розповідного компонента.

Необхідними умовами досягнення художньої виразності виставкового дизайну кожної виставки є:

- єдність замислу;
- її актуальність; актуальність у поєднанні зі злободенністю великою мірою підвищують інтерес глядачів;
- важливою умовою, без якої виставка не досягне мети, є її емоційний вплив на глядача, здатність схвилювати його; вона виконує естетичну й емоційну роль; актуальність та емоційна виразність роблять виставку засобом естетичного виховання.

Художня виразність дизайну досягається за допомогою рішення головної концепції виставки, де основна ідея домінує в образному поданні всієї виставкової площі. Під образним рішенням слід розуміти гармонію поєднання предметного дизайну, промислового дизайну, графічного дизайну і виставкового дизайну. У виставковому дизайні головною метою є створення експозиції, що відповідає тематиці виставки. Дизайнерське рішення виставкового простору з урахуванням виставкового обладнання, кольору, світла — допоміжні складові, без яких не можна досягти мети виставки.

У механізмі створення виставки головним є формоутворення, яке має конституціональний характер, тобто обговорюється інституціональними структурами (комітетами, радами тощо). Під формоутворенням розуміється: а) планувальне рішення, в якому домінантою є канон виставкового планування («канон» — з грецької «палиця», переносно — твердо встановлене правило, норма) [5, с. 306]; б) зоровий ряд — девіз, символіка, логотип; в) звуко-ряд (супровід з допомогою медіа); г) одорація повітря; д) зручність огляду тощо.

Основними засобами впливу на глядача є композиція, колір, форма, світло та ритм. Усі ці елементи властиві будь-якій виставці, але особливо впевнено вони проявляються в організації виставкового інтер'єру, де перед дизайнером стоїть складне завдання — організація простору, його рішення.

Створення виставки можна поділити на такі етапи: 1) розробка концепції; 2) складання тематичного плану; 3) розробка експозиційного плану; 4) аналіз території (місця) проведення виставки; 5) ескізне художнє проектування; 6) технічні розрахунки й виготовлення робочих креслень на конструкції; 7) виготовлення конструктивних елементів; 8) виготовлення нестандартного обладнання експозиції; 9) виготовлення експонованого матеріалу; 10) мультимедійне та світлове оформлення; 11) монтаж виставки й інші роботи.

Одним із факторів дизайну, який формує середовище, визначає його естетичний рівень, став колір. Він використовується з урахуванням досвіду мистецтва і досягнень фізіології, психології, естетики. Колір здійснює на людину значну психологічну й фізіологічну дію. Наприклад, зелений та блакитний кольори поліпшують фізіологічний стан людини і підвищують її працездатність. Але, звичайно, колористичні рішення виробничих, культурно-побутових інтер'єрів мають здійснюватися комплексно, у зв'язку зі звуком, освітленням, повітрям, формою, тобто в системі «людина — колір — функція — простір».

Дизайнеру конче необхідно мати ґрунтовні знання. Слід пам'ятати, що різні тіла по-різному випромінюють або відбивають світло. Від білих предметів будь-яке кольорове світло відбивається рівною мірою. Чорні відбивають світло менше всіх інших. Сірий відтінок при різному освітленні може бути до нескінченності різноманітним і при оформленні дає багато можливостей для його використання. Всі інші кольорові предмети по-різному відбивають різне світло. Так, червоні предмети під червоним освітленням виглядають дуже яскравими, а під зеленим — майже чорними. При штучному освітленні білі, сірі і зелені кольори предметів жовтіють, сині дуже темніють, фіолетові темніють і червоніють, тіні предметів різко окреслені, предмети в тіні погано розрізняються за кольором. На ці особливості сприйняття кольорів варто зважати під час організації виставок.

У більш багатокольірних композиціях випадкові кольори можуть викликати строкатість, тривогу та порушення єдності композиції, що, у свою чергу, може вплинути на психологічний стан глядачів. Найчіткіше сприймаються такі контрастні поєднання: чорний — на жовтому фоні, зелений — на білому, чорний — на білому, жовтий — на чорному. Колір значно впливає на сприйняття простору, температури зовнішнього середовища й емоційного стану. Червоний колір створює відчуття близькості предмета і викликає занепокоєння. Оранжевий колір також передає відчуття близькості, але викликає піднесення; Жовтий колір — відчуття близькості й бадьорість. Зелений колір віддаляє предмет і діє заспокійливо. Синій та фіолетовий кольори, як і зелений,

віддаляють предмети, і якщо синій заспокоює, то фіолетовий викликає втомленість та агресивність.

Дизайнери пропонують використовувати і таку властивість поєднання кольорів: два контрастні кольори, розміщені поряд, взаємно підсилюють один одного; споріднені кольори — послаблюють. Так, зелений колір здається яскравішим у поєднанні з червоним. Отже, піклуючись про виразність та ефективність виставки, а також про здоров'я відвідувачів, дизайнери мають вирішувати питання кольору серйозно, відповідально, з урахуванням усіх важливих моментів.

Відвідуючи виставку, людина має почувати комфортно, не відчувати депресії чи роздратування, тому важливо зважати на всі аспекти виставкового дизайну, вагоме значення серед яких відіграють освітлення та акустика [6, с. 111]. Освітлення й акустика створюють настрій у приміщенні, впливають на розміщення експонатів і сприйняття інформації.

Освітлення — найсуперечливіший аспект виставкового дизайну, оскільки в ньому відображаються дві різні дизайнерські філософії. Архітектори наполягають на природному освітленні громадських просторів, яке здійснює заспокійливий ефект на відвідувачів, а організатори виставки намагаються захистити слабкі об'єкти від прямого світла і контролювати демонстраційні можливості експозиції. Кращим виходом з цієї ситуації є поєднання штучного й природного освітлення. Зазвичай природне освітлення використовується для створення широкого фону, а штучне — для фокусування уваги на конкретній інформації. Цей баланс став можливим завдяки технологічним досягненням, включаючи акцентоване освітлення зі змінюваною кольоровою температурою [7, с. 120], яке надає можливість керувати настроєм людей у залежності від їх кількості. Нові способи освітлення сприяли кращому збереженню об'єктів, лазерні екрани й оптоволокно зменшили виділення тепла й ультрафіолетове випромінювання.

Як і освітлення, проблема акустики також є суперечливою: в ній потреби шумних відвідувачів борються з бажанням у повній тиші насолоджуватися тонкощами експозиції. Оскільки експозиції часто розташовані в крупних публічних приміщеннях, контроль рівня звуку є надзвичайно важливим. На думку дослідників, дизайнер має:

- 1) визначити, як звук впливає на настрій і сприйняття інформації глядачами;
- 2) забезпечити плавний перехід із шумних публічних залів у тихі куточки, призначені для роздумів;
- 3) планувати кількість людей, які можуть пройти через приміщення в певний проміжок часу [7; 8].

Можна підсумувати, що значення виставкового дизайну у виставковій діяльності є надто важливим. Він існує не опосередковано, а тісно пов'язаний з виставковою діяльністю. Отже, підкреслимо його основні функції.

Незаперечним є те, що дизайн виставки виконує психологічну й естетичну функції, забезпечує вирішення головних завдань у презентації на ній товарів: підкреслює красу, гармонію, цінність речей, які виставляються з метою їх активного просування на ринку товарів. Його невід'ємними функціями є: привертання уваги до запропонованої на виставці речі; підкреслення художньо-естетичної цінності речі, її ролі в культурі; інтенсифікування й маніфестування речі; створення комфортного комунікаційного простору; посилення інтересу до виставки та посилення сприйняття речей; уніфікування методів та прийомів експонування речей; найдоступніше забезпечення інформацією; сприяння отриманню задоволення від речей на виставці, тобто забезпечення гедоністичної функції; урешті-решт, організація вільного часу відвідувачів. Дизайн у виставці — це елемент декору, його роль — прикрашати. Він має вирішувати важливі завдання — створення комфорту, забезпечення концентрації уваги, піклування про здоров'я глядачів (підбором освітлення, кольорів, форми, розмірів, організації простору тощо). Основуючись на естетику як науку про чуттєву культуру, дизайн відтворює естетичне в житті, викликає відчуттєву насолоду, більше інтенсифікує предметно-речовий зміст виставки. Все це створюється виставковим дизайном заради привертання уваги глядачів або покупців та з метою підвищення споживачького попиту на товар на виставках-продажах. І це лише маленький крок до створення дизайнерського середовища.

Отже, виставковий дизайн в головних своїх функціях ґрунтується на методах художнього оформлення та відтворення таким чином естетично цінного.

Подальші дослідження пов'язані з вивченням проблеми виставкового дизайну в практичній діяльності дизайнера при рішенні інтер'єрно-екстер'єрного середовища.

Список літератури

1. Соболев А. В. Влияние дизайна на конкурентоспособность товара в современных социокультурных условиях / А. В. Соболев // Вісник Харк. держ. академії дизайну і мистецтв. — Х. : ХДАДМ, 2006. — С. 15–18.
2. Турчин В. В. Особливості формування проектно-образного мислення дизайнера : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав / В. В. Турчин. — Х., 2004.
3. Бореев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Бореев. — 4-е изд., доп. — М. : Политиздат, 1988. — 496 с.: ил.
4. Новикова Л. Дизайн в структуре эстетики / Л. Новикова // Эстетика и производство. — М. : МГУ, 1969. — С. 7–22.

5. Словник іншомовних слів / за ред. О. Мельничука. — К. : Вища шк., 1977. — 776 с.
6. Аронов В. Р. Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века / В. Р. Аронов. — М. : Советский художник, 1987. — 232 с.
7. Лоренц Я. Дизайн выставок: практическое руководство / Ян Лоренц, Ли Сколник, Крейг Бергер ; пер. с англ. П. В. Кодолова. — М. : АСТ: Астрель, 2008. — 256 с.: ил.
8. Борисов В. П. Как оформить выставку в городе / В. П. Борисов. — 3-е изд., исп. и доп. — М. : Плакат, 1984. — 96 с.
9. Норман Л. Дизайн интерьера. Цвет и стиль [пер. с англ. Д. Зинатулиной] / Л. Норман. — Х. : Книжный клуб «Клуб семейного досуга»; Белгород: ООО Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2008. — 128 с.

Надійшла до редколегії 23.02.2012 р.

УДК 021.4(477.73)»18/19»:398.332

С. В. МИЦИК

ГРОМАДСЬКІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА БЛАГОДІЙНИЦЬКІ ТОВАРИСТВА У СВЯТКОВІЙ КУЛЬТУРІ МИКОЛАЇВЩИНИ КІНЦЯ ХІХ– ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Досліджується та аналізується культурно-мистецька діяльність громадських організацій і благодійницьких товариств Миколаївської області у святковій культурі Миколаївщини кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Ключові слова: свято, вечір відпочинку, концерт, святкова культура, товариство, благодійницькі організації, музичний ранок.

Исследуется и анализируется культурно-досуговая деятельность общественных организаций и благотворительных обществ Николаева в рамках изучения праздничной культуры Николаевской области конца XIX — начала XX в.

Ключевые слова: праздник, вечер отдыха, праздничная культура, общество, благотворительная организация, музыкальный утренник.

The author studies and analyzes the cultural and artistic activities public organizations and charitable societies in the history of Nikolayev festive culture of Nikolayev region at the end of XIX the beginning of XX century.

Key words: holiday, evening, concerts, festive culture, society, charitable organization, musical morning.

У суспільно-політичному, культурно-мистецькому й науковому житті Миколаєва кінця ХІХ — початку ХХ ст. помітну роль

відігравали так звані громади, благодійницькі товариства, комітети тощо. Для досягнення поставленої мети всі ці організації використовували різні форми впливу на свідомість, поведінку людей та взаємовідносини в суспільстві, але провідне місце відводилося лекційній, концертній діяльності, організації літературних та музичних вечорів, проведенню свят і народних гулянь — святковій культурі взагалі.

Об'єктом нашого дослідження є святкова культура, а предметом — діяльність благодійницьких товариств, громадських і культурно-мистецьких організацій Миколаївщини кінця XIX — початку XX ст.

Нині проблему становлення святкової культури активно вивчають українські культурологи й історики на всеукраїнському та регіональному рівнях. Серед досліджень всеукраїнського рівня на увагу заслуговують праці А. Курочкіна, Н. Гогохія, Т. Гаєвської, С. Бесклубенко, О. Лиманської, О. Панькової та ін. Регіональний аспект розвитку святкової культури Миколаївщини висвітлено в працях В. Дрізо, О. Шпачинського, А. Затуряна та ін. Існує чимало досліджень та наукових статей, у яких розкрито питання діяльності громадських об'єднань та благодійницьких організацій, — праці Ю. Гузенка, В. Шкварця, В. Щукіна. Діяльність громадських та культурно-мистецьких товариств Миколаївщини кінця XIX-початку XX ст. висвітлено в дисертаційних дослідженнях миколаївських істориків-краєзнавців О. Караульної, Т. Березовської, Н. Крижанівської та ін. Але жоден із вищезазначених дослідників не розглядає в діяльності громадських товариств та благодійницьких організацій саме свято як провідну рушійну силу впливу на людську свідомість у межах святкової культури Миколаївщини в цілому.

Вивчення попереднього досвіду розвитку святкової культури, безсумнівно є актуальним і має важливе практичне значення для сучасного суспільства.

Мета статті — проаналізувати в історико-культурологічному аспекті культурно-мистецьку діяльність благодійних організацій та громадських об'єднань у розвитку святкової культури Миколаївщини кінця XIX — початку XX ст.

Наприкінці XIX — початку XX ст. на території Миколаєва існувало чимало громадських організацій, товариств, аматорських об'єднань, які займалися концертною діяльністю, організацією свят, народних гулянь. Серед них зазначимо такі: Товариство піклування про народну тверезість, товариство «Просвіта», Миколаївська громадська бібліотека, Миколаївське товариство садівництва, Міське зібрання, Морське зібрання, Миколаївський музичний гурток, комітет народних читань, музично-літературно-

артистичний гурток, відділення Імператорського Російського музичного товариства та ін.

Так, з метою активізації суспільної діяльності, виховання українського патріотизму, національної гідності та свідомості суттєвий внесок у розвиток святкової культури Миколаївщини кінця XIX — початку XX ст. зробила Миколаївська «Просвіта».

У «Справозданні Українського товариства «Просвіта» в Миколаєві на 1 січня 1909 р.» зазначається, що «вистави й літературно-музичні вечори є дійсно корисними, відповідно до мети Товариства, адже вони, активізуючи самосвідомість у присутніх, об'єднують небайдужих до наших справ...» [18].

Щоб створити святкову атмосферу для жителів Миколаєва, «Просвіта» використовувала найрізноманітніші форми проведення заходів: традиційні свята, вечори українських колядок, літературно-музичні вечори та ранки, концерти, вистави, лекції, показ опер, драм, комедій тощо.

Зважаючи на велику користь від організації вистав та літературно-музичних вечорів і ранків для культурного збагачення населення Миколаєва, «Просвіта» створила артистичний відділ, який і піклувався організацією та проведенням таких заходів [19].

З «Промови на роковини «Просвіти»» ми дізнаємося, що вечори відпочинку проводилися щосуботи й привертали увагу широкої публіки до діяльності товариства [3].

Звіти товариства свідчать про численні культурно-мистецькі заходи. Так, у 1908 р. було організовано та проведено 47 літературно-музичних вечорів [16]. На цих вечорах, окрім декламації та співів, дуетів, соло, тріо та хору, було представлено 3 опери, 4 драми, 8 комедій і 13 жартів, разом — 28 п'єс українських та російських драматургів з українським перекладом [17].

Почесне місце у святковій діяльності «Просвіти» посідали заходи на вшанування пам'яті Кобзаря. Навіть свою діяльність Товариство розпочало 25 лютого 1907 р. з поминальної панахиди за Т. Г. Шевченком, яка відбулася в Купецькому соборі [11]. «Шевченківські свята» або «Тарасові свята», що проводилися Товариством, щорічно перетворювалися на феєричні дійства, це було справжнє свято для жителів міста Миколаєва. Керівництво Товариства з особливою відповідальністю ставилося до проведення заходів на вшанування поета. У програмах заходів, присвячених пам'яті Т. Г. Шевченка, брали участь різні хорові колективи, які виконували музичні твори, написані на вірші Кобзаря: «Реве та стогне Дніпр широкий», «Заповіт», сцени з опери «Катерина» М. Аркаса тощо [2].

Такі заходи «Просвіта» влаштовувала щорічно, таким чином популяризуючи творчість Т. Г. Шевченка, прищеплюючи любов

до його творчості та впливаючи на формування національної свідомості миколаївців.

Зважаючи на інформацію з афіш та програм заходів «Промісвіті», що збереглися у фондах Державного архіву Миколаївської області, слід зазначити, що репертуар вечорів відпочинку, свят, концертів та народних гулянь складався переважно з творів українських митців: М. Лисенка, М. Кропивницького, Лесі Українки, Л. Глібова, Є. Гребінки, В. Заремби, М. Старицького, Б. Грінченка, Г. Квітки-Основ'яненка, С. Гулака-Артемовського та інших. Але все ж таки червоною стрічкою у багатьох заходах проходить творчість Т. Г. Шевченка та засновника Товариства — М. Аркаса.

Вирішуючи своє надзавдання, певний внесок у розвиток святової культури Миколаївщини зробив Особливий комітет піклування про народну тверезість, адже основна мета його роботи — боротьба з алкоголізмом через проведення народних читань, лекцій, бесід, організацію театральних вистав, громадських розваг тощо [5, с. 10]. Головними майданчиками для проведення масових заходів стали два народні сади: відкритий у 1900 р. на військовому ринку, на землях морського відомства — Сад № 1 [5, с. 11] та на території лісків, на землях, які належали нащадкам міщанина Яковенка та Товариству велосипедистів, — Сад № 2 [5, с. 11]. Народні гуляння в садах проводилися щонеділі та у святкові дні з 14 до 22 години [9, с. 108]. Було безліч розваг як для дорослих, так і для дітей: танці на окремих майданчиках, каруселі, кеглі, гойдалки, співи, оповідання, театральні вистави, народні читання тощо. Кожного разу грали два музичних оркестри, роздавалися газети й журнали для читання, працював буфет, де можна було придбати чай, охолоджувальні напої, холодні закуски, тістечка, морозиво тощо.

Окрім вищезазначених розваг у народних садах на постійних сценах організовували театральні вистави. Так, у 1914 р. відбулося 60 театральних вистав: у саду № 1 — 15, у саду № 2 — 45 [4, с. 132].

Для ознайомлення жителів міста Миколаєва з творчістю видатних діячів літератури проводилися вечори-портрети. У 1899, 1901 рр. відбулися літературні вечори, присвячені О. С. Пушкіну, в 1900 р. — М. Ю. Лермонтову, в 1902 — творчості М. Гоголя, в 1903 — А. П. Чехова [10, с. 25].

Досліджуючи історію святової культури Миколаївщини кінця ХІХ — початку ХХ ст., не можна не звернути уваги на діяльність Миколаївського відділення Російського Імператорського товариства садівництва. Однією з форм популяризації рослинного світу стало проведення Товариством виставок рослин. Кожна виставка проходила в урочистій атмосфері з використанням різних засобів активізації уваги глядача й була невеличким святом для

мешканців робітничого міста. Наприклад, перед відкриттям виставки завжди читався молебень, до учасників виставок зверталися з промовама вельмиповажні гості тощо. Така виставка пройшла в місті в 1897 р. [14, с. 12].

5 листопада 1904 р. о 12 годині в залі Зимового Морського Зібрання відбулося урочисте відкриття ще однієї виставки [15, с. 30]. Перед відкриттям пройшов молебень, після якого рослини окропили освяченою водою. Під час роботи виставки проведено літературно-музичний вечір, на якому були присутні 300 осіб [15, с. 31].

Але визначною подією у святковій діяльності Товариства Сади́вництва та житті Миколаєва в цілому стала організація свята деревонасаджень. Захід відбувся 16 квітня в неділю й набув небачених досі великих масштабів. При цьому до його проведення були залучені майже всі навчальні заклади міста, оркестр 58-го Празького полку й 7-го Донського козацького полку, хор духової музики реального училища та притулок Благодійного товариства тощо. В цілому кількість учасників свята перевищила 1200 осіб [13, с. 8]. Свято мало величезний успіх серед мешканців міста, тому дирекція Товариства вирішила повторити його наступного року. Оскільки в заході не брали участі чотири найголовніші навчальні заклади, міська управа вирішила цей день не називати святом у публікаціях та запрошеннях і не вважати офіційним святом міста. Зважаючи на це, Правління вирішило урочистості назвати «весняним деревонасадженням» [13, с. 10].

Урізноманітнювали святкову культуру Миколаєва цікавими музичними вечорами, творчими зустрічами, концертами інструментальної та хорової музики гурток любителів музики та Товариство любителів хорового співу, на базі якого з часом виникає музичний гурток [10, с. 125]. А 31 жовтня 1891 р. в місті Миколаєві відкривається філія Російського Імператорського музичного товариства [10, с. 125].

На початку 1890 р., 23 квітня, після підписання статуту в Миколаєві розпочав свою діяльність Артистичний гурток [10, с. 134]. Згідно зі статутом гуртка, нове творче об'єднання мало право показувати драматичні вистави, організовувати концерти, літературні, музичні, танцювальні вечори, костюмовані бали, художні виставки [10, с. 135].

Із середини 1900 р. артистичний гурток припинив свою діяльність, але в жовтні 1907 р. було створено театральну комісію, яка проводила роботу з організації нового артистичного гуртка. 16 лютого 1908 р. вже відбулися перші установчі збори новоствореного колективу [10, с. 141]. Гурток дістав нову назву «Любителі драматичного мистецтва». Прем'єрою вистави М. В. Гоголя «Женитьба» гурток розпочав свою популяризаторську та виставкову

діяльність. У 1909 р. любителі драматичного мистецтва влаштували бенефіс артиста І. С. Волина та показали триактову драму «Жертва за жертву» [10, с. 142]. 18 березня 1909 р. на сцені народного саду №1 Миколаївського відділення Російського Імператорського товариства піклування про народну тверезість відбувся бенефіс режисера І. П. Правдіна з різноманітним дивертисментом [10, с. 143].

Досліджуючи святкову культуру Миколаївщини кінця ХІХ — початку ХХ ст. не можна обійти увагою діяльність Миколаївської громадської бібліотеки. З метою популяризації книги, ознайомлення жителів міста з творчістю видатних письменників дирекція бібліотеки організувала різноманітні заходи та культурно-мистецькі акції. В 1909 р. дирекція бібліотеки прагнула «внести світло й у малокультурне середовище» слобідки, надати їй можливості за мізерну плату мати «здорову духовну їжу» [5, с. 32], іншими словами, організувати Народні читання.

Так, 8 серпня 1909 р. громадська бібліотека проводить перше народне читання» [5, с. 35]. Читцем виступив І. Б. Мандельштам, який одразу завоював прихильність аудиторії. Особливе враження справляло читання оповідань Чехова «В овраге» та гумористичних оповідань «Хирургия», «Хамелеон», «Налим» [5, с. 35]. Підбадьорена успіхом перших читань, дирекція бібліотеки цього ж року провела наступні — 26 вересня, 3 і 10 жовтня, 12 та 26 листопада, 22 грудня» [5, с. 39].

Слід звернути увагу на художній аспект організації Народних читань. Наприклад, 2-е читання мало ще більший успіх. Лекція С. В. Дуброва «Про значення художньої літератури», популярно викладена, дуже сподобалася слухачам, оскільки містила чіткі рекомендації, що та як треба читати. Після лекції І. Б. Мандельштам прочитав оповідання А. П. Чехова «Унтер Пришибеев», «Тоска» й уривки з поеми Некрасова «Кому на Русі жить хорошо». Аудиторія була вдячною й цього року: «жадно вслуховуючись в кожне слово читців» [5, с. 40]. Наступні читання були присвячені пам'яті А. І. Кольцова до 100-річчя від дня народження [5, с. 41]; злободенному питанню того часу «Про алкоголізм». Деякі читання для кращого сприйняття інформації супроводжувалися туманними картинами. П'яте народне читання відбулося за оригінальною програмою, де зазначалося, які книги та як треба читати. І. Б. Мандельштам прочитав кращі оповідання Л. М. Толстого «Три смерти», І. С. Тургенєва «Певцы», А. П. Чехова «Ванька», М. Горького «Старуха Изергиль». Особливо успішний і яскравим було 7-е народне читання, яке відбулося 31 січня 1910 р. в залі Міського зібрання й присвячене 50-річчю від дня народження А. П. Чехова. Усі квитки на цей захід було розпродано за один день. Читання відкрив А. К. Монтеллі з рефератом

«Про гумор Чехова», після цього Б. Є. Варшавер і артист І. А. Покровський прочитали гумористичні оповідання Чехова «Неудача», «Винт», «Трагик по неволе»; артистка Волошина прочитала два вірші Скитальця й Щепкіної-Купернік, присвячені пам'яті Чехова [6, с. 15].

Цікавою знахідкою як доповнення до народних читань стали організація та проведення народних музичних ранків, головною метою яких був «розвинення художнього смаку, розуміння музики, прищеплення почуття прекрасного серед малокультурних слухачів» [6, с. 18].

Кожний музичний ранок, за задумом організаторів, був присвячений лише одному композитору, щоб створити про нього цілісне уявлення. Перед виконанням музичних номерів зачитувався реферат, у якому йшлося про значення творчості обраного композитора в історії музики, подавалися його біографічні дані та характеристика творчості, проводився детальний аналіз тих номерів, які виконуватимуться на заході. Отже, перед переглядом аудиторія отримувала інформацію, що значно полегшувала сприйняття та розуміння музичної програми [6, с. 22].

Перший музичний ранок, присвячений творчості П. І. Чайковського, відбувся 14 березня 1910 р. Його провів молодий скрипаль Л. А. Теплицький. Другий музичний ранок пройшов без зачитування реферату: до програми входили твори Ф. Шопена, Ж. Массне, Ф. Левина, М. Глінки [6, с. 24]. Третій музичний ранок, який відбувся 20 квітня 1910 р., був присвячений творчості М. Глінки [6, с. 31].

У проведенні музичних ранків брали участь видатні музиканти й співаки: піаністки С. С. Левенштейн, З. Д. Бендерська, О. І. Герман, М. П. Казакова та піаніст Я. І. Берковський, скрипаль Л. А. Теплицький, віолончелісти Б. С. Кузнецов, А. А. Лукінич, співаки А. Г. Гайсинська, А. Ф. Попова, М. М. Ясинська. Крім того, за запрошенням дирекції виступила молода піаністка Еріка Воскобойникова (була проїздом через Миколаїв) [6, с. 43].

У 1911 р. вдалося організувати лише 3 музичні ранки: 27 березня літературний ранок за участю Б. Є. Варшавера та М. Є. Гужева; 13 лютого — ранок, присвячений російським композиторам за участю Л. А. Теплицького, А. А. Лукініча, А. І. Рахманова-Гуровича, П. І. Ельвінського; 24 квітня — ранок, присвячений пам'яті А. Г. Рубінштейна [6, с. 8].

Ще одним відкриттям для концертної діяльності бібліотеки стали «симфонічні музичні ранки», під час яких місцеві та запрошені симфонічні оркестри ознайомлювали слухача з вітчизняною та світовою класичною музикою. Так, 4 листопада 1912 р. відбувся 1-й симфонічний ранок, на якому виступив оркестр під керівництвом А. А. Лукініча [12, с. 32]. Наступний — 2-й симфонічний

ранок — пройшов 8 листопада, де знову свою творчість презентував оркестр під керівництвом А. А. Лукініча [12, с. 32]. 25 листопада 1912 р. оркестр під керівництвом А. А. Лукініча та за участю солістів Бродського та В. І. Давидовича провели 3-й симфонічний ранок [12, с. 32].

Дирекція бібліотеки також не відмовилася від народних читань, навпаки, зважаючи на успіх подібних заходів, започаткувала літературні ранки. Такий захід пройшов 28 жовтня 1912 р. за темою «Рік російської слави», яку розкрив М. М. Горбачов, після лекції він прочитав уривки з літературних творів і вірші Ф. Ф. Орбеліані [7, с. 6-7].

Свято як інструмент діяльності використовували в арсеналі громадські товариства та благодійницькі об'єднання, діяльність яких часто була далекою від культурно-мистецького спрямування. За цих умов свято стає джерелом отримання прибутку. Наприклад, Товариство допомоги родинам нижніх чинів, яких призвали на військову службу в 1914 р., заробило від показу вистав, концертів, вечорів відпочинку 1993 крб. 12 коп, що становить 2,5 % від усього прибутку за 1914 р. [1, с. 88].

Кошти від показу вистав, концертів, прилюдних читань, маскарадів, дитячих вечорів, інших розважальних та культурно-мистецьких заходів сумою 1346 крб. 13 коп. сприяли збагаченню «Товариства допомоги незаможним особам, які прагнуть до освіти» [1, с. 46]. У 1908 р. від літературно-музичного вечора, проведеного Товариством, чистого прибутку — 923 крб. 38 коп. [1, с. 48].

Згідно з кошторисом надходжень Товариства допомоги нужденним учням Херсонської першої чоловічої гімназії у 1908 р. від організації та проведення дитячих вечорів отримано чистого прибутку 580 крб. 11 коп. [1, с. 104].

Завдяки виставам та концертам у 1894 р. Товариство взаємодопомоги прикажчиків-християн міста Миколаєва отримало прибутку у розмірі 388 крб. [1, с. 67].

Отже, в діяльності багатьох благодійницьких організацій і різних громадських об'єднань, навіть не культурно-мистецького спрямування, посідало провідне місце. Саме воно відіграє важливу роль у процесі інтеграції людини в соціум, долучає її до духовних традицій. Вирішуючи своє надзавдання та фінансові проблеми через організацію та проведення різноманітних культурно-мистецьких заходів, усі вищезгадані організації та товариства робили таким чином внесок у розвиток святкової культури Миколаївщини кінця ХІХ-початку ХХ ст., збагачуючи й урізноманітнюючи її за допомогою культурно-мистецьких акцій.

У подальшому планується в межах дисертаційного дослідження проаналізувати святкову культуру кінця ХІХ — ХХ ст. та

трансформувати кращі досягнення попередніх років до сучасних умов.

Список літератури

1. Гузенко Ю. І. Становлення і діяльність громадських благодійних об'єднань на Півдні України в другій половині XIX — на початку XX ст. (на матеріалах Херсонської губернії) / Ю. І. Гузенко. — Миколаїв : Іліон, 2006. — 232 с.
2. ДАМО, ф. 206, оп.1, спр. 38. арк.14.
3. ДАМО, ф. 206, оп.2, спр. 3. арк. 7.
4. Заковоротній Д. І. Миколаївський особливий комітет про народну тверезість / Д. І. Заковоротній // Науково-методична конференція. Могилянські читання — 99. — Т. 4. — С. 132.
5. Звіт Миколаївської громадської бібліотеки за 1909 р. — Миколаїв: Електротиполітогр. Л. та І. Вілолипських, 1910. — 52 с.
6. Звіт Миколаївської громадської бібліотеки за 1910 р. — Миколаїв: Електротиполітогр. Л. та І. Вілолипських, 1911. — 48 с.
7. Звіт Миколаївської громадської бібліотеки за 1911 р. — Миколаїв: Електротиполітогр. Л. та І. Вілолипських, 1912. — 41 с.
8. Звіт Миколаївської громадської бібліотеки за 1913 р. — Миколаїв: Електротиполітогр. Л. та І. Вілолипських, 1914. — 47 с.
9. Караульна О. М. Південь України кінця XIX — початку XX століття в контексті українського культурно-національного відродження : дис. ... канд. іст. наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / О. М. Караульна ; Київ. нац. ун-т культ. — Київ, 2005. — 200 с.
10. Ковалева О. Ф. Очерки истории культуры Южного Прибужья : (от истоков до начала XX века) / О. Ф. Ковалева, В. П. Чистов. — Николаев: Тетра, 2001. — Кн. 1 : Из прошлого культурной жизни на Николаевщине. — 239 с
11. Миколаївське Українське Товариство «Просвіта» // Николаевская газета. — 1907. — 24 февр. — С. 1.
12. Мицик С. В. Миколаївська громадська бібліотека у святковій культурі Миколаєва кінця XIX — початку XX ст. / С. В. Мицик // Вісник книжкової палати України. — 2011. — № 11 — С. 31–34.
13. Отчет о деятельности Николаевского Отдела Императорского Российского Общества Садоводства за 1900 г. С. 2-14, за 1901 г. — С. 6–16.
14. Отчет о деятельности Николаевского Отдела Императорского Российского Общества Садоводства за 1897 р. — С. 21–40.
15. Отчет о д-ти Николаевского Отдела Императорского Российского Общества Садоводства за 1904 г. Николаеве Типо-Литография Бр. Л. и И. Белолипских, уг. Соборной и Спасскойул., 1906 г., 28 с.
16. Sprawozdania Українського Товариства «Просвіта» у Миколаєві на 1 січня 1909 р. // ДАМО, ф. 206, оп. 1, спр. 10, арк. 16
17. Sprawozdania Українського Товариства «Просвіта» у Миколаєві на 1 січня 1909 р. // ДАМО, ф. 206, оп. 1, спр. 10, арк. 17
18. Sprawozdania Українського Товариства «Просвіта» у Миколаєві на 1 січня 1909 р. // ДАМО, ф. 206, оп. 1, спр. 10, арк. 12.
19. Утренний курьер. — 1907. — 25 сент. — С. 3.

Надійшла до редколегії 22.02. 2012 р.

ФОРМУВАННЯ ПАБ-КУЛЬТУРИ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ (ПРАВОВІ АСПЕКТИ)

Розглянуто особливості взаємодії культури і права в процесі формування специфічної культури пабів. Правові акти британської влади, з одного боку, сприяли становленню традицій цивілізованого дозвілля, а з іншого — приймалися залежно від еволюції загальнокультурних процесів у країні.

Ключові слова: паб-культура, право, дозвілля, ліцензування, ельхаус, насильство, злочинність, сімейний бізнес, територіальна громада.

Рассмотрены особенности взаимодействия культуры и права в процессе формирования специфической культуры пабов. Правовые акты британской власти, с одной стороны, способствовали становлению традиций цивилизованного досуга, а с другой — принимались в зависимости от эволюции общекультурных процессов в стране.

Ключевые слова: паб-культура, право, досуг, лицензирование, эльхаус, насилие, преступность, семейный бизнес, территориальная община.

The article deals with the interaction of culture and law in the process of development of the specific pub culture. British legislation has played a significant role in the formation of civilized leisure traditions; at the same time, the adoption of laws has always been influenced by the evolution of general cultural processes in the country.

Key words: pub culture, law, leisure, licensing, alehouse, violence, crime, family business, local community.

Британська енциклопедія визначає паб (англ. pub, скорочення від public house) як заклад, що має офіційну ліцензію на продаж алкогольних напоїв для споживання на місці. Проте справжній паб — це щось набагато більше, ніж місце для колективного поглинання пива. У Великобританії паби чималою мірою є центром соціального життя територіальних громад. У розкутій атмосфері пабу люди неформально спілкуються, слухають традиційну «живу» музику, співають, танцюють, грають у «дартс», переглядають трансляції футбольних матчів, створюють власні спортивні команди, укладають бізнесові угоди. Протягом століть тут склався специфічний «паб-етикет» — кодекс поведінки, що регламентує відносини клієнтів між собою, між постійними і випадковими відвідувачами, між клієнтами та власником. Зовні чимало пабів являють собою пам'ятки архітектури, а зсередини — своєрідні музеї зі старовинними меблями, картинами, меморіальними експозиціями, присвяченими видатним особистостям, і тематичними

виставками. Характерний для традиційних пабів сентиментальний імідж «старої доброї Англії» приваблює безліч туристів. Усе це дає дослідникам підстави говорити про існування унікальної «паб-культури» (pub culture) Великобританії як частини культурної спадщини й елементу національної й місцевої самоідентифікації [2; с. 12].

Історичним, соціальним, мистецтвознавчим, етичним аспектам паб-культури присвячено чимало публікацій [наприклад, 6; 2; 3;]. Водночас, цікаво було б розглянути правові аспекти цього явища, адже культура немислима без певного порядку, норм і стандартів, а встановлювати ці стандарти і підтримувати цей порядок покликане саме право. З позиції семіотики, «культура» протистоїть неструктурованій «не-культурі» так само, як і «закон» протистоїть хаотичному «беззаконню» [1, с. 136]. Можна сказати, що право — це інструмент для «окультурення» людських відносин. При цьому закон є водночас інструментом і консервативним, і динамічним. З одного боку, право чітко визначає, що є припустимим і неприпустимим, забезпечуючи сталість моральних цінностей. З іншого боку, законодавча діяльність має своєчасно адаптуватися до змін у суспільстві. Культура і право взаємопов'язані і взаємозалежні, оскільки правова система (в ідеалі) має відповідати культурним потребам суспільства на даний історичний момент.

У цій статті здійснена спроба знайти підтвердження наведеної вище тези на матеріалі паб-культури і законодавства Великобританії. У зв'язку з цим, мета статті — по-перше, висвітлити роль законодавства в становленні культурних традицій пабів, а по-друге — розглянути залежність відповідних правових актів від еволюції культури в цих країнах та загальних цивілізаційних процесів. З огляду на суперечливу культуру дозвілля (зокрема споживання алкоголю) в Україні та недосконалість вітчизняного законодавства в цій сфері, звернення до прогресивного світового досвіду видається вельми актуальним. Статтю виконано в рамках наукової програми факультету культурології ХДАК, а саме: розділу «Порівняльні дослідження національних культур».

Деякі особливості пабів як суспільно-культурного явища аргументують потребу чіткого правового регулювання. Паб, як і будь-який шинок, — це своєрідна перекривлена модель суспільства в мініатюрі. На відміну від бінарного (чоловік-жінка) світу, паб являє собою збіговище чоловіків, налаштованих на споживання алкоголю — руйнівника порядку. Тіснота в салоні, обмеженість «приватного простору», підігріте алкоголем протиставлення «своїх» і «чужих» — усе це створює синдром натовпу і дає поживний ґрунт для виникнення агресивних настроїв. Звідси нелегке завдання права — законодавчо забезпечити порядок у пабі, водночас

не обмежуючи індивідуальних свобод відвідувачів, які прагнуть розслабитися, «випустити пар».

Першим законодавчим актом, покликаним регулювати публічне споживання алкоголю в Англії, є указ кентського короля Етельберта (початок VII ст.). Цим указом король обмежував кількість броварень у Кенті. На той час ель (англійське світле пиво) безконтрольно виготовляли в королівстві всі охочі. Деякі пивовари робили це краще від своїх сусідів і надлишок своєї продукції виставляли на продаж. Так виникали «ельхауси» (alehouses) — прототип сучасних пабів. Поступово ельхауси перетворилися на постійні місця зустрічей і спілкування простого люду [2].

Тодішні можновладці швидко усвідомили небезпеку, що виходила від ельхаусів. Від застільних розмов недалеко й до антиурядових змов; дослідники історії Ірландії, наприклад, знаходять свідчення про те, що саме в ірландських пивних зріли заколоти проти англійських окупантів [3]. Зрозуміло, що контролювати настрої простого люду й запобігати проявам вільнодумства легше було при обмеженій кількості шинків. Згідно з указом короля Едгара 965 р., кожному селу дозволялося мати не більше одного ельхауса [5]. Цей правовий акт, по-перше, законодавчо закріплював існуючу практику торгівлі пивом; по-друге, давав можливість економити на чисельності королівських шпигунів, що сиділи в кожній пивній; по-третє, полегшував збирання податків.

Цікаво, що обмеження не стосувалося інших закладів, де можна було споживати алкогольні напої. Окрім ельхаусів, у середньовічній Англії існували «inns» (заїжджі двори, трактири) і «taverns» (таверни). Трактири пропонували гостям більш-менш якісну їжу, випивку і нічліг, у таверні можна було добре поїсти і випити вина, тоді як в ельхаусах (пабах) пили дешеве пиво. З часом трактири і таверни набули популярності серед представників дрібномаєтного дворянства; відповідно, престиж ельхаусів — переважно убогих і брудних — був дуже низьким [9]. По соціальній вертикалі намітилися два центри тяжіння, і не дивно, що королівський указ 965 р. об'єктивно слугував інтересам заможних класів.

Поступово створювалося і юридичне підґрунтя для контролю не тільки кількості броварень і ельхаусів, а й вартості та якості їхньої продукції. Статут (закон) «про хліб та ель» (Assize of Bread and Ale) 1267 р. вперше в історії британської законодавчої практики визначав, зокрема, верхню межу цін на пиво; порушники каралися штрафами. Згодом нагляд над цінами було передано під юрисдикцію місцевих органів влади, зокрема мирових суддів. Якість пива перевіряли так звані «aletasters» («пробувальники»), яких теж призначали на місцевому рівні [7]. Мотиви таких заходів мали, очевидно, як економічний, так і політичний характер: з одного боку, вони давали можливість адміністративно впливати

на ринок продажу алкоголю, що народжувався, а з іншого — дозволяли певною мірою подавляти прояви незадоволення населення ціновим хаосом. Крім того, контроль влади над цінами та якістю алкоголю можна розглядати як першу спробу законодавчо регулювати культуру відносин між власниками і клієнтами пивних в Англії.

Починаючи з XIII ст., роль ельхаусів у житті англійських міст невпинно зростає, і в XV — XVI ст. ельхауси набувають деяких ознак сучасних пабів (термін «паб» уперше був зафіксований у 1570 рр., але набув офіційного визнання лише в 1890 рр.). Основною причиною сплеску популярності пивних у XVI ст. дослідник Пітер Кларк вважав вплив Реформації і протестантської релігії. Протягом середніх віків, писав Кларк, церква як центр суспільного та культурного життя була поза конкуренцією. У самій церкві й навколо неї відзначалися християнські свята, відбувалися церемонії хрещень, весіль, похорон, ставилися п'єси релігійного змісту. Практично церква надавала людям безліч нагод громаді публічно споживати алкоголь. Протестантизм, натомість, виявився набагато суворішим; відкидаючи пишні католицькі ритуали, нова релігія наголошувала на стриманості і тверезості. Церква перестала бути осередком свят і розваг, перетворившись на місце урочистих проповідей. Ця обставина, на думку Кларка, сприяла тому, що простий люд у пошуках можливостей для неформального спілкування потягнувся до пивних. Найбідніші знаходили там на деякий час притулок біля каміна, молодь могла відпочити від контролю батьків і «високоморального» суспільства, працюючи — розслабитися після складного робочого дня. Дедалі частіше в ельхаусах святкували хрещення, весілля, домовлялися про заручини, посаг або розлучення. У XVI — на початку XVII ст. ще не було чітко окресленого шлюбного законодавства, і в пивних нерідко укладалися підпільні шлюби, що визнавалися громадою. В обмеженій компанії «своїх» можна було висміювати «чужих» — владу, офіційну церкву, багатіїв. Ельхаус надавав можливість міщанам бодай тимчасово сховатися від усевидючого ока держави й протестантської церкви.

Ельхауси періоду Реформації були також центром розваг, де виступали барди, музиканти, відвідувачі грали в карти й інші азартні ігри, охочі могли користуватися послугами повій. Для багатьох бідних жінок цієї «професії» ельхаус був вимушеним притулком, порятунком від жебракування. У XVII ст. у пивних уже можна було почитати свіжі газети. Приваблюючи клієнтів, власники ельхаусів почали влаштовувати ігри й розваги на свіжому повітрі.

З розвитком капіталізму люди дедалі частіше залишали збіднілі села й вирушали до великих міст у пошуках кращої долі.

Першим місцем, де вони могли зупинитися, зазвичай був ельхаус. Хоча власникам пивних заборонялося пускати відвідувачів на нічліг (очевидно, щоб позбавити заїжджі двори дешевших конкурентів), цим законом часто нехтували, і чимало мігрантів нелегально проживали в ельхаусах, поки не знаходили собі роботу й помешкання. До речі, інформацію про це також можна було знайти в ельхаусах.

Водночас, ельхаус був не тільки центром спілкування, а й відіграв важливу роль в економічному житті міста. Виготовлення і продаж пива приносили власникам browарень і ельхаусів чималі прибутки. Уряд і влада на місцях використовували частину цих грошей (як податки, штрафи, «добровільні» внески) на соціальні потреби та проведення важливих заходів місцевого значення. Щоб полегшити збори коштів, створювалися підконтрольні владі торговельні компанії та корпорації, конкурувати з якими дрібним власникам було дуже складно.

Ельхауси також допомагали бідним в інший, непрямий спосіб. У часи тотального безробіття (XVI–XVII ст.) власники пивних часто давали бідним їжу й напої в борг, інколи під заставу більш-менш цінних речей. Таким чином, ельхауси почали виконувати функції ломбардів, перетворюючись на своєрідні «фінансові центри». Там же дешево продавали ношений одяг та інші речі з розряду «секонд-хенд». Популярності пивних сприяла й невизначеність законодавства в цій галузі. Хоча в середині XVI ст. влада запровадила обов'язкове ліцензування, відкрити свій ельхаус було дуже просто, юридичні формальності були мінімальні. Щоб зекономити на початковому капіталі, нові власники «наймали на роботу» членів своїх родин, і ельхауси поступово ставали «сімейним бізнесом» [4]. Сімейний бізнес у шинку передбачає гостинність і родинну атмосферу; парадоксально, але економічна скрута й недосконалість законодавства посередньо сприяли формуванню позитивних ознак, характерних і для сучасних пабів.

На відміну від П. Кларка, деякі інші дослідники (Н. Дж. Паундз, Т. Деккер та ін.) звертають увагу й на негативні риси пабкультури XVII ст. Ельхауси як центри спілкування чоловіків об'єктивно сприяли сегрегації в суспільстві за статевою ознакою. Відвідини пивних супроводжувалися пиятикою, бійками, венеричними хворобами, що порушувало сімейні й громадські цінності. У 1551 р. уряд Англії прийняв закон The Ale Houses Act, який доручав мировим суддям стежити за дотриманням порядку в ельхаусах і обов'язковим їх ліцензуванням. Незважаючи на закон (підтверджений Актом парламенту 1552 р.), кількість нелегальних ельхаусів була вражаючою. В одному Оксфорді, наприклад, існувала майже сотня неліцензованих пивних; деякі вулиці Лондона являли собою суцільні ряди ельхаусів. Ефективному

контролю над пивними заважали, зокрема, зіткнення інтересів корумпованих чиновників, відповідальних за ліцензування. Крім того, влада розуміла, що закриття багатьох нелегальних ельхаусів позбавить їхніх власників надійного заробітку і збільшить настрої протесту серед населення.

Якщо влада не могла регулювати кількість ельхаусів, то ще складніше їй було контролювати поведінку їх відвідувачів. Сама атмосфера ельхаусів сприяла розвиткові бунтівних настроїв — дітей проти батьків, слуг проти хазяїв, підданих проти державних інституцій. Замість того, щоб у неділю бути присутніми на церковній службі, багато чоловіків сиділи в пивній. На думку влади, це означало бунт не лише проти церкви, а й проти уряду й закону. Непокоїли владу і прояви насильства в ельхаусах — бійки, крадіжки, навіть убивства. Щоправда, П. Кларк звертає увагу на те, що такі випадки були нечастими, оскільки власникам нелегальних пивних було не вигідно зайвий раз привертати до себе увагу поліції [4].

Поява на ринку дешевого джину у XVIII ст. сприяла збільшенню кількості ельхаусів. У Лондоні на той час було близько 15 тисяч пабів, більше половини з них торгували джином. Британію охопила джиноманія (gin craze); алкоголізм у робітничому середовищі сягнув небачених масштабів. Стрімко зростає злочинність. У пивних панували інтелектуальне убозтво, насильство, безлад, неповага до влади [14] — найгірші ознаки явища, що 200 років по тому дістало «треш-культура». У джині робітничий клас шукав порятунку від тягаря індустріалізації й урбанізації. Водночас «джиноманія» являла собою своєрідний вияв протесту проти непопулярної влади. Руйнівну дію джину посилювала повна відсутність культури споживання цього міцного напою; люди пили джин у таких самих кількостях, як і пиво. Закон «про джин» (The Gin Act) 1736 р. обкладав роздрібну торгівлю джином високими податками. Мета цього закону — зробити торгівлю джином економічно не вигідною і покласти край алкогольній злочинності. Ціни на джин підскочили, що спричинило масові вуличні заворушення. Закон 1736 р. виявився неефективним і в 1743 р. був скасований. Урешті-решт, джиноманія вщухла, але не завдяки законодавчим актам, а через глобальне зростання цін на збіжжя [12].

Вважаючи пиво меншим злом, ніж джин або віскі, британська влада в 1828 і 1830 рр. приймала закони, що полегшували отримання ліцензій на виготовлення і продаж цього популярного напою. Як результат, у 1838 р. було зафіксовано відкриття 46 тис. нових пабів [8], проте злочинність від цього меншою не стала. У 1869 р. парламент вдався до нового законодавчого зигзага, прийнявши закон «про вино та паби» (The Wine and Beerhouse Act),

що накладав заборону на відкриття нових пабів. Цей закон було скасовано 1890 р.

Під час світових воєн уряд Великобританії ухвалив деякі закони, спрямовані на загальне зміцнення дисципліни (наприклад, закон 1914 р. «про захист королівства» — *The Defence of the Realm Act*). Паби були відкриті лише декілька годин на день, що певною мірою сприяло зменшенню алкоголізму і злочинності. У післявоєнні роки ці заходи виявилися не дуже ефективними і сприймалися громадськістю як наступ на свободи. Проте обмеження знімалися поступово лише зі зниженням рівня безробіття, загальним поліпшенням умов життя й розвитком культури дозвілля. В Англії й Уельсі скорочення робочого дня пабів було знято в 1964 р., а в Шотландії — лише в 1976 р. У неділю пивні були зачинені аж до 1995 р., а починаючи з 2005 р. вони одержали дозвіл працювати цілодобово (якщо не буде заперечень з боку розташованих поблизу помешкань та офісів). Насправді цим дозволом скористалося не більше 0,5% власників 52500 британських пабів [12].

У другій половині ХХ ст. й на початку ХХІ ст. паби загалом набувають надкласового характеру й уже не сприймаються в Британії як загроза порядку. Зникають деякі старі традиції (наприклад, кухоль пива під час обідньої перерви), які не відповідають новим, більш цивілізованим суспільним відносинам. Розвиваються, натомість, традиції самодисципліни («підтримуємо порядок самі»). У країні розгортається кампанія, спрямована на сприяння здоровому способу життя. Як результат, за період від 2004 до 2010 р. споживання алкоголю знизилося на 13%. Цьому сприяють й адміністративні заходи. Паби одержали дозвіл працювати зранку й конкурували з кав'ярнями за продажем бутербродів і кави [11]. Щоб вижити в умовах економічного спаду, власники пабів (паблікени) урізноманюють розважальні й культурні послуги. Більшість сучасних пабів уже не є зоною суто чоловічого спілкування, особливо після повної заборони паління в публічних місцях (2007 р.). Намагаючись надати своїм закладам більш респектабельного характеру, деякі паблікени влаштовують заходи, передбачені для жінок, наприклад, святкування Дня матері зі спеціальними кулінарними пропозиціями й розважальними програмами. Створенню цивілізованої і спокійної атмосфери в пабах сприяє й законодавча заборона на продаж алкоголю особам до 18 років. За порушення цієї заборони власника пабу могли оштрафувати на суму до \$5000 і взагалі позбавити ліцензії.

Норми діяльності сучасних пабів регулюються законом 2003 р. «про ліцензування» (*The Licensing Act*). З одного боку, закон спрощує порядок ліцензування, надає паблікенам можливість самим визначати тривалість робочого дня та вибір культурно-розважальних заходів. З іншого боку, під час видачі ліцензії

слід зважати на інформацію про особу заявника (кваліфікацію, минуле, стосунки з поліцією тощо); беруться до уваги й інтереси територіальної громади. Посилюється відповідальність власників та відвідувачів пабів за підтримання порядку — передбачаються жорсткі санкції за відсутність ліцензії у власника пабу; за перебування в пабі у нетверезому стані, що являє собою загрозу спокою і безпеці інших відвідувачів; за продаж алкоголю неповнолітнім. Поліції, місцевим органам влади й судам надається більше прав щодо профілактики правопорушень і залагодження суперечок у пабах і навколо них [10]. Закон 2003 р. відіграє, таким чином, певну роль у запобіганні злочинності та порушень порядку, водночас забезпечуючи громаді більше свободи вибору в часи дозвілля.

Проте проблема алкоголізму й насильства в пабах існує й надалі, хоча і не в таких катастрофічних масштабах, як у XVIII-XIX ст. Дослідники відзначають зв'язок між бідністю та пияцтвом й іншими елементами «треш-культури»; у кожному британському місті є принаймні один «неспокійний паб» (rough pub), розташований зазвичай у робітничому кварталі. У таких пабах знаходять притулок неонацисти, збираються футбольні фани, які часто влаштовують бійки [13]. Очевидно, проте, що не варто розглядати окремі прояви насильства в маргінальних пабах як неодмінний компонент сучасної паб-культури.

Підсумовуючи цей стислий огляд, можна дійти певних висновків. Тисячолітня історія британських пабів являє собою приклад постійної взаємодії й зворотного зв'язку між загальним розвитком культурного середовища та законодавчими процесами у сфері дозвілля. Цінності сучасної паб-культури формувалися в діалектично-суперечливий спосіб: з одного боку, на їх становлення впливали віковічні місцеві традиції, а з іншого — адміністративно-правові заходи, спрямовані на утримання пабів під контролем влади. Сучасні британські паби загалом діють у межах правового поля, що підтримує різноманітність дозвілля, проте не терпить вчинків, які можуть являти загрозу для здоров'я й безпеки людей. Водночас досвід Великобританії свідчить і про те, що суто адміністративні обмеження виявляються не дуже ефективними, якщо не мають громадської підтримки.

Список літератури

1. Махлина С. Словарь по семиотике культуры / С. Малыгина. — СПб. : Искусство, 2009. — 752 с.
2. Brandwood G. Licensed to Sell: The history and heritage of the public house / G. Brandwood, A. Davison, M. Slaughter. — L. : English Heritage, 2004. — 180 p.
3. Bunbury T. The Irish Pub / T. Bunbury. — L. : Thames & Hudson, 2008. — 192 p.

4. Clark P. The English Alehouse — A Social History 1200-1800 / P. Clark. — L. : English Heritage, 1983. — 190 p.
5. Griffiths B. An Introduction to Early English Law / B. Griffiths. — L. : Anglo-Saxon Books, 1998. — 96 p.
6. Haydon P. The English Pub / P. Haydon. — L. : Jackson & Smyth, 1979. — 170 p.
7. The Assize of Bread and Ale [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://en.wikipedia.org/wiki/Assize_of_Bread_Ale. — Назва з екрана.
8. The Beerhouse Act 1830 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://en.wikipedia.org/wiki/Beerhouse_Act_1830. — Назва з екрана.
9. The History of Pubs — What is the Missing Link? 12 Mar 2011 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.thehistoryof.net/the-history-of-pubs.html. — Назва з екрана.
10. The Licensing Act 2003 became law on 24 November 2005... [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.culture.gov.uk. — Назва з екрана.
11. Two pints of lager and a decaf latte / The Economist, Sep 16th 2010.
12. UK Pubs & Public Houses... [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.thecatinn.co.uk/pubculture.html. — Назва з екрана.
13. UK Trash Culture. Nov 2004... [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.vexen.co.uk/UK/trashculture.html. — Назва з екрана.
14. Warner J. Gin ans Debauchery in an Age of Reason / J. Warner. — L. : Randon House, 2003. — 288 p.

Надійшла до редколегії 27.02.2012 р.

УДК 712.5

В. М. ДУДАРЕЦЬ

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ВОДИ В САДОВО-ПАРКОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Досліджуються особливості використання води в садово-парковому мистецтві.

Ключові слова: особливості використання, садово-паркове мистецтво, композиція.

Исследуются особенности использования воды в садово-парковом искусстве.

Ключевые слова: особенности использования воды, садово-парковое искусство, композиция.

In of the article the feature of uses of water are investigated in a art.

Key words: features of the use of water, garden-park art, composition.

Однією з важливих проблем садово-паркового мистецтва загалом й ландшафтного дизайну зокрема є естетичне використання

води, яка як активний природний засіб значно підсилює архітектуру міста й робить її більш природною.

Живий пейзаж з використанням води в різних її проявах збагачує архітектуру міста й послаблює відірваність міського житла від природи.

Садово-паркове мистецтво протягом десятиліть привертало до себе увагу вчених. Проблеми використання води в садово-парковому мистецтві досліджували такі провідні вчені як: Л. П. Александров, Н. І. Архіпов, І. О. Богова, Ю. О. Бондар, Н.А. Ільїнська, А. П. Вергунов, Л. С. Залеська, В. В. Згур, О. О. Кищук, Е. М. Мікуліна, П. І. Приходько, Я. Б. Расимчук, І. А. Родичкін та ін. Означена тема не є досконало вивченою, тому потребує поглиблених наукових досліджень і дизайнерських позицій.

Мета — проаналізувати та виявити основні особливості використання води в садово-парковому мистецтві та ландшафтному дизайні.

У садово-парковому мистецтві протягом багатьох століть люди використовували воду для того, щоб прикрасити свої міста, а не тільки для пиття й умивання. Вода має деякі властивості, які повертають нас до найбільш атактичних глибин нашої природи. Вода річок і озер разом з вогнем, деревами й небом над головою є елементами, які все ще пов'язують людину з її примітивним минулим. Серед них найсильніші емоції викликає вода й вогонь. Вогонь у системі міського середовища сприймається як небажаний і небезпечний, тоді як вода несе в собі радість: вона життєдайна, є тією речовиною, з якої вийшли ми всі. Стихійність і багатство води хвилює відчуттям її первозданної сили. Проте навіть стала вода в мирних ставках та басейнах діє на нас, як дикі тварини в зоопарку, що у своєму тихому розпачі, приборкані ґратами, завжди готові до вибуху люті. Вода нагадує нам про високі гори й потоки, про глибокі западини й дзвінки струмки, про тишу первозданної природи. Навіть у місті вода зачіпає найпотаємніші порухи людської душі.

Першими водними артеріями міст на Сході були іригаційні канали, що збігали з гір і тяглися вздовж тротуарів, розтікаючись по прохолодних зелених садах за глухими стінами. На своєму шляху вони підживлювали пальми й зарослі цитрусових, звучання струменів води прохолоджувало повітря не менше їхніх бризків.

Садово-паркове мистецтво завжди виявляло своє зацікавлення водою та її використанням. Талант і людська винахідливість презентували оригінальні способи використання води. В Персії та на Близькому Сході вода в гладких ставках, заповнених до самих країв настільки, що, здавалося, вона ось-ось переллється. Бережки таких ставків завжди ретельно ліпили й оформляли. Ця

«посудина» з водою, була архітектонічною, а її конструкцію відпрацьовували з великою старанністю. Цінували здатність води віддзеркалювати та дарувати відчуття прохолоди навколишній природі.

Невеликі фонтани давали лише тоненький дзвінкий струмінь, що створювало колоритну атмосферу й затишок. Згодом цей спосіб був запозичений для іспанських садів. [4]

Водні сади Італії були розкішніші і активніші. Водні потоки брали початок з джерел високо в горах, потім їх розводили по жолобах на терасах, що розміщувалися на схилах гір, де вода, що біжить з висоти, перетворювалася на тисячі водоспадів, струменів, каскадів, водних стін і навіть фонтанів із сюрпризом. Останні могли раптово обливати гостей під час свята в саду. В Італії фонтани зводили на кожній площі, незалежно від її розмірів. Зазвичай фонтан стояв разом зі скульптурою, де вода й мармур спліталися в нескінченній розмаїтості комбінацій. Причому такий органічний зв'язок двох протилежностей ускладнював уявлення про те, що тут діє активніше — вода чи мармур.

Води Франції спокійніші. Великі гладкі поверхні, що віддзеркалюють небо, розміщувалися у великих симетричних басейнах. Їхня геометрія, як і форма дерев та галявин, демонструвала ставлення французів до природи. Чудова природа — це та, котру добре організовано. Японський підхід діаметрально протилежний. Кожен ставок там був світом у мініатюрі. Кожен потік приховував у собі джерело, кожне озеро було оточене пагорбами й скелями — символом недоторканності природи, яку не можна тлумачити однозначно, як мініатюрну модель стосунків між людиною та навколишнім світом.

Нині, прогрес сучасних технологій створює нові можливості для ефективного використання води в садово-парковому мистецтві. Історія часто звертає нашу увагу на складні випадки водопостачання садово-паркових об'єктів. На сьогодні великі й малі насосні установки дозволяють вирішити проблему водопостачання великого міста.

Відомо, що Людовік XIV запросив до себе на службу 3 тисячі швейцарських найманців, щоб побудувати канали, якими підводилася вода для фонтанів Версаля. Швейцарці працювали 2 роки, половина з них померла через малярію, так і не побачивши водні чудеса паркової архітектури Версаля.

Сучасні рекультиваційні насоси дозволяють успішно подолати більшість труднощів, і надають можливість багаторазово використання та без зайвих витрат добувати воду будь-якого об'єму. Крім того, клапани-регулятори й спеціальні сопла, що існують в асортименті, різних розмірів та форм, дозволяють створити будь-які необхідні гідравлічні ефекти [6].

Нині в садово-парковому мистецтві розрізняють кілька видів фонтанів, серед яких типовими є: класичні фонтани (композиції, що пов'язані з відповідною архітектурою); скульптурні фонтани (головний акцент таких фонтанів — скульптура); інтер'єрні фонтани (створюються для підтримання рівня оптимальної вологості в приміщеннях); фонтани-водоспади (фонтани, що імітують активне спадання води).

Останні досягнення в цій галузі — це програми зі змінними водними режимами й ефектами. Використання найсучасніших таймерів й програм, дозволяє створювати надзвичайні водні трюки. При цьому водні ефекти можна комбінувати з кольором та звуком і отримувати багатогранні комплекси (складні й прості), в яких вода є лише одним із багатьох елементів святкового оформлення.

Садово-паркове мистецтво України протягом десятиліть привертало увагу багатьох дослідників, особливо в період XIX–XX ст.

Численні об'єкти, що збереглися, створювалися як водні споруди архітектури та заповідники, окремі з них стали перлинами світового й українського садового мистецтва.

Сучасний сад неможливо уявити без водоймища: надзвичайно красиве, воно діє заспокійливо, дарує прохолоду. Крім того, вода — благодатний і вдячний матеріал, за допомогою якої дизайнер здатний звичайні речі перетворити на неймовірні.

Формою водойм нині нікого не здивуєш: сучасні матеріали та технології дозволяють робити ставки, дно яких покрито плівкою чи глиною, струмки з бетонованим дном і «відмитим» у бетоні галечником, що створює ілюзію кам'янистого дна, ставки та струмки з рухомим підсвічуванням, великі й маленькі водоспади. Якщо на вашій ділянці є річка, то проблеми майже вирішені, залишається почистити та прикрасити те, що вже є, додавши рослин, зробивши містки чи архітектурні комбінації. Наприклад, дуже гарно виглядає настил над водною поверхнею, встановлений на стовпах, з альтанкою чи просто садовими меблями в композиції з декількома контейнерами. Не останню роль відіграє декоративне підсвічування: наприклад, опущене у воду, воно створить ефект внутрішнього її світіння — романтично й презентабельно. Можливе підсвічування на воді: матові кулі, що плавають, з електроживленням від батарейок, під час невеликого вітерця чи збурювання води починають рухатися, хаотично висвітлюючи фрагменти довкілля — усе це створює захоплююче видовище. Ще один оригінальний варіант підсвічування — «рухлива хвиля» вздовж струмка на березі чи на дні. [4, 6]

Найбільші водні споруди — ставки. Для імітації водоймищ характерне використання природних матеріалів у їх оформленні, незалежно від того, чим встелене дно; берег, зазвичай, дерновий, із застосуванням валунів чи плитняку, дрібної річкової гальки.

Водні рослини — берегові, ставкові й болотні — висаджуються окремо одна від одної в контейнер (своєрідний модуль). Кількість їхня досить велика й вибір зумовлюється місцем розташування ставка (тінь — напівтінь — світло), залежністю рослин від освітленості та зовнішнім виглядом, тобто вибором дизайнера. Форма водоймища залежить від стильових особливостей саду: ставок правильної геометрії, одиничний чи в системі каскадів, дуже пасує регулярному саду. Система ставок може займати надто велику площу, у цьому разі доречніше говорити про сад води з перекидними містками, архітектурними спорудженнями, струмками, невеликими водоспадами й заводами з рибою. Не слід думати, що на всю цю витівку необхідний великий простір: мініатюрні водні сади (згадаємо досвід країни висхідного сонця) — цілком прийнятне для нас рішення.

Струмки з невеликими заводами зручніше робити, коли ділянка має перепад висот. Їхнє оформлення аналогічне до вищезгаданих варіантів, проте дно струмка краще обсипати дрібною річковою галькою з невеликими округлими камінцями: на такому дні краще помітно рух води. Береги струмка можна засаджувати рослинністю чи обсипати такою ж дрібною галькою й камінчиками [3].

Дуже гарні декоративні ставки правильної округлої форми з берегами, вимощеними плиткою чи рівно забетонованими. Акуратність і чіткість ліній, рівна поверхня води — це прекрасний партерний ставок. Доповненням до нього є високі дерева, що віддзеркалюються у воді, і грамотно зроблене підсвічування. Наприклад, відображення підсвіченого дерева підкреслюватиме глибину ставка. Цей варіант водної композиції, якщо садиба створена в класичному стилі, може гідно замінити традиційний пейзаж.

Встановлювати в ставок фонтан чи ні — справа смаку [6]. Взявши за основу класичне сполучення матеріалів — води та каменю — можна майже для будь-якої садиби зробити декоративне водоймище, що відповідає вимогам стилю.

Як оригінально сполучити альпійську гірку і водоймище? Зазвичай роблять каскади, проте краще зробити одне чи кілька округлих невеликих альпійських озерець безпосередньо на гірці, розташувавши їх на різній висоті в оточенні ґрунтопокровних і невисоких хвойних рослин. Інший варіант конструкції — закопані невеликі округлі пластикові форми, контури яких декоровані плитняком, галькою й рослинами. Головне, щоб розмір каменів, якими обкладена пластикова ванна, був відповідним, аби вони не виглядали важкими плитами. Ширина декорування повинна складати приблизно $1/6$ — $1/8$ від діаметра відкритої поверхні води: головне — власне вода, важливо зробити акцент саме на ній, а не на декорі, який покликаний лише підкреслювати її поверхню.

Один з нестандартних варіантів — альтанка на воді. Якщо ставок імітує природний, найкраще виглядатимуть дерев'яна альтанка й місток до неї.

Розглянемо конкретний випадок. Водоймище має чітку форму, що повторює рисунок мостиння — з'єднання кіл. На найвіддаленішій її частині — кругла альтанка, що органічно поєднується з водою. Місток майже плоский, торкається води, перетинає водоймище по центру й упирається в альтанку. Альтанка має відповідати всім вимогам, заданим сформованою ділянкою, але при цьому привертати увагу й до себе, й до водойми. Можна робити її зі скла й металу з підсвічуванням стелі й води. Правильна лінія водоймища й чіткість ліній альтанки гармонійно вписуються в інший простір.

Мода і стилі в садово-парковому мистецтві змінювалися протягом значного історичного періоду, незмінним лишалося тільки одне — використання й формування води в різних системах водних конструкцій.

Оформлення сучасних садово-паркових об'єктів різного призначення садиб, палаців неможливе без облаштування ставків, каналів, декоративних басейнів, водних каскадів. Наявність води в різних її проявах надавала будь-якому архітектурному чи садово-парковому комплексу завершеного вигляду.

Люди завжди прагнули жити поблизу води — джерела живлення, «захисту від ворогів», засобом використання транспортних і торговельних шляхів, що підтверджувало тезу — «вода — джерело життя». Саме тому штучні водоймища, декоративні фонтани, водоспади такі популярні були, є і будуть, і використання води в садово-парковому мистецтві зростатиме.

Підбиваючи підсумки щодо використання водних споруд та їхнього застосування в ландшафтному дизайні, слід зазначити, що аналіз аналогів і прикладів використання води у ландшафті дозволяє збагатити знання та практичні засоби з поліпшення навколишнього ландшафтного середовища. На сьогодні існує широкий спектр декоративних прийомів з використанням води, оскільки цей елемент відіграє не останню роль в організації ландшафту.

Ландшафтний дизайн — найдорожча й найпривабливіша галузь дизайну. В Україні він перебуває лише на стадії розвитку. Й ґрунтовні знання щодо окремих складові ландшафтного дизайну дозволяють нашим архітекторам і дизайнерам конкурувати зі спеціалістами інших країн світу.

Отже, особливостями використання води й каміння в ландшафтному дизайні є: активне застосування різних стильових і композиційних прийомів в організації навколишнього середовища; використання води в ландшафтному дизайні різного типу й спрямування; ретельне планування ландшафтного простору за допомогою

води, використання води у створенні композицій ландшафтного дизайну.

Список літератури

1. Голованов А. И. Ландшафтоведение / А. И. Голованов, Е. С. Кожанов, Ю. И. Сухарев. — М. : Колос, 2006. — 340 с.
2. Гроздинский М. Д. Эстетика ландшафта: навч. посібник / М. Д. Гроздинский, О. В. Савицька. — К. : КНУ ім. Т. Шевченка, 2005. — 365 с.
3. Крижанівська Н. Я. Основи ландшафтного дизайну / Н. Я. Крижанівська. — К. : Кондор, 2009. — 220 с.
4. Лазарев А. Г. Ландшафтная архитектура / А. Г. Лазарев, Е. В. Лазарева. — Ростов-на-Дону: Фенікс, 2005. — 343 с.
5. Мак-Кой Питер. Ландшафтний дизайн: планирование, проектирование и дизайн приусадебного участка / Практик. энцикл.: [Пер. с англ.] / П. Мак-Кой, Т. Ивелей. — М. : РОСМЭН, 2001. — 511 с.
6. Свиртинберг Р. Водные сооружения в саду. Практическое руководство / Роджер Светинберг. — М. : Ниола-пресс, 2009. — 128 с.
7. Свириденко В. С. Лісівництво / В. С. Свириденко, О. Г. Бабіч, Л. С. Киричок. — К., 2005. — 278 с.

Надійшла до редколегії 17.02.2012 р.

УДК 392:[111.852+316.772]

Е. А. МЕЛЬНИК

РИТУАЛ ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ КОМПОНЕНТ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Розглядається місце ритуалу в соціально-культурній діяльності. Особливу увагу приділено його функції естетизації комунікативного простору в цілому та ділового спілкування зокрема.

Ключові слова: ритуал, естетичний потенціал, комунікативна культура, інтернет-комунікація, корпоративна культура, PR.

Рассматривается место ритуала в социально-культурной деятельности. Особое внимание уделено его функции эстетизации коммуникативного пространства в целом и также делового общения в частности.

Ключевые слова: ритуал, эстетический потенциал, коммуникативная культура, интернет-коммуникация, корпоративная культура, PR.

In the article the place of ritual is considered in social-cultural activity. The special attention is spared his function of aesthetics of communicative space, and also business relations.

Key words: ritual, aesthetics potential, communicative culture, the Internet, corporative culture, PR.

Актуальність. У динаміці комунікативної культури під час постійного діалогу її структурних елементів формується єдине поле, для якого характерна уніфікація форм освоєння дійсності, зокрема моральних й художньо-естетичних аспектів. Зміст ритуалу в цьому процесі істотно змінюється. Сучасна культурно-цивілізаційна ситуація висуває свої вимоги стосовно адаптації індивіда до норм, обов'язків та функцій. Згідно з новою системою цінностей, значень змістів соціальної діяльності, відбувається трансформація ритуальної практики в соціально-практичну та соціально-культурну діяльність.

Естетичне є універсальною якістю людської діяльності. Воно узгоджується з різними законами краси, музики, гармонією, ритмом, мірою [2, с. 43]. Переживання та емоційна насиченість залежать від якості людської активності, в якій ідеали пов'язані з реальністю, а особистісне — з безособистісним. Людина безпосередньо реагує на зовнішні сигнали як на фізичні подразники, що поступово формують естетичну реакцію, яка зумовлена культурою [6, с. 33].

Естетичне формується під час зміни соціальних відносин, утіленням яких і є ритуал. Тому сьогодні актуально з'ясувати наявність ритуалу в естетичній діяльності та його трансформацію в сучасному суспільстві.

Метою статті є аналіз здатності ритуалу до естетизації культурно-комунікативного простору, а також з'ясування його естетичних змістів в організації сучасного ділового спілкування.

Естетична функція ритуалу проявляється в тому разі, коли основною спрямованістю ритуалу є те, яким чином побудовано саму ритуальну дію, за допомогою яких символів і як вони співвідносяться між собою. Зазвичай ритуал містить у собі суттєвий естетичний компонент, який є другорядним за своєю значущістю. У ритуалі відбувається зіткнення його семіотичної та естетичної природи.

Щоб мати естетичне навантаження, явище чи предмет не обов'язково повинні бути знаком. Нині багато явищ навколишньої природи, що не несуть інформації, є об'єктами естетичної насолоди. Явища, які тісно пов'язані з ритуальною практикою, набувають свого естетичного забарвлення за не зовсім притаманними їм критеріями, в яких не враховується зміст процесів, що відбуваються. Наприклад, ритуал стає лише естетичним феноменом у традиційних орнаментах, які колись мали певний зміст та певне ритуальне значення [3, с. 93]. Такий самий процес відбувається й у танці, що колись мав глибоке семантичне призначення, але сьогодні він слугує лише для естетичної насолоди.

Естетична візуалізація ритуалізованої поведінки та предметів є також своєрідним ідентифікатором соціальних зв'язків. В українській етнографії можна віднайти приклади того, як колір одягу,

зачіска, вишивка, прикраси, наявність певної атрибутики, матеріал одягу ставали так званим «паспортом», за яким можна було визначити територіальну належність, гендерну й вікову характеристику, статус українця в цілому. Сучасні дизайнери, створюючи модний одяг, можуть використовувати лише окремі етнічні мотиви, виключно з метою декорування одягу.

Сьогодні людина в деяких сферах своєї діяльності створює такі виразні естетичні зразки, які набувають художньо-образного значення (наприклад, зачіска, костюм стають частиною сценічного образу). Нині в більшості випадків орнамент утратив своє семантичне значення й сприймається суто як декоративна окраса. Орнаменти, які створюють сучасні дизайнери або мистецтво *body-art*, мають лише естетичне значення, а не виконують певні семіотичні функції. Татування в первісних племенах і в деяких пізніших людських співтовариствах також мало не менш естетичне, емоційне та змістово-інформаційне значення, ніж танець або спів, проте, сьогодні воно стало лише елементом декорування.

Естетичне завжди є складовою моральності та духовності. Теорія ритуалу пропонує своє вирішення проблеми походження соціально-моральних норм. Так, на думку А. А. Гусейнова [9], ритуал був основною, найяскравішою формою суспільного буття людини й головним утіленням людської здатності до діяльності, потреби в ній. Він був складною символічною поведінкою, що відображає життєві абсолюти. Ритуал запроваджував зразки та правила організації життя, визначав ієрархію цінностей, установлював та відтворював різні зв'язки, які мали важливе значення для життя людей.

У межах сучасної культури естетична та художня функції ритуалу мають значення цінностей. Цінності ускладнюють і розвивають потреби й інтереси, таким чином, слугують духовному розвитку людини та суспільства. Штучне завищення цінностей є неприпустимим — вони повинні відповідати інтересам і потребам, інакше втратять свою актуальність [7].

У семантиці ритуалу ідея дії, процесу дії й створення тісно переплетена з ідеєю жертвоприношення, де ритуал, жертвоприношення та сам процес ототожнюються. Жертвна ідея, втілена в сукупності жертвоприношень, яку описали історики й етнологи, пов'язана з почуттям подяки, доброзичливості, поваги та шанування, зі святковими переживаннями, серйозною відповідальністю, розумінням ціннісного змісту жертви. Інститут принесення дарів є дуже важливим для розуміння традиційних суспільств. Обмін дарами — найпоширеніший вид стародавніх зв'язків у суспільстві.

Ідеали та норми людських спільнот складаються з вимог та приписів, а також з політичних ідей, які зміцнюють позиції класового ладу. Таким чином відбувається формування ранньої монархічної

ідеології: обожнювання царя, вихваляння якого є обов'язковими та гіперболізованими, поєднання ідеї царизму з ідеєю вічності, портрет ідеального царя (захисника знедолених, справедливого правителя та судді). Розуміння правди та справедливості, як уважалося в ті часи, неможливе без примусу та пригноблення, деспотизму та насильства. Насильство й військова могутність стають майже головними умовами існування ранніх держав та імперій. Відбувається демонстрація сили, могутності, які викликають почуття гордості та величі у формуванні етичної свідомості.

Тому, говорячи про естетичну функцію ритуалу, слід звернути увагу й на те, що під час її реалізації відбуваються естетизація та семантизація не лише «позитивної» сфери буття людини добра, але й естетизація «негативної» зла. Зло стає привабливим, естетично забарвленим. Одними з найяскравіших прикладів можуть бути ритуали публічної середньовічної страти та ритуали поховання, в яких страта позиціюється як театралізоване дійство, поєднуючи в собі жах і захоплення.

Естетичну діяльність людини становлять такі види діяльності, як художньо-практична (прикладом є етикетна поведінка, карнавал, весільний або поховальний обряди), художньо-творча (створення об'єктів мистецтва), духовно-культурна (формування особистого смаку й ідеалів, оцінка смаку), дизайн тощо [9, с. 44].

Наприклад, у стародавньому Китаї музика була найважливішим елементом виховання та однією з обов'язкових для вивчення наук. Вона безпосередньо походила з ритуалу, була складовою етики й усього того, що називається внутрішньою красою або шляхетністю. Музика насамперед символ порядку, цивілізації, спокою та гармонізації соціуму, структурування хаотичного середовища, норми, ієрархії. Класичне визначення «шляхетної людини» (за Конфуцієм) як людини обов'язку та ритуалу передбачало, крім інших якостей, уміння триматися, що є сумісним із пластичним мистецтвом [10].

Вплив музики на стан людини надзвичайно великий. Це пояснюється тим, що музичний ритуальний ритм за частотними характеристиками близький до альфа-ритму людського мозку (8-14 Гц). Він є характерним для людини в стані засинання — короткий проміжок між бадьорістю та сном. У психології такий стан людини використовують для навіювання. Стимуляція людини ритуальним ритмом, звукоряд якого близький до альфа-ритму, активізує епілептоїдну тенденцію, властиву в прихованому стані кожному індивіду, як результат виникає можливість для зміненого стану свідомості, навіть транс. Прикладом може бути опис впливу музики з оповідання Л. М. Толстого «Крейцерова соната»: «Музика змушує мене забути про себе, мій справжній стан, вона переносить мене в якийсь інший, не свій стан. Вона, музика, одразу

переносить мене в той душевний стан, в якому перебував той, хто писав музику» [4, с. 61].

Індустріальний розвиток, прискорення темпу життя, технократична ідеологія не задовольняють потреби людини в спілкуванні, належності, співтоваристві тощо. Ця ситуація спостерігається на сучасному підприємстві, де людина реалізує лише ті свої можливості, які необхідні для того чи іншого матеріального або духовного виду виробництва. Найчастіше це зводиться до рухових навичок або контрольованих функцій у постійно стресових ситуаціях: авіадиспетчер, інженер з обслуговування автоматизованих систем. Вербально-емоційна сторона при цьому лишається на периферії. Емоції оголошуються чимось другосортним, придушуються різними способами. Цей процес привів до того, що в країнах Заходу маскуванню емоцій стало невід'ємною ознакою повсякденного життя. На думку німецького етолога І. Ейбл-Ейбесфельда, «проблема сягнула такого масштабу, що люди вже стурбовані своєю нездатністю спілкуватися навіть із близькими родичами...» [8, с. 119-120].

Візуальна сторона вербального спілкування поступилася інтернет-комунікації, що сьогодні посіла головне місце в способах передачі й зберігання інформації. Опосередкований характер інтернет-спілкування й особливий діапазон невербальних засобів передачі емоцій поступово витісняють «живий» контакт особистісного сприйняття. Міжособистісне сприйняття в електронній комунікації на перший план висуває графічні засоби, у той час як фонаційні (темп, тембр, гучність, стійкі інтонації) та кінетичні (жести, поза, міміка) засоби мають обмежений, компенсаторний прояв (емотикони — смайлики, що передають емоційний стан користувача, усталені таємні угоди про передачу невербальної інформації в Інтернет). Фанат-користувач інтернет-систем настільки адаптується в «іншу» реальність, у якій йому не потрібно адекватним чином виражати ті або інші види свого емоційного стану, що справжня реальність зі звичайними формами спілкування є для нього не зовсім зрозумілою. Це призводить до своєрідної скутості, страху «живого» спілкування з оточуючими. У цьому разі можна говорити про квазі-ригуал, що стає новою комунікативною формою міжособистісного спілкування.

В архаїчному та традиційному суспільствах дефіцит спілкування, емоційності усувався під час здійснення колективних ритуалів. Найважливішим результатом останніх була психотерапевтична компенсація, яка полягає в комунікації, об'єднанні людей, подоланні самотності, тривожності, відчуженості, що дає відчуття належності до групи — соціальної, статево-вікової, конфесійної.

У сучасну епоху однією з форм подолання дефіциту спілкування й емоційного відчуження та відчуття спільності, єдності

є естетичне сприйняття музики, танцю, співу, що може бути як позитивним (концерт класичної музики, конкурси, фестивалі та ін.), так і негативним (концерт рок-музики, нерідко з трансом і підвищеною агресією).

Розкутість емоцій, звільнення на деякий час від етнокультурних механізмів, що стримують, розслаблення й одночасна шаленість у прояві почуттів реалізовувалися в різні історичні періоди європейських країн. Так, у Давній Греції психотерапевтичну компенсаторну функцією виконували карнавали, вакханалії, рухи відьом, що були специфічною формою екстатичних ритуалів.

Екстатичні стани впливають на функціонування людини як члена спільноти та її організму. Одна з найважливіших функцій — релаксація — перехід з активного, збудженого стану в пасивний. Найважливішу роль екстатичні ритуали відіграють у досягненні оптимального співвідношення самотності й спілкування як найважливіших потреб людини. Потреба в самотності виражає вибірковий контроль доступу до «Я», тобто відкритість або закритість для соціальної та фізичної стимуляції. У традиційному суспільстві в етнокультурній традиції сформувалися способи балансування «самітність — спілкування», тобто регуляції відносин «Я» — «Інший». Суспільство з максимально відкритістю компенсує таку регуляцію традиціями, пов'язаними з тимчасовою ізоляцією. І, навпаки, де є максимізація самотності, наприклад у Сицилії, там це компенсується розкутою поведінкою на карнавалах.

Зарубіжні дослідники, зокрема Е. Чаплл, автор книги «Культура та біологічний індивід», стверджують, що дисфункції індивіда, а також роз'єднаність усередині групи мають за основу «емоційну асинхронію» [10, с. 138], яка усувається за допомогою ритуального трансу. Е. Чаплл розглядає музичні ритми, чи то ритуальну музику, чи то сучасну як синхронізатори внутрішньоорганічних процесів.

Ритуальне дійство в українській і російській традиціях будується не лише на музичному ритмі — у нашій традиції музика невіддільна від співу (ритуали в деяких традиціях позбавлені такої особливості — вони пов'язані ритмом, барабанним боем, ляскотом у долоні, спільними вигуками, але не піснею). Спів виконує подвійну функцію — з одного боку, підсилює ритм, а з іншого боку, гармонізацію всередині колективу, внутрішнє налаштування його членів один на одного (частково це зумовлює ритм, що активує біологічну активність мозку всіх членів групи на роботу в одному режимі). Особливо цьому сприяв характерний для української традиції колективний (хоровий) спів. На думку А. А. Мельникової, слова в пісні несли навантаження соціальних моделей поведінки, які в специфічному стані альфа-ритму засвоювалися глибше й

повніше; таке засвоєння підкріплювалося ще й багаторазовими повтореннями текстів [4, с. 131-137].

Ще однією особливістю української традиції було поєднання музики з рухом. Ритмічна організація, яка іманентно притаманна музиці, була для багатьох ритуальних свят обов'язковим компонентом вокалу (пісні). До цього можна додати ще одну ознаку — тілесну активність, рух. Прикладом є хоровод — круговий танець (коло — головний сакральний знак; язичницький «громовий знак» — колесо з шістьма спицями-пелюстками — дотепер центральний знак орнаменту).

Ритуал — це своєрідний різновид естетичної діяльності, в якому відбуваються естетизація людських відносин, регуляція аксіосфери. З розвитком економічних відносин важливим моментом у сучасних естетичних дослідженнях стало визначення з'ясування естетичних змістів у галузі економіки, а точніше — у сфері корпоративної культури сучасних комерційних організацій, важливою складовою якої є корпоративна естетика компанії, що здійснюється ритуальною діяльністю.

У життєдіяльності будь-якої комерційної організації, що активно діє на сучасному ринку, ми спостерігаємо значну кількість естетично забарвлених артефактів. Перш за все до них належить реклама. Усе предметне середовище компанії може мати естетичну виразність. Це забезпечує більш «теплий» функціональний простір корпоративного середовища компанії. Мотиви естетичного знаходимо й у діловій поведінці — до естетичних поведінкових артефактів належить й етикетна сторона ділових відносин, що має велике значення в сучасному бізнесі, й різні корпоративні ритуали, й театральність корпоративних свят, PR-подій, процедур «ініціації» нових співробітників.

Корпоративна естетика, що реалізується завдяки ритуалізованій поведінці, стає особливою управлінською та маркетинговою практикою, яку називають фірмовим стилем [5]. Фірмовий стиль компанії — це цілеспрямовано сформований набір колірних, графічних, словесних, типографічних, у широкому сенсі — дизайнерських і поведінкових констант. За його допомогою оформляються в певну естетичну єдність усі артефакти корпоративної культури, до яких належать як предмети, речі корпоративного середовища, так і процеси, відносини. Естетична сторона ритуалу налагоджує комунікативні відносини організації як із внутрішнім, так і з зовнішнім середовищем. Багато сучасних компаній системно розробляють для втілення естетичного компонента так звані brand-book як особливий набір правил застосування естетичної мови корпоративного фірмового стилю.

Отже, естетична сторона ритуалу в корпоративній культурі — це особлива мова, що існує у вигляді різних, насамперед

аудіальних і візуальних, знаків. За допомогою цих знаків кодується та транслюється інформація, для якої не підходить техніко-економічна, тобто гуманітарна, мова, соціокультурна інформація як зміст корпоративного іміджу, бренда, частково реклами. Фірмовий стиль поєднує естетичним ритуальним кодом у єдине ціле всю безліч артефактів корпоративної культури — від рекламної листівки до корпоративного свята, — створюючи єдиний естетичний текст. У межах фірмового стилю зв'язність «системи речей виникає тому, що ці речі (та окремі їхні аспекти — колір, форма та ін.) мають уже не самостійний зміст, а загальну функцію знаковості» [1, с. 72].

Естетична сторона ритуалізованої поведінки відповідає за індивідуальний дизайн корпоративної цілісності й утримання корпоративної ідентичності в зовнішньому та внутрішньому середовищі життєдіяльності компанії, без чого неможливі її продуктивність і розвиток.

Фірмовий текст корпоративної естетики як інтегратор виконує контекстуальну управлінську функцію, якісно оформлюючи всю предметну галузь життєдіяльності компанії, гармонізуючи внутрішнє середовище компанії та впливаючи на людську поведінку й відносини між співробітниками переведенням їх із індивідуальних мовних практик на фірмовий естетичний код, прийнятий у компанії. Саме ритуал, використовуючи багатство свого комунікативного потенціалу, відіграє «текстуальну» управлінську роль специфічного та тонкого регулятора міжособистісних відносин. Усім обсягом свого змісту він як естетичний код у внутрішньокорпоративному середовищі ініціює до життя одні стандарти поведінки, наприклад, креативності, точності, ввічливості й відкидає інші — прояви непродуктивності, неохайності, неетичності.

Корпоративна ритуалізована естетика чітко проявляється не лише в неординарних ексклюзивних ситуаціях корпоративного життя (наприклад, святах, урочистих заходах, презентаційних подіях), а й у повсякденних, але естетично позначених ритуалах (у носінні фірмового одягу або в музичній регламентації часових переходів від перерви до праці, або в особливих, літературно побудованих, фірмових мовних кліше). Проте в кожному з випадків фірмовий естетичний код регулює процес зміни корпоративних робочих практик із власне технологічних на соціокультурні, у межах яких найпродуктивніше відбувається взаємодія людей у компанії, чи то взаємодія між менеджерами, чи то мотивування персоналу, «зворотний зв'язок» із клієнтами тощо. Корпоративні змісти, цінності та норми поєднують увесь персонал невидимими зв'язками, які складно піддаються змінам, тому корпоративна культура комерційної організації стає дорогоцінним активом компанії. У контексті функціонування корпоративної культури саме

ритуалізована поведінка є індикатором індивідуального дизайну корпоративної цілісності й утримання корпоративної ідентичності в зовнішньому та внутрішньому середовищі життєдіяльності компанії, без чого неможливі її продуктивність і розвиток.

Аналіз місця й ролі ритуалу в естетичній діяльності дозволяє дійти таких висновків: ритуал естетизує комунікаційний простір, створюючи візуальну форму внутрішніх сутнісних сторін духовних процесів. Його естетична сторона сприяє індивідуалізації та ідентифікації артефактів комунікаційних зв'язків і предметів. За допомогою ритуалу відбувається адаптація суб'єкт-суб'єктних і об'єктних-об'єктних відносин у функціональному просторі організацій, суспільств. Як координатор аксіосфери він сприяє трансляції та засвоєнню соціальних моделей поведінки, а також естетизує комунікаційні відносини, організовуючи порядок, гармонію, ієрархію, запобігаючи роз'єднаності групи. Здатність ритуалу до естетизації репрезентується й у бінарній опозиції «добро» — «зло», декоруючи «негативні» сторони екзистенціональності людини (страта, поховання).

Подальші дослідження будуть пов'язані з пошуком раціональності ритуалу в сучасному комунікативному просторі.

Список літератури

1. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр. — М. : Рудомино, 1999 — 172 с.
2. Боров Ю. Б. Эстетика. В 2 т. Т. 1 / Юрий Борисович Боров. — Смоленск: Русич, 1997. — 576 с.
3. Кузьмичев И. К. Лада, или Повесть о том, как родилась идея прекрасного и откуда русская красота есть: (эстетика Киевской Руси) / И. К. Кузьмичев. — М. : Мол. гвардия, 1990. — 302 с.
4. Мельникова А. А. Музыка и специфика русского ритуала // А. А. Мельникова // Звучащая философия : сб. материалов конф. — СПб. : С. -Петербург. филос. о - во, 2003. — С. 131 – 137.
5. Питерс Т. Дизайн. Изобретай. Различай. Сообщай / Том Питерс. — СПб. : Стокгольм. шк. экономики в Санкт-Петербурге, 2008. — 160 с.
6. Столович Л. Н. Эстетическая и художественная ценность: сущность, специфика, соотношение / Л. Н. Столович. — М. : Знание, 1983. — 64 с.
7. Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал / Г. А. Ткаченко. — М. : Наука, 1990. — 284 с.
8. Эйбл-Эйбесфельдт И. Общественное пространство и его социальная роль / И. Эйбл-Эйбесфельдт // Культуры. — 1983. — № 1. — С. 110–138.
9. Этика : учебник / [под ред. А. А. Гусейнова, Е. В. Дубко]. — М. : Гардарики, 1999. — 496 с.
10. Chapple E. Culture and biological men / Elliot D. Chapple. — New York, 1973. — 217 p.

Надійшла до редколегії 27.02.2012 р.



*Музеезнавство.
Паметкознавство*

ДО МУЗЕЄФІКАЦІЇ ПОСЕЛЕННЯ УСОВЕ ОЗЕРО

Розглядається доцільність музеєфікації пам'ятки Усове озеро — поселення первісних металургів на Луганищині. Ретельність розкопок та унікальний матеріал дозволяють відтворити цей комплекс і зробити з нього скансен.

Ключові слова: пам'ятки давньої культури, металургія, музеєфікація, скансен, Усове озеро, історична цінність.

Рассматривается целесообразность музеификации памятника Усовое озеро — поселения первобытных металлургов на Луганищине. Тщательность археологических раскопок, а также уникальный материал позволяют восстановить данный комплекс и превратить его в скансен.

Ключевые слова: памятники древней культуры, металлургия, музеификация, скансен, Усовое озеро, историческая ценность.

The article is dedicated to the advisability of Usove ozero museumfication — the primal metallurgists' settlement in Lugansk region. The accuracy of the archaeological excavations and the unique material found, allow to renew the assemblage and to turn it into scansen.

Key words: ancient cultural relics, metallurgy, museumfication, scansen, Usove ozero, historic value.

Пам'ятки давньої культури посідають важливе місце в сучасній культурі України, становлять значну частину культурної спадщини нашої країни. За кількістю та різноманітністю історичних епох, культур, народів до яких належать ці пам'ятки, Україна має винятковий стан. Не кожна держава може похвалитися таким розмаїттям та різнобарв'ям культурної спадщини. Проте лише деякі з них музеєфіковані. Цілеспрямована державна політика щодо музеєфікації пам'яток давньої культури тільки формується. Тому першочерговим завданням є виявлення та оцінка пам'яток давньої культури щодо їх музеєфікаційних можливостей.

Від розвитку культури, від її рівня залежать міцність суспільства та його здатність до подальшого розвитку. Чим триваліше існує суспільство, тим більшає прірва між висотами культурних досягнень та рівнем культури пересічних громадян. Культура невід'ємна від культу предків, від шанування могил та пам'ятників минулих епох. Культура пишається своєю давниною, нерозривним зв'язком і з славним минулим.

Історія музеєфікації археологічних пам'яток на теренах України починалася з античних пам'яток [9] та Києво-руських міст [4, с. 6–10]. Уже на початок 70-х рр. XX ст. існували заповідники з пам'ятками Києво-руського часу. Пізніше почали музеєфікувати

первісні пам'ятки [6], в основному пам'ятки палеоліту. Доба бронзи фактично не представлена серед музеєфікованих пам'яток. Немає і музеєфікованих спеціалізованих пам'яток металургії в Україні.

У 80-ті рр. ХХ ст. здійснено розкопки великого поселення пізньої бронзи з бронзоливарним виробництвом. Нині в Україні це єдине розкопане поселення з такою специфікою. **Метою** статті є доведення доцільності музеєфікації поселення Усове озеро.

Усове озеро — пам'ятка унікальна для всієї доби бронзи України. Розкопані металургійні комплекси унаочнюють наше уявлення про металургійне виробництво за доби бронзи на території України і можуть стати базовим скансеном гірничо-металургійного комплексу в Луганській області, для всієї України.

Серед доволі ординарних поселень доби пізньої бронзи, які можуть використовуватися лише як матеріал для створення відновлюваних жител у скансенах, окреме місце посідає поселення зрубної культури Усове озеро на Донбасі (Краснолиманський район Донецької області). На поселенні в результаті повних розкопок відкрито численні майстерні з виплавки бронзи та її обробки. Поселення Усове озеро розкопувала експедиція Інституту археології України під керівництвом С. С. Березанської протягом 1975, 1977–1980, 1983 рр. Поселення розташоване на дюнному узвишші на відстані 1,5 км від сучасного русла ріки Сіверський Донець на її лівому березі. Поруч із поселенням — давнє русло С. Донця, яке дістало назву Усового озера. Узвишшя, зайняте поселенням, витягнуте перпендикулярно озеру та має овальну форму. Ґрунти, на яких воно розташоване, складаються з гумусованих пісків. Крім значної історичної цінності цієї пам'ятки, слід відзначити її близькість до великих промислових центрів (Донбас узагалі відзначається потужною міською інфраструктурою), зокрема до м. Краснолиманськ. Культурний шар поселення коливається в межах від 0,6 — 0,7 м до 1,5 м [2, с. 3–8]. Крім зрубного шару, виявлено енеолітичний шар, окремі матеріали абашівської та багатоваликової культур, шар бондарихинської культури. Зауважимо, що всі ці шари мають окреме місце на пагорбі і майже не накладаються один на другий. Крім лише бондарихинських жител, які перерізають зрубні комплекси.

Вертикальна стратиграфія поселення така: материковий пісок, який перекривається лінзами різноманітних культурних нашарувань. В окремих випадках окремі горизонти, які містили знахідки, відділялися стерильними прошарками.

Зрубні пам'ятки знаходилися у прошарку сірого піску. Загалом поселення розташоване на площі в 3 га. В житті поселення автор розкопок виділяє два умовні етапи. На першому етапі забудова поселення була колоподібною. Житла цього етапу розташовані

перпендикулярно берегу озера. Орієнтація за сторонами світу не мала значення для мешканців поселення. Спочатку був заселений південний, південно-східний та південно-західний схили пагорба. Усі житла утворювали овал з незабудованим центром [2, с. 11]. Певний час центр поселення залишався вільним від забудови. Розкопками в житлі виявлено жертovníк. Також у ньому не було нар. Усе це передбачає культове призначення приміщення. На високому східному мисі узвишся, де розташоване поселення, виявлені залишки культових споруд зольник [2, с. 13].

На другому етапі життя на території поселення значно змінюється. Будівництво зосереджується в північній та північно-західній частинах узвишся. Декілька жител споруджуються на місці покинутих жител. Деякі житла розташовані на одній лінії. Від попередніх жител вони відрізняються більшими розмірами, орієнтацією з півночі на південь, прямокутною формою, меншою глибиною. Є відмінності й у інтер'єрі. Можливо також, що пром'яна на півночі поселення є залишками штучного рова, який захищав поселення. Автор розкопок припускає можливість посилення оборонних споруд палісадом [2, с. 13]. Про наявність такого палісаду свідчать відсутність знахідок на схилі та чітка межа зольника № 2. Як вважає С. С. Березанська, головний в'їзд на поселення мав розташовуватися на похилому південно-західному схилі пагорба. Планування поселення дозволяє повністю музеєфікувати його. Легкі ґрунти, з яких складається поселення, уможливають без зайвих складностей відтворити зовнішній вигляд поселення. Виникає запитання: який етап існування поселення відтворювати? Перший чи, більш розвинений, пізніший? Сам автор розкопок дає реконструкцію пізнього етапу існування Усового озера. Можливо, з ним слід погодитися.

Відзначимо, що ретельні креслення та численні реконструкції як усього поселення в цілому, так і окремих жител є ще одним додатковим аргументом на користь музеєфікації цієї визначної пам'ятки. Ретельне ландшафтно-географічне дослідження Усового озера автором публікації доводить, що і рослинність, і сам краєвид майже не змінилися з часів існування поселення. Усе це є аргументами на користь його першочергового музеєфікування. Сюди б можна було перенести і залишки майстерень на поселенні Капітанове. Взагалі Усове озеро могло б стати центром музеєфікації археологічних пам'яток Донбасу в межах Донецької області, разом із копальнями скласти чудовий наочний комплекс, який би дозволяв глядачам детально уявити весь процес обробки та плавлення металу. Навіть якщо не вдасться музеєфікувати цю пам'ятку, розрізи, через 10 м, зроблені на пам'ятці, допоможуть відтворити її в зручнішому місці (наприклад, біля Картамиських копаєн на Луганщині) [11, с. 99–102].

Дослідження Усового озера й аналогії допомогли виявити основні ознаки домобудівництва цієї території (Донбасу). Цікаво, що основним матеріалом для зведення житла було дерево, про що свідчить і реманент, знайдений на поселенні. Застосування глини було вкрай обмеженим. Стіни зверху присипалися землею. Підрахунки Г. Ф. Коробкової довели, що на зведення такого житла було потрібно 400 годин [8, с. 212–225]. Особливістю будівель було те, що вони мали значну наземну частину. Середня площа жител коливається в межах 60–80 кв. м. Незважаючи на те, що в житлах не виявлено жодних натяків на окремі камери, можна припустити, що виявлені різкі розбіжності в призначенні між окремими ділянками жител є відбиттям окремих камер. В одному житлі мешкала одна родина. Більшість жител прямокутні, лише деякі наближаються до квадрата. Переважно вхід знаходився у торцевій частині житла. До помешкання потрапляли по сходах або пандусах. Збереженість стінок будівель пояснюється наявністю облицювання. Стовпи вкопувалися як по центру, так і попід стінами. Дуже складним для реконструкції моментом залишаються форми дахів будівель. Як пише С. С. Березанська, дахи могли бути плоскими, двоскатними та шатровими [2, с. 34]. Відзначається наявність більшої кількості стовпів, ніж це необхідно для підтримання даху. С. С. Березанська реконструює короткі стропила, які утворюють цілі пояси із складною поверхнею даху [2, с. 34].

У центрі багатьох жител виявлені невеликі округлі глиняні чи земляні підвищення. Призначення їх не завжди визначається однозначно. Якщо вони розташовані поруч із кухонними вогнищами, вони слугували для господарських потреб, в іншому разі радше можна говорити про жертівники чи вівтарі. Для створення повноти інтер'єру в експонування слід уводити, крім господарських ям, ями культові. Господарські вогнища являли собою відкриті майданчики, на яких тривалий час палили багаття та готували їжу. Можливо для цього використовували триноги, як на поселенні в Рубцях [3]. Крім кухонних вогнищ, існували освітлювальні багаття, які відрізняються світлим попелом.

Окремими об'єктами для відтворення мають бути металургійні майстерні чи горни, які у великій кількості знайдені на поселенні. Виявлені дві будівлі, які призначені лише для цього виду виробництва. Імовірно, що їх було більше, проте, вони не збереглися.

Виробнича будівля розташована на північ від житла на відстані 3,5–4,0 м. На глибині 0,4–0,5 м від поверхні простежувалася долівка за вуглистою поверхнею. Будівля витягнута по лінії північний схід–південний захід. Її довжина — 6,8 м, ширина — 4,2 м. Вздовж північно-східної стіни простежено 4 стовпові ями; вздовж південно-західної — 3 ями. В центрі будівлі виявлено п'ять ям, пов'язаних з металургійним виробництвом. Одна з них

мала розміри 2,4x1,2 м, глибина до 1,3 м заповнена шлаками, вугіллям, обпаленим каменем тощо. Друга яма менша. Її розміри 1,2x0,8 м при глибині близько 1 м. Решта ям злилися в одну та заповнені вуглистим піском. За межами будівлі біля північно-східної стіни виявлено залишки плавильної печі, від якої збереглася яма розмірами 2,0x2,6 м у розрізі конічної форми, глибиною 0,8-0,9 м. Стінки ями сильно обпалені. Нижня частина ями заповнена вуглистим піском. У верхній частині перепалені камені, шлаки, шматки руди, крейди, причому останні оброблені певним чином: їм надано кулькоподібної, яйцеподібної кубічної форми. На північ від описаної ями була виявлена ще одна яма довжиною близько 1 м, глибиною 1,2 м, яка також заповнена обпаленим каменем та шматками крейди. Загалом на Усовому озері знайдено 4 виробничі будівлі [2, с. 54–55].

Виявлені особливості печей дозволяють виділити два їх види. Перший має круглу чи овальну яму, діаметром до 1,0 м, глибиною до 0,7 м із горизонтальним чи конічним, коритоподібним дном. Звичайно на подах таких печей простежуються невеликі, глибші, ніж дно чашоподібні заглиблення діаметром 0,10-0,15 м та глибиною 0,1 м. Інколи такі печі об'єднуються по три в одну загальну конструкцію. Імовірно, вони працювали одночасно.

Другий тип печей був іншим. Шари попелу, що їх перекривали, мали великі розміри та характерну форму з'єднаних двох кіл. Їх основу становили дві ями, розташовані одна поруч з іншою. Звичайно, одна з ям була глибшою за іншу. Поруч із плавильними ямами виявлені пристрої на зразок піддувал. Можливо, через такі отвори здійснювалося дуття за допомогою міхів.

На думку С. С. Березанської плавильні печі нагадували відкриті ями. Саме такі печі реконструювали для ранньої доби металу Кавказу [10, с. 106–107], Уралу [12, с. 218], Закарпаття [1, с. 28–29], Казахстану [5, с. 93–94], Подоння [7], Сіверського Дінця [13, с. 32–45]. Як вважає С. С. Березанська, такі відкриті печі були притаманні андронівським, абашівським та зрубним племенам [2, с. 57]. Проте виявлені залишки перепеченої глини, які накривають попіл печей, свідчить про їх закритість. Інакше пояснити їх наявність логічно неможливо. Саме автор пише про те, що це залишки склепінь [2, с. 56]. Тому можна припускати, що в деяких випадках печі вже мали досконалішу конструкцію, ніж просто ями. Саме їх і слід відтворювати.

Виявлені у виробничих комплексах залишки плавильних печей дозволяють їх реконструювати. Верхня частина печей, як свідчать перепалені камені в заповненні ям, була виведена з каменю або з глини і не могла не звужуватися. Без цього неможливо було підвищити температуру в печі до плавлення металу. Діаметр вихідного отвору мав бути втричі або вчетверо меншим

від діаметру печі. Висота її над землею не перевищувала 1—1,5 м. Інакше колишнім металургам було б складно впоратися з тиглями чи плавильними горщиками з розплавленим металом. Отже, піч мала бути біконічною або кулькоподібною зі значною підземною частиною та конічною наземною частиною. Піч, імовірно, не мала даху, хоча б тому, що полум'я, яке виходило з печі вверх на декілька метрів, просто пошкодило б дах. Під час реконструкції плавильної печі слід передбачити показ внутрішньої частини такої печі. Отже, необхідний її розріз. Паливом для печей слугувало якісне вугілля з твердих порід дерева [2, с. 57]. Запас такого палива, а також руди, ливарних форм, лячок, крейди мусить бути поруч із піччю. Під час реконструкції слід мати супроводжувальний текст, де пояснюватимуть технологічні особливості металургії пізньої бронзи зрубних племен.

У приміщеннях, де відбувався процес підготовки руди до плавлення, мають бути наявні молоти важкої дії (в середньому вага такого молоту сягає 2,5 кг), пести, рудотерки, молотки (вага від 0,3кг до 1,0 кг), абразиви чи ковальські праски, відбійники тощо.

Загалом на поселенні Усове озеро досліджено 14 зрубних жител та 3 бондарихинські житла. Необхідним є відтворення всіх зрубних комплексів. Проте доцільність музеєфікації бондарихинського шару потребує спеціального розгляду. З одного боку, введення до майбутнього скансену іноетнічних (незрубних) пам'яток є зайвим. З іншого боку, при обережному ставленні до експозиції і плану всього поселення необхідно піклуватися про повноту інформації певної пам'ятки. На багат шарових пам'ятках це питання виникатиме постійно. І в кожному конкретному разі його необхідно вирішувати окремо. Якщо бондарихинські житла не заважають сприйняттю зрубного комплексу, вони можуть бути відтворені навіть на своєму місці розташування. Якщо перекривають повністю або частково зрубні комплекси, то їх можна зсунути на незабудовану ділянку. Так само можна вчинити й з енеолітовими комплексами, якщо такі будуть виявлені під час додаткових досліджень поселення.

Повернемося до характеристики жител зрубного часу. Два з них мають нині вже реконструкції [2], що значно полегшує їх відтворення та музеєфікацію. Житло № 1 розташоване в південній частині поселення в 4 м від сучасного схилу підвищення. Воно являло собою землянку не зовсім правильної прямокутної форми із закругленими кутами. Глибина котловану не перевищувала 1,2 м. Землянка орієнтована з північного заходу на південний схід. Розміри землянки 12,2x10,3 м. Вздовж північно-східної стіни (за публікацією — південно-східної, але це суперечить численним планам самого житла) на підвищенні споруджені нари

довжиною 8,4 м, шириною 2,2 м та висотою 0,3 м. Знайдені залишки дозволяють стверджувати, що нари були відділені від решти житла дошкою чи тином. Долівкою слугував пісок з домішками вугілля, попелу, дрібних кісток тварин та кераміки. Біля входу в житло виявлено купи попелу, які викидалися з вогнищ у землянці. Концентрація окремих знахідок та виробничих комплексів дозволяє виділити у землянці дві частини: північно-східну та південно-західну — господарську. Величезна кількість ям поділена на два типи: стовпові та господарські. Стовпові ями дозволяють з'ясувати конструкцію даху житла. Крім центральних, його підтримувало ще декілька рядів стовпів. Заглиблена частина житла по периметру була відокремлена від землі стінкою з тину. У житлі виявлено 6 господарських ям, які зосереджені в південно-східній частині землянки. Виявлено також 4 вогнища. Три з них мають звичайну конструкцію, притаманну відкритим вогнищам. Вогнище № 4 мало виробниче призначення і використовувалося для металургійного виробництва. Довжина плями вогнища сягала 5 м, ширина — 1,5-2 м. Попелясте скупчення перекривала велика кількість невеличких вогнищ. Про призначення вогнища свідчать знахідки навколо нього. Це велика кількість деревного вугілля, кальцинованих кісток, різних шлаків, фрагменти ливарних форм, кришок від форм, розтирачі, абразиви тощо. В межах землянки знайдено велику кількість посуду — більше 300 посудин. За складом знахідок житло датується найдавнішим на поселенні часом. Слід відзначити завбачливість автора публікації С. С. Березанської.

Землянка № 2 розташована на відстані 10 м на захід від житла № 1. Вона мала прямокутну форму із закругленими кутами. Глибина землянки — 0,6-0,7 м від давньої поверхні. Розміри: 14,3x8,0 м. Вхід, імовірно, був з північного заходу. У північно-західному куті землянки — нари на підвищенні. Ширина виступу 1,3 м висота — 0,25 м. Долівка аналогічна описаній вище. Чіткої системи в розташуванні стовпів не простежувалося. Більшість із 29 ям від стовпів розташовані вздовж довгої вісі житла, проте не на одній лінії. Деякі ями, можливо, слугували опорами деревного настилу. Деякі ооконтурювали нари. Призначення решти ям залишилося нез'ясованим. Стіни землянки були похилими, як свідчить реконструкція, чомусь не описана в тексті, нижня частина похилих стін мала переплетіння з тину та поверх прошарок глини для гідроізоляції. Центральне вогнище діаметром 1,5 м. використовувалося для металургійного виробництва. Потужність попелястого шару сягала 0,25 м. Над попелом простежувався шар слабо обпаленої глини. Тонкі прошарки такої глини траплялися і нижче. Основа вогнища виявилася обпаленою — товщина 3 см. Поруч із вогнищем виявлені глиняні форми, дрібні

шматочки металургійних шлаків, уламок бронзового знаряддя тощо. Друге вогнище мало звичайне господарське призначення. Але за межами землянки на північ від неї виявлено ще одне вогнище із залишками металургійного виробництва. Його розташування в безпосередній близькості від стіни дозволяє припустити, що вхід у землянку був не в західній стіні, як пише С. С. Березанська, а, можливо, у північно-східній — торцевій. Зважаючи на планування інших будівель поселення, таке трактування входу є логічним. Усе житло розділено на дві половини: північно-західну та південно-західну. Всі залишки людської діяльності зосереджені в північно-східній половині. Призначення південно-західної не з'ясовано. Знайдено 3 посудини, які майже повністю збереглися. Можливо, тут було якесь святилище. У житлі № 2 знайдено близько 270 посудин. Решта жител значною мірою повторюють конструкції, описані вище.

Розкопані житла та виробничі комплекси складуть основу натурної експозиції пам'ятки. Але для експонування знахідок з розкопок цього поселення слід передбачити експозиційну частину, яка має міститися окремо.

Розкопок, подібних Усовому озеру, на теренах України не виявлено. Саме в цьому і полягає унікальність цього комплексу. Музеєфікація такої значної пам'ятки як зрубне поселення Усове озеро стане унікальним явищем у культурному житті України. Перспективами подальших досліджень можуть бути створення архітектурного проекту пам'ятки і подальша розбудова її як скансену.

Список літератури

1. Балагурі Е. А. Давні металурги Українських Карпат / Е. А. Балагурі, В. І. Відзіля, С. Пеняк. — Ужгород : Карпати, 1978. — 122 с.
2. Березанская С. С. Усово озеро. Поселение срубной культуры на Северском Донце / Софья Станиславовна Березанская. — К. : Наук. думка, 1990. — 149 с.
3. Березанская С. С. Поселение срубной культуры на р. Оскол / С. С. Березанская // Краткие сообщения Института археологии АН УССР. — 1959. — Вып. 8. — С. 103–125.
4. Вечерський В. В. Історико-культурні заповідники: плани організації території / В. В. Вечерський // Сіверщина в історії України : зб. наук. пр. — К. — Глухів : Центр пам'яткознавства НАНУ і УТОПІК, 2011. — Вип. 4. — С. 6–10.
5. Гришин Ю. С. Древняя добыча меди и олова / Юрий Семенович Гришин. — М. : Наука, 1980. — 135 с.
6. Кепін Д. В. Музеєфікація об'єктів археологічної спадщини в Європі: на прикладі пам'яток первісної культури / Дмитро Володимирович Кепін; Центр пам'яткознавства НАН України, Українське т-во охорони пам'яток історії та культури. — К. : Центр пам'яткознавства, 2005. — 175 с.

7. Килейников В. В. Каменные горно-металлургические и металлообрабатывающие орудия Мосоловского поселения / Виктор Викторович Килейников // Эпоха бронзы восточно-европейской лесостепи : межвуз. сб. науч. тр. / Воронеж. гос. ун-т им. Ленинского комсомола; редкол. : А. Д. Пряхин (отв. ред.) [и др.]. — Воронеж, 1984. — С. 108–123.
8. Коробкова Г. Ф. Палеоэкономические разработки в археологии и экспериментально-трасологические исследования / Г. Ф. Коробкова // Первобытная археология — поиски и находки: сб. науч. тр. / АН УССР, Ин-т археологии; редкол. : И. И. Артеменко (отв. ред.) [и др.]. — К., 1980. — С. 212–225.
9. Крыжицкий С. Д. Архитектура античных государств Северного Причерноморья / Сергей Дмитриевич Крыжицкий. — К. : Наук. думка, 1993. — 246 с.
10. Махмудов Ф. А. О древнейшей металлургии Кавказа / Ф. А. Махмудов, Р. М. Мунчаев, И. Г. Нариманов // Советская археология. — 1968. — № 4. — С. 106–107.
11. Отрощенко В. В. Украинско-российская экспедиция по изучению памятников эпохи бронзы Донецкого бассейна / В. В. Отрощенко, А. Д. Пряхин, В. И. Беседин [и др.] // Археология восточно-европейской степи. — Воронеж, 1997. — Вып. 10. — С. 99–102.
12. Сальников К. В. Андроновские поселения Зауралья / К. В. Сальников // Советская археология. — 1954. — № 20. — С. 213–252.
13. Татаринов С. И. Металлургия бронзы у племен срубной культуры Восточной Украины / С. И. Татаринов // Советская археология. — 1983. — № 4. — С. 32–45.

Надійшла до редколегії 13.03.2012 р.

УДК 728.83 : 069

О. В. ЖУКОВА

ХОМУТЕЦЬКА САДИБА МУРАВЬОВИХ-АПОСТОЛІВ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ МУЗЕЄФІКАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Досліджуються історико-культурна цінність садиби Муравьових-Апостолів у с. Хомутець Полтавської області як маловідомої пам'ятки історії й палацово-паркової архітектури Лівобережної України та особливості, що формують передумови її життєздатності в сучасних умовах.

Ключові слова: гетьман Д. Апостол, українська садиба, декабристи, історико-культурна цінність, пам'ятка палацово-паркового будівництва, музеєфікація.

Исследуются историко-культурная ценность усадьбы Муравьевых-Апостолов в с. Хомутець Полтавской области как малоизвестного памятника истории и дворцово-парковой архитектуры

Левобережної України і особенности, которые формируют предпосылки для ее жизнеспособности в современных условиях.

Ключевые слова: гетман Д. Апостол, українська усадьба, декабристи, историко-культурная ценность, памятник дворцово-паркового строительства, музеефикация.

Investigated the historical and cultural value of farmstead of Muravevych-Apostolov in Homutets of the Poltava area as a not popular monument of history and court-style-park architecture of Left-bank Ukraine and feature, that form preconditions for her viability in modern terms.

Key words: a hetman D. Apostol, Ukrainian farmstead, decembrists, the historical and cultural value, monument of court-style-park building, transformation in the museum.

Садиба Муравйових-Апостолів — маловідомий зразок української садиби кінця XVIII — початку XIX ст. — розташована неподалік курортного міста Миргород у Полтавській області. Внаслідок руйнівних сил часу й знецінення об'єкта набула актуальності проблема її збереження, що ґрунтується на пошуках шляхів забезпечення життєздатності історичного середовища.

Мета статті — дослідити історико-культурну цінність Хомутецької садиби Муравйових-Апостолів та з'ясувати передумови, що формують можливості її відродження як музейно-туристичного центру.

Незважаючи на те, що архітектурна спадщина Полтавщини постійно привертала увагу істориків, науковців, любителів заглиблюватися в минувшину краю, значна частина садибних комплексів, що належали середньому дворянству та розташовувалися в малих населених пунктах, не розглянута детально. Деякі палацово-паркові ансамблі, котрі збереглися, набули статусів пам'яток архітектури, музеїв-заповідників. Інші тривалий час залишалися невідомими і лише на початку XXI ст. були згадані й узяті на облік. До таких якраз і належить маєток Муравйових-Апостолів.

Хомутецька садиба як пам'ятка палацово-паркової архітектури привертала до себе увагу дослідників як у наш час, так і в XIX ст., але ніколи не була предметом окремого дослідження, а розглядалася в контексті палацово-паркового будівництва на Полтавщині.

У XIX ст. інформація стосовно власників маєтків, їх заможності та соціального стану в суспільстві містилася в краєзнавчій періодиці (журнали «Русская старина», «Киевская старина», «Столица и усадьба») [6]. Відомості про соціально-економічне та культурне життя країни друкувалися в енциклопедичних виданнях, що допомагало проаналізувати чинники формування палацово-паркових ансамблів Полтавщини [1, 7].

За радянських часів палацово-паркові комплекси Полтавщини досліджували Д. Голда [2], В. Тимофієнко [10] та В. Козюлін [4].

На сучасному етапі систематичне дослідження палацово-паркового будівництва на Полтавщині у XVIII–XIX ст. відбито в наукових працях Л. С. Шевченко [12–14]. Історія роду Апостолів, їхніх нащадків і залишеної ними історико-культурної спадщини привертає увагу й краєзнавців [5].

Стан наукових досліджень у галузі вивчення окремих пам'яток садибного будівництва, зокрема садиби Муравйових-Апостолів, дає змогу констатувати недостатню опрацьованість цієї проблеми. Попередні дослідження стосувалися лише найвідоміших об'єктів і не мали на меті створення цілісної картини розвитку садибного комплексу, виокремлення його культурної й історичної цінності, масштаб якої формує передумови для музеєфікації пам'ятки.

Нині палацово-парковий ансамбль Муравйових-Апостолів у с. Хомутець на Полтавщині викликає значний інтерес і як витвір садово-паркового мистецтва, і як історичний об'єкт, пов'язаний з визначними історичними подіями в регіоні та з життям відомих людей, і як взірць характерної архітектури відповідного періоду. Історично садиба належить до роду Муравйових-Апостолів, що походить з відомої династії Апостолів, яка дала Україні видатних військових і політичних діячів.

Уперше представники родини Апостолів з'явилися в Хомутці після Визвольної війни українського народу 1648–54 рр., коли власником тодішнього ще хутора став хомутецький сотник, пізніше — Миргородський полковник П. Є. Апостол, який з 1659 р. був наказним гетьманом [7, с. 347].

Його син Данило Павлович Апостол (згодом — гетьман Лівобережної України) у 1689 р. одержав універсал від гетьмана Івана Мазепи на володіння Хомутцем. Згодом цей універсал було підтверджено ще й царською грамотою (1710 р.). Хутір став родовим маєтком Апостолів, що зумовило створення тут невеликого дерев'яного палацу, навколо якого заклали парк.

У спадок Хомутець перейшов до лубенського полковника П. Д. Апостола — одного із синів Данила Апостола, який розбудував маєток [7, с. 348].

Зі щоденника Петра Даниловича відомо, що до хомутецького маєтку в 1725 р. входили житловий будинок, стайня, невелика пивоварня з котлом для пива «весом в 3 камня», пасіка, кілька ставків [5, с. 6]. Зведення в 1754 р. мурованої Троїцької церкви з дзвіницею остаточно формує український садибний комплекс, традиційний для старшинської верстви населення.

Інформацію про красивий дерев'яний палац, регулярний сад із теплицями, стайні й ставок залишив російський учений-природознавець, член Петербурзької академії наук А.-Й. Гільден-

штедт, який 1774 р. відвідав Хомутець у складі наукової експедиції [9, с. 567].

Останнім власником маєтку з роду Апостолів був правнук Д. Апостола Михайло Данилович — секунд-майор, полковник Ямбурзького кирасирського полку. Саме за період його володіння тут було побудовано новий палац зі стилістичними елементами пізнього бароко та раннього класицизму, розширено парк. Розвиток садиби відповідав тодішній історико-культурній ситуації, коли в другій половині XVIII ст. збагатіла колишня козацька старшина, зрівняна в правах із російським дворянством, починає задовольняти свої вимоги щодо архітектурних уподобань будівництвом розкішних садіб, орієнтованих на петербурзьку знать.

Чіткість і лаконічність, симетрія у вирішенні всієї території садиби в Хомутці відповідають ранньокласицистичним засадам, але разом з тим у ній зберігаються декоративні, суто пластичні мотиви та прийоми бароко: прямокутні башти флігелів, барочні фронтони, що декорують вікна мансардного поверху, декор інтер'єрів палацу [10, с. 28].

Михайло Данилович був останнім прямим нащадком по чоловічій лінії роду Апостолів, з його смертю не стало. Прізвище Апостолів у 1801 р. отримав Іван Матвійович Муравйов — син М. А. Муравйова та О. П. Апостол (його мати вийшла заміж усупереч бажанню свого батька й втратила зв'язок із родиною) [1, с. 194]. Але бездітний Михайло Данилович, щоб зберегти прізвище Апостол, визнав родича й просив царя дозволити передати його нащадкові Д. Апостола по жіночій лінії.

На початку XIX ст. господарем хомутецького маєтку став І. М. Муравйов-Апостол (1770–1851) — російський письменник-просвітник, перекладач, історик і дипломат, академік Російської Академії наук [6, с. 88]. Після відставки 1806 р. він переїхав у Хомутець, де впорядковував родовий маєток.

Фахівці зазначають, що за зразок він узяв композицію двору — курдонеру, характерну для садибно-палацової архітектури доби класицизму й поширену в європейській культурі XVII — початку XIX ст., а в Росії — з початку XVIII ст. [14, с. 213].

«Курдонер» перекладається з французької як «почесний двір». Його особливостями були П-подібна форма палацу (до центральної дерев'яної двоповерхової частини Іван Муравйов-Апостол добував муровані флігелі, які з'єднували з нею напівкруглими переходами) й просвітчаста огорожа. Над своєрідним ганком, що оздоблював центральний вхід, на рівні другого поверху було влаштовано терасу-балкон, на яку був вихід з парадної зали, а зі сторони паркового фасаду — терасу-лоджію, з якої сходами можна було вийти до ставу. У центрі вхідної башти палацу встановлено родинний герб Муравйових-Апостолів [9, с. 568].

Парк складався з двох частин — англійської і французької. Перша являла собою природний ліс із прокладеними стежками. Друга була рукотворною, де росли липи, граби, берези, черешчаті дуби, серед яких облаштовано паркові алеї. У зелені парків і стояв палац.

Став, який розділяв паркові зони і на який виходила палацова тераса, був створений штучно. Наповнювали його з річки, рівень якої був вищим від рівня ставу, через прокладений рівчак. Дно штучної водойми виклали блакитною глиною, і над прозорою, що здавалася бірюзовою, водою піднімалися три штучні острівці, які з'єднувалися місточками [2, с. 239].

Вів до маєтку головний в'їзд, що проходив від села через місток над річкою Хомутець центральною алеєю парку до парадного двору — курдонеру перед палацом.

До складу садибного комплексу входили не лише головні будівлі маєтку (палац із флігелями й баштами, Троїцька церква), а й службові (контора управителя, житловий будинок садівника, каретний сарай, стайні, корівник, склади) та паркові споруди (оранжерея, теплиці, башта, альтанка, мости) [12, с. 37]. Архітектурні об'єкти гармонійно поєднувалися між собою та природним довкіллям, ансамбль у цілому проектувався з неабияким мистецьким смаком.

Зважаючи на те, що після закінчення служби Іван Матвійович оселився в Хомутецькому маєтку, де займався наукою та літературою, маєток стає значним культурним центром того часу. Це дворянське гніздо славилось своєю бібліотекою з класичними творами вітчизняної та світової літератури; до неї, зокрема, входили рідкісні видання: 59 альбомів «Опису Єгипту» (1820 р.), два великі альбоми з мідними гравюрами, які зображували краєвиди Італії, острова Сицилії, розкопки Геркуланума [11, с. 23]. Там же були зібрані й багаторічні комплекти російських та іноземних журналів, що регулярно надходили в Хомутець.

Картинна галерея власника маєтку налічувала багато творів західноєвропейського образотворчого та декоративного мистецтва, портретну галерею свого роду, збірку античних і середньовічних старожитностей з Ольвії та Криму [11, с. 23].

У його стінах прогресивне дворянство обговорювало політичні питання, історичні події, майбутнє держави. Хомутецька садиба стала одним з центрів декабристського руху в Україні.

Сини І. М. Муравйова-Апостола від першого шлюбу — Матвій, Сергій та Іполит — були членами таємних організацій, що після повстань у грудні 1825 й у січні 1826 рр. стали називатися декабристськими. У 1824-25 рр. брати Муравйови-Апостоли, декабристи П. Пестель, М. Лорер, М. Бестужев-Рюмін, М. Лунін та інші приїздили до маєтку на свої таємні збори [8, с. 9].

Вони виступили проти самодержавства й були покарані. Сергія в числі п'ятьох керівників повстання декабристів повісили за вироком суду, Матвій відбув 30 років заслання в Сибіру, Іполит став самогубцем — застрелився при арешті. Вбитий горем батько на честь своїх синів посадив три дуби в парку, які зрослися корінням і збереглися понині [8, с. 12].

Після розгрому повстання й трагедії, яка спіткала родину, батькові синів-декабристів було заборонено жити в Росії. Іван Матвійович головним чином жив у Відні та Флоренції, до родинного маєтку повернувся лише в 1840-х рр. Хомутецька садиба залишилася молодшому синові від другого шлюбу Василеві Івановичу Муравйову-Апостолу [1, с. 194].

Після смерті Василя, який не мав дітей (не залишили нащадків і три старші сини), садиба перейшла у володіння його вихованці, а після заміжжя в 1884 р. — її чоловікові С. К. Гартінгу [9, с. 569]. Нашадки Апостолів зберегли традиції попередників. На території садиби розташована мурована Троїцька церква з дзвіницею; у 1883 р. було освячено Покровську дерев'яну церкву з дзвіницею, при якій функціонували бібліотека й жіноча школа грамоти. У 1884 р. в будинку, спорудженому на кошти поміщиці Муравйової-Апостол-Гартінг, було відкрито земську школу. З 1891 р. також тут діяла земська лікарня [5, с. 24].

Повстанські віяння початку ХХ ст. не пройшли й повз Хомутець. З 1901 р. тут створюється революційний гурток, а в грудні 1905 р. невдоволені селяни здійснили напад на маєток Гартінга. Для придушення бунту довелося викликати урядові війська, а найактивніші учасники заворушення були кинуті до в'язниці [5, с. 25].

Після проголошення в Хомутці радянської влади в січні 1918 р. маєток було націоналізовано й пограбовано. Через два роки в селі засновується перше колективне господарство «Червона нива» ТСОЗ «Колосок». На базі поміщицького маєтку створено прокатний пункт допомоги селянам сільськогосподарськими машинами, худобою, насінням.

З 1920 р. в колишньому палаці відкриваються одна з перших в Україні агропрофшкіл з 3-річним терміном навчання, потім технікум свинарства, перетворений у 1933 р. на ветеринарно-зоотехнічний, який існує й донині [9, с. 569].

За радянських часів історичну цінність маєтку вбачали в тому, що тут був центр декабристського руху. Так, у 1975 р. на честь 150-річчя повстання декабристів в одному з приміщень палацу було відкрито кімнату-музей, де містилася частина експозиції Хомутецького історичного музею, присвячена декабристам. Тут демонструвалися книжки, чорнильниця, стінний годинник та інші речі з пограбованого маєтку Муравйових-Апостолів, які вдалося

зібрати в середині ХХ ст. [5, с. 26]. На стіні будинку прикріпили меморіальні дошки. Вже на початку ХХІ ст. музей занепав і був закритий.

Але в цей період не визнавалася цілісність садибного комплексу як пам'ятки палацово-паркового будівництва. Підтвердженням стало розмежування комплексу на два види пам'яток: у 60-х рр. ХХ ст. садибний парк визнано пам'яткою садово-паркового мистецтва, у той час як палацу в грудні 1970 р. надали статусу пам'ятки історії [9, с. 569].

З роками для технікуму звели сучасніше приміщення. Непотрібна відтепер будівля палацу залишилася стояти пустою. На сьогодні увесь парк, як і будівля палацу, перебуває у віданні Хомуцького ветеринарно-зоотехнічного технікуму. Сучасний період кінця ХХ — початку ХХІ ст., внаслідок зміни суспільно-політичних і соціально-економічних умов призвів до втрати утилітарного значення садибного комплексу та його занепаду.

Старовинний парк площею 77 га давно потребує професійного оновлення. Дерев, посаджених наприкінці ХVІІІ — початку ХІХ ст., майже не лишилося, росте самосів. Прикрасою парку залишається міцний потрійний дуб, посаджений І. М. Муравйовим-Апостолом на честь трьох синів-декабристів. Столітній дуб є живим нагадуванням про родинну й історичну драму.

Будівля палацу, незважаючи на її занедбаність, і досі вражає своїм архітектурним вирішенням. Це кам'яна, потинькована, двоповерхова споруда. Головний вхід палацу підкреслює вежа зі складним дахом. Парадний двір утворюють бічні флігелі з кутовими вежами та мансардним поверхом.

В інтер'єрі ще збереглася ліпнина у вигляді родових гербів та розеток, розписи стель у кімнатах і шедевр дерев'яного зодчества — дубова стеля в залі.

Усе це робить споруду оригінальним зразком садибної архітектури України ХVІІІ — початку ХІХ ст.

Дослідження історико-культурної цінності садиби Муравйових-Апостолів засвідчує її особливе місце серед надбань дворянсько-садибного будівництва в Україні. Вона зберігає пам'ять славетного роду Апостолів і навіть у занедбаному стані демонструє облаштування життя представників козацької старшини. Розшарування населення Полтавщини на різні соціальні верстви, спричинене політичними змінами у ХVІІІ-ХІХ ст., зумовило виникнення різних типів садибних утворень, у першу чергу палацово-паркових ансамблів дворянської верстви населення, до яких і належить Хомуцька пам'ятка. Зважаючи на те, що в Україні збереглося небагато маєтків козацької старшини, можна говорити про значущість садибного комплексу Апостолів у контексті дослідження основ українства та відродження національної культури.

На початку XIX ст. Хомутецька садиба стала місцем зустрічі декабристів. У кімнатах палацу велися суперечки про потреби народу, про волю, про справедливість, які на той час були прогресивними. Пам'ятає цей будинок горе батька, який отримав сумну звістку, й практично кінець старовинного роду Апостолів, а за ним і Муравйових-Апостолів.

Небезпека руйнування палацово-паркового комплексу, втрати важливої культурно-історичної спадщини потребує організації для історичного середовища життєздатних умов перетворенням його на об'єкт екскурсійного відвідування (тобто його музеєфікація). Можливості музеєфікації пам'ятки підкріплені фактором вигідного місця розташування — поряд із широковідомим Миргородським курортом.

Музеєфікаційні процеси здатні вдихнути нове життя в старовинний садибний комплекс та якомога ефективніше використати закладений у ньому історико-культурний потенціал. Приспособлення пам'ятки до умов музейного показу супроводжується поглибленням історико-архітектурних знань, створенням цілісної картини її розвитку, популяризацією садибного комплексу, що сприятиме відродженню естетичної свідомості місцевого населення, підвищенню його духовності та загальної культури.

Значна цінність садиби Муравйових-Апостолів як витвору садово-паркового мистецтва, як історичного об'єкта, пов'язаного з життям відомих людей, як взірця ранньокласицистичної архітектури забезпечує її інтенсивне долучення до музейно-туристичного простору України, що зумовлює практичну доцільність досліджень у цьому напрямі.

Список літератури

1. Брокгауз Ф. А. Муравйов-Апостол / Ф. А. Блокгауз, И. А. Ефрон // Энциклопедический словарь. — СПб : Типо-литография И. А. Ефрона, 1897. — Том XX. — С. 194.
2. Голда Д. М. Дендрологічна пам'ятка — лісопарк «Хомутець» на Полтавщині / Д. М. Голда // Матеріали III з'їзду українського ботанічного товариства. — К. : Наук. думка, 1965. — С. 239.
3. Горенко Л. І. Дворянсько-поміщицьке середовище Полтавщини кінця XVIII — першої половини XIX ст. : історико-культурологічні виміри / Л. І. Горенко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — К. : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2009. — № 2. — С. 28–33.
4. Козюлин В. В. Композиционные приемы в архитектуре второй половины XVIII и начала XIX вв. (на примерах усадебных комплексов Левобережной Украины) : дис ... канд. арх-ры / В. В. Козюлин. — К., 1954. — С. 42.
5. Кострубін Л. М. Муравйови-Апостоли вдома й на чужині / Л. М. Кострубін. — Полтава : Оріяна-Полтава, 2004. — 34 с.

6. Кубасов И. Иван Матвеевич Муравьев-Апостол, автор «Писем из Москвы в Нижний Новгород» / И. Кубасов // Русская старина. — 1902. — Т. 112, октябрь. — С. 87–104.
7. Малороссийский родословник : В 4 т. — К. : Типография товарищества Г. Л. Фронцкевича и К., 1908. — Т.1. — 518 с.
8. Медведська Л. О. Декабристи на Полтавщині / Л. О. Медведська. — Х., 1960. — 62 с.
9. Полтавщина: Енциклопедичний довідник / За ред. А. В. Кудрицького. — К. : Українська енциклопедія імені М. П. Бажана, 1992. — 1024 с.
10. Тимофієнко В. І. Українська садибна архітектура другої половини XVIII — першої третини XIX ст. / В. І. Тимофієнко, В. Ю. Єрошев. — К. : НДІТІАМ, 1993. — 44 с.
11. Ханко В. М. Меценати і колекціонери на Миргородщині / В. М. Ханко // Квартал. — 2000. — № 21 (46). — С. 23.
12. Шевченко Л. С. Дворянське гніздо Муравйових-Апостолів на Полтавщині / Л. С. Шевченко // Полтава: архітектура, історія, мистецтво. Матеріали II наукової конференції «Вайнгортівські читання», грудень 2003 р. — Полтава, 2003. — С. 3–39.
13. Шевченко Л. С. Історичні передумови розвитку палацово-паркового будівництва на Полтавщині у XVIII–XIX ст. / Л. С. Шевченко // Археологічний літопис Лівобережної України. — 2002. — №1. — С. 39–41.
14. Шевченко Л. С. Палацово-паркове будівництво на Полтавщині у XVIII–XIX ст.: історіографічний аспект / Л. С. Шевченко // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. — К. : НАОМА, 2001. — Вип.8. — С. 211–217.

Надійшла до редколегії 01.03.2012 р.

УДК 930 . 1 :[069:792] (477) «1919/1923» І. Г. РУДАВІНА

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТЕАТРАЛЬНИХ МУЗЕЇВ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ 1919-1923 РР.

Уперше визначено і проаналізовано передумови виникнення музею нового типу — театрального — у контексті національно-культурних процесів.

Ключові слова: *театральний музей, передумови, потреби суспільства, розвиток театру в Україні, розвиток культури.*

Впервые определены и проанализированы условия, предшествующие возникновению музея нового типа — театрального — в контексте национально-культурных процессов.

Ключевые слова: *театральный музей, предпосылки, потребности общества, развитие театра в Украине, развитие культуры.*

The preconditions of the origin of the museum of a new type-theatrical in the context of national cultural processes were determined and analysed for the first time.

Key words: *theatrical museum, the preconditions, the origin of a theatre in Ukrain, culture.*

Актуальність. Театральні музеї складають особливу типологічну групу музеїв України. Їх діяльність завжди була важливим культуроформуючим чинником, а «біографія» — невід'ємною складовою національно-культурних процесів. Існуючу форму означених музейних закладів дозволяє пояснити культурологічний підхід у методології дослідження, який передбачає з'ясування культурних запитів і потреб суспільства як передумови виникнення музеїв нового типу. Слід зауважити, що на сучасному етапі розвитку науки спостерігається тенденція зближення музеєзнавства і культурології. Виявити закономірності процесу розвитку театральних музеїв поза культурним контекстом убачається неможливим, оскільки саме культура є сполучною в ланцюгу історія — пам'ять. На цій підставі деякі дослідники, наприклад, провідні музеєзнавці Росії [12, с. 250], схильні вважати музеєзнавство культурологічною дисципліною. Використання культурологічного підходу в означеному дослідженні сприятиме осмисленню закономірностей процесу розвитку театральних музеїв у системі національних культурних процесів. Комплексний інтегративний підхід у дослідженні історичного досвіду діяльності театральних музеїв дозволить визначити весь спектр їх реальних можливостей для активізації в сучасних умовах культурного відродження держави.

Вивчення наукових праць провідних фахівців з історії України, історії культури України, музеєзнавства, театрознавства засвідчило, що досліджувана тема розроблена недостатньо. Питанню розвитку театру в Україні в перші роки радянської влади присвячене дисертаційне дослідження І. Романько [13]. Важливий фактичний матеріал міститься в періодиці досліджуваного періоду [1, 10], в опублікованих документах з культурного будівництва в Україні [8], в документах і матеріалах з історії театру СРСР [5, 6, 7], в нарисах з історії музею театру «Березіль» [2], у спогадах і біографіях В. Василька [3] та ін. діячів сцени. Отже, дослідження проблеми базується на інтегративному підході історії і культурології, театрознавства і музеєзнавства і, відповідно, загальних висновках означених дисциплін.

Мета статті — виявити і проаналізувати передумови виникнення музею нового типу — театального — у системі національно-культурних процесів.

Передумови, що спричинили створення театральних музеїв, мали як загальний, сприяючий виникненню музеїв нового типу

в першій половині 1920-х рр. характер (поширення краєзнавчого руху в Україні, піднесення національної свідомості, розгортання українізації, державно-музейна політика та ін.), так і певні, притаманні лише означеному типу музеїв особливості, найважливішою з яких виявився бурхливий розвиток театрального мистецтва в Україні в нових культурно — історичних умовах.

Найсуттєвіші зміни в театральному житті України, що вплинули на створення музею нового типу, відбулися після встановлення радянської влади, коли активізувався процес революційних перетворень у культурі.

У цілому післяреволюційний період культурного будівництва в Україні характеризується пошуком доступних форм роботи з новою, в більшості неписьменною аудиторією. Позитивним явищем культурного процесу 1919 1920-х рр., як зазначають фахівці з історії культури, була «боротьба за підвищення загального культурного рівня трудящих, забезпечення народів реальних можливостей прилучитися до багатства культури» [4, с. 722]. Важливим чинником розбудови української культури і популярним жанром мистецтва стає театр. Незважаючи на скрутне становище країни 1919 початок 1920-х рр. є періодом активного відродження і розквіту театрального мистецтва, умови для розвитку якого були створені зрушеннями 1917 р. та діяльністю попередніх урядів (скасування національних обмежень, залучення до діяльності видатних діячів культури та ін.).

Про особливу увагу, якою після революції була оточена театральна тема, та про мистецькі пошуки ролі театру в нових культурно-історичних умовах нового політичного режиму свідчать різноманітні тогочасні періодичні видання, які виходили друком у великих культурних центрах: Харкові, Києві, Одесі. Наприклад, «Театральний кур'єр» (1919 р.), «Театральные известия» (1920 р.), «Театр» (1921 1923 рр.), «Театральний бюллетень» (1921 — 1923 рр.), «Театр» (1922р.) та багато ін. Значна кількість публікацій щодо поточного театрального життя містилась і в журналах, присвячених загальним питанням мистецтва: «Шляхи мистецтва» (1921 — 1923 рр.), «Мистецтво» (1922 р.) та ін. Зрозуміло, з огляду на труднощі післяреволюційних років, видання були нетривалими, але вражає їх кількість. Висвітлюючи інтенсивне театральне життя в Україні в перші пореволюційні роки, періодичні видання формують нові погляди на театр і свідчать про його зростаючу соціальну роль. Відображаючи загальну тенденцію часу, періодика свідчить про те, що театр посідає одне з провідних місць у тогочасному культурному житті суспільства. Значне поширення та посилення впливу театрального мистецтва на широкі верстви неписьменного населення, його значення і роль у системі

загальної і політичної освіти сприяли націоналізації (як галузі культури) театральної справи ще на початку 1919 р.

Умови для створення музею нового типу — театрального — були підготовлені законодавчими актами з культурного будівництва. Як свідчить аналіз джерел, декрет радянської влади «Про театри і кінематограф» (1919 р.), хоча безпосередньо і не стосувався театральних музеїв, але, визначивши основи театральної політики в Україні, все ж таки вплинув на їх створення. Згідно з декретом, усі театри Постановою уряду України від 18 січня 1919 р. підпорядковувалися відділу просвіти. Націоналізація театральної справи, як галузі культури, сприяла активному розвиткові та поширенню розрахованого на масового глядача пролетарського театру. Практичне керівництво й організація театральною справою були доручені створеному 26.01.1919 р. при відділі просвіти (з червня 1919 р. перетворений у народний комісаріат освіти (далі НКО) Всеукраїнському театральному комітету (далі ВУТЕКОМ), який і став вищим органом державного керівництва театральною справою. Головною метою діяльності ВУТЕКОМу було «підняття театральної справи до рівня тих потреб, які повинні бути пред'явлені до театру соціалістичної держави» [7, с. 133].

Одним з найважливіших і складних завдань нового радянського театру, поставлених ВУТЕКОМом — формування репертуару відповідно «із загальним духом сучасного соціального і психологічного моменту». Процес оновлення репертуару, хоча і заохочувався та підтримувався відповідними постановами (наприклад «Звернення репертуарного відділу ВУТЕКОМу про створення нової драматургії силами широких народних мас» (1919 р.), «Повідомлення ВУТЕКОМу про проведення конкурсу нових п'єс» (1.07.1919 р. та ін.), запроваджувався повільно і не встигав пристосовуватись до нових вимог регламентованого державною політикою театального життя. До того ж не всі професійні актори співпрацювали з новою владою. Революція та громадянська війна призвели до політичного розшарування і протистояння не тільки різні суспільні організації, а й діячів культури [4, с.715]. Все це стало однією з головних причин активного різного поширення різних форм пролетарської театральної самодіяльності. Цьому сприяли і загальні тенденції часу, яскраво сформульовані сучасником: «...тільки той контингент суспільства, що створив революцію, може вивести сучасний театр з бездоріжжя» [1, с.12]. Оскільки самодіяльність почала виконувати тогочасні соціальні функції професійного театру й оперативно реагувати на актуальні явища суспільно-політичного життя (живі газети, п'єси-агітки та ін.), одним з обов'язків ВУТЕКОМу стає сприяння її розвиткові для задоволення практичних загальносоціальних потреб. Як свідчать документи з культурного будівництва в Україні, спогади сучасників та ін., 1919

початок 1920-х рр. — час розквіту численних агіттеатрів, драмгуртків, період «надзвичайного творчого піднесення і героїзму на театральному фронті» [2, с.1]. За наведеними І. Романько статистичними даними, в період від другої (серпень 1920 р.) до третьої (червень 1921 р.) всеукраїнських нарад з питань освіти кількість самодіяльних театрів зросла зі 140 до 1393 [13, с.8]. Згідно з наказом НКЮ УСРР «Про використання театру, музики і кіно в якості засобу пропаганди» (1920 р.), вбачаючи в театральному мистецтві не тільки засіб просвіти, а й «могутнє знаряддя агітації та засіб культурного виховання в усіх формах його прояву», і самодіяльне мистецтво, і професійний театр залучає ще і Головполітосвіта до справи ствердження ідеалів революційних завоювань, зокрема до проведення поточних агітаційних кампаній. Джерела цього періоду, особливо публікації в поточній пресі, надають уявлення про форми діяльності і проблеми різноманітних агіттеатрів. Так, наприклад, вдалою виявилась ідея відродити і пристосувати старовинний український вертеп для пропаганди й агітації на селі студентами Межигірського художньо-керамічного технікуму. Але, як зазначають ініціатори цієї відновленої, емоційно-виразної форми агітації, для її поширення потрібно було мати хоча б брошуру, «користуючись якою вертепний будиночок могли б улаштувати ті, хто його ніколи не бачив» [10, с. 9 10].

«Мистецтво на вулицю!», «Театр на площу!» — таким є лозунг моменту. Масовий вихід театру на вулицю потребує досвідчених організаторів та передачі досвіду діяльності як професійних, так і самодіяльних колективів. Але, як зазначено, наприклад, у «Звіті ВУТЕКОМУ про роботу виробничо-селянських театрів у Києві» (1919 р.), «Загальна проблема — відсутність посібників з питань театру» [8, с 125] або в «Докладі підсекції народних театрів про план робіт з організації народних театрів» (1919 р.) — «головним недоліком на місцях є повна відсутність досвідчених керівників [6, с. 153]. Тому одним із завдань Головполітосвіта в галузі нового мистецтва стає збирання і розробка творів нової революційної творчості для наочної демонстрації її досягнень. З метою всебічного вдосконалення театральної справи Головполітосвіта ставить своїм завданням ще й організацію закладів лабораторного типу, студій, лекцій, видання наукових праць тощо.

Отже, необхідність узагальнення і передачі досвіду, як свідчать джерела, постала одразу ж після виникнення нових форм театрального мистецтва і відповідно до посилення ролі театру в житті радянського суспільства.

Передача досвіду діяльності театральних колективів у зв'язку зі специфікою і складностями відтворення нематеріального театрального мистецтва музейними засобами практично відбувається в традиційних на той час формах, як-то: випуск відповідної

літератури (наприклад, серійні видання «Театрального poradника» (1920 р.) — своєрідного посібника для театральних колективів, узагальнюючого творчі здобутки майстрів сучасного сценічного мистецтва і практиків сцени); публікації відомих театрознавців — О. Кисіля, Я. Мамонтова та ін. Популярними є і виступи в пресі з питань поточного театрального життя відомих режисерів (наприклад, статті Леся Курбаса в журналах «На грані», «Мистецтво», «Барикади театру» та ін.). Та найпоширенішою формою передачі досвіду і, відповідно, театральної освіти, стали інструкторські курси. Численні курси організовують різні відомства й установи: політвідділи, сахаротрести, кооперативні об'єднання та ін. Аналіз документів засвідчив, що перші тримісячні режисерсько — інструкторські курси почали діяти в червні 1919 р. в Києві [6, с. 152]. Вже влітку 1920 р. на організованих кооперативним об'єднанням Дніпросоюз інструкторських курсах лекції читали видатні діячі театру: П. Саксаганський, О. Загаров; театрознавець О. Кисіль; професор Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка Г. Гаєвський та ін. [9, с.14]. Ця, може і не зовсім значна деталь, свідчить про серйозне ставлення до організації передачі досвіду діяльності театральних колективів. Але, згідно з джерелами, наприклад «Докладом Всеукраїнському відділу мистецтв про діяльність секції робітничо-селянських театрів» (1919 р.) — головним недоліком існуючих курсів була «незмога...наглядного ознайомлення з обладнанням сцени...» та ін., оскільки слухачі курсів (переважно робітники, селяни і червоноармійці) взагалі були незнайомі із сучасним рівнем театрального мистецтва [5, с.152].

Таким чином, у 1919 — на початку 1920-х рр., коли театр в Україні стає масовим мистецтвом і, за висловом Я. Мамонтова — «одним з головних чинників пролетарського культурного будівництва» [11, с.19], відчувається нагальна необхідність узагальнення творчих надбань радянського театрального мистецтва і створення інформаційного осередку, відбиваючого сучасний стан як професійного, так і самодіяльного театру, де б усі зацікавлені мали можливість наочно ознайомитися з новітніми здобутками театральної культури. Усе вищезначене мало причинно-наслідковий зв'язок між загальним соціальним і культурним розвитком, взаємопов'язане та взаємозумовлене. Культурно-історичний процес потребував оптимальної форми інтерпретації передових сучасних напрямів і досвіду нової театральної культури. Використання традиційних тогочасних способів збереження і передачі соціокультурної інформації (усної та письмової) не мало належного ефекту. Таким своєрідним орієнтиром передових творчих надбань і формою актуалізації та поширення театрального мистецтва в новому, соціалістичному,

типі культури на той час міг стати тільки театральний музей. Причому, практичний досвід створення (хоча і невеликий, і в більшості відмінний від українських умов) і активного розвитку на початку 1920-х рр. притеатральних музеїв у РРФРР, за зразком якої відбувались перетворення в театральному мистецтві й в Україні, вже існував.

Ще на початку 1919 р. в історико-теоретичній секції при ТЕО Наркомоса, яким тоді керував А. В. Луначарський, була створена музейна комісія по театру (на час створення театральні музеї розглядались як аспект народної освіти, а також безпосередні помічники радянського уряду і партії в будівництві нової, соціалістичної, культури, дієвим засобом пропаганди прогресивних реалістичних театральних традицій, що в ті роки мало актуальне значення). Мета музейної комісії — організація притеатральних музеїв, в яких сконцентрована робота по збиранню матеріалів про сучасне життя театру та вивченню його історії (слід зауважити, що на фоні існуючих різного типу тогочасних мистецьких музеїв винятковим явищем були такі, що збирали театральні речі як реліквії, пов'язані з окремим театром або його діячем. В Україні ж узагалі не існувало ні однієї скільки-небудь значущої театральної колекції). Для надання цим заходам державного характеру в 1919 р. комісія розробила «Положення про державні театральні музеї», за яким музеям надавалось значення культурних і наукових установ по вивченню театру і пропаганді його передових досягнень. Особлива увага приділялася створенню музейно-експериментальних лабораторій і студій для музейного відтворення вистав і практичного вивчення музейними засобами театральної техніки [14, с. 3-5; с.11-12]. Це «Положення...» можна вважати основою театально-музейної політики радянського уряду, яке вплинуло на створення притеатральних музеїв і в Україні (слід наголосити, що на початку 1920-х рр. загальна державно-музейна політика в Україні теж набувала планового характеру і була орієнтована на збереження та використання успадкованого культурного надбання. Цьому сприяли деякі законодавчі акти початку 1920-х рр., наприклад, декрет РНК України «Про купівлю і продаж для державних музеїв у приватних осіб музейних цінностей» (1921 р.), постанови РНК України «Про музейні коштовності» (1922 р.) та ін.). Але, на відміну від РРФРР, створення більшості притеатральних музеїв в Україні мало певні особливості.

Зрозуміло, що нестабільність перших пореволюційних років, військові дії, складність політичної ситуації, зміни влади, відсутність театально-музейної спадщини і меценатських традицій у цій справі в Україні не сприяли створенню музеїв такого типу. Загальновизнано, що найпліднішими в цьому напрямі виявились 1920-ті рр., коли музеї вже набули статусу «культурної норми»

[12, с. 33] і їх діяльність була необхідною умовою самоідентифікації культури та реалізації її динаміки. Відповідно, і певні умови для створення театрального музею склалися лише на початку 1923 р. Перших реальних заходів у цій справі вжив колектив мистецького об'єднання «Березіль».

Як описує цю подію її безпосередній учасник і відповідальний керівник майбутнього музею В. Василько-Миляїв: «30 січня 1923 р. відбувались загальні збори...майстерень «Березоля». Я скористався з цієї нагоди і виступив з розгорнутою пропозицією утворити театральний музей» [3, с. 215]. Пропозиція була підтримана. Тому 30 січня 1923 р. і вважається датою заснування першого театрального музею в Україні (сучасна назва «Музей театрального, музичного і кіномистецтва України).

Таким чином, соціальні потреби нового, радянського суспільства 1919– початку 1920 рр., своєрідність нових функцій театру, політико-державні заходи, зростаюча соціальна активність робітників, селян, червоноармійців і національні культурно-мистецькі процеси сприяли поширенню самодіяльних колективів та виникненню нових форм діяльності професійного театру. Регульований, ініційований і підтримуваний державою театральномистецький процес потребував дієвих засобів театральної освіти і передачі творчого досвіду й ефективних орієнтирів передових напрямів його діяльності. Потреба спочатку усвідомлюється, виникають різні форми її задоволення. Створені владою умови для вирішення поставлених завдань з культурного будівництва та традиційне для України прагнення громадськості до збереження мистецьких надбань сприяють виникненню музею нового типу — театрального. Закономірності виникнення театрального музею, як форми передачі соціального досвіду, відповідають загальному процесу культурної форми розвитку суспільства досліджуваного періоду. Створення театрального музею започаткувало новий напрям українського музейництва, що сприяло подальшому формуванню культурної традиції, що є своєрідною потребою кожної нації.

Перспективи подальших досліджень автор убаचाє у визначенні факторів розвитку та напрямів діяльності театральних музеїв України в системі національних культурних процесів.

Список літератури

1. Бондарчук С. Театральний гарт / С. Бондарчук // Барикади театру. — 1923. — № 2–3. — С. 11–12.
2. Василько-Миляїв В. Початок театрального музею на Україні // Звіт 1926 1929 рр. ВУАН : Театральний музей. — К. : Міськкліт № 223, 1930. — С. 1–4.
3. Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. — К. : Мистецтво, 1984. — 407 с.

4. Гаврюшенко О. А. Культура України у ХХ столітті / О. А. Гаврюшенко // Історія культури : навч. посіб. / О. А. Гаврюшенко, В. М. Шейко, Л. Г. Тишевська. — К. : Кондор, 2004. — С. 701–763.
5. Доклад Всеукраїнському відділу мистецтв о деятельности секции рабоче-крестьянских театров с 1 июня по 1 июля 1919 года // Советский театр. Документы и материалы. Театр народов СССР : 1917–1921. — Л. : Искусство, 1972. — С. 150–152.
6. Доклад подсекции народных театров о плане работ по организации народного театра. 1919 г. // Советский театр. Документы и материалы. Театр народов СССР : 1917–1921. — Л. : Искусство, 1972. — С. 153–154.
7. Из положения о Всеукраинском театральном комитете. 20 февраля 1919 г. // Советский театр. Документы и материалы. Театр народов СССР : 1917–1921. — Л. : Искусство, 1972. — С. 139–144.
8. «Из звіту Всеукраїнського театального комітету Наркомосу УСРР Всеукраїнському відділу мистецтв про роботу робітничо-селянських театрів в м. Києві, Київській та Чернігівській губерніях з 1 червня по 1 липня 1919 р.» // Культурне будівництво в Українській РСР. 1917–1927 рр. : збірник документів і матеріалів. — К. : Наук. думка, 1979. — С. 123–126.
9. Костюк Ю. Г. Украинский театр / Ю. Г. Костюк // История театроведения народов СССР : Очерки / Отв. ред. Г. А. Хайченко. — М.: Наука, 1985. — С. 12–24.
10. Л. К. «Вертеп» на агітаційній службі / Л. К. // Глобус. — 1923. — № 4. — С. 9–10.
11. Мамонтов Я. На театральних роздоріжжях : публіцистика / Я. Мамонтов. — Х. : Книгоспілка, 1925. — 64 с.
12. Музейное дело России / под ред. М. Е. Каулен. — М. : В. К., 2003. — 614 с.
13. Романько І. І. Розвиток театального мистецтва України в 1917–1920 рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.01 «Історія України» / І. І. Романько. — К., 1999. — 19с.
14. Театральные музеи в СССР // Труды НИИ Музееведения и охраны памятников истории и культуры / под ред. Н. В. Минц. — М., 1969. — Вып. 23. — 173 с.

Надійшла до редколегії 28. 02.2012 р.

Театралне
мистецтво

Кино-,

телемистецтво



Хореографія

ХАРКІВСЬКИЙ ОПЕРНИЙ ТЕАТР: ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Розглядаються етапи становлення режисерського досвіду на харківській сцені.

Ключові слова: *режисерська майстерність, Харківський оперний театр.*

Рассматриваются этапы становления режиссерского опыта на харьковской сцене.

Ключевые слова: *режиссерское мастерство, Харьковский оперный театр.*

The article studies stages of becoming director experienced Kharkiv on stage.

Key words: *director skills, Kharkiv Opera Theater.*

Театр як невід'ємна частина культури завжди посідав провідне місце в духовному житті суспільства. На Харківщині він відіграв особливу роль. Розглянути, як саме відбувався цей процес, — мета й завдання статті. Розвиток театрального мистецтва на Слобожанщині зумовили досягнення шкільної драматургії, якій відведенне вважливе місце в українських навчальних закладах. Її початок — творчість викладачів та студентів Києво-Могилянської колегії, а згодом — аналогічних освітніх установ Лівобережжя та Слобожанщини. Харківський колегіум — незмінний учасник ярмаркових та аматорських вистав, його традиції успадкував університет, який став осередком театрального життя в цьому регіоні (1805 р.). Із 1773 р. в колегіумі функціонували класи вокальної та інструментальної музики, учнів яких зобов'язували брати участь у драматичних виставах. Там готували також співаків для Петербурзької придворної капели. За її прикладом діяли суспільні художні школи при приватних кріпацьких оркестрах та театрах Слобожанщини, серед яких найвідомішими були Олексіївська та Борисівська, що належали графам Шереметьєвим. У них опанування театрального мистецтва й балету було обов'язковим.

Аналогічну практику підтримують і в Харківському університеті, де хореографію викладає І. Штейн (1812–1816 рр.), режисер і балетмейстер кріпацького театру А. Іллінського. Пов'язати свою творчу долю з цим містом його спонукали умови: наявність першого стаціонарного театру, відповідних курсів, хоча й аматорських, проте згодних працювати безплатно, підтримка міською владою захоплення громади. Вистави наприкінці XVIII ст. відбувалися двічі на тиждень з актуальним на той час репертуаром — п'єсами Д. Фонвізіна, Л. Княжніна та ін. Активну участь

у розбудові театральної справи брало й слобожанське панство, з ініціативи якого в 1812 р. почав працювати Харківський професійний театр. Один із його засновників — Г. Квітка-Основ'яненко, автор сатиричних комедій на українську тему. Саме з цього театру розпочалася антрепренерська діяльність І. Штейна в 1817 р. До своєї трупи він запросив молодого М. Щепкіна, який заклав основи нової акторської гри, що зумовило згодом формування школи сценічного реалізму.

Антреприза Штейна стала школою для багатьох відомих російських та українських акторів, котрі розвивали її традиції в інших українських містах. Трупа Харківського вільного театру мала великий успіх серед публіки, а тому багато мандрувала. У репертуарі, крім західноєвропейських драматичних творів (Шекспіра, Мольєра, Шиллера), значну частину складали твори українських авторів (І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка) та модних російських, зокрема О. Шаковського, керівника театрального журналу «Драматичний вісник» та покровителя сучасного акторства, засновника російського дворянського водевілю. Тогочасна практика не передбачала розподілу акторів трупи за жанром п'єси. Багато з них були виконавцями вокальних партій та танцюристами, реалізуючи ці навички залежно від сюжету. На відміну від столичних театрів, у провінційних працювали переважно актори-аматори, що позитивно позначилося на зміні форм сценічної виразності: замість «гри»-ролі — реальна побутова поведінка, відповідна до акторського темпераменту й таланту, його здатності помічати деталі й узагальнювати їх в образах героя. Типовість та життєвість — у такому поєднанні авторський задум утілювався на сцені.

Режисерські підходи Штейна підтримувалися його трупою, і багато з тих, хто належали до неї, продовжували працювати за цією стратегією в подальшій антрепренерській діяльності. Це Л. Млотковський, К. Зеленський, М. Рібаков, К. Соленик, Є. Мовчанов та ін.

Популярність вистав, у яких стверджувалися принципи театрального реалізму, змусила Штейна розділити трупу на три частини, одна з яких протягом 1825–1836 рр. постійно працювала в Харкові.

У 1933 р. її очолив актор Л. Млотковський, котрий збудував для неї спеціальне приміщення та відкрив для молодого поповнення свою театральну школу (1843 р.), здійснивши спробу втілити в життя проголошену Щепкіним необхідність системної та безперервної підготовки акторів до роботи на сцені. П'єси й «народні опери» І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка потребували акторської рухливості, здатності легко вступати в діалоги на сцені та з публікою, правдивості та безпосередності, також їх постановка

потребувала детальної розробки ролей, міміки, жестів, інтонації, а також використання елементів побутового реалізму в оформленні вистави, характерності сценічної дії та костюмів.

40–60-і рр. ХХ ст. — період, який в українській історії дістав назву національного відродження, й водночас цензури українодумських настроїв у суспільстві. Це період заборони церкви та посилення контролю над проявами духовності, переслідувань за політичними переконаннями й активної боротьби за збереження автономії національно-культурного життя, посилення політики русифікації в системі освіти та видавництва.

Усе це створило несприятливі умови для розвитку українського музично-драматичного театру. Більшість труп, створених послідовниками Штейна, гастролювали в східних та південних українських містах сучасної Дніпропетровщини, Одещини, Херсонщини, Миколаївщини з репертуаром, що складався переважно з драматичних творів.

У самому Харкові панують ті ж самі смаки, що й у Російській імперії — захоплення італійською оперою: віртуозною школою Дж. Росані та патетикою й драматизмом опер Белліні та Верді. На ситуацію також впливала загальна тенденція розвитку оперного мистецтва: переміщення центру російської музики з Петербурга до Москви, де напрацьовується постановочно-виконавський досвід інтерпретації творів М. Глінки, О. Верстовського в конкуренції і взаємодії з італійськими та німецькими трупами.

Усе це підготувало підґрунтя для нового етапу розвитку музично-театральної практики в Харкові. У 70–80-ті рр. оперний репертуар у місті поповнився творами російських композиторів. Стримувала цей процес відсутність постійного пристосованого для таких вистав приміщення. Для своїх виступів оперні трупи орендують різні зали, тому тільки наприкінці 80-х вони набули постійного характеру.

Значну роль у цьому процесі відіграв П. Медведєв — актор, педагог, режисер. Разом з драматичною він утримував також оперну трупу, гастролюючи з ними по різних містах Російської імперії.

Медведєву подобалася російська опера й у репертуарі обов'язково зберігав твори М. Глінки, О. Верставського, О. Даргомижського, на яких, працюючи в антрепризі колишнього співака Великого театру О. Бантишева, був вихований. Один з оперних сезонів під його керівництвом відбувся в Харкові й розпочався виставою опери М. Глінки «Життя за царя» (1874). Трупа складалася переважно з випускників Московської та Петербурзької консерваторій, мала чудовий хор і декорації. У 1880 р. Медведєв переїхав до Харкова, де організував постійну театральну трупу, яка розширила свій репертуар творами М. Лисенка: у 1883 та

1885 рр. уперше на харківській сцені зазвучали опери «Різдвяна ніч» та «Утоплена».

Велику увагу Медведєв приділяв диригентам. Серед них вихованець празької консерваторії І. Авранек — концертмейстер і хормейстер у театрах Харкова (1881). Акцент на розвиткові в акторів драматичного таланту на зразках російського сценічного реалізму дозволяв Медведєву досягати високого рівня сценічної майстерності, режисерської цілісності вистави й уособлювати виокремленням ключових образів-носіїв її ідейно-художній зміст.

Актор-співак та його індивідуальність використовувалися в них як провідний засіб художньої виразності музично-драматичних творів. Саме тому запам'ятала харківська публіка яскраві виступи О. Кадміної, яка вступила до трупи Медведєва в 1850 р. Вона привнесла в оперний театр стихію справжньої драми й швидко стала улюбленицею студентства та інтелігенції. У пам'ять про неї (Кадміна трагічно загинула в 1881 р.) харків'яни зібрали гроші, щоб запровадити стипендію її імені в Московській консерваторії.

У 90-ті рр. харківська опера мала репутацію першокласної, що спонукало молодого М. Боголюбова прийняти пропозицію там працювати. З його спогадів відомо: що посаду головного режисера обіймав П. Дунаєвський, переконаний «коміст», котрий здійснював постановки за сценаріями театрів, для яких вони були традиційними: московського, петербурзького, — та режисерськими книгами німецьких, клавірами «Ла Скала» і «Гранд-Опера».

Боголюбов відзначає високий виконавський рівень трупи. Це — М. Зебріх, колоратурне сопрано, блискуча виконавиця партій у «Севільському цирульнику» та «Лючі ді Ламмермур», але середня актриса; італійська співачка Д. Беллінчіоні — Віолетта і Кармен, вихованка Е. Дузе; французький співак, визнаний у Європі як «король баритонів», Т. Девоїот; випускник Московської консерваторії О. Антоновський; виконавець басових партій у російських операх італійський тенор Димитреско — партія Лоенгріна; В. Гаганіко, бас і виконавець партій у українських та російських операх.

Оперний репертуар складався не тільки з творів західноєвропейських композиторів, переважно італійців, але й російських. Саме тут розпочали свою виконавську кар'єру: І. Єршов після стажування в італійських театрах (сезон 1894–1895 рр.) — співак драматичного таланту та майстер вокально-сценічної виразності з умінням музично розповідати; Н. Забела-Врубель, вихованка М. Лисенка, найяскравіша виконавиця провідних партій в операх М. Римського-Корсакова; диригент В. Сук, якого П. Чайковський відзначив за яскравий капельмейстерський талант. На

харківській сцені демонстрували свою майстерність артисти світового класу — Ф. Шаляпін, Л. Собінов, М. Батгістіні, Т. Руффо, а цілі оперні трупи — вітчизняні та зарубіжні. Тут диригували П. Чайковський, М. Іпполітов-Іванов, О. Аренський, О. Спендіаров.

Згідно з тогочасними правилами, оперні трупи за своїм складом постійно оновлювалися та в пошуках заробітку гастролювали, що позитивно впливало на розвиток професійної майстерності, збагачення сценічного досвіду. Різноманіття оперно-сценічних практики та виникнення інноваційних постановочних форм сприяли посиленню супротиву щодо традиційних для російських оперних труп принципів режисури. На українських територіях такими зразками були експерименти труп М. Кропивницького й М. Старицького, які виховували першокласних синтетичних акторів та демонстрували можливості театру «малювати живими людьми» правду життя. У 1900-і рр. XX ст. більшість з них працюють і на харківській сцені. Але консерватизм оперної антрепризи, який панував у цей період, не створював сприятливих умов для опанування нових постановочних підходів. Тому акторська генерація, сформована театром корифеїв, не затримувалася в трупі. Прагнення до нового — провідна тенденція цього періоду. Як пригадує А. Наговський, бажання нових музичних вражень та різних форм практичної діяльності, можливості збагатити себе й професійно розширити досвід спрямовували до «зміни міст». Театр Зиміна, Харків, Одеса, Київ — географія перебування його як диригента в різних театральних трупах з 1910 по 1916 рр. Особливо приваблювала гра акторів, здатних до синтезу музики й сцени, та режисерів, які використовували все це для того, щоб оперна вистава сприймалася музикою в дії.

Проте в цілому загальна картина залишається незмінною — переважають традиційна настанова: режисер — особа, що скеровує реалізацію рекомендацій, визначає диригентів та виконавців провідних партій в оперній виставі. Перед першою світовою війною художньо-професійний рівень Харківського оперного театру помітно знизився. Як відзначала критика, це — загальна тенденція в розвитку оперної культури Російської імперії, навіть для імператорських театрів. Режисура в них орієнтувалася на забезпечення виступів гастролуючих зірок та їхній репертуар.

Різноманітність виконавських практик зосереджувалася на можливостях акторської гри в оперних творах та варіативності підходів до неї. Вони також демонстрували набутий на різних сценах, європейських і вітчизняних, досвід сценічного втілення музичного образу.

Запам'яталися виступи в Харківській опері (1915–1917 рр.) І. Алчевського, співака-земляка зі світовою славою. Найкращі

свої партії він готував під керівництвом видатних оперних диригентів: Е. Направника, головного капелмейстера Маріїнського театру, В. Сука, головного капелмейстера Великого театру, Ф. Blumenремза, М. Малько. Сучасники згадують його як вдумливого актора, який уміло передавав усі нюанси кожної ролі й водночас намагався не руйнувати злагодженості ансамблю інших учасників оперної вистави. З цією метою Алчевський завжди вимагав додаткових мізансценних та оркестрових репетицій, радився з партнерами щодо можливих інновацій, які б могли зруйнувати постановочні канони та штампи. Особливу увагу він приділяв співпраці з режисером, яку сприймав як форму співдружності. Харківський музичний критик О. Омбелев пригадує одну з таких робіт — оперу «Аїда» (1916), яку співак готував разом з Боголюбовим. Для слухачів вона впродовж тривалого часу була улюбленою завдяки єдності всіх елементів вистави та їх підпорядкованості ідейно-образному змісту, закладеному в композиторському творі.

Особливо добре Алчевському вдалася жестова пластика під єгипетські фрески, якою він доповнював інтонаційний портрет свого Рамзеса.

Війна 1914 р. викликала збільшення кількості опереткових антреприз та музично-драматичних труп «горілчано-гопачного» типу, які складали серйозну конкуренцію традиційним оперним трупам із серйозним репертуаром, насамперед конкуренцію матеріальну.

Загальний потяг до розваг як реакція на суспільне відчуття катастрофи, що насувається, змушував власників театральних приміщень зважати на це. Тому в 1917 р. виникла ідея будівництва в Харкові нового просторішого приміщення міського театру з комплексом прибуткових об'єктів: рестораном та кав'ярнею з більярдною. Револуція не дозволила реалізувати цей задум.

У післяреволюційний період у Харкові припинила свою діяльність приватна антреприза (1920), а на її основі створено Російський оперний театр. Незважаючи на національні орієнтири, переважна більшість вистав відбувалася російською мовою. Щоб перейти на українську, потрібні були професійні перекладачі, котрі б знали специфіку оперних текстів. Першою виставою, що розпочала цей процес, стала опера М. Лисенка «Тарас Бульба», для постановки якої дирекція запросила М. Боголюбова. У своїх спогадах він оцінив оперну трупу як високопрофесійну, у складі якої були: М. Литвиненко-Вольгемут — вихованка театру М. Садовського з досвідом роботи в Музичному театрі Петербурга, Київському театрі опери та музичної драми, яскрава виконавиця головних партій в українських операх; М. Баратова — солістка Київської опери; В. Чужова — випускниця Київської консерваторії; М. Рейзен — Харківська консерваторія; П. Цесевич — соліст

Великого театру та опери Зиміна, Київського та Одеського оперних театрів; молоді І. Паторжинський та М. Стефанович — у майбутньому оперний режисер та ін.

Боголюбов відзначав високий рівень хорового й оркестрового колективів під керівництвом Л. Штейнберга, диригента Великого театру та Київського оперного театру. Режисерський задум передбачав необхідність досягнення цілісності вистави на основі визначеної партитурою Лисенка кульмінаційної мізансцени фіналу. Експериментуючи, Боголюбов використовує як додатковий виразний засіб текст М. Гоголя, що рекламувався співаком-виконавцем головної ролі. Таке поєднання мало великий успіх, посиливши патетику національного моменту. Велику увагу режисер приділив оркестровці, яку здійснив Штейнберг, що приховало слабкі моменти лібрето.

Заважали продовжити роботу, як наголошує Боголюбов, і захоплення театральних художників сценічним конструктивізмом. З цією проблемою режисер зіткнувся під час своєї другої постановки в Харківському театрі — опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок». Її оформлював А. Петрицький, який намагався представити сцену як самостійний об'єкт, що складався з елементів із символічним навантаженням (міст і напис — ріка, штори та жмут соломи — корчма тощо). Така доцільність та економічність використаних засобів не відповідали реалістичним намаганням режисера відтворити задум композитора відповідно до картин українського побуту. Його спогади дозволяють дійти висновку, що такі захоплення виявляли не тільки художники, але й молоді режисери: М. Марчій, який разом з М. Хвостовим здійснили в дусі конструктивізму постановку опери Вольфа Феррарі «Намисто мадонни». Продовженням експериментів стала діяльність театру «Березіль», яка опосередковано впливала на пошук нових виразних режисерських прийомів і засобів, а саме: використання музики як засобу відтворення драматичної дії, самостійного персонажа — інтерпретатора сценічних утілень ідейних концептів, закладених у первинний музичний текст.

У 20-ті рр. ХХ ст. на процес становлення нової парадигми оперної режисури активно впливали дискусії навколо створення нової концепції театру, альтернативної принципам театру корифеїв. Необхідність соціалізації форми в дусі пролетарського реалізму бачиться як шлях боротьби із «національною обмеженістю» та «провінціоналізмом» (М. Хвильовий). З іншого боку, «українськість» тлумачилась як форма, що тільки опосередковано повинна «вказувати» на генетичне «походження». Головне — її осучаснене тлумачення з точки зору світоглядних пріоритетів нової пролетарської культури та прогресивного західноєвропейського культурного досвіду. Усе це призводило до неузгодженості

музично-сценічних компонентів, які належать до різних театральних напрямів. Домінувала настанова на «перебудову» оперного тексту відповідно до режисерського бачення. Прихильники мхатівської школи намагалися таким чином досягти «життєвої правди». Її тлумачили іноді як наближення до потреб нової слухацької аудиторії через «українізацію» російської опери (постановка В. Манзія «Казки про царя Салтана» в лубковому стилі, В. Боброва «Князя Ігоря», оформленої деталями українського старовинного побуту).

Строкатість оперно-режисерських рішень, які виникали під впливом сценічних експериментів у драматичному театрі, а також створення в 1926 р. Об'єднання державних оперних театрів під керівництвом Й. Лапицького, діяльність якого спрямовувалася на обмін новим постановочним досвідом та його поширенням, позитивно вплинуло на розвиток власних практик на сцені Харківського оперного театру. Серед талановитої молоді: В. Д. Манзій, співак, котрий розпочав тут свій режисерський шлях, а згодом продовжив його на інших провідних українських сценах, актор та драматичний режисер, сформувався на репертуарі дореволюційних українських театрів; С. І. Каргальський запам'ятовується постановкою в 1927 р. «Тараса Бульби», де винахідливо використав і поєднав ритмізовану пантоміму та сучасну театральну техніку.

Наприкінці 20-х рр. у Харківському театрі працював М. М. Фогреггер, режисер і балетмейстер з досвідом театального художника та педагога, набутих під час тривалої роботи в різних російських оперних театрах.

Нові проєкції в ці пошуки внесла нова українська опера, яка в 30-і рр. ХХ ст. посіла провідне місце в оперному репертуарі Харківського театру. Змагальна складова в них стала підґрунтям для формування тих тенденцій, що визначили розвиток української радянської оперної режисури «соцреалізму».

Список літератури

1. Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режиссера / Н. Н. Боголюбов. — М. : ВТО, 1967. — 301 с.
2. Гозенпу А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856) / А. Гозенпу. — Л. : Музыка, 1969. — 462 с.
3. Гозенпу А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889) / А. Гозенпу. — Л. : Музыка, 1973. — 326 с.
4. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття. — К. : Інтертехнологія, 2006. — С. 11–351.
5. Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України / Ю. Станішевський. — К. : Музична Україна, 1988. — С. 9.

Надійшла до редколегії 15.03.2012 р.

З ІСТОРІЇ ІМПОРТНОЇ ПОЛІТИКИ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ФОТОКІНОУПРАВЛІННЯ

Досліджуються особливості імпорту кінопродукції в 1920-х рр.

Ключові слова: імпорт, кіноматеріали, ліцензія.

Рассматриваются особенности импорта кинопродукции в 1920-х гг.

Ключевые слова: импорт, киноматериалы, лицензия.

In the article are investigating features of Kino production in 1920th.

Key words: import, Kino materials, license.

В історії української кінематографії імпортна політика Всеукраїнського фотокіноуправління й досі залишається недостатньо вивченою. Відтак й актуальність дослідження цієї тематики полягає головним чином у заповненні суттєвої прогалини в історії кіно. Мета запропонованої публікації — з'ясувати особливості імпоротної політики ВУФКУ впродовж 1920-х рр., вплив на її активність зовнішніх чинників. Деякі аспекти набули висвітлення в «Історії українського радянського кіно», в книгах І. Корнієнка, Л. Госейка й інших, але означена тема ще не була предметом окремого дослідження, а це вкотре переконує в її актуальності [1].

Важливою проблемою, що постала перед українською радянською кінематографією з моменту її створення, стала гостра нестача кіноплівки, хімікалій для її обробки, кіноапаратури тощо. Всього цього ні в Україні, ні в інших радянських республіках не вироблялося. А відтак успішна робота будь-якої радянської кіноорганізації величезною мірою залежала від імпортних закупівель. Без зарубіжної кіносивовини на кіновиробництво очікував неминучий крах.

Однак, якщо виробництво й одержало б необхідні кіноплівку й апаратуру, це ще не означало автоматичного його поступу. Створене в 1922 р. як госпрозрахункова організація, ВУФКУ не отримало від держави фінансування, його керівники мали самостійно вирішувати це нелегке питання. Єдиним реальним джерелом надходження був прокат іноземних фільмів. Саме він і врятував українську кінематографію від подальшого занепаду. Адже фільмотека, що дісталася Всеукраїнському кінокомітетові, а згодом перейшла до ВУФКУ, ні за технічним станом, ні за художніми якостями не відповідала сучасним вимогам, а тому сподіватися на серйозні прибутки від експлуатації, зазвичай, дореволюційних картин не доводилося.

Кадрове питання було ще одним важливим чинником, що гальмувало розвиток кінематографа. Після революції чимало кінематографістів через загрозу втратити майно, а то й життя, стали емігрантами. Керівництво ВУФКУ змушене було залучати до кінопроцесу не лише нечисленні дореволюційні кадри кінематографістів (які через певні обставини залишилися в Україні Рад), а й іноземних фахівців. Українській кінематографії допоміг неоціненний досвід німецьких кінематографістів — працівників не лише творчих, а й технічних спеціальностей. Як повідомляв у 1925 р. журнал «Кіно», ВУФКУ запросило чотирьох операторів, двох лаборантів, двох художників та двох освітлювачів [2].

Серед держав провідними кіноімпортерами були Німеччина та Франція. В Німеччині закупувалися кіноплівка («Агфа» — «Agfa», «Лігноза» — «Lignoze», їх активно рекламував журнал Кіно), кінокартини, техніка, Франція експортувала головним чином проекційні апарати «Пате», фільми.

Уже в червні 1922 р., незабаром після свого створення, ВУФКУ отримало з Німеччини 900 тис. м негативної плівки, замовленої, вочевидь, ще Всеукраїнським кінокомітетом.

На перших порах в імпортній політиці виникало чимало непорозумінь. Доволі дивною була ситуація, коли за кордоном зовнішньоторговельне відомство закупувало лише позитивну плівку. Це значною мірою ускладнювало кінопроцес, власне зйомки фільмів. Ввізне мито для плівки також було вищим, ніж для готової продукції — фільму [3]. Причому це сталося не через «каверзи» зарубіжних кінофірм, як писали за радянських часів, а внаслідок непрофесійності працівників радянського держапарату.

Водночас, якщо вірити тогочасній періодиці, німецькі кінофірми, користуючись величезним прокатним дефіцитом, намагалися активно просувати на український ринок власну продукцію, зобов'язуючи за кожен «літературну, наукову чи художню» стрічку купувати десять «трьохових, безідейних картин». Від таких стрічок доводилося відмовлятися — принаймні так стверджували очільники кіновідомства.

Як засвідчив подальший перебіг подій, економічна доцільність на певний час потіснила ідеологію. Для отримання таких необхідних коштів зарубіжні фільми закупувалися дуже активно, хоча їх ідеологічне наповнення не відповідало пролетарській ідеології. Аби зрозуміти це, достатньо було поглянути на тогочасний репертуар. Ось типовий перелік фільмів, що їх пропонувало в 1922 р. Одеське окружне управління фотокінопромисловості: «Кабачок смерті», «Тіні віку», «Чорний ящик», «Під владою мільйонів», «Орлеанська діва» [4].

8 березня 1923 р. ВУФКУ уклало договір з однією французькою фірмою на придбання чотирьох фільмів. Три з них вважалися

«білоемігрантськими», тобто створені за участю кіномитців, які після Жовтневого перевороту 1917 р. виїхали за кордон: «Буря», «Правосуддя» (обидві за участю зірок дореволюційного кіно І. Мозжухіна та Н. Лисенко), «Останній термін» (за участю М. Римського і З. Карабанової) [5].

Не бажаючи мати з більшовиками нічого спільного, за кордон виїхали провідні дореволюційні кінопромисловці (лише О. Ханжонков згодом повернувся назад, про що, напевно, жалкував решту свого життя). Радянська пропаганда таких людей як «білоемігрантів», а тому намагалася значною мірою обмежити імпортування їхніх фільмів. Наприклад, 18 січня 1927 р. підвідділ агітації Агітпропу ЦК ВКП(б) надіслав таємного листа республіканським агітпропвідділам, у якому звертав увагу на факт закупівлі деякими кіноорганізаціями фільмів «виробництва білоемігрантів». На думку представника Агітпропу Мальцева, в такий спосіб здійснюється матеріальна підтримка (хоча й непряма) білої еміграції. Вважаючи таку ситуацію ненормальною, Агітпром дуже рекомендував у майбутньому не закуповувати за кордоном подібних фільмів. Винятком становили вже дозволені до прокату стрічки, в яких знімалися лише «актори-білоемігранти». Утім українське кіновідомство продовжувало активно ввозити продукцію із-за кордону, зокрема через посередників. Таким, наприклад, було російське приватне кінотовариство «Єлін, Задорожний і К^о», з яким 20 червня 1923 р. ВУФКУ підписало угоду на предмет закупівлі 150 тис. м зарубіжних фільмів, що (як це не видається дивним) перебували в Константинополі. Серед них: «Ліліан», «Геліотроп», «Паризетт», «Тарзан», «Дім ненависті», 40 «різних сюжетів» за участю Чарлі Чапліна та «різні сюжети» «за попередньою згодою ВУФКУ» [6].

14 січня 1924 р. експертна комісія при Бюро ліцензій Управління Уповноваженого Народного комісаріату зовнішньої торгівлі СРСР при Раднаркомі УСРР (УУ НКЗТ) дозволила ВУФКУ закупити 20 зарубіжних кінофільмів на суму 20 тис. зол. крб «у рахунок дозволеного Москвою контингента (фотокіно) на 200 тис. зол. крб». Наступного дня Бюро ліцензій кіновідомству мало дозволили закупити в Німеччині ще 4 фільми: «Шукайте жінку», «Шляхи жаху», «Зізнання місіс Дороті», «Володарі морів» — кожен у чотирьох копіях. 24 січня додатково до дозволу від 17 січня (документа розшукати не вдалося. — Р.Р.) було дозволено придбати в Німеччині в п'яти екземплярах стрічку «Міс Тутті-Фрутті» [7].

Фільми, як свідчать назви, навряд чи можна вважати до високохудожніми, не говорячи вже про їх ідеологічне наповнення. Саме від таких «трьохкутих, безідейних картин» незадовго до цього очільники вітчизняного кіновідомства відхрещувалися. Але обставини, вочевидь, змінилися...

На відміну від ВУФКУ, деяке занепокоєння ці фільми викликали в УУ НКЗТ. На маючи підстав для відмови кіновідомству, там усе ж написали листа до Народного комісаріату Робітничо-селянської інспекції, зауваживши, що сюжети чотирьох вищезгаданих фільмів навряд чи відповідають «завданням культурно-виховного характеру, що стоять перед Фотокіноуправлінням» [8].

Звернувшись за поясненнями до ВУФКУ, наркомат РСІ запевнили, що ці фільми — належного художнього рівня, а відтак їх можна демонструвати на екранах. Хоча про всякий випадок стрічки вирішили переглянути перед прокатом.

Цей приклад є доволі промовистим у тому сенсі, що керівники кіногалузі не завжди звертали увагу на ідеологічно-художню якість фільму. Отримання значних прибутків від прокату картин іноземного виробництва при відносно невеликих затратах — пріоритетний напрям діяльності ВУФКУ, принаймні в початковий період.

Крім ігрових стрічок, кіновідомство здійснювало імпорту культурфільмів (науково-популярних), головним чином із Німеччини. Однак говорив про якусь плановість у цій роботі не доводиться. Рішення щодо придбання культурфільмів приймалося не на основі їх перегляду, а відповідно до специфікацій. З цього приводу завідувач відділу культурфільму ВУФКУ О.Борзаковський у 1929 р. зауважував, що «купуємо ми здебільшого «кота в мішку» <...> й через те частенько натрапляємо на халтуру. <...> Одержуючи специфікації за однією тільки назвою, не можна знати, що купуєш, і через те в масовій купівлі покупця часто охоплює жорстоке розчарування <...> купівлю треба проводити обережніше, а найкраще, подивившись на те, що купуєш».

Хоча прокат імпортованих фільмів з точки зору отримання прибутків був дуже важливим, однак налагодження власного кінопроцесу було неможливим без кіноплівки. Вона потрібна була не лише для зйомок, але й для виготовлення необхідної кількості копій — з фільмів власного і зарубіжного виробництва.

У структурі імпортованого фотокіноконтингенту переважали, до речі, видатки саме на закупівлю кіноплівки. Так, у 1928-1929 операційному році (з урахуванням невикористаних ліцензій за попередній рік) імпортовано: фільмів — на суму 101186,35 крб, у той час як позитивної і негативної кіноплівки на 642708,57 крб, апаратури — на 88009,93 крб [9].

Брак коштів, що виділялися на імпорту кінопродукції до України гальмував не лише розвиток виробництва та налагодження прокату, а й кінофікацію. Хоча інтенсивність її здійснення залежала від імпорту меншою мірою, адже в Україні (на Одеському механічному заводі) виготовляли власні проекційні апарати, хоча їх не вистачало. Наприклад, план кінофікації на 1926-1927

операційний рік передбачав установа 800 апаратів і 300-400 електростай. З них апаратів власного виробництва лише 300 (а їх ще потрібно було виготовити), решту мали придбати за кордоном [9].

Залежність від зарубіжної кінопродукції спричиняла до того, що кожна з радянських кіноорганізацій була зацікавлена в найповнішому задоволенні своїх імпортерних потреб. Але жодна з них не могла самостійно визначати щорічні суми для придбання товарів із-за кордону. Кому і який установити імпортерний контингент — це питання перебувало у віданні союзного Народного комісаріату торгівлі. Визначаючи імпортерні контингенти, відомство таким чином мало величезні важелі впливу на стан кожної з кіноорганізацій. Як довів час, українська кінематографія в цьому сенсі винятком не стала.

У 1925-1926 операційному році Наркомторг СРСР розподілив імпортерний загальносоюзний фотокіноконтингент у такий спосіб, що ВУФКУ опинилося у вкрай складному, майже катастрофічному становищі. Українському кіновідомству коштувало величезних зусиль, щоби зберегти кіновиробництво.

Голова правління ВУФКУ З. Хелмно звинуватив у цьому свого російського колегу, — голову Всеросійського фотокінопромислового акціонерного товариства «Советское кіно» («Совкіно») К. Шведчикова. Наприкінці жовтня 1925 р., коли загальносоюзний імпортерний фотокіноконтингент ще не був розподілений, скривавшись своїм службовим становищем, К.Шведчиков (як член колегії Наркомторгу СРСР) добився видачі авансами для «Совкіно» імпортерних ліцензій на суму 1675400 крб [10].

Затвердження союзного контингенту відбулося зі значним запізненням — 2 квітня 1926 р. Із загальної суми 2600000 крб ВУФКУ виділено 25% (650000 крб), на «Совкіно» — 58% (1508000 крб).

Однак і цих коштів для російської кіноорганізації виявилось замало. Незважаючи навіть на той факт, що свій контингент «Совкіно» використало з перевищенням, це не зупинило його очільника, який знову намагався отримати додаткові дивіденти. Завдяки впливу К.Шведчикова російська кіноорганізація додатково отримала імпортерних ліцензій на суму 94000 крб. Загальна сума совкіновських ліцензій зросла до 1769400 крб, тобто на 261400 крб більше, ніж передбачалося [11].

Унаслідок чергового розподілу коштів «Совкіно» виділено майже 70% усіх імпортерних коштів, решта 30% — на інші республіканські (крім російської) кінематографії.

Та навіть після офіційного розподілу контингенту союзний Наркомторг не видав ВУФКУ жодної ліцензії, мотивуючи тим, що, мовляв, «Совкіно» не задоволене таким розподілом імпортерного контингенту (!) й оскаржило його в Раді праці та оборони.

Узагалі ж за оцінкою українських кінофахівців українська кінематографія повинна була отримати 25% імпортного контингенту. Розрахунки здійснювалися, з урахуванням питомої ваги республіки в кіновиробництві, виробничому плані, прокатних характеристиках. По виробництву за 1924-1925 операційний рік відомості були такі: РСФРР — 69,5%, УСРР — 20,3% від загальносоюзного; за 1925-1926 р.: РСФРР — 52,9%, УСРР — 32,2%. Виробничий план на 1926-1927 р.: РСФРР — 45%, УСРР — 30%. «Прокатна міцність»: РСФРР — 67%, УСРР — 20%.

Бюрократична ж тяганина тривала до моменту, коли Рада праці й оборони видала постанову про припинення видачі імпортних ліцензій узагалі на 1925-1926 операційний рік.

Заходи ВУФКУ, Наркомосу УСРР, Постпредства УСРР у Москві жодних позитивних наслідків не дали. Таке становище поставило під загрозу всю подальшу роботу української кінематографії.

У справу втрутився республіканський Раднарком, який у листі до РНК СРСР висловив занепокоєність таким станом справ: «<...> ВУФКУ доведено до критичного стану <...> у ВУФКУ повністю відсутня сировина (плівка, хімікалії та ін.), що не тільки загрожує повною зупинкою роботи Одеської та Ялтинської кінофабрик і зривом виробництва, але ставить його перед неможливістю використовувати навіть готові негативи фільмів власного виробництва, на які витрачені величезні кошти, бо за відсутністю [позитивної] плівки не можна надрукувати з цих негативів необхідної кількості копій (позитивів); через ці причини ВУФКУ позбавлене можливості використовувати для України продукцію інших радянських кіноорганізацій <...>, оскільки відсутність плівки не може отримати від них потрібних копій. Водночас ВУФКУ стоїть перед небезпечкою закриття деяких кінотеатрів за відсутністю додаткових копій до зарубіжних фільмів, придбаних ВУФКУ з ліцензіями <...> Таке становище загрожує самому існуванню української кінематографії, відновлені ціною таких витрат і зусиль, що є одним з першорядних чинників політично-ідеологічного і культурно-просвітницького будівництва України».

Завдяки активному втручанням Раднаркому УСРР наприкінці 1925-1926 операційного року ВУФКУ отримало імпортних ліцензій на 20000 крб. з резервного фонду Наркомторгу. Ще на 37000 крб допомогло республіканське освітнє відомство. Виділені суми були вкрай малими, та вони врятували кіногалузь від колапсу.

Під час розгляду за клопотанням Раднаркому УСРР питання про неправильний розподіл імпортного контингенту в Наркомторзі СРСР запевнили, що в наступному операційному році потреби ВУФКУ будуть враховані повністю.

Однак це були лише обіцянки. Попри запевнення керівників союзного Наркомторгу, такого не сталося. Замість конче потрібної суми 2829311 крб Наркомторг для потреб української кінопромисловості на 1926-1927 операційний рік виділив лише 465000 крб.

Згодом суму зменшили до 543400 крб. І хоча ці кошти не задовольняли потребам вітчизняної кінопромисловості (наприклад, за три перші квартали не вдалося придбати жодної зарубіжної кінострічки, через що значних збитків зазнавав прокат), керівництво ВУФКУ докладало значних зусиль, аби вкласти в зазначену мінімальну суму. А перед перед вищими інстанціями порушувалися питання про необхідність збільшення контингенту на імпорт.

Особлива потреба в зарубіжних товарах виникала у зв'язку з будівництвом Київської кінофабрики. «Залишаючи в даний момент відкритим питання про питому вагу ВУФКУ і питання про кіноконтингент СРСР, є конча потреба терміново порушити питання в Наркомторзі та відповідних органах про надання ВУФКУ для обладнання Київської кінофабрики необхідних ліцензій на ввезення із-за кордону освітлювальної і знімальної апаратури та різного роду технічного обладнання. <...> Київська кінофабрика вже восени нинішнього року зможе розпочати зйомки, навесні ж 1928 р. будівництво фабрики буде повністю завершене, тим не менш, на сьогоднішній день жодної ліцензії на ввезення із-за кордону необхідної апаратури немає. При такому становищі ВУФКУ незабаром може стати перед фактом прекрасно побудованої грандіозної фабрики, не маючи можливості працювати на ній», — писав Наркомосу тимчасово виконуючий обов'язки комерційного директора ВУФКУ Кергес у листі від 18 червня 1927 р. Надання додаткових ліцензій ВУФКУ пропонувалося здійснити завдяки використанню промислового контингенту.

Натомість Наркомторг на четвертий квартал 1926-1927 операційного року зменшив для ВУФКУ фотокіноконтингент з 179900 крб до 114000 крб, тобто на суму 65900 крб [12].

Такий крок укотре поставив під загрозу виконання виробничих і прокатних планів. Так, у четвертому кварталі ВУФКУ мало отримати додаткових копій на суму 40000 крб, комерційних ліцензій на нові зарубіжні фільми на 50000 крб, плівки на 40906,20 крб, фотокінотоварів на 48993,80 крб.

Зменшення ж імпортного контингенту відбулося на момент, коли розпочався взаємний перепрокат фільмів із «Совкіно» (щомісяця від ВУФКУ вимагалось здавати не менше 5-6 назв фільмів по 42 дві копії, кожна в середньому по 2000 м) та виконання термінових позапланових завдань з нагоди жовтневих урочистостей.

Не в кращому стані перебував й імпорт наступного 1928-1929 операційного року. За словами голови правління ВУФКУ І. Воробйова, він не забезпечував виробничих потреб української кінематографії. Для ВУФКУ ліміт на кіноімпорт становив 550 тис. крб, водночас для «Совкіно», виробництво якого переважало українське лише в 1,5 рази, ця сума була майже в чотири рази більшою (близько 2 млн крб). І це при тому, що в Україні вже стала до дії Київська кінофабрика!

Підсумовуючи вищевикладені факти, зауважимо, що керівництво ВУФКУ значні зусилля зосереджувало на імпортній політиці зовсім не випадково. До активних кроків у цьому напрямі змушувала величезна залежність української кінопромисловості від імпорту. Із-за кордону Україна отримувала кіноплівку, фотохімікалії, кіноапаратуру, готові фільми тощо. Негативно на імпорті кінопродукції позначалася повна залежність України від союзного центру під час отримання валюти. Суттєво обмежувала імпорт кінопродукції політика Наркомторгу СРСР. Виділяючи ВУФКУ значно менші суми від потрібних, відомство негативно впливало на функціонування всієї вітчизняної кінопромисловості. Втрата українською кінематографією в 1930 р. автономії та створення загальносоюзного кінооб'єднання «Союзкіно» означали завершення імпоротної політики ВУФКУ. Віднині всі не лише імпортні, а й експортні операції здійснювалися через союзне відомство.

Публікація не претендує на вичерпність. Перспективними є подальші наукові пошуки, насамперед в архівних установах у напрямі, наприклад, особливостей закупівлі фільмів та проходження їх крізь сито цензури.

Список літератури

1. Історія українського радянського кіно: В 3-х томах. — Т.1. 1917-1930.— К. : Наук. думка, 1986. — 248 с.
2. Корнієнко І.С. Півстоліття українського радянського кіно. Сторінки історії / Іван Корнієнко. — К. : Мистецтво, 1970. — 228 с.
3. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896-1995 / Пер. із франц. / Любомир Госейко. — К. : KINO-КОЛО, 2005. — 464 с.
4. Німецькі кіноробітники у ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1925. — №1. — С. 27.
5. Всеукраїнський кинокомитет закупил в Германии 900000 метров негативной пленки... // Вісті. — Одеса, 1922. — Театр и искусство.
6. Прокофьев В. На пути кино / В.Прокофьев // Фото-Кино. — Харьков, 1922. — №1 [октябрь]. — С. 6.
7. Возрождение кинопромышленности: [Ред. ст.] // Фото-Кино. — Харьков, 1922. — №1[октябрь]. — С. 22.
8. На днях будут получены из Америки и Италии следующие боевики... // Силузты. — Одесса, 1922. — №3. — С.10.

9. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі — ЦДАВО України). — Ф.539. — Оп.2. — Спр.1142. — Арк.7.
10. Центральний державний архів громадських об'єднань України. — Ф.1. — Оп. 20. — Спр.2492. — Арк.100
11. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 3. — Спр. 48. — Арк.12-13.
12. Кертес. Історія про фотокіноконтигент: (Розподіл на 1925-1926 та 1927 рр.) / Кертес // Кіно. — 1926. — №12 [грудень]. — С.19.
13. ЦДАВО України. — Ф.166. — Оп.5. — Спр.850. — Арк. 39-39 зв.

Надійшла до редколегії 29.02.2012 р.

УДК 75.038.6.071.1(477.54)

Л. С. АЗАРЦЕВА,
М. П. ВІШЛЕНКОВ

ПАТРІАРХАЛЬНІ МЕТАФІЗИКИ ХУДОЖНІХ СВІТІВ НІНИ ВЕРБУК

Розглядаються особливості художнього світосприйняття харківської художниці Ніни Вербук.

Ключові слова: *патріархальність, метафізика, художні світи, художнє світосприйняття.*

Рассматриваются особенности художественного мировосприятия харьковской художницы Нины Вербук.

Ключевые слова: *патриархальность, метафизика, художественные миры, художественное мировосприятие.*

The features of the artistic perception of the world Kharkov artist Nina Verbuk.

Key words: *patriarchal, metaphysics, art worlds, artistic attitude.*

Процес регіоналізації, що став невід'ємною складовою суспільно-культурних перетворень в Україні на пострадянському просторі, поставив на порядок денний не лише питання про необхідність ефективної регіональної культурної політики, а й проблему наукового осмислення передумов і процесу формування окремих регіонів країни в історичному та культурологічному вимірах.

Опанування регіональної культури неможливе без знання сучасних досягнень у галузі мистецтва. До майстрів, які продовжують примножувати кращі традиції вітчизняної культури, належить харківська художниця Ніна Семенівна Вербук. Вона представляє сучасну плеяду талановитих художників Слобожанщини та продовжує кращі традиції вітчизняного образотворчого

мистецтва. Невипадково Ніну Вербук називають «харківською зірочкою на небесному схилі України», а її 500 робіт — «дарунками серця» [1, с. 7]. У 1999 р. ім'я Ніни Вербук занесене до «Книги рекордів Харкова» за найбільшу кількість персональних виставок серед художників міста. Вона — член Співки художників України з 1989 р.

Усе вищесказане разом із враженнями від полотен Ніни Вербук спонукало написати цю статтю. Творчість найцікавішої художниці нашого міста слід розглянути не лише з позицій мистецтвознавчого аналізу. Незвичайне світосприйняття Ніни Вербук, яке презентують її роботи, потребує дослідження глибинних патріархальних та метафізичних основ її художніх світів.

Така мета зобов'язала нас проаналізувати творчу спадщину Ніни Вербук, визначити особливості її живопису та сутнісні ознаки художніх світів, дослідити, як вони проявилися в конкретних полотнах.

Слід зазначити, що дуже мало праць, в яких аналізується творчість Ніни Вербук. У 1986 р. в газеті «Ленінська зміна» надрукована перша публікація Л. Георгієвої «Перший успіх Ніни Вербук» [5], у 1987 р. — стаття І. Євса «Душа трудитися повинна». Наступні шість років про Ніну Вербук ніхто не згадував. І лише в 1993 р., у зв'язку з виставкою картин художниці в галереї мистецтв «Джерела», у газеті «Вечірній Харків» опубліковано статті С. Лігостаєвої: «Багатство рідного краю» [13] й «Пригледіти для картини куточок» [14]. Про Ніну Вербук починають говорити, її творчість стає популярною. Журналісти частіше згадують її ім'я.

У 1996 р. творчість майстрині активно досліджує Ольга Денисенко, завідувач відділу Харківського художнього музею. Свої враження від творчості Ніни Вербук вона публікує в газетах «Панорама» й «Слобідський край» у статтях «Зачарована красою» [6] і «Храми Ніни Вербук» відповідно [8]. Тут уперше робиться спроба мистецтвознавчого аналізу окремих робіт художниці.

Найбільшої популярності творчість Ніни Вербук набула у 2000-х рр., коли вона вступила до Співки художників України, що закріплює її ім'я у вітчизняній культурі. Серед мистецтвознавців, які зверталися до творчості Ніни Вербук цього періоду, на окрему увагу заслуговують статті доктора мистецтвознавства Олександра Шила «Ніна Вербук» [16] та Ольги Денисенко «Начало выставочной деятельности» [7], які розглядають окремі етапи творчості майстрині та її авторський стиль із позицій мистецтвознавчого аналізу.

У поданих газетних, журнальних, популярних, науково-публіцистичних статтях, матеріалах Інтернету викладено деякі

відомості про біографію Н. С. Вербук, наведено суб'єктивні враження авторів від художніх полотен Ніни Семенівни, зроблено перші спроби суто мистецтвознавчого аналізу її авторського почерку. Але ніхто з вищенаведених авторів не намагався проникнути в суть художніх світів Ніни Вербук, проаналізувати особливості її світорозуміння й художнього світовідчуття.

Ми відмовилися від мистецтвознавчого аналізу, тому що вважаємо його поверховим і не настільки суттєвим. Культурологічний підхід дозволить дослідити причинно-наслідкові зв'язки між різними явищами: основами творчого становлення художниці, сутністю її патріархальних метафізик, пріоритетних напрямів у творчості Н. С. Вербук та особливостями її художніх світів.

Джерельною базою нашого дослідження стали живописні та графічні картини Ніни Вербук і дві її книги — «Живопис, графіка» [3] та «За зіркою Віфлеємською» [2]. Завдяки цим розвідкам ми мали змогу уточнити і конкретизувати деякі аспекти творчості художниці, які не набули висвітлення в рецензіях, коментарях, відгуках про її роботи.

Не будемо говорити про біографію художниці, але зауважимо, що перші свої кроки в дитинстві вона зробила на Журавлівці — районі Харкова, який у середині 50-х рр. XX ст. більше нагадував сільську місцевість. Із крутих високих берегів річки Харків відкривалися чудові панорами слобожанських краєвидів із квітучими садами, зеленими трав'яними килимами. Саме тут формувалася любов Ніни Вербук до неспішного патріархального укладу життя на тлі незаймані природи. На наш погляд, ця тема — ідеалізація патріархальної природи і способу життя — є однією з основних у творчості художниці.

Розвиткові творчих здібностей, смаків і вподобань майбутньої художниці сприяли її батьки: мама — Лінник Тамара Аркадіївна та батько — Семен Йосипович, які помітили творчі здібності майбутньої художниці та допомогли визначитися у виборі професійного шляху. Вони «...відвели мене до дитячої школи ім. І. Рєпіна, тоді першої в Україні» [12, с. 9].

Ще одна, на нашу думку, цікава деталь мала визначальне значення у формуванні пріоритетних напрямів творчості майбутньої художниці. У будинку маминої тітки, куди сім'я переїхала жити, була велика бібліотека. Семирічна дівчинка прочитала все, що було в старих шафах. Але там, крім художньої літератури, були журнали «Нива», де чимало гравюр, на яких здебільшого зображені красуні. Саме їх вона почала малювати. За словами Ніни Семенівни, уже тоді була визначена її «стежа»: стати художником та оспівувати жінку й жіноче начало: «Я пам'ятаю, що до нас часто

приходили гості, під час таких зустрічей мама пропонувала їм подивитися мій альбом малювання, де, крім шкільних малюнків ялинок і зайчиків, були зображені цариці в коронах і розкішних сукнях. Розглядаючи їх, хтось із присутніх сказав: «У вас росте справжній художник» [12, с. 9].

Так, дитяча пам'ять про гармонійні природні ландшафти, перші враження про жіночу красу стала невичерпним джерелом для творчого натхнення Ніни Вербук.

Навчання в художній школі ім. І. Рєпіна, художньому училищі, Харківському художньо-промисловому інституті (факультеті «Інтер'єр і обладнання»), праця вчителем креслення й малювання в середній загальноосвітній школі № 36, згодом — в «Укрторгрекламкомбінаті», в Художньому фонді на посаді художника-проектанта — звичайний шлях, на перший погляд, становлення та розвитку художниці. Але саме тут, мабуть, формувалося й розвивалося її особливе світовідчуття.

Для того, щоб точніше передати суть творчості художниці, визначити її особливості й пояснити напрям нашого дослідження, варто звернутися до тлумачення основних термінів: «патріархальність», «метафізика» та «постмодернізм» у контексті творчості Ніни Вербук.

В історичному словнику «патріархальність» визначається як первісна простота, традиційність, консервативність. У Великому тлумачному словнику сучасної російської мови (он-лайн версія) Д. Н. Ушаков уточнює значення терміна. Це поняття розуміється як вірність старим традиціям, несумісність із новою культурою, застарілість і доброзичливий примітивізм.

Для культури постмодернізму патріархальність означає перебування людини в «дотехнічній цивілізації», в тісній взаємодії з природою. Таке розуміння пояснює інтерес Ніни Вербук до традиційних цінностей, її пріоритет чистого, природного, по-дитячому наївного патріархального світу. Тому основними мотивами її творчості є елементи спомину, пам'яті, минувшини й минулого. Її цікавить тема «вписаності» людини в ПРИРОДУ («Флора», «Сад надії»).

«Метафізика» як наука про надчутливі принципи буття буквально означає «за межами фізики». Одже, методом пізнання метафізичних істин поряд з інтелектуальною є чуттєва інтуїція, яка дозволяє відчутти світ природи, навіть у найнезначніших її змінах. Метафізики художніх світів Ніни Вербук ґрунтуються на відчутті найдрібніших деталей і відтінків, що не піддаються раціональному спостереженню. В її роботах можна помітити найтонші нюанси, виписані з любов'ю. Для художниці не існує вторинних

сутностей. Інтуїтивне й безпосереднє світосприйняття зумовлює створення цілісних образів за принципом «вченого незнання», як сказав би Микола Кузанський. Тому світ, що відтворюється на полотнах, надзвичайно гармонійний.

Художниця інтуїтивно «дістає» з генетичної пам'яті деталі, факти, які складаються в цілісний образ. Зрозуміло, що вони «осучаснюються», тобто набувають характеристик, властивих конкретній епосі, у нашому випадку — постмодернізму. Як сучасниця цього феномену Ніна Вербук не може бути вільною від нього.

Постмодерн — це особливе світовідчуття сучасної епохи, як визначав його один із теоретиків постмодерну Ж.-Ф. Ліотар. Йдеться саме про відчуття, чуттєвість, ігнорування раціонального. Для нашого дослідження принципово є така позиція постмодерну: здатність увібрати у власний досвід усю культурну спадщину, позбавити його чітких часових меж, перемішати між собою й позиціювати як авторський, культурний експеримент.

Усі нові тенденції сучасного мистецтва — регіоналізм, концептуальне мистецтво, неопримітивізм, ар брут та ін. — прийнято називати постмодернізмом [15, с. 12]. Розглянемо постмодерністське бачення світу, перш за все, як характеристику певного менталітету, що зумовлює художнє світосприйняття й оцінку пізнавальних можливостей людини.

Специфіка мистецтва постмодерну виявляється у висуванні на передній план того, що не можна уявити й подати в самому зображенні. Воно відмовляється від прекрасних форм, консенсусу смаку і водночас шукає нові засоби зображення, але не для того, щоб отримати від них естетичну насолоду, а щоб найточніше передати відчуття, які не можна уявити.

У Ніни Вербук інакше. Можливо тому, що її світорозумінню близька новоевропейська картина світу із трьома основними ціннісними ідеями: навколишнім світом як еталоном природності, людиною як свобідною індивідуальністю й культурою як царством істини, добра й краси. Незважаючи на те, що в умовах постмодерну ці цінності трансформувалися, для художниці вони є основними.

Серед більшості майстрів постмодернізму ставлення до природи змінилося: вона втратила статус еталона «природності» й стала сприйматися безпристрасно, по-діловому, як простір і матеріал для роботи. Змінилося й ставлення до людини. Сформований тип «людини-маси» (Ортега-і-Гассет) перестав сприйматися як автономний суб'єкт або творча особистість, яка саморозвивається. Таким чином, ціннісна єдність новоевропейського художнього

простору розпалася, «розсипалася» в культурі постмодернізму. Звідси — нестримне експериментаторство в мистецтві і живописі, зокрема.

Ніна Вербук також експериментатор. Наприклад, в її реалістичні роботи органічно проникають елементи сюрреалізму. У серії картин «Великдень» поруч із дерев'яною церквою XII-XIII ст. невеликого розміру зображені величезні великодні паски. Полотна виконані досконало, з дотриманням найменших реальних деталей — від різнобарвної присипки на пасках до дерев'яної кладки церкви й розмальованих писанок. Інші цінності представлені як естетична норма.

Але якщо специфіка мистецтва постмодерну проявляється у висуванні на передній план того, що не можливо зобразити, то на полотнах Ніни Вербук — гармонійні образи жінок-селянок («Рай баби Мані», «Цвіте терен»), матерів та господинь («Білий налив», «Родина»), узагальнені («Снігиня», «Матер Світу») й біблійні образи («Що є любов»). Якщо мистецтво постмодерну відмовляється від прекрасних форм і консенсусу смаку, то жіночі образи Ніни Вербук захоплюють своєю м'якістю, чарівністю, ніжністю, внутрішньою і зовнішньою красою.

На відміну від постмодерністів, художниця практикує різні засоби виразності саме для того, щоб досягти максимальної насолоди від краси своїх творінь. Нашу думку підтверджують слова Юрія Іванова, сучасника Ніни Вербук: «Вона схожа на свої творіння. Та ж чистота, та ж досконалість, та ж просвітленість, та ж заглибленість, але не в себе, а в той світ, з якого вона являє нам свої дивовижні полотна. Вони й прості, і загадкові. Філігранність техніки, за якою відчувається велика ґрунтовна школа, успішно поєднується з даром особливого бачення. Вона не працює, а творить, і творчість приносить радість, теплоту, світло, любов кожному, хто коли-небудь бачив її полотна» [10].

Для художньої творчості Ніни Вербук характерний колаж культур (ще одна ознака постмодернізму): сучасної та патріархальної. В результаті їх органічного поєднання народжуються її індивідуальні життєві проекти: пейзаж, портрет, натюрморт, побутова картина, жанрова композиція.

Новий погляд Ніни Вербук на прекрасне — сплав почуттів, концептуального й морального. Ідеї текстового задоволення й тілесності стали домінантними. Її мистецтво можна розуміти як нескінченний текст, а творчі експерименти зумовлюють зникнення граней між традиційною українською картинкою й сучасними жанрами живописного мистецтва, між патріархальністю й авангардом.

Такі експерименти спрямовані на конструювання артефактів методом аплікації. Тому її художній текст не підпорядковується правилам постмодерністського розуміння. Він — особливий, до нього не можна застосовувати загальновідомі критерії оцінки. Її роботи — вікна в інші світи, і світи ці добрі, неземні й світлі. Навіть темні тони зігрівають теплом. Неквапливе споглядання природи з її найменшими нюансами кольору й світла — зі світу далекого дитинства. Тілесність і духовність співіснують у нерозривній єдності. Обличчя людей — проникливі, чуттєві й духовні. Ретроспективізм, звернення до традиційних художніх форм дозволяють Ніні Вербук здійснювати культурні інновації як пристосування культурної традиції до нових життєвих обставин.

Адекватному втіленню патріархальних метафізик художніх світів Ніни Вербук у конкретних її полотнах сприяють різноманітні засоби художньої виразності, які, на наш погляд, доречно було б назвати художньою палітрою в широкому розумінні цього слова. Це — художній арсенал «інструментів», що допомагають нашій героїні реалізувати свій творчий потенціал патріархальних метафізик художніх світів: знак, малюнок, композиція, лінійна та повітряна перспектива, деталь, просторові властивості теплих і холодних кольорів, світлотіньове моделювання, конструктивні якості малюнка, штрих, фактура тощо.

Можна стверджувати, що палітра — це своєрідна «філологія», виражена в художній мові живописної творчості. Вона допомагає наповнювати змістом кожен роботу, інтерпретувати її як художній текст, акцентувати увагу глядача на найменших деталях.

Емоційній виразності в живопису та кольоровій графіці Ніни Вербук допомагає колорит, що утворює естетичну єдність колірних тонів, їх поєднань і взаємозв'язків у творах мистецтва художниці. Він є суттєвою складовою художнього образу, що викликає відповідні емоції глядача. Залежно від характеру художнього образу чи емоційної характеристики сюжету, він може бути теплим або холодним, спокійним або напруженим, яскравим або пастельним.

Звернемося до першоджерел і спробуємо проаналізувати прояв метафізики жіночого начала в полотнах Ніни Вербук.

Міфологічні уявлення про жіноче начало в усіх народів світу втілені в образі Богині-Матері. Її, як символ родючості і життєстверджуючої сили, шанували в стародавніх цивілізаціях і шанують у сучасному християнському світі як Богоматір. Земля завжди асоціюється з жіночим началом, джерелом життя (виняток становить міфологія стародавнього Єгипту, де існує уявлення про перевернуті дві першооснови). У всьому земному наявна загадка творіння, тому й уявлення про жінку завжди таємниче.

Отже, жіноче начало поєднує в собі ідеї родючості та життєстверджуючої сили, втілюючись в образ Прародительки землі, людини, тварин — усієї Природи. З одного боку, жіноче начало — тілесне (зачаття, виношування й вигодовування — жіночі пріоритети). Ось чим можна пояснити інтерес художників до жіночого тіла. А з іншого — жіноче начало — духовне. Світло, чистота, м'якість, таємниця, загадковість — далеко не повний набір ціннісних характеристик справжнього жіночого начала, які є вічними, тому їх по-різному зображують художники в усіх видах мистецтва.

«Пошуки на стезі духу в останні роки відображені і в моїй творчості, — пише Ніна Вербук. — До них, я думаю, можна віднести узагальнені образи Снігині, Матері Світу, в яких знайшли втілення мої уявлення про всетворчий та всеоберігаючий потенціал великих жіночих основ» [2].

«Снігиня» — праслов'янський образ жінки, що тримає в руках церкву — символ духовної чистоти. На картині «Мати світу» Берегиня збирає руками сонячні промені й передає їх Землі, яка перебуває у квітці лотосу.

Ерудиція Ніни Вербук — вражаюча. Вона не тільки володіє всією палітрою знань про українську культуру, але й тонко відчуває універсальну символіку, яку часто використовує у своїх полотнах. Прикладом є символ лотоса. У різних народів квітка на поверхні води (на Заході — це лілея, на Сході — лотос) має певне значення. Корінь лотоса уособлює матерію, стебло — душу, а квітка — дух. Первинне значення цього міфопоетичного символу — сила, що пов'язана з жіночим принципом: лоно як місце зародження життя, родючість, процвітання, потомство, довголіття, життєва повнота, вічне народження, чистота, духовність.

Тема жіночого начала чудово втілена й у жанрі портрета. Портрети, написані Ніною Вербук, особливі. Психологізм її персонажів передається не лише в обличчі, погляді, ракурсі, але й у живописній побудові портрета. При всій колористичній складності, на перший погляд, постає характер моделі й бажання автора розкрити духовний світ людини. За словами пані Ніни, «весь світ походить від жінки, розкривається за допомогою жінки і нею закінчується» [9]. Тому основною темою творчості художниці є жінки: прості селянки, матері, господині з їхньою природною життєвою красою.

Сама Ніна Вербук описує процес створення своїх жіночих образів так: «багато жіночих образів мені доводилось створювати. Я розумію й відчуваю їх зсередини. Нагадаю, щоб зобразити квітку, потрібно стати квіткою, уявити себе квіткою, а щоб

зобразити жінку, мені не потрібно це робити. Я вже зсередини знаю, що це» [3, с. 7]. Тому художниця втілює ідею жіночості в образі земної краси: любові юності й мудрої старості («Життя прожити», «Пісня»). Її героїні уособлюють гармонійну основу життя, вони поетичні та ніжні, довершені творіння природи («Флора»). Уособленням духовної сутності жіночого начала є робота «Свята церква», в якій органічно поєднані світло християнської ідеї, природи та жіночості.

Її героїні передають світ, гармонійну основу життя, вони — довершені творіння природи («Флора»).

Для портретів Ніни Вербук характерне погрудне зображення в три чверті, частіше на лоні природи, щоб підкреслити гармонійну єдність жіночого начала. О. Денисенко зазначає, що Ніна Вербук намагається піднести своїх героїнь над прозою повсякденності в романтичний світ. Поетичність, гармонія буття, своєрідна «філософія серця» найбільш притаманні жіночим образам. Вони написані без ознак соціальної заангажованості, від витончених, як сонет, уявлень про жіночу красу до виконаних у народних традиціях образів селянок [7, с. 32].

Серед жіночих образів Ніни Вербук чимало оголених постатей. Це — утілення ідеї тілесності. Образ жінки з пишними формами у вінку на тлі осіннього жовтого листа («Бабине літо») є символом родючості землі та багатства природи.

Метафізики навколишнього світу як еталона природності у творчості Ніни Вербук чудово представлені в повсякденному та особистісному житті людини, селянському та міському побуті. У жанрових композиціях, наприклад, у полотні «Золоті зерна» молода жінка та її мати виконують звичайну селянську справу — облущують кукурудзяні качани. Поруч маленький хлопчик, який спостерігає за тим, як кури скльовують золоті зернини. Здавалося, буденна сцена із сільського життя, але вона залишає відчуття традиційного свята.

«Коли я пишу картину, то не думаю про її смисл, тому що кожен глядач сприймає її по-своєму, зіставляючи намальоване зі своїм життєвим досвідом», — пише Ніна Вербук [3, с. 9].

«Запашний вирій» вона написала під час сінокоосу в Путивлі. Чоловік, який піднімає на вилах оберемок сіна, усміхнений, молода жінка й дівчинка в насунутих на чоло хустинках — світла й радісна замальовка, яка насичена ароматом свіжого сіна. Так художниця відтворює спогад про далеке дитинство серед селян та показує мудрість і красу трудящої людини. Робота на землі, любов до природи й народної пісні як предковічні цінності чудово відтворені в циклі робіт, присвяченому жінці-селянці («Рай баби Мані»,

«Цвіте терен» і «Пісня»). Елементи спомину, пам'яті, минувшини й минулого наявні в картині «Пісня», де відтворена атмосфера народного свята: п'ять селянок, немолодих жінок, у вишиванках і яскравих квітчастих хустинах стоять у напівколі й співають пісень. Вони тримають у руках свічки й віночки, що підкреслює традиційність святкового обряду.

Таким чином, Ніна Вербук використовує й по-художньому «осучаснює» стилістику «наїву» української традиційної картинки. Цей вид творчості в мистецтвознавстві має різні назви: український «примітив», «наїв». Проте для художників-аматорів найдоречнішим є визначення «мистецтва щирого серця». Але, на відміну від народних митців, Ніна Вербук професійно створює сюжети сільського життя, традиції та звичаї Слобожанщини.

Метафізичний патріархальний колорит чудово проявився і в натюрмортах художниці. Предмети побуту, праці, творчості розміщені в реальному побутовому середовищі. Живі й неживі речі тематично організовані, пов'язані смисловим змістом і мають певну ідею.

У роботі «Будьмо» зображено деталі святкової трапези — графин, окраєць свіжого житнього хліба, шматок соковитого сала — усе дуже апетитне. На полотні «Картопелька», наприклад, зображено горщик із вареною «в мундирі» картоплею, прикритий білою полотнинкою, поруч парує в мисці вже обчищена бульба, прикрашена гілочками зелені. На задньому плані — кварта з прозорою, як сльоза, горілкою. «Перш ніж написати цю картину, я немовби сама побувала поруч із цими картоплинами у натопленій печі», — розповідає Ніна Семенівна. — ... я ніби ділюся своїми враженнями з людьми, які не звертають увагу на те, що їх оточує, що вони їдять, чим живуть — це і є філософія життя» [11, с. 47].

Особливістю рисою живопису художниці є «вписаність» людини в природу. Майже все зображення навколишнього середовища, видів сільської місцевості є гармонійним посиленням присутності людини у світі природи. Ніна Вербук — майстер зображення простору. Її живопис вирізняється, насамперед, відчуттям кольору й поєднанням простоти й вишуканості, завдяки чому пейзажі — зворушливі, легкі й прозорі. Це — «Дитинство», «Квітучий край», «Солом'яний капелюшок» та ін.

Підсумуємо спроби заповнити ще одну прогалину в прикладній культурології нашого регіону

У процесі життєвого та творчого шляху Ніни Вербук поступово сформувалися пріоритетні напрями її творчості: «ідеалізація» патріархальної природи й способу життя, тема жінки й жіночого начала, українська традиційна культура та національні

духовні цінності, які багато в чому визначили чисті, природні, по-дитячому наївні патріархальні світи Н. С. Вербук.

Особливостями ознаками її живопису є «вписаність» людини в природу, використання й художнє «осучаснення» стилістики «наїву» української традиційної картинки, елементи спомину, пам'яті, минувшини й минулого.

Метафізики її художніх світів ґрунтуються на інтересі до традиційних цінностей, надання пріоритетної переваги чистому, природному, по-дитячому наївному патріархальному світу; генетичній пам'яті, яка допомагає складати деталі й факти в цілісний художній образ. Тонке відчуття навколишнього світу та власний досвід, який сформувався на основі національної культурної спадщини, дозволяють їй гармонійно поєднувати сучасні постмодерністські та патріархальні традиції, позбавляти їх чітких часових меж. Зникнення грані між традиційною українською картинкою і сучасними жанрами живописного мистецтва, між патріархальністю й авангардом дозволяє Ніні Вербук позиціювати свої твори як авторський культурний експеримент. Ретроспективізм, звернення до традиційних художніх форм допомагають Ніні Вербук здійснювати культурні інновації, пристосовувати культурні традиції до нових життєвих обставин.

Перспективним напрямом дослідження може бути аналіз циклу робіт художниці «Церкви Україні», в якому втілена ідея національної самосвідомості: «Церква в Сорочинцях», «У церкві», «Церква в селі Великі Очи», «Великдень-1», «Великдень-2», «Великдень-3», «Перлина (Церква у Василькові)», «Перед Різдом» та ін.

Список літератури

1. Васильєва Н. Харьковская звездочка на небесном склоне Украины / Н. Васильєва // Слобода. — 1999. — № 44. — С. 7.
2. Вербук. Н. За зіркою Віфлеємською [Електронний ресурс] / Н. Вербук. — Режим доступу: <http://kharkov.vbelous.net/ukrain/verbuk/bethlehem.htm>
3. Вербук Н. О себе. Живопис, графіка / Н. Вербук. — Х., 2004. — 150 с.
4. Георгієва Л. Персональні виставки Н. Вербук / Л. Георгієва // Событие. — 2003. — № 36. — С. 12.
5. Георгієва Л. Перший успіх Ніни Вербук / Л. Георгієва // Ленінська зміна. — 1986. — № 6. — С. 7.
6. Денисенко О. Зачарована красою / О. Денисенко // Панорама. — 1996. — № 8. — С. 14.
7. Денисенко О. Начало выставочной деятельности. Живопись, графика / О. Денисенко. — Х., 2004. — 150с.
8. Денисенко О. Храмы Ніни Вербук / О. Денисенко // Слобідський край. — 1996. — № 9. — С. 8.

9. Золотова Н. Інтерв'ю з Н. Вербук «Людам на радість» / Н. Золотова // Вечірній Харків. — 1993. — № 6. — С. 13.
10. Іванов Ю. Із храмів та квітів (в гостях у Ніни Вербук) [Електронний ресурс] / Ю. Іванов. — Режим доступу: <http://kharkov.vbelous.net/ukrain/verbuk.htm>.
11. Карачун В. Нарис творчості Н. Вербук. Культура й мистецтвознавство України / В. Карачун. — К., 1998. — 130 с.
12. Ковальчук Н. Беседи у мольберта / Н. Ковальчук // Вечерний Харьков. — 1998. — № 44. — С. 9.
13. Лігостаєва С. Багатство рідного краю / С. Лігостаєва // Вечірній Харків. — 1993. — № 6. — С. 10.
14. Лігостаєва С. Пригледіти для картини куточок / С. Лігостаєва // Вечірній Харків. — 1993. — № 5 — С. 12.
15. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000. — 347 с.
16. Шило О. Ніна Вербук. Живопис, графіка / О. Шило. — Х., 2004. — 150 с.
17. Портал ArtCross — Живопис: художник Ніна Вербук [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://subscribe.ru/group/mir-iskusstva-tvorchestva-i-krasoty/1576727/>.

Надійшла до редколегії 16.03.2012 р.

УДК 792.9(47+57) «19»

О. А. АПЧЕЛ

ПЕРЕДУМОВИ І ВИНИКНЕННЯ РАДЯНСЬКОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ У ХХ СТ.

Аналізується театральний напрям «документальний театр», елементи якого виявлені в пошуках реалістичного мистецтва. Розглядається період виникнення мистецького інтересу до документа в театрі в країнах Радянського Союзу у ХХ ст.

Ключові слова: документальний театр, ціннісні орієнтири, режисура, «Нова драма», агітаційний театр, політичний театр.

Анализируется театральное направление «документальный театр», элементы которого проявлены в поисках реалистического искусства. Рассматривается период возникновения художественного интереса к документу в театре в странах Советского Союза в ХХ в.

Ключевые слова: документальный театр, ценностные ориентиры, режиссура, «Новая драма», агитационный театр, политический театр.

Here is given analysis of the theatrical area «documentary theatre», which elements appear in searching for realistic art. Here is observed a period of arising artistic interest in document in a theatre in countries of the Soviet Union in ХХ century.

Key words: documentary theatre, value guidelines, stage direction, «New drama», agitation theatre, political theatre.

Актуальність проблеми дослідження документального театру полягає у відсутності єдиного розуміння визначення цього театру, де не окреслені межі і не виявлені точні принципи акторської, режисерської і драматургічної діяльності. Також не існує повноцінного дослідження, присвяченого історії виникнення документального театру в Росії і проявам елементів документальності в різних мистецьких стратегіях, що є важливим науково-практичним завданням для мистецтвознавства і культурології.

Дослідити процес виникнення і розвитку документального театру за законами реалістичного мистецтва на території Радянського Союзу можна завдяки аналізу типових і окремих ознак цього напрямку. Складність такого аналізу полягає у відсутності конкретизування тих чи інших театральних спроб, що позначалися б у науковій літературі як ситуації виникнення документального театру. Деякі теоретичні праці надають можливість реконструювати театральну реальність того часу і виявити окремі елементи документальності в мистецькій практиці. Серед них дослідницькі роботи доктора мистецтвознавства Н. Корнієнко присвячені Л. Курбасу [9, 10], і статті, листи, бесіди В. Мейерхольда [12]. Проаналізувати становлення документальності можна, розглянувши окремі стадії розвитку театру, використовуючи такі дослідження як «Історія російського драматичного театру: від його джерел до кінця ХХ століття» [7], «Драматургія другої половини ХХ століття» [6], навчальний посібник М. Громової «Російська сучасна драматургія» [4], «Становлення у ХХ столітті культури постмодернізму та конституювання в її кордонах нової парадигми театрознавства» В. Корнієнка [8], «Нова п'еса в Росії» П. Руднева [16], які найповніше розкривають питання прояву елементів документальності в різних театральних практиках. Основні термінологічні поняття, необхідні для розуміння напрямку — документальний театр — розкриті в «Словнику театру» П. Паві [13] і в «Словнику культури ХХ століття» В. Руднева [15]. Провідний театрознавець сучасності М. Давидова відвела значне місце проблемі сучасного документального театру в експериментальній режисерській практиці у своєму дослідженні сучасних театральних процесів «Кінець театральної епохи» [5]. Критичні статті і дослідження провідного театрознавця сучасності І. Болотян присвячені вивченню головного джерела документального театру «Нової драми» та сучасного документального театру [1, 2], але, на жаль, немає повноцінної роботи, яка б містила структурований аналіз прояву

документальності в театрі. Важливим джерелом стала праця, створена на основі практичних занять зі студентами театральних студій, американського дослідника Г. Фішера Девсона «Документальний театр у США: історичний погляд і аналіз його складових» [17]. Стислий і змістовний огляд джерел документального театру, або, як його ще називають — «Театр Факту», наведено в статті російського театрального перекладача К. Мамадназарбекової [11].

Метою дослідження є аналіз процесу становлення документального театру в Радянській Росії, як окремого напрямку актуального мистецтва. Для вирішення завдань дослідження необхідно проаналізувати: 1) характерні особливості радянської документальності в театрі за законами реалізму; 2) художні принципи документального театру в працях провідних театральних митців початку ХХ ст.; 3) зв'язок інтересу до документа зі зміною ціннісних орієнтирів і соціально-політичного впливу на культуру в зазначений період.

Проблема театральної традиції й можливість її трансформації через театральне висловлювання — питання, яке виникало перед мистецтвом театру на всіх етапах його розвитку і становлення, особливо в біфуркаційні моменти. Дуже часто рефлексією на подібні проблеми ставало мистецьке звернення театру до документа в пошуках «живого» слова і сценічного відображення соціальної ситуації сучасності. Поодинокі звернення до документального матеріалу оформлювалися в різних поняттях і різних метамовах театру: акторські й режисерські концепції, інститути театральної критики, контакт драматургії із сучасним їй театром тощо. Тобто разом із розвитком феномену театру взагалі оформлювалися елементи театру документального, які тією чи іншою мірою використовувалися в різних театральних практиках. А на початку ХХ ст. документальний театр став окремим напрямом театральної діяльності. Найголовніші фактори, що сприяли цьому процесу: виникнення режисерського театру, нестабільне соціально-політичне становище світу ХХ ст., активне звернення людства до питань про себе, відчуття провини за жорстокість людства і страх перед майбутнім.

Історія документального театру, що базується на конкретних текстах-документах як окремий метод створення театральної реальності, починається у 20-і рр. ХХ ст. одночасно в СРСР, Німеччині і країнах, які пережили найсильніші соціальні потрясіння, пов'язані з революціями, Першою світовою війною та її наслідками. Втім радянський досвід агітаційного театру і режисерсько-пошукова рефлексія Сходу — це достатньо різні за глибинними мотивами і конструкціями приклади. Суттєва

різниця між західноєвропейським і російським мистецьким світосприйняттям існувала на всіх культурно-історичних етапах розвитку людства. Особливість розвитку російської цивілізації, як і багатьох інших, полягала в тому, що її формування і становлення відбувалося в певній духовно-ціннісній релігійній формі, під потужним впливом Православ'я, яке виявило здатність перетворювати суспільне буття і визначати таким чином усі сфери культури народу і спосіб життя людей (хоча у ХХ ст. російська цивілізація прогресувала в безрелігійній, атеїстичній формі). На відміну від західноєвропейської цивілізації, в Росії між державою і суспільством не існували відносини, за яких суспільство впливає на державу і коригує її дії. Також негативно вплинули уповільнений розвиток феодалізму і монголо-татарська навала. Як форма феодальної залежності, кріпосне право також виявилось гальмом у механізмі розвитку держави, порівняно із Західною Європою, де селянин зберігав право приватної власності. В результаті в Росії склалася особлива ситуація: пік у посиленні особистої залежності селянства припав саме на той період, коли країна вже перебувала на шляху до нового часу. Специфіка російської громади, яка протягом багатьох століть визначала динаміку економічного та суспільного життя, з вираженим колективним принципом, також уповільнювала розвиток капіталізму. Тому необхідність художніми методами зафіксувати реальність має достатньо суттєві розбіжності в західноєвропейському і російсько-радянському типах мистецького світосприйняття.

Російський театр другої половини ХІХ початку ХХ ст. ознаменувався відкриттям Московського художнього театру, де режисерська діяльність К. Станіславського й Вл. Немировича-Данченка заклала основу подальшого розвитку всього російського і згодом європейського театру століття. Важливо зауважити, що і розвиток документального театру сучасності неможливий без освоєння головних принципів системи створення вистави за Станіславським. Цей реалістичний театр, де актор повинен існувати не просто як виконавець, але й як особистість з глибинним розумінням оточуючого всесвіту і свого місця в ньому, надає можливості сучасним практикам, які експериментують у сфері документального театру, створювати вистави за законами реалізму і «життя людського духу».

На початку століття перехід до ринкової економіки, розширення індивідуальних свобод, розвиток машинного виробництва і найманої праці, демократизація суспільства та становлення громадянської самосвідомості разом із двома світовими війнами суттєво змінили ціннісні параметри розуміння реальності людством,

і документальність за цих умов отримала нову основу і суть, зважаючи на те, що документальна драматургія — літературний жанр, для якого характерна побудова сюжетної лінії винятково з реальних подій. Авторські доробки в документальній п'єсі мають право на існування, але не повинні домінувати, бо головні деталі завжди реальні [4, с. 56]. Модернізація життя кінця XIX — початку XX ст. зорієнтувала мистецтво в напрямі конструювання реальності для її розуміння. Тобто, щоб розглянути об'єкт, його необхідно створити, вигадати, побудувати, здійснити реконструкцію міфу, реальності, культури, мистецтва. В таких умовах документальний театр набув можливості, опинившись у полі комфортного існування, на особисте становлення і розвиток. Культурна ситуація цього періоду складалася під знаком модернізму. Звичайно, що театр відчуває суттєві зміни, пов'язані з розвитком модерністського світобачення. Серед різного роду «ізмів» найприйнятнішим для сцени виявився експресіонізм. Проте перші футуристичні маніфести виникли до Першої світової війни, а експресіонізм — явище воєнного й післявоєнного років. У Росії театральний авангард проявився в експериментах футуристичного театру «Союз молоді» (1913 р.), у творчості Вс. Мейерхольда, його символістських і конструктивістських досвідах, експериментах Є. Вахтангова, пошуках тривимірного простору О. Таїрова. Яскравий приклад використання малої сцени для ближчого і щирішого контакту з публікою, що важливо для сучасного документального театру — камерний театр О. Таїрова [7, с. 267]. Поетичний театр О. Блока також мав подібні до документальної практики ознаки. Незважаючи на нетривалий час свого існування, російський театральний авангард залишив спадщину, до якої постійно звертається режисура європейського й світового театру. Режисерські експерименти Мейерхольда, які проявлялися в пошуках у галузі символістського театру, сприяли створенню концепції «умовного театру», яка мала подібні елементи з документальним театром. Окрім того, Мейерхольд використовував у своїх постановках документи або елементи реального життя, інтерпретовані особливою режисерською технікою для сцени [7, с. 206]. На фронтах Громадянської війни в 1918-1920 рр. виникла «Театр-газета» — самодіяльна агітаційна пропаганда. Постановки починалися буквально з читання новин за ролями і стали «прабатьками» документального театру. Перший професійний колектив такого роду «Синя блуза» виник у Московському інституті журналістики, в процесі створення брали участь видатні митці того часу: О. Брік і В. Маяковський. Гастролі «Синьої блузи» в театрі на Ноллендорфплац (1927 р.) сприяли поширенню нової драматургічної техніки, що

стала фундаментальним методом у документальному театрі — художній авторський монтаж документів. Агітаційний метод використовував і Мейєрхольд, для якого документальність стала способом залучити глядача до сценічної дії. У виставі-мітингу «Зорі» (1920 р.), де функції масовки покладалися на глядацький зал, розповідь про взяття фортеці Перекоп день за днем викликала активнішу реакцію глядача, удосконалюючи художню структуру вистави. В п'ятій картині замість фронтового зведення звучать слова: «Те, про що я повинен вам розповісти, блідне перед тими гігантськими подіями, які розігралися в театрі військових дій у Криму». Починаючи з того дня, кожного нового вечора актори зачитували свіжі зведення з фронту. Подібний прийом Мейєрхольд застосував у виставі «Даєш Європу» (1924 р.). У другій редакції вистави набув висвітлення розрив відносин з Англією часів Н. Чемберлена. А в 1930 р. у четвертій і п'ятій редакціях виникли інтермедії про тринадцяту річницю Великого жовтня, про поточні події, про виконання «п'ятирічки». В 1926 р. лаборант театру ім. Мейєрхольда Василь Федоров поставив зразкову документальну виставу «(вистава-нарис, подія в 9 ланках» [12]) за п'єсою С. Третьякова «Гарчи, Китай!». Услід за Мейєрхольдом радянські авангардисти 20 — 30-х рр. узагалі пропонували замінити сюжет монтажем фактів. Зважаючи на вищезгадані факти, саме агітаційний радянський театр вважають реальним прабатьком сучасного документального театру [17, с. 37]. Але в Радянській Росії лінія документалістики, навіть та, що підпорядковувалася цілям пропаганди, обривається разом зі зникненням авангарду і майже не відновлюється аж до сучасних експериментів. Рефлексивний інтерес до документа можна простежити тільки в 60-х рр. Але набагато потужнішим є розвиток документальної традиції, який спостерігається в той самий період в Німеччині і безпосередньо пов'язаний з розслідуванням злочинів нацизму і рефлексією на тему німецької провини.

Але реакція мистецтва щодо ціннісних орієнтирів мала стратегії різної спрямованості. Наприклад, цінність людського буття у творчості українського режисера Л. Курбаса, як приклад розуміння людини людиною, теж відіграла важливу роль для документальної режисури сьогодення, хоча достатньо суттєво відрізнялася від агітаційної естетики. Українське мистецтво початку ХХ ст., як і російське, розвивалося під впливом Європи: імпресіонізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм тощо та мало свої оригінальні властивості й напрями. Своєрідним був політичний театр Курбаса (1922 — 1926), створений на базі естетики експресіонізму. Такий театр мав дві особливості, які достеменно відповідають

характеристикам документального театру: «З одного боку, Курбаса цікавила актуальність, якій відповідав експресіонізм. З іншого — він мріяв про діалог із сучасником мовою філософського мистецтва. Тому спектаклі його політичного театру розширювали грані сприйняття злободенного» [9]. Такої ж позиції щодо розуміння важливості актуалізації мистецтва і злободенності проблем, які розглядаються, дотримують практики сучасного документального театру. Курбаса як художника хвилювала на сцені людина, але не типова в типових обставинах, а герой, сучасний йому, героєм індивідуальний, якого можна назвати «іншим», протестуючим проти всіляких «соціальних масок». Для порівняння, герої сучасного документального театру, сучасної «Нової драми» — це звичайні «інші» люди з периферії соціальної або духовної, які через режисерські інтерпретації виборюють своє право на життя. Політична ситуація тогочасної України потребувала від Курбаса більше «злободенного» театрального дійства. На тлі політичного театру, зокрема із сюжетами революційної спрямованості (до ювілею революцій 1905 р. і 1917 р.), Курбас експериментує із ключовим поняттям своєї теорії — «образним перетворенням» [9]. На відміну від Станіславського, котрий акцентував увагу на «перевтіленні», психологічному уподібненні, і від Мейєрхольда, що спрямовував актора до «біомеханіки», Курбас шукає акторську формулу в джерелах життя, джерелах енергії, ритмі як основі життя. Ритмізація сценічного простору — головна ознака всього сучасного мистецтва, і документальний театр органічно використовує цей досвід сьогодення: «У документальних постановках існує якийсь невловимий ритм, вони розвиваються за законами сучасного інформаційного світу» [14, с. 22].

У роки війни на долю радянських людей випали складні випробування. Найважливішим фактором, який дозволив переломити цю ситуацію, стало патріотичне піднесення всіх верств населення. Саме за таких умов агітаційний документальний театр мав можливість бурхливого розвитку. Переважна більшість радянських людей добровільно, свідомо робили все можливе на фронті і в тилу для перемоги над ворогом — «у кращих національних традиціях». Характерне поступове формування почуття особистої відповідальності за все, що відбувається, зростання ініціативи, самостійності, потужне патріотичне піднесення. Парадоксальне міжнародне становище СРСР після війни формувало гостре протиріччя між видимою ситуацією і реальним розкладом сил, що впливало на мистецтво театру. Від митця вимагали мислити «агітаційно» задля відбудови країни. Були стерті вікові межі, і кілька поколінь об'єдналися в одне — «покоління переможців»,

що характеризується спільністю проблем, настроїв, бажань, прагнень. У цілому ж суспільство, а за ним і мистецтво, випробувавши на собі проблеми військових років, часто підсвідомо коригували пам'ять про довоєнні часи на краще. Обрана правлячою партією система пріоритетів внутрішньої політики, повернення до репресій призвели до загострення проблем: ідеологічний диктат, насадження націоналізму і штучного пріоритету Росії в усіх галузях знань і культури, нагнітання атмосфери масової істерії, що зробило суспільство легко керованим, ізоляція радянської культури від світової, виникнення системи жорсткої цензури, в якій автори повинні були постійно щось переробляти відповідно до вказівок вищих інстанцій. Твори, які виходили за межі реалізму як побутової правдоподібності, до глядачів не доходили. У виставах домінували розходжі сюжети про конфлікт новатора з консерватором, перетворення відсталого колгоспу в передовий тощо, тому документальність мала розвиток штучний.

На початку 60-х рр. фактом величезного суспільного значення стало осудження масових репресій 30 — 50-х рр. і визнання відповідальності за них Сталіна, реабілітація та повернення політв'язнів. Особливу увагою користувалися численні публікації спогадів, мемуарів, листів і щоденників, що виникли в цей час і допомогли руйнувати міфи офіційної історії. Більшої нагальності набула проблема взаємовідносин митця і влади, свободи творчості. 1956 р. виник театр «Сучасник», початкова програма якого — радянський варіант неореалізму, створеного на власній історії, але коріння були спільні з Європою: осмислення підсумків війни та всіх видів фашизму. Перша і друга половина ХХ ст. — дві соціокультурні епохи, що якісно відрізняються. Відчуття крижкості людського існування привело до формування планетарного мислення. Перехід найрозвиненіших країн у 70-і рр. з епохи індустріального суспільства в постіндустріальну епоху став основою мислення нового «інформаційного суспільства». У художній культурі відбувається відмова від канонізації єдиного естетичного стандарту, встановлюється плюралізм естетичних цінностей, художніх методів і стилів. Документальна драма являє собою один з різновидів актуального театру. Цикл п'єс у цьому напрямі написав у 70-і рр. радянський драматург Михайло Шатров («Сині коні на червоній траві», «Так переможемо», та ін.) [1, с. 256]. Театр радянських часів двох останніх десятиріч ХХ ст. часто порівнюють з політичною трибуною, театр, який перетворюється на «точку пульсації» реакційного характеру. Політичний театр не може не використовувати елементи документальності у створенні свого специфічного продукту і в загальному значенні — це театр,

що дозволяє собі виражати деякі, не артикульовані політичні інтереси тієї країни, у якій існує. У такому сенсі радянський театр після Сталіна значною мірою був політизованим [5, с. 65]. Але іноді самі митці не усвідомлюють себе носіями ідей політичного театру. Це відрізняє документальний театр сучасності від попередніх спроб політизувати театральне дійство. Якщо сучасна вистава, що будується за законами документального театру, містить у собі політичні мотиви, це означає, що «вони добре розуміють свій вибір, готуються до такої теми і конструюють її заздалегідь» [17, с. 150]. Політичним театром Росії став театр на Таганці під керівництвом Ю. Любимова. Для практиків документального театру історія театру на Таганці має величезне значення як досвід створення живого реакційного театру. «Таганка давала також уроки історії й громадського безстрашного мислення; дарувала максимум того, на що здатен був театр в умовах несвободи, слугуючи кафедрою й трибуною, царством мистецтв — і місцем зустрічі людей» [4, с. 277]. У театрі на Таганці виникла сценічна версія книги-репортажу Д. Ріда «Десять днів, які потрясли світ» (1965 р.). А перекладач п'єс П. Вайса Л. Гінзбург в 1966 р. опублікував збірку есе «Безодня» з підзаголовком «Оповідання, основане на документах». В іншій збірці «Потойбічні зустрічі» (1969 р.) Гінзбург публікує бесіди з тими функціонерами Третього рейху, хто вижив.

Але власної традиції документального театру в СРСР так і не склалося, на це є об'єктивні соціальні причини: якщо в Німеччині державою і суспільством була проведена величезна і цілеспрямована робота по денацифікації (і театр став природною частиною цього процесу), то в СРСР стосовно тоталітаризму подібної роботи на загальнодержавному рівні не проводилося. В 60-ті рр. театральне документальне розслідування було неможливим через відсутність доступу до архівів. А в середині 80-х рр. відбулася «перестройка», завдяки чому кількість театрів і студій збільшилася в десятки разів [7, с. 284-298], і до 90-х рр. минулого століття елементи документальності в театральній практиці виникали часто, створюючи платформу для становлення сучасного документального театру. У ХХ ст. мистецтво боролось за право говорити про все вільно, на початку ХХІ ст. почався революційний розмах так званого «вільного театрального мистецтва» [16]. Цим досягненням воно зобов'язане творцям європейської, у першу чергу англійської, «Нової драми» (New writing) — фундаменту сучасного документального театру. В Росії бум «Нової драми» відбувся на рубежі сторіч, набагато пізніше, ніж в Європі, проте набув своїх унікальних ознак. Після розпаду Радянського Союзу на незалежні

держави документальний театр розпочав інтенсивну програму реакційного мистецького пошуку.

Підсумовуючи необхідно відзначити: актуальне мистецтво завжди сприймається складніше через узагальнюючу умовність. Процес збагачення драматургії прийомами документального, проблемного театру в Європі мав тривалішу історію, де формувалися свої закони, особливості, режисерські підходи, специфічність акторської і драматургічної діяльності. У пострадянських країнах процес освоєння документального театру і документальної драматургії мав свої особливості, які безпосередньо пов'язані з впливом режиму на мистецтво. Документальність за законами реалізму в драматургії існувала завжди, змінюючи об'єкти уваги, впливовість, можливість варіативного існування. Але повноцінної форми, коли автори свідомо називають п'єсу документальною, коли для її створення принципово важливо залишити автентичність тексту, вона почала набувати на початку минулого століття. Кінець XIX — початок XX ст. ознаменувався появою режисерського театру, що стало своєрідним фундаментом для виникнення перших проб документального театру, принципово відмінного від інших театральних напрямів. У працях провідних театральних митців XX ст. — Вс. Мейерхольда, О. Таїрова, Л. Курбаса, О. Блока — спостерігається прояв художніх принципів документального театру. Документальність розвивалася, як спосіб щирої і гострої реакції на соціально-політичне становище країни, як реакція на буденне життя, як спосіб викликати відповідне сучасності розуміння мистецтва в окремої людини або в конкретної групи людей, як реакція на реалії війни та її наслідки. Звернення митців до документальних джерел (міфи, кримінальна хроніка, історичні факти, листи тощо) необхідне з точки зору пошуку нових форм прояву мистецтва в театрі. Документальний театр формувався на досягненнях пострадянської практики агітаційно-реалістичного та політичного театрів.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з вивченням культурологічного значення документальності в мистецтві. Важливо знайти і проаналізувати додаткові джерела документальної драматургії і режисури в країнах колишнього СРСР. Теоретичне висвітлення зазначеного аспекту сприятиме створенню навчальних програм для фахівців у галузі театального мистецтва. Через відсутність у мистецтвознавстві цілісного наукового дослідження щодо історії радянського документального театру існує необхідність подальшого вивчення розглянутої в статті проблеми. Дослідження передумов і виникнення радянського документального театру уможливають доповнення курсу лекцій

з історії і теорії театру в профільних вчз, що суттєво допоможе студентам розуміти й аналізувати тенденції розвитку сучасного театрального мистецтва взагалі й окремо напряму документальний театр ХХІ ст.

Список літератури

1. Болотян И. М. Современная пьеса и театральная критика в электронной среде // Театр в книжной и электронной среде : доклады Шестых научных чтений «Театральная книга между прошлым и будущим» / сост. А. А. Колганова. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 2005. — С. 252–267.
2. Болотян И. М. Новая драма: жизнь в текстах / И. М. Болотян // Современная драматургия. — 2006. — № 1. — С. 158–170.
3. Григорьева О. Н. Политический театр современной России [Электронный ресурс] : Режим доступа : <http://www.irex.ru/press/pub/polemika/09/gri/>, свободный. — Загл. с экрана.
4. Громова М. И. Русская современная драматургия : учеб. пособие / М. И. Громова. — М. : Флинта, Наука, 2002. — 368 с.
5. Давыдова М. Конец театральной эпохи / М. Давыдова. — М. : ОГИ, 2005. — 384 с. : ил.
6. Драматургия второй половины XX века / Сост. М. И. Громова. — М. : Дрофа : Вече, 2002, — 448 с.
7. История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века : учеб. пособие / И. Л. Вишневская [и др.] ; отв. ред. Н. С. Пивоварова. — М. : ГИТИС, 2005. — 338 с.
8. Корнієнко В. В. Становлення в ХХ столітті культури постмодернізму та конституювання в її кордонах нової парадигми театрознавства / В. В. Корнієнко // Культурологічні читання пам'яті В. Подкопаєва : матеріали Всеукр. науково-практич. конф. — 2005. — К. : УЦКД. — С. 231–239.
9. Корниенко Н. Лесь Курбас и духовные основы украинского авангарда [Электронный ресурс] : Режим доступа : <http://www.zn.ua/3000/3680/55801/>, свободный. — Загл. с экрана.
10. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття / Н. Корнієнко. — К. : Факт, 2000. — 160 с.
11. Мамадназарбекова К. Т. История факта: истоки и вехи документального театра [Электронный ресурс] : Режим доступа : <http://www.oteatre.info/issues/002/15507/>, свободный. — Загл. с экрана. — Театр. — 2011. — № 2. — янв. — С. 17.
12. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая. 1917–1939 / В. Э. Мейерхольд. — М. : Искусство, 1968. — 643 с. : ил.
13. Пави П. Словарь театра / П. Пави ; пер с франц. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с. : ил.
14. Разлогов К. Э. Глобализация массовой культуры и культурное разнообразие / К. Э. Разлогов // Обсерватория культуры. — 2004. — № 1. — С.18–31.
15. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 1997. — 384 с.
16. Руднев П. Новая пьеса в России / П. Руднев // Новый мир. — 2005. — № 7. — С. 7–21.

17. Fisher Dawson G. Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form and Stagecraft (Contributions in Drama & Theatre Studies) / G. Fisher Dawson. — N. Y. : Greenwood Press, 1999. — 272 p.

Надійшла до редколегії 14.03.2012 р.

УДК 791.64

Н. О. ЧЕРКАСОВА

НАЦІОНАЛЬНІ ФІЛЬМИ В ПРОКАТІ: СУЧАСНІ МЕХАНІЗМИ ПІДТРИМКИ

Розглядаються позитивні передумови функціонування кінопрокатного сегмента для поступового відродження національного кінематографа.

Ключові слова: *фільм, кінопроцес, кіноринок, телеканал, підтримка, перспектива.*

Рассматриваются позитивные условия функционирования кинопрокатного сегмента для постепенного возрождения национального кинематографа.

Ключевые слова: *фильм, кинопроцесс, кинорынок, телеканал, поддержка, перспектива.*

Considered positive film distribution segment of the operating conditions for the gradual revival of national cinema.

Key words: *film, filmmaking, film market, television channel, support, perspective.*

Останніми роками державне фінансування кіновиробництва ледве вистачає на зйомки кількох фільмів на рік, але створена кінопродукція не знаходить свого глядача. Один з варіантів вирішення проблеми — держзамовлення на виробництво фільмів повинно передбачати витрати на їхнє просування. Росія, наприклад, витрачає на рекламу національного фільму від 20 до 100 тис. доларів державних коштів. У нас — нуль. Тому досі маємо парадоксальну ситуацію, коли державна служба кінематографії звітує, що кіно знімається, а в кінотеатрах його немає.

Мета статті — визначення основних складових позитивного балансу в кінопрокатному сегменті, що є ключовим в організаційному й економічному аспектах розвитку кіногалузі. Тому так важливо обрати пріоритетні напрями розвитку цієї ланки кіноіндустрії для національної кінематографії.

З 1 січня 2011 р. в Україні набули чинності довгоочікувані зміни до Закону «Про кінематографію». Серед найважливіших «кінозмін» — податкові нововведення. Так, до 1 січня 2016 р. кіно на всіх етапах (від виробництва до показу й дублювання

іноземних фільмів українською) в Україні звільняється від ПДВ. Важливо, що відтепер кіновиробники не сплачують і податок на землю. Й ще одна суттєва пільга — не підлягають оподаткуванню кошти спонсорів, які вкладаються у виробництво національних фільмів. Податкові пільги поширюються й на всі технологічні кінопроцеси. Усе це — позитивні передумови для поступового нарощення кіновиробництва. Суми, що виділяються на підтримку національної кінематографії в державному й місцевих бюджетах, не можуть використовуватися з іншою метою. Але всі ці важливі заходи не гарантують наявності вітчизняної кінопродукції на великому й малому екрані найближчим часом.

Національні фільми неконкурентоспроможні в кінотеатральному прокаті міського рівня. Інвестори сучасних кінотеатрів представляють іноземні (переважно американські або російські) інтереси й зацікавлені в касовому репертуарі. Якщо відбувається прокат фільму українського виробництва (наприклад, «Аврора»), дистриб'ютор перебуває в жорстких умовах, пов'язаних з мінімальним часом демонстрування й невивігдним розміщенням сеансів. Такий обмежений прокат залишається малопомітним для широкого загалу глядачів, особливо на тлі масової промоції американської кінопродукції.

Механізм підтримки національного виробника встановленням квоти в кінотеатральному прокаті й на телебаченні не спрацьовує. Якщо національна кінопродукція й пропонується до показу, то їй надається найневигідніший ефірний час — переважно нічні або ранкові години кінопоказу.

Незважаючи на всі проблеми, ми все-таки маємо свій кінопродукт, про який знають лише творці вітчизняних кінофільмів та невелике коло фахівців. Створені фільми гідно репрезентують українське кіномистецтво на міжнародних кінофестивалях вищого рангу (С. Коваль — на Берлінському, І. Стрембицький та М. Врода — в Каннах). Досягнення українського кінематографа залишаються поза інтересами українського кінопрокату насамперед тому, що в сучасних умовах аудіовізуального ринку необхідно пов'язувати виробництво національних фільмів з потенційними можливостями різних видів прокату.

Підтримка телеканалів.

Для успішної реалізації фільму дуже важливим є його передпродаж. Лише в цьому разі без додаткових ризиків можна планувати, знімати й не залишитися банкрутом. Фільми завжди пропонуються ринку ще до завершення кіновиробництва. Гарантією якості майбутньої кінопродукції є тільки прізвища й імена її творчої групи. За словами продюсера Олександра Роднянського,

нещодавно Джон Сільвер оголосив на кіноринку про новий фільм: його назву, жанр, книжку, за якою його планується знімати, при цьому нічого навіть не сказав про творчий і акторський склад. Права прокату на території Росії щодо цього проекту одразу було придбано за 3,5 мільйона доларів [8]. Поки що в нас немає ринку, де можна запропонувати ідею, сценарій і бути впевненими, що за них заплатять.

Реальний стан фінансування Україною власної кіногалузії залишає її на межі зникнення, вітчизняним кінопрофесіоналам для виживання доводиться за невеликі гроші створювати російські сіткоми. «Українського кіновиробництва взагалі поки немає, я його не знаю, — стверджує режисер Андрій Дончик, який зняв перший український сучасний фільм українською мовою з українськими й російськими акторами повністю на українські гроші «Украдене щастя» (проект виконано на замовлення української студії «1+1», коли її генеральним продюсером був Олександр Роднянський). Поки що в Україні кіно не стало бізнесом. Я бачу великий телевізійний бізнес, це правда. Знімають усі довгограючі серіали, бо Росія не здатна впоратися з цим потоком. В Україні тепер є десятки невеликих студій, продакшнів, російських дочірніх компаній — усі знімають тут телевізійні фільми» [2].

Продюсер О. Кохан, який очолює кінокомпанію «Cota сі-нема груп» й активно працює в українському кінематографі, долучає до своїх успішних проєктів (фільмів Кіри Муратової «Два в одному», «Мелодія для шарманки», Романа Балаяна «Райські птахи», Отара Іоселіані «Шантрапа», Кшиштофа Зануссі «Серце на долоні») гроші з різних джерел фінансування. Це не тільки допомога телевізійних каналів, а й внески з фондів, від спонсорів. Найближчим часом і в Україні планується створення фонду проєктів «Кіноарсенал», головною метою якого стане системна фінансова підтримка ключових складових кіноіндустрії, забезпечення ефективного партнерства кіноіндустрії, приватного бізнесу і держави [1].

За словами генерального директора «Central Partnership Sales House» Марко Лоло, один із найсерйозніших поштовхів до наявності російських фільмів у російських кінотеатрах відбувся у 2004 р. Ним стала зацікавленість кінопроцесом найбільших телеканалів, а саме — їхня підтримка у виробництві й просуванні фільмів. Тому він пропонує українським продюсерам і прокатникам шукати партнерів серед телевізійних каналів.

Вітчизняні виробники також починають активно опановувати цей напрям діяльності. Наприклад, нині Олег Кохан веде переговори з кількома каналами («Інтер», «1+1» та медійна група

Пінчука) щодо спільного виробництва повнометражного художнього фільму. Олег Малишевський, виконавчий директор кіноконцерну «Ялта-фільм», спільно зі студією «Квартал 95» знімає фільм «День святого Валентина», інвестором якого виступив канал ICTV.

Цифровий кінопрокат.

Нові технології настільки стрімко змінюють кіноринок, що застосовувати досягнення минулого без коректив уже неможливо. Для українських дистриб'юторів виявився успішним 2010 кінопрокатний рік. Найбільший касовий успіх мали картини в 3D-форматі. Три з п'яти фільмів-лідерів за обсягом касових зборів («Аватар», «Аліса в Країні чудес», «Битва титанів») створені саме в цьому форматі. Аудиторію не стримувало навіть те, що самі квитки на картини в 3D коштували дорожче.

У 2010 р. інтенсивно збільшувалося переобладнання залів під цифровий показ у 3D-форматі. Зростання їхньої кількості порівняно з минулим роком склало майже 300% — це 70 залів у 53 кінотеатрах [10]. За прогнозами генерального директора «B&H Film Distribution Company» Богдана Батруха, до кінця 2011 р. їх повинно відкритися більше 100 [6]. Такий прогрес робить відчутними перспективи використання альтернативного контенту й надає можливість говорити про реальну зміну сил на ринку.

Очевидно, що майбутнє кінопрокату — за цифровими технологіями. Касовий успіх 3D-релізів спонукає до переоснащення кінотеатрів цифровим обладнанням. Основним стримуючим фактором залишається брак коштів.

В Україні зростає кількість вітчизняних компаній, що надають послуги з переобладнання кінотеатрів на цифрові технології («Кіносвіт», Time Line тощо). Перевагами введення цифрових технологій у кінотеатрах є економічна вигідність модернізації залів регіональних кінотеатрів та перспективи відновлення мережі в сільській місцевості.

Дистриб'юція вітчизняного кінопродукту в цифровому форматі (матеріали кінофестивалю «Відкрита ніч», «Молоде українське кіно» тощо) дозволяє зменшити собівартість фільмокопії, забезпечити високу якість зображення та звуку, можливість захисту від піратства фільмів спеціальним шифром. Упровадження цифрових технологій є передумовою виходу українського кінопродукту на міжнародний ринок кінопрокату.

Кінофестивалі та кіноринки.

Участь фільмів у кінофестивалях — це додатковий механізм промоції кінопроекту. Перемога на міжнародному фестивалі надає можливості продажу в десятках країнах світу. Саме тому лише

участь у кінофестивалі вже є успіхом. Адже значна кількість журналістів дивляться ці фільми й пишуть про них у своїх газетах, на це реагують дистриб'ютори.

Фестивальний успіх фільму безпосередньо впливає на його касові збори. Якщо картина потрапляє на фестиваль класу «А», то продюсер одержує винагороду за цей фільм або преференції щодо свого майбутнього проекту. Так працює цей механізм. Кінопроекти Олега Кохана перемагали у Венеції, Римі, Каннах. За чотири роки — понад 50 призів. «Уже перед каннською прем'єрою «Щастя мого» на нас вийшли декілька великих європейських каналів із пропозиціями щодо співпраці в наступних проектах Сергія Лозниці. А вже після Канн «Щастя моє» було продано до 20 країн Європи, США та Ізраїлю. Вже є факти, успішність стратегії доведено», — підсумовує Олег Кохан [3]. Зі слів продюсера, важливими є різні позабюджетні фонди, які спеціалізуються на підтримці прокату. Наприклад, у Франції дистриб'ютор, який набув права фільму «Щастя моє», отримав від спеціального фонду на друкування копій, просування й поліграфію 80 000 євро, в Німеччині — 65 000 євро. В нас же все це, на жаль, відбувається на кошти продюсера. Не всі дистриб'ютори готові друкувати копії та витратити гроші на рекламу. Українська кінофондація на чолі з керівником міжнародного кінофестивалю «Молодість» Андрієм Халпахчі активно просуває вітчизняне кіно на світовому кіноринку.

З 2005 р. на міжнародному фестивалі «Молодість» почав працювати однойменний кіноринок. Його поява — одна з перших практичних позитивних змін на ринку дистрибуції в Україні, що стимулює розвиток кінобізнесу в цілому. Вітчизняний кіноринок стає бізнес-майданчиком, на якому можна купити чи продати права на кіно- та телепродукцію й повернути витрачені кошти через комерційний прокат. У широкому прокаті глядач міг бачити лише «Аврору» Оксани Байрак, «Інді» Олександра Кириєнка та «orANGELove» Алана Бадоева. А, наприклад, фільмові Єви Нейман «Біля річки», який мав гарну фестивальну долю, не пощастило у вітчизняному прокаті. За інформацією спеціалізованого журналу «Action!», для прокату в кінотеатрах України була продана лише одна копія, яку послідовно демонстрували у великих українських містах [4].

Нині важливу роль у вітчизняному кінобізнесі відіграють щорічні кіноринки: в травні — в межах Київського міжнародного телерадіоярмарку, в липні — наймолодший, але досить потужний Одеський міжнародний, в жовтні — Київський міжнародний «Кіноринок Молодість».

Артхаусний прокат.

Авторське прокатне кіно в нашій країні залишається в складних умовах. Попри те, що українські кінофільми постійно здобувають призи на міжнародних фестивалях, у широкому прокаті некомерційні проекти не мають підтримки дистриб'юторів і кінотеатрів.

Натомість у вітчизняному кінопрокаті репрезентовані різні світові кінематографії та започатковані інноваційні проекти з метою жанрового урізноманітнення: «Невідоме європейське та українське кіно», «Вечори французького кіно», «Лінія іспанського кіно», «Тиждень німецького кіно» тощо.

Стан прокатного ринку авторського кіно в Україні фахівці оцінюють фактично як вільну нішу. Фестивальну кінопродукцію на території нашої країни представляє лише одна компанія — «Артхаус Траффік». Українському глядачеві не показують значної частини того, що демонструють у Росії. В Європі ж існують кінотеатральні мережі, які конкурують між собою в роботі з авторським кіно.

Артхаусна продукція має невеликий тираж, переважно 1-2 копії на один фільм. Це становить менше 1% від кінопрокатного ринку України. В такому разі дублювання українською мовою не є вигідним.

За останній період нам здається цікавим досвід прокату українського кінопроекту «Мудаки. Арабески». Некомерційний за задумом і неоднозначний за змістом, він став досить успішним артхаусним кінопродуктом вітчизняного виробництва. Незважаючи на відмову більшості регіональних прокатників працювати з проектом, його валовий збір склав понад 100 тис. грн. Альманах подивилося більше трьох тисяч глядачів, 95% аудиторії — кияни [5]. Продюсери А. Тихий і Д. Іванов сподіваються на подальші прокатні перспективи в Росії та промоцію на міжнародних фестивалях класу «А».

DVD-ринок.

Світова тенденція на сформованих кінопрокатних ринках — зменшення об'ємів широкоформатного кіно, збільшення об'ємів домашнього кіно завдяки video-CD і DVD.

В Україні ліцензійний ринок залишається малорозвиненим порівняно з кінотеатральним прокатом. Реально оцінити об'єми ринку досить складно, у зв'язку з наявністю в продажі значної кількості піратської продукції.

З 2006 р. релізи виходять у новому якіснішому форматі Blu-Ray. Протягом наступних двох років найбільші американські кіностудії, які спочатку підтримували технологію HD DVD, поступово перейшли на Blu-ray.

З 2004 р. в Україні широко розповсюджуються DVD-версії фільмів суспільного надбання в межах Всеукраїнського проекту «Кінофонд телекомпанії: золота колекція вітчизняного кіно». «Старе» кіно почало активно демонструватися в ефірі центральних та регіональних телеканалів, успішно підкорює багатомільйонну українську аудиторію різного віку. Молода аудиторія відкриває для себе велике кіномистецтво, старше покоління — з ностальгією повертається в спогади. Кінотворчість найкращих вітчизняних митців — цікавий художньо-просвітницький матеріал, що розширює світогляд і знайомить з талановитими акторами й режисерами: Н. Ужвій, А. Бучмой, О. Довженком, І. Кавалерідзе та ін. Важливо, що цінують майстерність кіномитців не тільки глядачі та керівники програмних служб телеканалів, а й регіональні рекламодавці. Це дає підстави для двох важливих висновків: по-перше, саме вторинний кінопрокат допоміг зберегти й донести до телеглядачів найкращі зразки кінокласики; по-друге, вітчизняний фільмофонд можна продавати й отримувати дивіденди. Сьогодні найкращі фільми минулих років успішно конкурують на телеекрані з масовою західною кінопродукцією, яку широко пропонують численні фірми-дистриб'ютори.

В грудні 2009 р. розпочав роботу центр цифрового відновлення фільмофонду Національної кіностудії художніх фільмів імені О. Довженка. Сучасні технології (високотехнологічний сканер ARRISCAN) допомагають відновити кращі здобутки національного кінематографа та сприяють їх популяризації як в Україні, так і за її межами. У зв'язку з появою нових технічних можливостей, нам здається доречним до наступного ювілею кіностудії випустити DVD-колекцію фільмів за тематичним принципом: фільмографія видатних режисерів, касові фільми, українське поетичне кіно тощо.

На думку вітчизняних (О. Кохан, О. Наследніков, А. Різоль, А. Пугач) та іноземних (Б. Батрух, М. Шліхт, М. Лоло, О. Березін) представників кінобізнесу, Україна з населенням 46 млн та щорічним зростанням масштабів кіноринку на 30% стає цікавою для інвестувань в кінобізнес. Сучасний ринок кінопрокату повільно, проте впевнено розвивається. Валовий збір кінотеатрів збільшується щороку на 20-25% [9]. Зростання ринку в таких темпах прогнозується й на найближчі кілька років.

На думку Марка Лоло, генерального директора «Central Partnership Sales House», нині у вітчизняному кінобізнесі переломний момент. На конференції «Кінобізнес в Україні» у 2010 р. він запропонував свою теорію чотирьох «П» (російською мовою), які є необхідними для подальшого активного розвитку вітчизняного кінобізнесу:

- виробництво: за 2009-2010 рр. в Україні фактично не було власних завершених проєктів, що ставить під загрозу зникнення вітчизняну кіноіндустрію;
- прокат: прокатники мають пасивну позицію в просуванні фільмів, намагаючись уникнути додаткових витрат;
- показ: абсолютно недостатня кількість сучасних екранів порівняно зі світовим досвідом кінобізнесу;
- прозорість ринку: відкрита комунікація між гравцями ринку, зокрема між конкуруючими сторонами, а також у питаннях державного регулювання.

Для виробництва й просування національних фільмів у прокаті необхідні потужні витрати. Однак претенденти на фінансування відсутні. Кінотеатри посилаються на те, що свій прибуток їм слід інвестувати в модернізацію й відкриття нових залів. Кінодистриб'ютори, у свою чергу, незадоволені маленькими обігами бізнесу. А держава, якщо й фінансує, то поодинокі некомерційні кінопроєкти.

Світовий досвід пропонує дві схеми можливої підтримки національного кіновиробництва зі сторони прокатників. Перша — відсоткові відрахування з комерційного прокату іноземного (в першу чергу — американського) кіно. Так діяли, наприклад, у Франції. Але там цей процес відбувається за умов могутньої і розвинутої системи кінопрокату. Частка вітчизняних фільмів у французькому прокаті становить 40% і стільки ж мають американські блокбастери (офіційно вони називаються продукцією неєвропейського виробництва) [7]. Правда, досягається цей паритет завдяки встановленню жорстких квот. Причому не лише для кінотеатрів, а й для телеканалів, на яких у певні дні та години (зокрема по середах та суботах) заборонено транслювати касові фільми. Французьке законодавство зобов'язує всі телеканали демонструвати національні кінокартини. Найбільші податки там сплачують ті кінотеатри, які демонструють невітчизняні кінофільми. У Франції законом категорично заборонено ввозити готові копії, їх мають виготовляти на теренах французьких студій.

У нас інвестори поки вкрай нерішуче погоджуються на витрати, пов'язані з переобладнанням кінотеатрів і придбанням фільмів. Якщо їх поставити перед необхідністю відрахувувати хоча б 5% від зборів на користь будь-чого, процес узагалі може зупинитися. В цій ситуації прокат американських фільмів нагадує локомотив. Сподіваючись саме на прибутки від прокату голлівудського кіно, будуються нові кінотеатри й реконструюються старі. Коли кінозалів стане більше, виникне можливість і для прокату якісних художніх фільмів. Спочатку необхідно створити нову технічну базу кінопрокату, на основі модернізованих потужностей спро-

бувати повернути людям звичку ходити в кіно, тобто регулярно витрачати на це гроші. Й не тільки у великих містах.

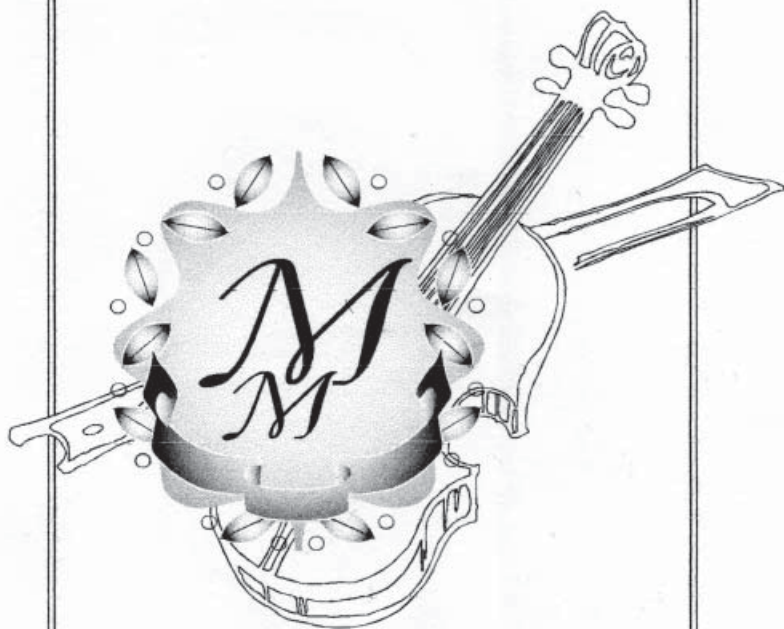
Друга можлива схема — участь кінопрокатних компаній у фінансуванні українських кінопроектів. Але фінансування припускає існування чіткого механізму повернення коштів від реалізації прав на основних ринках і на всіх видах носіїв (кіно, відео, DVD). Це складний процес, що перебуває на стадії формування.

Перспективними напрямками дослідження може бути створення замкненого циклу «фільмування — прокат — показ» з метою повернення коштів у кіновиробництво; вивчення організаційних, економічних, правових аспектів у функціонуванні ефективної системи взаємозв'язку між ланками кінопроцесу.

Список літератури

1. В Україні створять Фонд підтримки кіно [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://culture.unian.net/ukr/detail/192423>.
2. Годованець О. Український Галівуд / Ольга Годованець [Електронний ресурс]. — Режим доступу :<http://glavred.info/archive/2008/04/29/132002-8.html>.
3. Десятерик Д. У наших силах дати світові український новий кінематограф / Дмитро Десятерик [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/299451>.
4. Кокотюха А. Вітчизняне кіно: шукайте в кінотеатрах / Андрій Кокотюха [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.telekritika.ua/events/2007-10-29/34612?theme_page=20&.
5. Кокотюха А. Зводи президента в кіно! / Андрій Кокотюха [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.telekritika.ua/media-continent/authorcolumn/kokotuha/2011-07-06/64106>.
6. Попова М. Кино неплохо смотреть / Мария Попова [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.kommersant.ua/doc/1677967>.
7. Приходько О. Антиголлівудская коалиция / Оксана Приходько [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://zn.ua/articles/31584>.
8. Роднянський О. Ситуація в Україні вагітна українським подієвим фільмом / Олександр Роднянський [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.telekritika.ua/cinema/2010-12-01/58018>.
9. Украина стоит на пороге новой эры в развитии кинорынка [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://kino.meta.ua/readnews/51298>.
10. Шевченко В. Кино-2010: пациент скорее жив / Валерия Шевченко [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.mediabusiness.com.ua/content/view/21867/48/lang,ru/>.

Надійшла до редколегії 26.03.2012 р.



*Музичне
мистецтво*

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Розглядаються культурно-історичні передумови розвитку української вокально-симфонічної музики останньої третини ХХ ст., що призвели до її синтезуючого характеру.

Ключові слова: діалог, музична культура, українська вокально-симфонічна музика.

Рассматриваются культурно-исторические предпосылки развития украинской вокально-симфонической музыки последней трети ХХ в., ставшие основой для ее синтезирующего характера.

Ключевые слова: диалог, музыкальная культура, украинская вокально-симфоническая музыка.

The thesis determine cultural-historical preconditions synthesis in the vocal-symphonic music of the modern Ukrainian composers. It preconditions promote make more active synthesis on the all levels.

Key words: dialogue, musical culture, vocal and symphonic music.

Сучасна музична культурологія потребує нових поглядів, аспектів дослідження музичного мистецтва як минулого, так і сучасного. Серед найсучасніших концепцій розвитку культури висувуються різні за змістом, але особливу увагу привертає концепція Т. Орлової щодо нового етапу в сучасній культурі, названого нею «крос-культурним синтезом». Так, за Т. Орловою, крос-культура складається з синтезуючих творів і сама є синтезуючим утворенням. У ній здійснюється «перехід кордонів» [7, с. 256]. У цьому разі можна провести паралель з теорією діалогу. З одного боку, Т. Орлова стверджує, що сучасна культура будується на стиках, навіть ідеться про вихід за межі однієї культури, але з іншого — такий перехід від «багатоманітної множинності» до «єдності багатоманітності» може бути протиріччям теорії діалогу М. Бахтіна, оскільки в такій єдності можуть «знятися» відмінності, «розділи» голосів культури. Т. Орлова доповнює свою думку тезою про ацентричність такої культури, звідси — знищення периферійності як такої. Подібну думку щодо заміни світоглядних позицій, узагалі логіки розвитку культури, її крос-культурності, мультикультурності, транскультурності висловлює також Б. Сюта [9]. Отже, логічним буде висновок про те, що синтез (який іноді «переростає» в синкретизм) став своєрідним макрознаком сучасної культури і є певний ризик перетворення різних світових культур у єдину монокультуру. Виникає запитання: яким чином особливості сучасного стану української культури впливають на розвиток вокально-симфонічної музики?

Мета статті — аналіз особливостей культурно-історичної ситуації в Україні останньої третини ХХ ст. (в контексті теорії діалогу) та її вплив на розвиток української вокально-симфонічної музики.

Об'єкт дослідження — культурно-історична ситуація в Україні останньої третини ХХ ст. в контексті теорії діалогу.

Предмет дослідження — специфіка культурно-історичної ситуації в Україні останньої третини ХХ ст. (в контексті діалогової теорії) та її вплив на розвиток української вокально-симфонічної музики.

Загальновідомо, що вся історія культури пов'язана з певною картиною світу, з певною ієрархією опозицій. У ХХ ж ст., зокрема з другої половини, всі минулі стереотипи вже не діють, а нових поки що немає, відбувається постійна заміна настанов, форм і засобів відтворення; глобальні зміни в соціально-політичній та економічній сферах; людина ХХ ст. постійно перебувала в хаосі, грі, іронізуванні, карнавалі. Виникає питання, яким чином знайти новий фундамент, на якому можна було б заново вибудувати нову ієрархію смислів, цінностей. Ця обставина, на нашу думку, стала вирішальною на шляху до синтезуючого характеру сучасної культури. Зокрема феномен жанрово-стильового синтезу в музичній культурі — це насамперед відображення поєднання раціонально-інтуїтивного начал у мистецтві, спрямоване до самопізнання через «само-розуміння-в-іншому» (Х. Яусс) [12]. Стосовно вокально-симфонічної музики, синтез став методом на шляху до створення концептуально нового мистецтва, яке було б здатне на підсвідомому, а можливо і свідомому рівнях надати новий еталон творчості.

Більшість дослідників дотримують думки, що ХХ ст. демонструє перехідність, де синтез набуває великого значення в культуротворчих процесах, а остання третина ХХ ст. відзначена непересічними процесами в культурі. Так, деякі дослідники перехідні процеси ХХ ст. по своїй значимості зіставляють з перехідними процесами, що відбувалися в ситуації занепаду середньовічної культури і настання Ренесансу. У зв'язку з перехідністю сучасної культурної ситуації доцільно її порівняти з подібною в деяких аспектах епохою XVII — XVIII ст., коли, як і в другій половині ХХ ст., відбувалося змішання непок'єднуваного: різних пластів реальності, різних стилів і жанрів. Цікаво, що І. Кондаков застосовував термін «полістилістика» стосовно культури ще XVI — XVII ст. При цьому автор відзначив, що «такий «плюралізм» сприймався не як «нормальне», демократичне багатоголосся епохи, а як не пояснений розпад колишньої цілісності та гармонії, як знак настання «останніх часів», як передчуття Апокаліпсису» [4, с. 248]. У зв'язку з цим виникають асоціації із сучасністю, тільки

навпаки, — у спробі винайдення цілісності в культурному багатоголоссі. Але, як і в XVII ст., у XX ст. (особливо з другої половини) жанровий канон перестає «працювати», тому що виявляється нездатним «структурувати реальність» (за І. Кондаковим) складнішу, ніж можна охопити одним жанром. Так, у другій половині XX — початку XXI ст. виникла проблема ідентичності жанру самому собі.

У чому ж саме виявляється перехідність XX ст. і яким чином вона впливає на розвиток сучасної вокально-симфонічної музики?

По-перше, у культурно-історичній ситуації XX ст. мав місце біфуркаційний процес (за М. Хреновим) [11] чи ситуація «вибуху» (за Ю. Лотманом) [5], що характеризує стан перехідності культури. Ця ситуація «вибуху» і нестабільності охопила всі рівні культури, зокрема і соціально-політичний. Свідченням можуть слугувати події 1986 р. (оголошення перебудови, пов'язаної з руйнуванням старих порядків, зі зняттям «залізної завіси»). Наприкінці 80-х рр., зокрема в кантатно-ораторіальному жанрі, змінилися соціальні функції (перш за все — надання першорядного значення комунікативності), він трансформувався в інші жанрові різновиди, витіснивши монументальність, пов'язану із соцреалізмом, масовість як ідею класової єдності. Жанровий зміст став наповнюватися новими смислами, позбавленими ідеологізації. Паралельно посилилася увага до філософських, релігійних, психологічних проблем і тем. Відбувся семантичний поворот до інших граней культури, зокрема сакральних.

Поворотним пунктом у культурі України стало проголошення незалежності в 1991 р., що сприяло розвиткові руху за духовне відродження (або «релігійно-філософський ренесанс»). Саме з 90-х рр. розпочалося активне відродження культурної спадщини, автори звернулися до духовних жанрів у новому прочитанні. Отже, з урахуванням нестабільної соціально-політичної ситуації, логіка творчого процесу музикантів у будь-який момент могла бути перервана новою орієнтацією духовних інтересів епохи, її новим соціокультурним укладом.

По-друге, перехідність виявляється у «вибуху» масовості або видозміні структури масової культури, яка призводить до нівелювання меж не тільки в масовій культурі, але й перенесення її елементів в інші пласти культури. Масова культура в цьому контексті розуміється як протилежна елітній (тобто демократичніша, наближена до яскравого, спрощеного сприйняття світу (це її децю об'єднує з дитячою стадією розвитку культури взагалі). Активність маси, згідно з М. Хреновим, означає прагнення суспільства уникнути імперативів культури, послабити їх і дати волю природним потягам. Отже, якщо розглядати масу в контексті відносин

між природою та культурою, то активізація маси означає вихід за межі культури, повернення до природи, до архаїчного стану, посилення активності архаїчних форм свідомості, для яких була характерна невиокремленість особистості. Щось подібне до «відлиги» (повернення до природи) виникає в середині ХХ ст., точніше в 60-і рр. У зв'язку з цим, наприклад, значний інтерес являє субкультура «шістдесятників», коли виникають дискусії між поколіннями, батьками і дітьми, що набуває певного відтворення в музиці. Невипадково, саме в 60-ті рр., виникає феномен творчості Г. Свиридова, Р. Щедрина, О. Тактакішвілі, Є. Станковича, В. Бібіка та ін. Стосовно кантатно-ораторіального жанру відзначимо використання р'юкових, «попсових» інтонацій та інтонацій масових пісень в академічній музиці. Явище концертності, розширення виконавських площадок також стало своєрідним способом залучення і розширення потенційної слухацької аудиторії. З 60-х рр. ХХ ст., коли послабився ідеологічний тиск на творчість митців, логічним було бажання композиторів створювати щось нове, неординарне з виявленням своєї життєвої позиції. Сплеск новацій, що відбувся в 60-х, вплинув на подальший розвиток вокально-симфонічної музики, яка характеризується яскравими авторськими рішеннями, які безумовно орієнтовані на потенційного слухача. Вже з другої половини ХХ ст., особливо з 90-х рр., спостерігається тенденція, з одного боку, в прагненні авторів до індивідуалізованого концептуального висловлення, а з іншого — в орієнтації й на масового слухача. Активізація масової культури сприяє розвитку явища неоміфологізму в мистецтві.

По-третє, прагнення скасувати історичний час і «пережити екстатичний стрибок» (за М. Хреновим) у міфологічний час — одна з основних ознак сучасної культури, зокрема вокально-симфонічної творчості вітчизняних композиторів неофольклорного напрямку і не тільки. Саме модель міфу як синкретичного світовідчуття активізується в перехідні епохи. Тому не випадковий інтерес композиторів до архаїки. Наприклад, повертає увагу назва кантати А. Гайденка «Чотири дійства»; основою ж кантати А. Шнітке «История доктора Фауста» є не літературна версія вічного сюжету Й. Гете. Композитор усвідомлено обирає першоджерело «Народну книгу» Іоганна Шпіса, опубліковану в 1587 р., що належить ще ХVІ ст. як наближеніша до світовідчуття архаїчної людини. Невипадково композитор використовує ритми танцю, оскільки танець є невід'ємною частиною язичеських обрядів, а тема танцю смерті сягає своїми коренями в середньовічну релігійну містерію [3]. Так, спостерігається тенденція, виявлена в прагненні авторів винайдення цілісного образу через повернення до ідеалів, світосприйняття своїх давніх предків, але при цьому оновленого, адекватного нинішній художній ситуації

або відповідного «естетичному стереотипу» (за О. Лисяною) [6] в жанрово-стильових модифікаціях.

По-четверте, перехідність етапу сучасної культури полягає також, на думку М. Хренова, в тому, що настільки визначальна для культури ідеаціонального (надчуттєвого) типу сакралізація тут виявляється не в релігійних, а світських, секуляризованих формах. Стосовно вокально-симфонічної творчості такий підхід відбився у зверненні до духовних (і релігійних) сюжетів, текстів, але в сучасному світському прочитанні, не призначених для виконання в церкві (ораторія-пасіон О. Козаренка «Страсті господа нашого Ісуса Христа», кантата (хорова симфонія) О. Щетинського «Світ в откровеніє», українська православна меса В. Степурка «Богородичні догмати» та ін.

По-п'яте, в сучасній творчості актуалізується поняття «гра» в смислі творчого непередбачуваного результату, але завжди спрямованого на досягнення чогось нового. Розуміння творчості як гри, що створює свої особливі умовності та правила, стало симптоматичним для всієї сучасної культури. Феномен гри в культурі існує на декількох рівнях: від творчого авторського *Credo* до вільного застосування жанрів, стилів, видів мистецтва, де можуть змінюватися семантика жанру чи взагалі створюватися нові авторські жанри. Ігрове начало своєрідно відбилося й у зверненні сучасних композиторів до стильових напрямів минулого (про що свідчить безліч напрямів сучасного мистецтва з префіксом *нео-*), до жанрів минулих епох (особливо бароко).

Одним із найрадикальніших проявів тенденції звернення до минулої культури, згідно з Н. Герасимовою-Персидською, можна вважати створення мюзиклу про життя легендарної монахині (Хільдегарди Бінгенської — XII ст.) — естрадної вистави, де використані авторські мелодії монахині [2]. Сфера виконавства твору також потрапила до ігрового поля, де часто порушуються стереотипи виконання жанрово-стильових моделей. Гра набуває особливого значення в жанровому трактуванні твору. Доказом цієї тези слугує майже вся вокально-симфонічна творчість сучасних авторів (М. Скорик, Є. Станкович, І. Карабиць, В. Степурко та ін.). Таким чином, гра різносторонньо виявляється в сучасній музичній культурі. Зі грою безпосередньо пов'язане явище карнавалізації.

По-шосте, специфіку перехідного періоду деякі дослідники (М. Бахтін [1], В. Шубарт [11]) пов'язують з формами карнавалізації, смисл якої полягає в перевертанні верху і низу. Як відомо, у сміховій концепції М. Бахтіна великого значення набуло поняття «амбівалентність». Амбівалентний карнавальний сміх, за М. Бахтіним, усе релятивізує, руйнує ціннісні ієрархії та об'єднує протилежності, полярності [1]. У такому разі особливо виявляється зв'язок між карнавалізацією та діалогом. Прикладом

карнавалізації в кантатно-ораторіальному жанрі може слугувати кантата А. Шнітке «История доктора Фауста». Дослідники одно-стайні щодо жанрової близькості кантати до жанру пасіон. А. Денисов істотно зауважує, що в кантаті епізоди пасіона немовби «ввернуті навиворіт»: «...у кантаті Шнітке відбувається семантична інверсія сюжетної моделі пасіона» [3, с. 27]. Як відомо, явище значеннєвої інверсії має ту ж природу, що й поширені в середньовічній культурі карнавальні пародії церковних служб і молитов: «модель світу зображується «догори ногами». Висновок про жанрові джерела твору А. Шнітке, якого дійшов А. Денисов, також відсилає до середньовічної культури; дослідник вважає, що їх слід шукати в театрі літургічної драми і містерії. У музиці кантати поєднані протилежні образні сфери: молитовний піснеспів й інтонації рок культури, а танцювальні ритми танго «сплетені» з образом Смерті в знаменитому Танго Смерті. Концепція А. Шнітке пов'язує Фауста Шпіса з однією з найважливіших тем мистецтва ХХ ст. — амбівалентністю людської свідомості.

Велику роль у концепції М. Бахтіна відіграє поняття «редукований (тобто неявний) карнавальний сміх», яке або дуже близьке, або тотожне поняттю іронії. Нині ж відомо, яке місце відводиться іронічному висловлюванню в культурі постмодернізму. Також сучасні дослідники вважають, що саме в перехідні епохи підвищується семіотичність поведінки і не випадково на межі ХІХ і ХХ ст. та ХХ і ХХІ ст. посилюється вплив символізму в мистецтві.

По-сьоме, вже мистецтво початку ХХ ст. свідчило про наростаюче тяжіння до надчуттєвого, що виявилось в символізмі. Саме в ХХ ст. відбувається повернення до символічних форм мислення (зв'язок з міфом). Наочне підтвердження — прагнення сучасних авторів «вийти» за межі понятійного мислення, передачі почуттів, емоцій через символізацію образів (творчість А. Шнітке, Е. Денисова, С. Губайдуліної; в українській музиці елементи символічного бачення можна віднайти в ораторії-симфонії «Я стверджуюсь» Є. Станковича, «Українському триптиху» В. Дроб'язгіної, «Космологічних суголоссях» Ю. Алжнева та ін.). У зв'язку з цим цікавим є той факт, що В. Жирмунський стосовно символістів початку ХХ ст. використовував термін «неоромантизм», підкреслюючи кореневу єдність цих напрямів у мистецтві. Як відомо, «неофольклорна хвиля» 70-х рр. також багато в чому пов'язана з романтичними віяннями. Отже, логічно визнати контакти неофольклорного руху з романтизмом у музиці і відповідно із символізмом (у широкому смислі).

По-восьме, наукові відкриття ХХ ст. змінили уявлення про світ і місце Людини в ньому. Створення неklasичної фізики (теорія К. Геделя про неповноту знання (неможливість доказу несуперечності теорії засобами цієї теорії), принцип невизначеності

В. Гейзенберга та принцип доповнювальності Н. Бора (що оснований на взаємодоповнювальності раціональними й ірраціональними аспектами дійсності), теорія відносності А. Ейнштейна, відкриття квантової механіки, розвиток астрофізики сприяли зміні картини світу. Головною властивістю нової парадигми культури стала універсальність, у результаті чого протиріччя колишніх опозицій «знято» в новій єдності, цілісності. Доказом виходу за межі поточного земного Часу і Простору може слугувати творчість В. Сильвестрова, у якій виникає нове відчуття простору і часу. Отже, змінилося самовідчуття людини ХХ ст., яка опинилася між декількома культурами, різними історичними епохами. Сучасну ж культуру можна уявити як деяку мегаформу, яка об'єднує елементи різних культур. Багато сучасних дослідників вважають, що настає епоха «багатовимірного діалогу», всеосяжного діалогу як способу буття культури і Людини в цій культурі. Загальновідомо, що, починаючи із символізму, тобто з рубежу ХІХ–ХХ ст., культура заново відкриває різні культурні типи, які існували в попередній історії, і активно асимілює їх цінності в новому культурному контексті. Отже, виникає ситуація активного діалогу культур як у синхронному, так і діахронному аспектах. Крім того, зокрема кантатно-ораторіальний жанр, за своєю суттю, є складносинтетичною мобільною системою і здатний як до внутрішньомузичного, так і міжкультурного діалогу. Діалог завжди був основною рушійною силою культури, але в сучасній композиторській творчості спрацьовує загальна настанова на «винайдення цілісності в множинності» або «все в усьому і для всіх», як результат — діалогічність стала ключовим принципом творчості.

Серед специфічних ознак сучасної культури відзначимо й ідею релятивізму, яка «працює» на принцип забезпечення рівноправності «учасників» діалогу як у культурі в цілому, так і на рівні окремого твору, що сприяє залученню до цілісної композиції первісно різнорідних елементів.

Зростання активності «другої реальності», навіть поглинання текстом самої реальності, надмірність артефактів приводять до необхідності впорядкувати, систематизувати її. Оскільки всі існуючі жанри, стилі, напрями немовби «переросли», вичерпали себе, то вони починають відображати, «переказувати» самих себе на новий лад, звідси пояснення виникненню безлічі різноманітних жанрово-видових, стильових «перехрещень», про що свідчать численні напрями з префіксами «пост», «нео-», «транс-», «гіпер-», «ультра-» та ін. З такого міжтекстового діалогу виникає явище інтертектуальності, яке, по суті, є надбанням саме сучасної культури і корелює з феноменом синтезу різних елементів у вокально-симфонічному творі.

Особливістю сучасного етапу культури також є неоднозначне тлумачення місця автора стосовно своїх творів. З одного боку, дослідники стверджують, що нині перевага надається індивідуалізації авторських творчих задумів, навіть ідеться про «індивідуальні» смисли: «Принцип типізації поступається місцем принципу індивідуалізації» (за В. Холоповою) [10]. З іншого боку, неодноразово відзначався такий високий рівень узагальнення смислу твору, що постать автора поставала уособленням усього людства: «...общинного переживання як особистого, тобто здатність митця ХХ ст. сприймати людство як єдину постать ... набуває такого рівня узагальнення, при якому постать композитора уявляється майже анонімною» [8, с. 132, 133]. Таке поєднання індивідуального із загальним є специфічною ознакою сучасної творчості.

Отже, розглядаючи соціокультурний процес як єдиний, цілісний, стає зрозумілим, яким чином синтез став домінантним творчим методом і способом сучасного мислення в цілому на шляху до діалогу культур. Систематизувавши передумови активізації синтезуючих процесів в українській музичній культурі, головною назвемо культурно-історичні особливості епохи (специфіка перехідного стану культури), які стали поштовхом для виникнення соціально-політичних передумов (зміни курсу політики керуючої партії на зняття «залізної завіси», надання більшої свободи творчості митцям, відродження національно-самобутньої культури України і долучення її до загальноєвропейського культурного контексту; реструктуризація культури з підсиленням і розширенням масового начала); зрушення в науці, що сприяли зміні уявлень про оточуючий світ і місце Людини в ньому та стрімкий розвиток інформаційних технологій. Таким чином, розкрито специфічні ознаки сучасної культури України, виявлено їх тісний зв'язок з активізацією діалогічних взаємозв'язків у вокально-симфонічній музиці. Тому зважаючи на вищевикладене перспективними є подальші дослідження в цьому напрямі.

Список літератури

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — М. : Худ. литература, 1965. — 527 с.
2. 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.
3. Денисов А. Отражение «Фауста» / А. Денисов // Муз. академия. — 2004. — № 4. — С. 24–31.
4. Кондаков И. «Образ мира, в слове явленный»: волны литературоцентризма в истории русской культуры / И. В. Кондаков // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. — М. : Наука, 2004. — С. 229–294.

5. Лотман Ю. Семиосфера: культура и взрыв. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Статьи. Исследования. Заметки. — СПб. : Искусство, 2000. — 704 с.
6. Лысяная О. Пути развития русской и украинской культуры от средневековья к XIX веку / О. Г. Лысяная. — Харьков : Основа при ХГУ, 1993. — 270 с.
7. Орлова Т. Крос-культура на етапі комунікативного синтезу / Т. Орлова // Мистецтвознавство України. — К. : Муз. Україна, 2005. — Вип. 5. — С. 255–268.
8. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога / А. И. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 243 с.
9. Сюта Б. Інтертекстуальність як засіб організації форми музичного твору в українському музичному постмодернізмі / Б. Сюта // Українська та світова музична культура : сучасний погляд : наук. вісн. — К. : НМАУ, 2005. — С. 20–33.
10. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60-70-х годов XX века / В. Холопова // Современное искусство музыкальной композиции. — М. : ГМПИ, 1985. — С. 17–28.
11. Хренов Н. Искусство в контексте XX века на фоне повторяющихся флуктуаций в больших длительностях исторического времени / Н. Хренов // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. — М. : Наука, 2004. — С. 15–74.
12. Яусс Х. К проблеме диалогического понимания; пер. с нем. Е. Богатыревой / Х. Яусс // Вопросы философии. — 1994. — № 12. — С. 97–106.

Надійшла до редколегії 13.03.2012 р.

УДК 7.01:01

В. М. ОТКИДАЧ

ХУДОЖНЯ ТВОРЧИСТЬ: КРИТИКО-БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ОГЛЯД

Ідеться про історію та теорію художньої творчості, пропонується критико-бібліографічний огляд.

Ключові слова: *творчість, художня творчість, психологія творчості, музична творчість, бібліографія.*

Речь идет о истории и теории художественного творчества, предлагается критико-библиографический обзор.

Ключевые слова: *творчество, художественное творчество, психология творчества, музыкальное творчество, библиография.*

It is about the history and theory of artistic creativity, proposes a critical bibliographic review.

Key words: *creativity, artistic creativity, psychology of creativity, musical creativity, bibliography.*

Дослідження феномену творчості завжди було актуальним, оскільки кожна творча особистість сприймає звичайні речі під своїм, лише їй притаманним, творчим поглядом. Тому ознайомлення з деякими складовими цього процесу й огляд існуючої літератури допоможуть детальніше зрозуміти деякі складові творчого процесу.

Питаннями творчості взагалі та художньої зокрема цікавилася чимало дослідників. Це підтверджує хоча б запропонований список літератури, який налічує понад 110 позицій найцікавіших видань. Водночас автор прагне здійснити узагальнюючий критико-бібліографічний огляд, оскільки більшість авторів привертають нашу увагу до окремих складових творчості.

Мета статті — надати деякі визначення та складові художньої творчості, намітити орієнтири в численному обсязі друкованої продукції щодо творчості взагалі, художньої творчості, психології творчості, народної та музичної творчості, а також дитячої складової.

Творчість, за визначенням С. Ожегова, це створення нових за задумом культурних або матеріальних цінностей. Творчість — це вищий рівень пізнання, вища та найскладніша форма діяльності, яка притаманна людині та передбачає мобілізацію всіх її основних психічних процесів, знань, умінь, життєвого досвіду, духовних, а деколи й фізичних сил, породжуючи щось якісно нове, відмінне неповторністю, оригінальністю та суспільно-історичною унікальністю.

Результат творчості завжди розмірний сутності людини, але навіть у ньому вона часто не розкривається до кінця. Тому творчість — завжди процес тривалий: людина продовжує шукати в ньому способи висловитися, вистраждати себе.

Термін «творчість» вказує і на діяльність особистості, і на створені нею цінності, які з фактів її особистої долі стають фактами культури.

Таким чином, творчість — це виникнення нової думки або ідеї, яких дотепер не існувало. Ця концепція ґрунтується на тому, що все нове виникає в природі за одними й тими законами на всіх рівнях організації.

Будь-яка діяльність може бути творчою в різних сферах: науковій, виробничо-технічній, художній, політичній тощо — тобто там, де створюється, відкривається, винаходиться щось нове.

Із точки зору психології творчість вивчається головним чином у двох аспектах: як психологічний процес творення нового і як сукупність властивостей особистості, які забезпечують її долучення до цього процесу.

Свого часу англійський учений Г. Уоллес поділив творчий процес на 4 фази: підготовку, дозрівання ідеї («інкубація»), осяння

(«інсайт») та перевірку. Оскільки головні ланки процесу (дозрівання та осяяння) не піддаються свідомо-вольовому контролю, це стало аргументом на користь концепцій, що відводили вирішальну роль у творчості підсвідомому та ірраціональному факторам. Однак експериментальна психологія довела, що несвідоме й свідоме, інтуїтивне та розумове в процесі творчості доповнюють одне одного.

Якщо говорити про художню творчість, то вона здійснюється через творчий процес, що являє собою сукупність стадій роботи художника по втіленню певного ідейно-образного задуму в закінчений твір мистецтва. Творчість і творчі процеси в мистецтві — складні явища, що різняться багатоманітними особливостями.

Джерелами вивчення психології художньої творчості можна назвати: 1) дані про середовище, в якому виникла органічно нова художня цінність; 2) дані про індивідуальність творця; 3) внутрішня та зовнішня історія створення окремого створіння або групи створінь художника від перших зароджень образів і настроїв до остаточного зведення їх у «перл творіння»; 4) сам твір, його закінчений текст, що потребує подальшого вивчення; 5) дані про подальше життя тексту в найближчому читацько-глядацькому середовищі й у нащадків.

Системний підхід до процесу творчості не може бути іншим як триаспектним, який інтегрує його складові: предметну, соціальну й особистісну.

Отже, під творчістю зазвичай розуміють художню, наукову та технічну творчість. Але, повторимо, що творчий елемент має місце в будь-якому виді діяльності: бізнесі, спорті, грі, простому розумовому процесі щоденного спілкування, як говорив відомий фізик, академік П. Капіца — скрізь, де людина діє не за інструкцією. Сутність творчості — у відкритті та створенні якісно нового, що має певну цінність. У науковій творчості відкриваються нові факти та закони, те, що існує, але не було відоме. Творчість технічна винаходить нові пристрої, те, чого ще не було. В мистецтві відкриваються нові духовні, естетичні цінності та створюються, «винаходять» нові художні образи, нові мистецькі форми. Філософська творчість поєднує в собі ознаки наукової та художньої творчості.

Різні види творчості різняться за результатами, продуктами творчості, але підпорядковуються єдиним психологічним законам. Будь-який процес творчості передбачає суб'єкта творчості, творця, спонукуваного до творчості певними потребами, мотивами, стимулами і який здобув визначних знань, набув умінь, творчих здібностей.

Природні задатки творчих здібностей притаманні кожній людині. Але, щоб розкрити їх і розвинути повною мірою, потрібні

певні об'єктивні та суб'єктивні умови: успішне навчання, творчий клімат, вольові риси особистості (завзятість, працездатність, сміливість та ін.).

Перший і найголовніший «ворог» творчості — страх. Страх невдачі сковує уяву й ініціативу. Другий ворог творчості — це занадто висока самокритичність, острах помилок і недосконалостей. Кожному, хто прагне розвинути в собі творчі здібності, слід пам'ятати, що незадоволеність — фермент нового, вона оновлює творчість. Помилки — звичайні й неминучі супутники досягнень. З точки зору набуття досвіду — недоліки навіть «цікавіше» достоїнств, вони позбавлені досконалості, різноманітні, в них відбита особистість творця. Вміти визнавати свої помилки так само важливо, як берегти доладне у своїй роботі. Третій серйозний ворог творчості — лінощі та пасивність. Навіть маленьке завдання слід виконувати з повною віддачею.

Серцевина творчості, пік творчого акту — «осяяння», інсайт, якому передують нова ідея — наукова, філософська, технічна або художня. Але це потребує попередньої копіткої роботи, під час якої створюються передумови для народження нового.

Однією з них є проникливість у пошуках проблем, уміння та бажання виявити те, що не вкладається в рамки раніше засвоєного. Це — особлива спостережливість, яка відрізняється свіжістю погляду. Основою такого спостереження є вербалізація зорового або слухового досвіду, тобто вираження його за допомогою слів або інших інформаційних кодів.

Шлях до вирішення певного творчого завдання зазвичай не буває прямим і однозначним. Доводиться вибирати між багатьма альтернативами. Деякі психологи взагалі зводять творчість до відбору варіантів. Але в процесі відбору необхідний перехід від одного пошукового «поля» до іншого, іноді докорінна зміна точки зору. У такому разі діє принцип зворотного зв'язку, що дозволяє змінити напрям пошуку. Творчість складається з певних циклів, причому кожний наступний припускає оцінку успішності попереднього.

Окрім здібностей, найважливішими аспектами творчості є мотиви. Творчі здібності самі по собі не перетворюються у творчі досягнення. Щоб отримати результат, необхідні бажання та воля. Мотиви можна поділити на зовнішні та внутрішні. До перших належить прагнення до матеріальних вигод, до забезпечення свого становища.

Набагато більшого значення набувають внутрішні мотиви, які зазвичай пов'язані із зовнішніми обставинами й проявляються завдяки їм. В основі внутрішніх мотивів є вроджена потреба до пошукової активності, тенденція до новизни та нововведення, тяжіння до нових вражень. Для творчо обдарованих людей сам

пошук нового надає набагато більше задоволення, ніж матеріальні вигоди. Провідним мотивом творчості є особистісна схильність, закладена від народження.

Нині розрізняють три види творчості.

1. Неусвідомлена творчість. Природні задатки творчих здібностей притаманні кожній людині. При певних об'єктивних і суб'єктивних умовах, таких як освіта, творчий клімат, вольові властивості особистості (завзятість, працездатність, сміливість, незадоволеність, здобуття уроків із помилок та ін.) сприяють «інсайту», коли в розумі генерується нова ідея — наукова, філософська, технічна або художня.

2. Усвідомлена творчість. Для творчого мислення важлива здатність абстрагуватися від послідовного логічного й образного розгляду фактів, вийти за межі асоціацій набутого досвіду. Це дозволяє осмислити нове в давно звичному.

3. Необмежена усвідомлена творчість. Пафосом безмежних творчих здібностей людини є: а) необмежене розширення спектра «інсайт», критерій якого — взаємодія поля нервової системи із зовнішнім середовищем; б) усвідомлення взаємозв'язку Особистість-Природа в розвитку індивідуальності («Я є»).

У будь-якому разі творчість не можна зводити лише до діяльності, яка породжує щось нове. Адже людська діяльність надзвичайно багатогранна: продуктивна, репродуктивна (орієнтована на відтворення того, що вже є), псевдодіяльність. Отже, творчість не є синонімом діяльності та новизни.

Основою визначення творчості можуть бути різні фактори: предмет, результат, процес, суб'єкт, метод. Саме цим пояснюється різноманітність дефініцій творчості.

Творчість — одне із найдивовижніших і загадкових явищ у нашому світі. Здавалося б, ще недавно якихось думок, ідей, дій, явищ і предметів просто не існувало, а нині вони вже співіснують поруч з нами, і ми можемо переконатися в їх бутті.

Підсумовуючи результати вивчення феномену творчості, незважаючи на численні видання, можна констатувати, що цей феномен нині ще маловивчений і зрозумілий, більше того, він всеохоплюючий, осмислюється людьми радше емоційно, ніж логічно.

Отже, простеживши деякі складові творчості, можна перейти до розгляду численних публікацій, в яких порушені питання висвітлюються детальніше. Для зручності розуміння та пошуку необхідних видань бібліографічні одиниці розбиті на окремі блоки.

Перспективним напрямом дослідження може бути аналіз особливих складових у будь-якій творчості взагалі та художній зокрема. Саме це і створює ґрунт для виникнення безлічі визначень і можливостей постійного подальшого вивчення цього надзвичайно цікавого феномену.

Список літератури

I. Загальні праці

1. Абовский Н. Творчество : систем. подход. Законы развития. Принятие решений. — М. : СИНТЕГ, 1998. — 294 с.
2. Андреев В. Диалектика воспитания и самовоспитания творческой личности : основы педагогики творчества. — Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1988. — 236 с.
3. Аронов А. Загадки творчества. — М. : Междунар. пед. акад., 2004. — 170 с.
4. Аронов А. Мифология творчества. — М. : Экон-Информ, 2005. — 124 с.
5. Бердяев Н. Смысл творчества. — М. : АСТ ; Х. : Фолио, 2002. — 679 с.
6. Богоявленская Д. Интеллектуальная активность как проблема творчества. — Ростов : Изд-во Ростов. ун-та, 1983. — 173 с.
7. Богоявленская Д. Пути к творчеству. — М. : Знание, 1981. — 96 с.
8. Бурно М. Терапия творческим самовыражением. — М. : Академ. проект ; Екатеринбург : Деловая кн., 1999. — 364 с.
9. Волков И. Учим творчеству. — М. : Педагогика, 1988. — 94 с.
10. Голицын Г. Информатизация и творчество : на пути к интегральной культуре. — М. : Русск. мир, 1997. — 303 с.
11. Гольдентрихт С. О природе эстетического творчества. — М. : Изд-во МГУ, 1977. — 248 с.
12. Грузенберг С. Гений и творчество. — Л. : Сойкина, 1924. — 254 с.
13. Ермаш Г. Творческая природа искусства. — М. : Искусство, 1977. — 320 с.
14. Зайцев В. Биоритмы творчества. — Л. : Знание, 1989. — 31 с.
15. Здібності, творчість, обдарованість : теорія, методика, результати досліджень / за ред. В. Моляко, О. Музики. — Житомир : Рута, 2006. — 319 с.
16. Коршунов А. Творчество и отражение в историческом познании. — М. : Изд-во МГУ, 1984. — 191 с.
17. Левин В. Воспитание творчества. — М. : Знание, 1977. — 63 с.
18. Лисаковский И. Творческий метод : свойства и отношения. — К. : Мистецтво, 1978. — 175 с.
19. Лук А. Юмор, остроумие, творчество. — М. : Искусство, 1977. — 184 с.
20. Мейлах Б. Процесс творчества и художественное восприятие : компл. подход : опыт, поиски, перспективы. — М. : Искусство, 1985. — 318 с.
21. Мелик-Пашаев А. Педагогика искусства и творческие способности. — М. : Знание, 1981. — 96 с.
22. Мильман В. Мотивация творчества и роста : структура, диагностика, развитие : теорет., эксперим. и прикладное исслед. диалектики созидания и потребления. — М. : Б.и., 2005. — 165 с.
23. Основные современные концепции творчества и одаренности / под ред. Д. Богоявленской. — М. : Мол. гвардия, 1997. — 402 с.
24. Растянников А., Степанов С., Ушаков Д. Рефлективное развитие компетентности в совместном творчестве. — М. : ПЕР СЭ, 2002. — 319 с.

25. Розин В. Мышление и творчество. — М. : ПЭР СЭ, 2006. — 360 с.
 26. Саксонова Л. Культура творчества. — Самара : Самарский гос. техн. ун-т, 2006. — 128 с.
 27. Селюч М. Творчество как предмет исследования : теории, идеи, концепции. — М. : МГОУ, 2007. — 210 с.
 28. Сеницын. Е. Теория творчества. Структурный анализ мышления. Теория интегрированного обучения. — Новосибирск : НГАХА, 2001. — 448 с.
 29. Творчество в искусстве — искусство в творчестве / под ред. Л. Дорфмана и др. — М. : Наука, Смысл, 2000. — 549 с.
 30. Творчество и развитие культуры / О. Аксенова, С. Алешня, В. Бушуев и др. — М. : РФО, 2002. — 124 с.
 31. Уварина Н. Основы развития творчества. — Челябинск : Челяб. гос. пед. ун-т, 2004. — 113 с.
 32. Шумилин А. Проблемы теории творчества. — М. : Высш. шк., 1989. — 141 с.
 33. Экономика современной культуры и творчества : сб. ст. — М. : Фонд науч. исслед. «Прагматика культуры», 2006. — 448 с.
- II. Художня творчість
34. Бакланова Т. Самодеятельное художественное творчество в СССР. — М. : МГИК, 1986. — 79 с.
 35. Басин Е. Эмпатия и художественное творчество. — М. : Простор, 2001. — 111 с.
 36. Громов Е. Природа художественного творчества. — М. : Просвещение, 1986. — 238 с.
 37. Громов Е. Художественное творчество. — М. : Полит. лит., 1970. — 167 с.
 38. Гусев Ю. Познание и творчество : логико-гносеол. пробл. худож. творчества. — Мн. : Университетское, 1987. — 253 с.
 39. Зись А. Философское мышление и художественное творчество. — М. : Искусство, 1987. — 255 с.
 40. Лихачев Д. Очерки по философии художественного творчества. — СПб. : Рус.-балт. информ. центр «Блиц», 1999. — 158 с.
 41. Межуев В. Художественное творчество и психология. — М. : Наука, 1991. — 190 с.
 42. Мейлах Б. Новое в изучении художественного творчества. — М. : Знание, 1983. — 64 с.
 43. Никифорова О. Исследования по психологии художественного творчества. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1972. — 155 с.
 44. Петрушина В. Психология и педагогика художественного творчества. — М. : Акад. Пресс, Гаудеамус, 2006. — 490 с.
 45. Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории. 1917 — 1932 / редкол. : Л. Сонцева и др. — СПб. : Дм. Буланин, 2000. — 535 с.
 46. Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории. 1930 — 1950 гг. / ред. : С. Румянцев, А. Шульпин. — СПб. : Дм. Буланин, 2000. — 549 с.
 47. Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории. Конец 1950-х — нач. 1990-х гг. / редкол. : Л. Солнцева и др. — СПб. : Дм. Буланин, 2000. — 469 с.

48. Художественное творчество : вопр. комплекс. изуч. / редкол. : Б. Мейлах и др. — Л. : Наука, 1983. — 279 с.

III. Психология творчества

49. Басин Е. Психология художественного творчества (личный подход). — М. : Знание, 1985. — 63 с.
50. Басин Е., Крутоус В. Философская эстетика и психология творчества. — М. : Гардарики, 2007. — 287 с.
51. Богоявленская Д. Психология творческих способностей. — М. : Academia, 2002. — 317 с.
52. Варламова Е., Степанов С. Психология творческой уникальности человека : рефлексив.-гуманист. подход. — М. : Ин-т психологии РАН, 2002. — 253 с.
53. Выготский Л. Воображение и творчество в детском возрасте : психол. очерк. — М. : Просвещение, 1991. — 90 с.
54. Галин А. Личность и творчество : психол. этюды. — Новосибирск : Кн. изд-во, 1989. — 126 с.
55. Гарифуллин Р. Психология художественного творчества. — М. : Ин-т общегуманитар. исслед., 2004. — 139 с.
56. Грановская Р. Творчество и конфликт в зеркале психологии. — СПб. : Речь, 2006. — 413 с.
57. Гройсман А. Основы психологии художественного творчества. — М. : Когито-Центр, 2003. — 184 с.
58. Ермолаева М. Практическая психология детского творчества. — М. : Моск. психол.-соц. ин-т ; Воронеж : Изд. Дом Рос. акад. образования, 2005. — 302 с.
59. Ермолаева-Томина Л. Психология художественного творчества. — М. : Акад. Проект, 2003. — 302 с.
60. Исследование проблем психологии творчества : сб. ст. / отв. ред. Я. Пономарев. — М. : Наука, 1983. — 336 с.
61. Калошина И. Психология творческой деятельности. — М. : Юнити-Дана, 2008. — 671 с.
62. Козлов В. Психология творчества : свет, сумерки и темная ночь души. — М. : ГАЛА-Издательство, 2009. — 111 с.
63. Кучерявий О. Педагогіка і психологія дитячої творчості (Аспект самоформування вмінь організувати творчість дітей) / Інститут змісту та методів навчання ; Донецький держ. ун-т. — К., 1998. — 156 с.
64. Лук А. Психология творчества. — М. : Наука, 1978. — 127 с.
65. Межуев В. Художественное творчество и психология. — М. : Наука, 1991. — 190 с.
66. Мышкина В. Психологическая готовность к художественно-творческой деятельности. — М. : Б.и., 1987. — 133 с.
67. Никифорова О. Исследования по психологии художественного творчества. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1972. — 155 с.
68. Николаева Е. Психология детского творчества. — СПб. : Речь, 2006. — 220 с.
69. Николаенко Н. Психология творчества. — СПб. : Речь, 2005. — 277с.
70. Петрушина В. Психология и педагогика художественного творчества. — М. : Акад. Пресс, Гаудеамус, 2006. — 490 с.

71. Пономарев Я. Психология творческого мышления. — М. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1960. — 352 с.
72. Пономарев Я. Психология творчества. — М. : Наука, 1976. — 303 с.
73. Психология процессов художественного творчества : сб. ст. / отв. ред. Б. Мейлах, Н. Хренов. — Л. : Наука, 1980. — 285 с.
74. Рождественская Н., Толшин А. Креативность : пути развития и тренинги. — СПб. : Речь, 2006. — 316 с.
75. Рождественская Н. Психология художественного творчества. — СПб. : Языковой центр СПбГУ, 1995. — 270 с.
76. Тараканов А., Трусов В. Экспериментальная психология творчества. — Новосибирск : Новосибирский гос. пед. ун-т, 2005. — 130 с.
77. Цыпин Г. Музыкант и его работа : проблемы психологии творчества. — М. : Сов. композитор, 1988. — 382 с.
78. Чернецкая Н. Психология творчества. — Иркутск : Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2010. — 197 с.
79. Шевырев А. Мышление и проблемы. Психология творчества. — Белгород : Крестьян. дело, 1995. — 208 с.
80. Шемелина О. Психология творчества : познавательные стили и творчество. — Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2005. — 87 с.

IV. Народна творчість

81. Бачинская Н., Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. — М. : Музыка, 1974. — 302 с.
82. Богатырев П. Русское народное творчество. — М. : Высш. шк., 1966. — 359 с.
83. Владыкина-Бачинская Н., Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. — М. : Музыка, 1973. — 302 с.
84. Голоса Америки. Из народного творчества США. — М. : Мол. гвардия, 1976. — 368 с.
85. Дитячий фольклор : нар. творчість / упоряд. Г. Довженок. — К. : Дніпро, 1986. — 304 с.
86. Іваницький А. Українська народна музична творчість. — К. : Муз. Україна, 1999. — 380 с.
87. Камаев А., Камаева Т. Народное музыкальное творчество. — М. : Изд. центр «Академия», 2005. — 304 с.
88. Народное музыкальное творчество / отв. ред. О. Пашина. — СПб. : Композитор, 2005. — 568 с.
89. Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. — М. : Музгиз, 1957. — 302 с.
90. Сидельников В. Русское народное творчество и эстрада. — М. : Искусство, 1950. — 64 с.
91. Чичеров В. Вопросы теории и истории народного творчества. — М. : Сов. писатель, 1959. — 310 с.

V. Музична творчість

92. Алекперова Н. Эстетика и музыкальное творчество. — Баку : Азернешр, 1988. — 142 с.
93. Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя. — М. : Музыка, 1991. — 102 с.
94. Бачинская Н., Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. — М. : Музыка, 1974. — 302 с.
95. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. — Л. : Музыка, 1974. — 144 с.

96. Вартанян И. Слух, речь, музыка в восприятии и творчестве. — СПб. : Росток, 2010. — 251 с.
 97. Владыкина-Бачинская Н., Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. — М. : Музыка, 1973. — 302 с.
 98. Іваніцький А. Українська народна музична творчість. — К. : Муз. Україна, 1999. — 380 с.
 99. Камаев А., Камаева Т. Народное музыкальное творчество. — М. : Изд. центр «Академия», 2005. — 304 с.
 100. Кокорев Ю. История музыкального творчества. — Орел : Труд, 2003. — 360 с.
 101. Красильников И. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования. — Дубна : Феникс плюс, 2007. — 496 с.
 102. Музыка в информационном мире : Наука. Творчество. Педагогика : сб. науч. ст. / науч. ред. Г. Тараева, Т. Шап. — Ростов на/Д : Изд-во Рост. гос. консерватории, 2004. — 374 с.
 103. Народное музыкальное творчество / отв. ред. О. Пашина. — СПб. : Композитор, 2005. — 568 с.
 104. Нечаева Н. Основания музыкального творчества как феномена культуры. — Томск : Изд-во Том. ун-та, 2003. — 131 с.
 105. Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. — М. : Музгиз, 1957. — 302 с.
 106. Цыпин Г. Музыкант и его работа : проблемы психологии творчества. — М. : Сов. композитор, 1988. — 382 с.
- VI. Дитяча творчість
107. Выготский Л. Воображение и творчество в детском возрасте : психол. очерк. — М. : Просвещение, 1991. — 90 с.
 108. Дитячий фольклор : нар. творчість / упоряд. Г. Довженок. — К. : Дніпро, 1986. — 304 с.
 109. Ермолаева М. Практическая психология детского творчества. — М. : Моск. психол.-соц. ин-т ; Воронеж : Изд. Дом Рос. акад. образования, 2005. — 302 с.
 110. Кардашов В. Теоретические и методические основы художественно-творческого развития школьников. — Бердянск : Дом техники плюс, 2000. — 153 с.
 111. Кислов А., Пчелкина Е. Диагностика творческих способностей ребенка. — СПб. : Речь, 2010. — 61 с.
 112. Курышева И. Психологические условия развития творческого потенциала старшекласников средствами музыкального искусства. — Н. Новгород : НФ ИБП, 2008. — 259 с.
 113. Кучерявий О. Педагогіка і психологія дитячої творчості (Аспект самоформування вмінь організувати творчість дітей) / Інститут змісту та методів навчання ; Донецький держ. ун-т. — К., 1998. — 156 с.
 114. Межиева М. Развитие творческих способностей у детей 5-9 лет. — Ярославль : Акад. развития, 2002. — 127 с.
 115. Николаева Е. Психология детского творчества. — СПб. : Речь, 2006. — 220 с.
 116. Уварина Н. Теоретические основы проблемы самоактуализации младших школьников в творческой деятельности. — Челябинск : Образование, 2007. — 178 с.

Надійшла до редколегії 27.03.2012 р.

ПІСНЯ «МАРІЧКА» ТА ЇЇ «МОЛОДША СЕСТРА»

Михайло Ткач, прекрасний український поет, написав багато віршів для пісень, що стали відомими й улюбленими.

Одна з краших пісень — знаменита «Марічка» — уже 55 років звучить не лише в Україні, а й за її межами.

Щоденно опівдні на башті Чернівецької ратуші сурмач грає мотив приспіву пісні: «Марічка» стала музичною візитівкою Чернівців — рідного міста Михайла Ткача.

Пісня М. Ткача і С. Сабадаша фактично стала народною. Поет і композитор зуміли поєднати в ній фольклорні ознаки з високою професійною майстерністю.

На початку пісні М. Ткач з любов'ю кількома штрихами створює поетичну картину Карпат. Наступні рядки — «А на тому боці, там живе Марічка» — уже не просто опис, пейзаж: річка розділяє молодих людей («цей бік» і «той бік»).

Вода, річка — важливі символічні образи українського фольклору: «життя й здоров'я, очищення й кохання — ось основні грані цих символів» [5, с. 66]. У фольклорних символічних текстах хлопцеві й дівчині, щоб бути разом, потрібно переправитись через річку. Річка в цьому разі — не стільки фізична перешкода, скільки емоційно-психологічна. Ось приклади з текстів народних пісень.

«Зелена ліщинонька»:

Ой у броду беру воду,
На тім боці — мої карі очі:
Там козаченько коня напуває
Та на цей бік поглядає.
Коли б мені новий човник
Та новеє ще й веселечко,
Сів би, поїхав на той бережечок
Де дівчина, моє сердечко [1, с.350].

«Плавай, плавай, лебедонько»:

По тім боці — моя доля,
По сім боці — горе.
Там десь милий, чорнобривий
Співає, гуляє,
А я плачу, літа трачу,
Його виглядаю. [2, с.346]

У Ткача в пісні:

Там на тому боці загубив я спокій
І туди дороги не знайти мені.

У фольклорі вода також «символізує дівчину, жінку, їхню красу й жіночі чари»[5, с.69].

У тексті пісні краса Марічки віддзеркалена в образі ріки:
 Як із хати вийде, на порозі стане –
 Аж блищить красою широчінь ріки.

Вузька, «наче змійка», гірська річка набуває в цьому контексті «широчини». Поет іде далі та передає емоційне сприйняття чарівної краси Марічки:

А як усміхнеться, ще й з-під лоба гляне:
 «Хоч скочи у воду» — кажуть парубки.

У фольклорі символічна відстань між двома берегами має бути подолана за допомоги моста або кладки; якщо їх немає — шлюб не відбудеться [5, с 70]. Крім того, кладка над гірською річкою підвісна, нестійка; щоб її подолати, потрібно докласти певних зусиль. Ці реальні й символічні деталі поет у пісні перетворює на суто ліричний, поетичний образ — подолання психологічної відстані двох сердець:

«Чуєш, чи не чуєш, чарівна Марічко,
 Я до твого серця кладку прокладу.»

Пісенна мелодія Сабадаша також має фольклорні джерела в ліричних піснях (інтимних та родинно-побутових). Так, початок пісні «В'ється, наче змійка, неспокійна річка» перегукується з народною піснею «На поточку прала»:

Помірно

На по-точ-ку-м пра-ла, на вер-боч-ку-м кла-ла, по-мо-жи ми,
 па-не бо-же, що-м со-бі ду-ма-ла, що-м со-бі ду-ма-ла.

[1, с 449].

Секвенційне розгортання мелодії взагалі типове для багатьох народних пісень, як наприклад: «Ой сербине, сербиночку», «Ой на горі, на горі», «Ой там за горою, ой там за другою»:

Помірно

Ой там за го-ро-ю, ой там за друго-ю,
 там по-ломив ві-тер ру-жу з ка-ли-но(ю).

[3, с 357].

Хроматичні оспівування, як у початковому фрагменті «Марічки», трапляються в коломийках:



[2, с 197].

Поєднання двох типів народних мелодій у єдине ціле створює своєрідну красу мелодії пісні.

Секстовий ліричний хід у приспіві («А на тому боці») також часто трапляється в народних піснях, наприклад: «Ой морозе, морозеньку», «Ой гай мати», «Ой ти зоре, зоре вечірняя», «Ой, давно, давно», «На городі сіно», «Тече вода в синє море».

«На городі сіно»:



[1, с 217].

«Ой, давно, давно»:



[1, с 418].

С. Сабадаш концентрує характерні мелодичні звороти та вводить їх у свою оригінальну мелодію.

Таким чином, і в поета, і в композитора відбувається злиття фольклорного та професійного начал. Автори пісні ніби відшліфували дорогоцінні народні камінці й зробили з них чудову прикрасу — пісню яскраво національну та професійно досконалу.

Приблизно через рік після створення пісні «Марічка» М. Ткач на замовлення Чернівецького муздрамтеатру написав невеличкий водевіль під назвою «Крапка над і» спільно з двома співавторами. Один із них — Давид Медриш (тоді мелодий учитель, а пізніше — відомий літературознавець), другим був, радше за все, поет Леонард Кондрашенко (пізніше автор чудових дитячих книжок, який тривалий час працював у таборі «Артек»). На жаль, з невідомих причин вистава не відбулася, й текст водевілю не зберігся. Але зі спогадів Д. Медриша відомо, що для ліричної лінії п'єси М. Ткач написав дві пісні — «Ой ти, поле» та «Сопілчина». Текст другої, яка ніде не друкувалася, Д. Медриш записав по пам'яті в такому вигляді:

Візьму я, хлопці, сопілчину,
 Розраду дам своїй журі.
 Он там на тій горі дівчина,
 А я живу на цій горі.

Візьму сопілку та й заграю,
Не приховаю правди я
За ким душею пропадає
Красуня — молодість моя.
Нехай не в парі ми з тобою —
Потік в міжгір'ї виграва...
«Гора не сходиться з горою»,
Та я не вірю в ці слова!

Отже, поет вдруге відтворив образну основу «Марічки». Знову перед нами закоханий герой у карпатському середовищі. Знайомий карпатський пейзаж («Потік в міжгір'ї виграва») наповнюється характерними звуками: фольклорний мотив сопілки, через яку ліричний герой передає свою тугу, зустрічається, наприклад, у народній пісні про кохання «Йа в ячмені синя квітка»:

... Сопілочка яворова,
Денце вербовее,
Як заграю по долині,
Аж дівчина вчує.
Чує вона, чує вона,
Добре вона знає,
Що миленький на сопілці
Лиш для неї грає... [3, с. 366].

Ще один фольклорний зворот у тексті М. Ткача — «Нехай не в парі ми з тобою». Слова «бути в парі», «ходити в парі», тобто бути разом з коханим або з коханою, трапляються серед пісень:

«Ой виду я, вийду на високу гору»:
... Нема правди та й не буде,
Розібрали правду люди.
Розібрали, розсудили,
Щоб ми в парі не ходили [3, с.119].
«Ой на воді качка днює»
Ой на воді качка днює.
На ставі кочує.
Не будемо, милий, в парі,
Моє серце чує [4, с.344].

Головною відмінністю в тексті «Сопілчини» М. Ткача стає використання образу гір:

Он там на тій горі дівчина,
А я живу на цій горі.

З одного боку, тут теж фольклорна символіка, що трапляється в таких піснях, як «Відси одна гора, відти другая», «По той бік гора», «Ой відтів гора» та інших, де є різні варіанти одного тексту про кохання.

У наступній пісні, до речі, фольклорне порівняння дівчини з ясною зорею нагадує вищеозначене порівняння в «Марічці» — «Аж блищить красою широчінь ріки».

«Відси одна гора, відти другая»:
 Відси одна гора, відти другая.
 Межи тими гороньками — ясна зоря.
 Я собі гадав, що зоря зійшла,
 А то моя дівчина по воду пішла [3, с. 344].

Але М. Ткач цей фольклорний образ, знайомий пейзаж вносить у поезику свого вірша. Якщо в «Марічці» гори були частиною пейзажу й лірична дія відбувалася «у підніжжя гір», то в «Сопілчині» гори виступають на перший план, розширюючи емоційний простір, посилюючи висоту й глибину почуттів героя та ніби збільшуючи відстань до коханої. Силу кохання, пристрасне бажання героя досягти мети поет утілює тепер не за допомогою порівняння з фольклором, а через заперечення відомому усталеному фольклорному виразу:

«Гора не сходиться з горою»,
 Та я не вірю в ці слова!

Таке порушення фольклорного твердження допомагає авторіві пісні створити поетичний образ надзвичайної ліричної виразності.

Музику для ліричних пісень М. Ткача тоді написала вчителька чернівецької ДМШ № 1 Галина Губинська. В спектаклі пісня «Сопілчина» мала звучати таким чином:

Візьму я, хлопці, сопілчину, ровраду дам своїй жури. Он там на тій горі дівчина, а я живу на цій горі. Візьму сопілку тай заграю, не приховаю правди я за ким душею пропадає краса. Молодість моя нехай не в парі ми з тобою, потік в міжгір'ї виграва... гора не сходиться з горою, та я не вірю в ці слова!

Безумовно, мелодія ця не така оригінальна й цілісна, як у «Марічці» Сабадаша. Але Г. Губинська намагалася передати в ній національний колорит і спиралась на особливості української пісні-романсу. Ліричні секстові звороти, гармонічний мінор, головне — широкий початковий мелодичний розспів у пісні — є типовими для народних пісень-романсів, зокрема на тексти літературного

походження: «Рече та стогне Дніпр широкий», «Єсть на світі доля», «Стоїть гора високая».

«Стоїть гора високая»:

Помірно

Сто . їть го . ра ви . со . ка . я , по . під го . ро . ю гай , гай...Зе .
 . ле . ний гай , гу . сте . сень , кий , не . на . че справді рай! Зе . # рай!
 [2, с. 377].

«Місяць на небі», приспів:

В чя . ні дів . чи . на пі . ню спі .
 . ва . е , а ко . зак чу . е , сер . день . ко мре.
 [2, с. 398].

Отже на текст М. Ткача, сучасні українські композитори зможуть спробувати створити свої варіанти. Відтепер відомо, що в славнозвісної «Марічки» є «молодша сестра» — пісня «Сопілчина».

Список літератури

1. Українські народні пісні. Кн. 1. — К. : Мистецтво. — 1955.
2. Українські народні пісні. Кн. 2. — К. : Мистецтво. — 1955.
3. Пісні Буковини. Пісенник. — К. : Музична Україна. — 1990.
4. Буковина, рідний краю. Українські народні пісні Південної Буковини. — Чернівці: Книги ХХІ. — 2008
5. 100 найвідоміших образів української міфології. — К. : «Автограф» Книжковий дім «Орфей». — 2007.

Надійшла до редколегії 12.03.2012 р.

УДК 786.8 : 781.6 (477)

А. Я. СТАШЕВСЬКИЙ

ПОЛІСТИЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В БАЯННІЙ МУЗИЦІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Аналізуються полістилістичні явища у творчості сучасних українських композиторів для баяна. Простежуються особливості художнього втілення полістилістики як творчого методу в ідейно-образних концепціях обраних творів.

Ключові слова: полістилістика, баянна музика, сучасні українські композитори, методи композиції, ідейно-образна система творів.

Анализируются полистилистические явления в творчестве современных украинских композиторов для баяна. Прослеживаются особенности художественного воплощения полистилистики как творческого метода в идейно-образных концепциях избранных произведений.

Ключевые слова: полистилистика, баянная музыка, современные украинские композиторы, методы композиции, идейно-образная система произведений.

In article the polystylistic phenomena in creativity of modern Ukrainian composers for a bayan are analyzed. Features of artistic realisation of polystylistics as creative method in systems ideologically-shaped concepts of the selected products are traced.

Key words: polystylistics, a bayan music, modern Ukrainian composers, composition methods, ideologically-shaped system of products.

Актуальність проблематики, що порушується в цій статті, викликана необхідністю проведення аналізу новітніх художніх явищ, які перманентно виникають у сучасній баянній музиці. На сьогодні українські композитори створили цілий пласт високохудожньої й самобутньої музичної літератури для баяна в кращих традиціях камерно-академічного напрямку.

Серед різноманітних сучасних композиторських технологій у площині баянної творчості останніх десятиліть пильну увагу привертає полістилістика як творчий метод та спосіб організації художньої цілісності музичного твору. Вона посіла важливі позиції в творчих концепціях багатьох композиторів та виокремилася останнім часом як устанена мистецька тенденція. Її наявність спостерігаємо від перших проявів «нового музичного вислову» в баянній творчості 1960-70 рр., зокрема в опусах основоположника сучасного репертуару для баяна Вл. Золотарьова, а також у творчості таких представників музичної культури радянського періоду, як С. Губайдуліна, О. Журбін, О. Тимошенко та ін. Різномодні прийоми полістилістики в баянній музиці активно використовують українські композитори від початку 1980 рр. та протягом наступного десятиліття, про що яскраво свідчить творчість багатьох вітчизняних митців, зокрема В. Зубицького, В. Рунчака, В. Власова, В. Балика, А. Сташевського, І. Тараненка та ін.

Проте на сьогодні у вітчизняному мистецтвознавстві немає праць, у яких би ґрунтовно досліджувалися різні аспекти художнього феномену полістилістики саме в площині сучасної вітчизняної музики для баяна. У своїх окремих дослідженнях різні автори, зокрема А. Гончаров, І. Єргієв, Д. Кужелев, Я. Олексів, А. Сташевський, А. Черноіваненко та ін., лише поверхово розглядають полістилістичні прояви в сучасній баянній творчості. Тому метою

статті є аналіз полістилістичних явищ у музиці вітчизняних композиторів для баяна, визначення особливостей художнього втілення полістилістики як творчого методу в межах ідейно-образних концепцій окремих творів.

Отже, яскравий полістилістичний прояв демонструють опуси Володимира Балика — Прелюдія й fuga («Поліфонічні фрески пам'яті Владислава Золотарьова») та Соната №1 на тему DСH (Присвята Д. Шостаковичу). Оскільки обидва твори присвячені знаковим композиторам, у них спостерігається потужний стильовий вплив цих митців. З одного боку, створюючи такі композиції-присвяти, неможливо не використати найбільш пізнавані стильові компоненти музики цих композиторів, з іншого — такий комплекс елементів «інтонаційного словника» зазначених авторів є не просто персоніфікацією їх стильового «обличчя» в межах іншої композиції, а стає відправною точкою у формуванні нової художньої концепції, основаної на яскраво індивідуалізованій музичномовній системі композитора-«переломника», що є підтвердженням високої професійної майстерності останнього.

У Прелюдії й фузі В. Балика такий комплекс формується автором на основі різнопараметрових мовно-стильових ознак. Насамперед це стосується вертикально-гармонійного аспекту, тобто використання гармонійних співзвуч, що вельми характерні для музичних композицій Вл. Золотарьова: домінування великих мажорних септакордів (улюблені співзвуччя композитора), номакордів, дисонуючої вертикалі за сплетіння полімелодійних щаблів. Найвідчутніше «стильовий натяк» на Вл. Золотарьова виявляється в основному розділі прелюдії (9-30 такти), який відтворює аналогію «жалобного маршу» з другої частини Партити №1 композитора. Крім відповідної звукової вертикалі, цей розділ прелюдії В. Балика з фрагментом Вл. Золотарьова поєднують поліфонічність викладення матеріалу, темп-характер, наскрізність драматургійного руху, а також ямбічно-пунктирна метроритміка мотивів мелодійних ліній.

Щодо інтонаційно-стильової моделі Д. Шостаковича, яка використовується в Сонаті №1 В. Балика як основне мотивно-тематичне ядро циклу, слід відзначити музичну монограму композитора — DСH, яка закріпилася в музичному мистецтві як індивідуально-семантичний символ митця. В тричастинній композиції ця монограма пронизує весь цикл та стає його основним монотематичним стрижнем.

Як і в попередньому прикладі, автор залучає важливий елемент полістилістики комплекс гармонійних засад, наближених до стилю Д. Шостаковича. Це — використання мажоро-мінора, альтерацій, секундових співзвуч, квартотритонових поєднань, поліакордики. Серед інших «знаків», що символізують «стильове

обличчя» Д. Шостаковича, виділяється й остинато з першої частини циклу, створене в дусі «дикого скерцо». Та безпосереднім полістилістичним проявом у цьому творі є введення в його фіналі прямої цитати з фрагменту другої частини П'ятнадцятої симфонії композитора, яка зі своєю характерною образністю завершує «комплектацію» «зовнішньо-стильових» орієнтирів у драматургії цієї яскравої й динамічної сонати В. Балика. Крім розглянутих чинників, «стильовий дух» згаданих авторів відбито В. Баликом у загальнодраматургічній та образно-емоційній концепції обох творів: інтенсивний драматургічний розвиток, потужні кульмінації, контрастність (образна, динамічна тощо), коло образів, що є типовими для творчості обраних композиторів.

Незважаючи на певний «сторонній» мовний вплив в обох творах, ми не можемо визначати їх як суто стилізації. Адже вони мають власний характерний і потужний набір складових стильового словника автора, який у своїх композиціях не обмежується стилями-символами, створюючи оригінальні й органічні за естетичними критеріями музичні полотна.

Майстерно, високохудожньо й винахідливо застосовує у своїй творчості полістилістичні принципи Володимир Рунчак. Масштабні баянні твори композитора, зокрема симфонія для баяна, читця, рок-гурту, відеоряду й симфонічного оркестру «Страсті за Владиславом», концерт-піколо «Messe da Requiem», сюїта «Портрети композиторів», демонструють яскраві й досконалі зразки komponування музичного цілого з використанням сегментності різностильових музично-стильових систем.

Отже, в полістилістиці «Страстей» переплавлено кілька музично-стильових пластів з різними, навіть протилежними за культурною парадигмою моделями, які формують єдиний синтетичний музичний простір, а їх сукупний художній арсенал пронизаний єдиною лінією інтонаційно-драматургічного розвитку. Стильова різноманітність структурних сегментів монументальної тектоніки симфонії трансформується в органічне єдине ціле.

Продовжуючи тематику духовного пошуку людства в баянній музиці В. Рунчака, задекларовану на ранньому етапі його творчості в симфонії «Страсті за Владиславом», сольний циклічний твір «Messe da Requiem» також демонструє потужний прояв полістилістики. Полістилістичну ситуацію в цьому художньо-звуковому контексті створюють насамперед вкраплення стильових моделей, що пов'язані з атрибутикою духовних літургічних жанрів. Адже система жанрових ознак цього твору будується на прототипах барокових жанрів меси і реквієму, а також концерту (в його інваріанті концерту-піколо).

Чотиричастинний цикл В. Рунчака «Портрети композиторів», визначений автором як Сюїта №1, продовжує традицію створення

портретів-стилізацій у вітчизняній баянній музиці, присвячених видатним постатям світової музичної культури. Як і вищезгадані оригінальні твори цього жанрового напрямку («Страсті за Владиславом», композиції В. Балака тощо), «портретну галерею» В. Рунчака не оминуло втручання полістилістики для досягнення адекватного стильового середовища й переконливого художнього результату.

Кожен з портретів-частин циклу виявляє різний ступінь полістилізового «втручання» в композиційне ціле. Так, у першій частині — «Бахіана. Медитації на тему ВАСН» — спостерігаємо кілька рівнів полістилістики, які відбивають різну глибину семантичного наповнення. Головною інтонаційною ідеєю композиції, на основі якої й вибудовується її драматургія канва, є риторична фігура — В-А-С-Н. Цей мотив, з одного боку, — пряма цитата відомої теми з «Мистецтва фуги» Й. С. Баха, з іншого — відображаючи музичну монограму геніального композитора давно канонізувався в музичній культурі як семантичний знак, тема-символ, що уособлює й постать самого генія, й «духовну формулу» його мистецького світосприйняття.

Наступна частина — «Наслідкування Д. Шостаковичу» — містить, мабуть, найменше полістилістичне навантаження з усіх портретів циклу. Композиція виявляє опосередковане цитування оригінала-образу, обмежене передачею його найтиповіших особливостей стильового почерку. Третя п'єса циклу — «Біля портрета Н. Паганіні» — також написана з використанням полістилістичних методів. У ній спостерігаємо кілька рівнів полістилізового відбиття, які в різних значенневих площинах відтворюють музичну семантику головного образу.

Перший — використання квазі-цитат із творів скрипалів-віртуозів. Це аналог основної теми п'єси «Вічний рух», яка подається у В. Рунчака зі значним переінтонуванням. Інша квазі-цитата також являє значною мірою переінтоновану тему ля-мінорного каприса Н. Паганіні. Композитор ретельно «замаскував» оригінал, повністю змінивши ритміку (на безперервний тріольний виклад), залишивши для впізнавання лише інтонаційний контур теми.

До другого рівня полістилістичних проявів у паганінівському портреті В. Рунчака належать тематичні й стильові алюзії, зокрема фактурно-мотивні елементи (обриси) «Кампанели», що передаються через артикуляційну стакатність ламаних октавних репетицій, секундові інтонаційні мерехтіння, приховане фактурне двоголосся.

У фінальній частині циклу «Портретів», яка має назву «Присвячення І. Стравінському», також використано художній прийом полістилістики. Найвиразніше вона проявляється в окремих епізодах твору. Це стилізація примітивного награвання гармонії як

символу скороморської суті (з апеляцією до балету І. Стравінського «Петрушка») на початку й у репризі композиції. Також ритмова цитата з балету того ж І. Стравінського «Весна священна» в кульмінації твору, що передає пружність ритму тутійно-акордового остинатного акомпанементу з різнодолевим акцентуванням.

Авангардний баянний твір Івана Тараненка «Причинна» (за прочитанням поеми Тараса Шевченка) з широкою атрибутикою сучасного музичного мовлення, яскравою сюжетністю драматургії та глибоким національним колоритом розпочинається з пуантилістично розкиданих звукових точок, в інтонаційному контурі яких ледве впізнаються обриси української народної пісні «Реветя стогне Дніпр широкий». Така прозора й ледь помітна алюзія добре відповідає контекстуальності обраної системи виражальних засобів композиції, з іншого боку, постає музичним еквівалентом фабульного імпульсу, адже поема «Причинна» Т. Шевченка розпочинається саме з рядків вірша «Реветя стогне...».

Оригінально й винахідливо використовує «іншомовні стильові знаки» у своїх композиціях В. Власов. Зокрема в третій частині сюїти «П'ять поглядів на країну ГУЛАГ», яка має програмно-зображальну спрямованість під назвою «Блатні», композитор у її середині, з метою створення образного колориту «кримінальщини», використовує фрагмент мелодії низькопробного блатного шлягера «Купите бублички». Пародійно-гротескний характер музичного вислову передає примітивно-спрощений акомпанемент, де відбувається чергування басу з однією нотою високого регістру (замість акорду), а також короткомотивні «тявкотіння» підголоскової лінії. Буквальний звуковисотний контур цього мелодійного фрагмента в сатиричному музично-фактурному обрамленні відносить його до розряд квазі-цитати за типологією полістилістики.

Інший зразок полістилістичної технології в музиці В. Власова спостерігаємо в концертному триптиху на тему І. Босха «Страшний суд». У другій частині «Спокуси» вона виявляється на рівні «цитування стилю», де автор обирає комплекс засобів, типових для барокової музично-інструментальної моделі. Остинатність пульсації органного пункту восьмими тривалостями з поступовим нашаруванням до основного тону звуків спрямованого вгору руху, рівносиметричні нетривалі пасажі подвійними нотою — усе це відкрито апелює до норм фактурної організації барокових інструментальних концертів, зокрема творів А. Вівальді. Як відомо, семантика остинатності в культурі музичного бароко, крім усього іншого пов'язується з нестійкістю психологічного стану, емоційним напруженням, хвилюванням тощо.

Певні полістильові нашарування алюзивного характеру спостерігаються й у сюїті-зошиті А. Сташевського «Давньокиївські

фрески». Основна тема другої частини («Билини»), яка є своєрідною ідейно-образною експозицією циклу, являє собою переінтонований варіант мелодії старовинної народної пісні «Я на камушке сижу». Рівень інтонаційної подібності цих тем є високим, інтервально-мотивна структура оригіналу та його ладові особливості, зокрема хід на VII натуральний ступінь у кадансах фраз (натуральний мінор), дозволили авторів виявити й розвинути в оновленому інваріанті саме епічні ознаки, що є іманентними билинному жанру, трансформуючи в такий спосіб невігядливу танцювальність у задумливо-пісенну розповідність.

Завершальний розділ частини виявляє ще один факт квазіцитатності — мотив заспіву російської народної пісні «Калинка», який у Сташевського набуває подальшого формоструктурного розвитку й має в широку самостійну, завершену тему. Автор використовує її й у заключній частині «Во славу Русі-Київської» — своєрідній кодї циклу, де ця тема звучить у ритмічному збільшенні широкоакордової хорової фактури на тлі низхідного «бігу» басової лінії. Таким чином, трансформація образно-емоційної складової цього музичного фрагмента вибудовує лінію від радісно-почуттєвої лірики (в оригіналі), через переломлення серйозного й суворо величного співання (в експозиції), до урочисто-тріумфального піднесеного гімну (в кодї).

У баянній творчості В. Зубицького полістилістика як інструмент музичного образотворення виявляється в композиціях великих концертних форм. Зокрема, в концерті для баяна з камерним оркестром «Omaggio ad Piazzolla» (Присвячення Астору П'яццоллі) кілька полістилістичних рівнів. Насамперед це цитата теми А. П'яццоллі «Libertango», яка є ідейним імпульсом композиції, своєрідним музичним символом постаті «реформатора танго», а її інтонаційна основа стає своєрідним «будівельним матеріалом» для тематичної роботи багатьох фрагментів концерту. Окремим стильовим «натяком» на А. П'яццоллу в композиції є й модель її формоструктури, яка наближена до скітної форми, й застосування солістів «другого ряду» (фортепіано, перкусія) одначасно з *prima-solistom*, що є особливістю для бандонеонних концертів, зокрема й п'яццоллівських. Блискучою полістилістичною стрічкою в «Omaggio...» лунає фрагмент із 5 по 10 цифру, в якому звучить яскравий контрапункт «майже цитати» до-мінорної прелюдії з I тому ДТК Й. С. Баха в оркестровій партії й теми, побудованої на інтонаційній основі «Libertango» в соліста. Таким чином, В. Зубицький проводить семантичну паралель між двома видатними геніями різної, справжньої музики, своєрідний діалог різних музичних епох.

Особливий тип полістилістики В. Зубицький використовує в концерті для баяна з оркестром «Россініана». Композиція

створена в колажній техніці, позбавленої контекстно-стильової контрастності, тобто коли кількість цитатного матеріалу не просто переважає, а стає основою нової драматургії. Такий метод komponування започаткований жанрами кводлібет і попури. «Будівним матеріалом» у творі є «готові» тематичні блоки й фрагменти музики Дж. Россіні, зокрема Речитативу Фігаро з опери «Севільський цирульник».

Місія Зубицького-композитора в цьому разі здійснена в кількох площинах: по-перше, автор побудував яскраву й оригінальну формо-драматургію, тобто надав «старій» музиці «нового» життя; по-друге, здійснив інтерполяцію музичного матеріалу оперного оригіналу Дж. Россіні з його інтонаційним словником у специфічну площину інструментальних виражальних засобів сучасного баяна; по-третє, інструментовкою, різноманітними модернефектами, «домалюванням» дещо «оновив» стилістику оригіналу, надав їй нового дихання. Художня концепція «Россініани» В. Зубицького демонструє полістилістичну ситуацію, коли власне полістилістика перестає бути «полі» та більше тяжіє до нової моностилістики (за С. Савенком [4, с. 439]).

Отже, проаналізувавши полістилістику в площині сучасної баянної творчості вітчизняних композиторів, можна констатувати широкий її прояв у найрізноманітніших за формами й жанрами творах та в діапазоні майже всіх її різновидів і засобів, як-от: колажно-контрастна (В. Рунчак «Страсті за Владиславом», «Messe da Requiem»), колажно-симбіотична (В. Зубицький «Россініана», «Omaggio ad Piazzolla»), цитати (В. Балик Соната на тему DSCN, В. Рунчак «Присвячення І. Стравінському» та ін.), квазі-цитати (В. Рунчак «Біля портрета Н. Паганіні», А. Сташевський «Давньокиївські фрески», В. Власов «П'ять поглядів на країну ГУЛАГ» та ін.), алюзії (І. Тараненко «Причинна»), цитати стилю (В. Рунчак «Бахіана» й ін.); квазі-цитати стилю (В. Власов Концертний триптих на тему І. Босха «Страшний суд», В. Рунчак «Наслідкування Д. Шостаковичу», «Біля портрета Н. Паганіні» та ін.), алюзії стилю й жанрово-стильові алюзії (В. Балик «Поліфонічні фрески пам'яті Вл. Золотарьова», В. Рунчак «Присвячення І. Стравінському» та ін.).

Перспективними напрямками подальших досліджень у межах окресленої тематики може бути ґрунтовне вивчення явища полістилістики в сучасній баянній музиці в таких аспектах. По-перше — дослідження індивідуально-художньої своєрідності переломлення полістилістики в творчих концепціях окремих композиторів; по-друге — докорінне вивчення різнорідних видів і проявів полістилістики як методу композиції в системі виражальних засобів сучасної оригінальної музики для баяна.

Список літератури

1. Сташевський А. Творчість Володимира Балаика і нові тенденції української музики для баяна 1980-х років / А. Сташевський // Львівська баянна школа та її видатні представники. Зб. матер. наук.-практ. конфер. — Дрогобич : Коло. — С. 111–115.
2. Сташевський А. Володимир Рунчак «Музика про життя...» Аналітичні есе баянної творчості : моногр. / А. Сташевський. — Луцьк : 2004. — 199 с.
3. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.) : моногр. / А. Сташевський. — Луганськ : Поліграфресурс, 2007. — 159 с.
4. Теория современной композиции [отв. ред. В. С. Центова]. — М. : Музыка. — 2007. — 646 с.
5. Яценко І. Образний зміст та особливості композиційної побудови сюїти-зошиту «Давньокиївські фрески» для баяна Андрія Сташевського / І. Яценко, Г. Синяньська // Творчість композиторів України для народних інструментів. Зб. матер. міжнар. наук.-практ. конфер. — Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2006. — С. 103–106.

Надійшла до редколегії 14.02.2012 р.

УДК 792. 57 (73+477)

С. Б. МАНЬКО

АМЕРИКАНСЬКИЙ ТА ВІТЧИЗНЯНИЙ МЮЗИКЛИ: СПЕЦИФІКА РЕАЛІЗАЦІЇ ПРОЕКТУ

Розглядається жанр мюзиклу, як комерційний проект, на основі аналізу процесу його реалізації в США, Росії та Україні.

Ключові слова: мюзикл, продюсер, комерційний проект, реклама.

Рассматривается жанр мюзикла как коммерческий проект на основе анализа процесса его реализации в США, России и Украине.

Ключевые слова: мюзикл, продюсер, коммерческий проект, реклама.

The author describes the genre of musical as a commercial project in the process of its implementation in the U. S., Russia and Ukraine.

Key words: musical, producer, commercial project, advertising.

Актуальність. Жанр мюзиклу нині посідає важливе місце у світовій музичній культурі, виникнення якого пов'язане з американською культурою. На пострадянському просторі мюзикли дедалі частіше з'являються на театральних сценах провідних культурних центрів, багато в чому наслідуючи американські музичні традиції, але й маючи свої особливості. В останні десятиліття мюзикл як культурне явище привертав увагу російських дослідників А. В. Сахарової, Є. Ю. Андрущенко, А. А. Бахтіна, Ф. І. Ігнат'єва,

А. В. Сисоевої, М. С. Бобрової, котрі висвітлювали питання формування жанру. Утім, проблема культивування й еволюції жанру мюзиклу на пострадянському просторі залишається невисвітленою, що й зумовлює мету цієї публікації.

Мюзикл, як опера й оперета, — своєрідний жанр музичного театру. Він може бути як суто розважальним шоу, так і сценічним твором з глибоким і насиченим змістом, який порушує важливі для суспільства питання. Отже, кожен окремий мюзикл можна класифікувати як розважальний або серйозний твір морально-виховної спрямованості.

Культивування мюзиклу в російському та українському соціокультурному середовищі з ментальністю, не схожою на американську, стикається зі значними комерційними проблемами: вітчизняні композитори пишуть гарну музику, поети-лібретисти розробляють цікаву драматургію, професійні співаки-актори намагаються (хоча для них це поки що складно) поєднувати спів з акторською грою та танцем, а все одно проекти постановок не були успішними в комерційному сенсі. Це при тому, що мюзикл — жанр привабливий своєю розважальністю та зрозумілістю для масового глядача.

Останнім часом розпочався активний пошук шляхів вирішення проблеми комерційно вигідної сценічної реалізації мюзиклів у Росії та Україні. Протягом останніх десятиріч у російських періодичних виданнях вийшло друком багато публікацій, присвячених проблемі «просування мюзиклів із напруженням». Так, у працях театрального критика Є. Кретової [20], композитора й продюсера О. Іващенко [14], Л. Чебоксарової [26] пропонується поєднати репертуарний театр з театром проектним для комерційного успіху жанру.

На нашу думку, це непогана ідея, але вона майже не враховує менталітету вітчизняної публіки. Проектний мюзикл в Америці повинен виходити кожного дня протягом тривалого часу, щоб повернути витрачені на постановку кошти, і такий шалений темп витримується, перш за все, завдяки туристам. Бродвейський композитор Д. Моргулас наголошує, що «жителів Нью-Йорка не більше 20 відсотків від усієї аудиторії Бродвею» [8]. Саме туристи становлять 65-70 відсотків бродвейської аудиторії [26]. Російські й українські глядачі звикли до традиційного репертуарного театру, де окрема вистава ставиться перед публікою приблизно один раз на місяць. Туристична галузь у Росії та Україні спеціалізується здебільшого на подорожах по історичних місцях та відпочинку на курортах. Отже, бажаючих відвідати вітчизняні культурні центри з метою послухати «наш» мюзикл м'яко кажучи, обмаль, тому навіть два тижні прокату вистави поспіль не збирають повних залів.

Музикл виник у Сполучених Штатах Америки й увібрав у себе традиції, культуру й менталітет цієї країни. Як зазначає російський режисер Алла Кігель: «Бродвейський музикл — це національний вид американського сценічного мистецтва та типова похідна американського менталітету» [16]. В американських мюзиклах усе настільки вивірено й точно, що навіть конкретні жести артистів пов'язані зі змінами світлових ефектів і переміщенням декорацій. Кожен артист повинен виконувати свою роль однаково чітко й синхронно з іншими, без жодних імпровізацій. В якому варіанті здійснюється постановка затвердженого продюсером мюзиклу, в такій же інтерпретації він повинен ставитися роками, і кожен склад трупи гратиме всі деталі однаково [16; 26]. Такий підхід до постановочного процесу зумовлює скучність акторської індивідуальності.

Музикл як жанр створено з розважальною метою, а на розвагах американці добре вміють заробляти гроші. У Нью-Йорку на острові Манхеттен та на Бродвеї було створено багато театрів, які стали комерційно вигідним явищем уже на початку ХХ ст. [19]. За даними американських продюсерів, зараз вони мають 37 бродвейських залів на дві тисячі місць й окремо багато маленьких театрів (так званих «офф-Бродвей») із кількістю місць від сімдесяти до трьохсот. У 20-ті рр. ХХ ст. бродвейські спектаклі за рік відвідало близько 20 млн глядачів, а нині, у ХХІ ст., їх стало вже 70 млн [8]. Отже, музикл на своїй Батьківщині — традиційно популярне видовище.

Бюджет постановок теж дедалі збільшується й осягає вже десятків мільйонів. Для актора участь у музиклі є престижною та прибутковою. Американські артисти після того, як пройшли кастинг, потижнево отримують: хористи — 1200 доларів, солісти від 4000 до 6000 доларів, а відомі «зірки» — від 25000. Крім того, нараховуються ще й відсотки від прокату, а вистава виходить на Бродвеї вісім разів на тиждень [8].

Процес створення нового бродвейського мюзиклу повністю підпорядковується комерційним законам і реалізується продюсером. На початковому етапі, коли виникає ідея проекту нового мюзиклу, саме продюсер відбирає кандидатури для написання музики та лібрето. Від «зіркового» рангу цих кандидатів залежить успіх наступного етапу — пошук інвесторів для багатомільйонного проекту. Паралельно з цим процесом відбувається відбір відповідного до змісту мюзиклу приміщення (не менше тисячі глядацьких місць). На наступному етапі продюсер проводить кастинг на ролі головних героїв та підписує з ними контракти, після чого починається період активної реклами проекту. Водночас відбувається набір артистів другого плану й іншого персоналу. Специфікою бродвейського мюзиклу є те, що трупа в набраному складі існує

лише протягом одного проекту; для кожної нової вистави відбирається своя трупа. Репетиційний період триває місяць, після чого трупа виїжджає з гастролями в провінцію, де глядацьких місць у залах не більше 200 — 300 для того, щоб мати уявлення про сприймання вистави публікою. На цьому етапі можливі певні корективи сюжету, персонального складу трупи, вилучення або розширення окремих номерів. Після цього остаточний варіант мюзиклу пропонують бродвейській публіці, де його очікують або успіх і повернення затрачених мільйонних інвестицій із величезними відсотками прибутку, або повний фінансовий провал [19].

Така особливість постановочного процесу змушує продюсера будувати бізнес-план проекту на особливому маркетингу. Цей план складають, сподіваючись на те, що мюзикл не зійде зі сцени протягом принаймні двох років, оскільки, за попередніми підрахунками, витрати на виставу повністю повертаються за умов її прокату близько 500 разів [15]. Однак за таких екстремальних для творців мюзиклу умов величезні кошти в цій сфері зумовлюють шалену конкуренцію між американськими театрами за право прокату. Все це зовсім не характерно для нашої культури з мережею державних театрів.

Мюзикли в Росії та Україні суттєво відрізняються від американських музичними традиціями, драматургією, грою акторів й особливо комерційною складовою постановок. В американському мюзиклі головне, щоб шоу було видовищним та ефектним, а у вітчизняних мюзиклах перевага надається насиченому змісту, частіше із сумною історією та складною драматургією. За давніми традиціями вітчизняного театру, сценічний твір повинен дійти до серця глядача. Наші актори, виховані на цих традиціях, звикли грати щиро й емоційно, на почуттєвому рівні, що не відповідає американському принципу запрограмованої гри.

Іншою суттєвою різницею є музична складова вистави. Є. Кретова вважає, що російський глядач у вітчизняному музичному театрі вихований на інтонаціях побутового російсько-циганського романсу й «нашого» шансону. Російська аудиторія звикла до тужливих інтонацій і до того, що мінору в нашій музиці набагато більше, ніж мажору. До того ж джаз як стильова музична основа американського мюзиклу нашому народу не дуже близький [20]. Дійсно, американська й вітчизняна гармонія, ритм та мелодика суттєво відрізняються, оскільки росіяни й українці звикли до своїх національних традицій і краще їх відчувають.

У Росії та Україні традиційним є репертуарний театр і тільки останнім часом намагаються запровадити проектний театр. Таку спробу здійснено під час постановки мюзиклу «Норд-Ост»: зал колишнього Будинку культури Московського шарикопідшипникового заводу переробили з метою реалізації цього проекту. Але

частіше продюсери, маючи своїх режисерів, адміністраторів та рекламних менеджерів, орендують приміщення репертуарних театрів для своїх стаціонарних постановок на тривалий термін і практикують прокат вистав майже щодня протягом двох тижнів. З точки зору реклами проектного мюзиклу, зручніше та вигідніше рекламувати двотижневий блок виходу мюзиклу одразу. Крім того, подібний режим сприятливий і для головних героїв (інколи достатньо відомих «зірок») [24; 26].

Утім вітчизняних мюзиклів, спроможних збирати повні зали два тижні поспіль, поки що не багато. До цієї категорії належить проектний мюзикл «Монте-Крісто» російського композитора Р. Ігнат'єва, постановка якого відбувається в Московському театрі оперети. Як стверджує генеральний директор цього театру В. Тартаковський, мюзикл іде на їхній сцені третій рік і як комерційний проект дає прибуток, що свідчить про успіх у глядача [24]. Найвідоміша російська рок-опера О. Рибнікова «Юнона і Авось» демонструвалася в репертуарних театрах більше восьмисот разів, по три — чотири рази на місяць [4]. І нині цей мюзикл — один із найпопулярніших серед наших глядачів.

Пошуки шляхів до комерційного успіху приводять вітчизняних продюсерів до спроб перенести успішний бродвейський мюзикл на наш ґрунт, і деякі з таких мюзиклів стають прибутковими проектами. Наприклад, чотирирічний контракт на постановку мюзиклу Р. Коччіанте «Собор Паризької Богоматері» коштував Московському театру оперети майже три мільйони доларів, але директор театру В. Тартаковський упевнений, що вкладені кошти можна повернути вже за два роки [21]. Інший мюзикл «Метро» польського автора Я. Юзефовича, завдяки вдалій рекламі, став однією з найвигідніших комерційних постановок у Москві.

Проте такі випадки нечасто трапляються. Це зумовлено тим, що західний мюзикл не може прижитися на нашому культурному ґрунті у своєму оригінальному вигляді. Він зрозумілий західному світосприйняттю, прийнятний для західної ментальності та життєвого досвіду [17]. Російський режисер В. Підгородинський вважає, що театр, який ставить на нашій сцені американський мюзикл, копіюючи оригінал у деталях, є «мертвим», оскільки суперечить традиціям нашого живого емоційного театру [22].

Так, мюзикл «Чикаго» в США є успішним і донині, а його постановка в Росії (продюсер Ф. Кіркоров) зійшла зі сцени вже після другого сезону показів [16]. Російський композитор О. Журбін, який написав близько тридцяти мюзиклів, деякий час жив у Нью-Йорку й відчув, наскільки суттєво відрізняється специфіка творчості в Америці та Росії. Розмірковуючи над причинами невдачі мюзиклу «Чикаго» в Москві, музикант назвав невдалим переклад російською мовою віршів відомого бродвейського поета Фреда

Ебба, а також сам сюжет вистави як невідповідний до менталітету нашого народу, зазначивши: «Як можна співчувати героїні, котра заради слави співачки в кабаре вбила свого чоловіка?» [1].

Наголошуючи на суттєвих відмінностях, О. Журбін відзначив, що західні автори не здатні творити музику просто для самовираження, як інколи пишуть вітчизняні композитори. В американців немає такої можливості, оскільки все, що буде написано, має реалізуватися на сцені й забезпечувати прибуток [1]. Для вітчизняних авторів стимулом творчості є інші чинники. Л. Барикіна пише: «В ідеалі вистава є не продуктом для продажу, а авторським меседжем» [2].

Вітчизняні мюзикли створюються останнім часом частіше, але з комерційної точки зору більшість з них є збитковими. У Росії тільки проект мюзиклу «Норд-Ост» (2001, автори Г. Васильєв, О. Іващенко, С. Чекрижов) за романом В. Каверіна «Два капітани» мав комерційний успіх, а всі інші не витримували щоденних прокатів і зійшли з дистанції раніше, ніж повернули витрачені кошти. Продюсери «Норд-Осту» активно радилися з відомою фірмою Cameron Mackintosh Ltd., яка продюсувала комерційно успішні мюзикли Е. Л. Уеббера «Кішки» та «Привид опери», і використовували апробовані на Заході механізми: кошти інвесторів, найкращих постановників, підбір артистів на основі кастингів, відомих виконавців головних ролей, найсучасніше технічне оформлення, широку рекламу [10].

До речі, рекламна кампанія «Норд-Оста» обійшлася б продюсерам близько 600 тис. доларів, але держава надала пільги на рекламу проекту, що знизило витрати на 30-50%. Російські аналітики стверджують, що мюзикл «Звичайне диво» не мав відповідного успіху, оскільки був значно менше розрекламований [27]. Отже, значний комерційний успіх у Росії «Норд-Осту» за американськими бізнес-схемами поки що сприймається як виняток.

Єдина грандіозна спроба здійснити в Україні подібний комерційний проект відбулася у 2003 р. Під час постановки мюзиклу «Екватор» українського композитора Олександра Злотника все намагалися робити за бродвейськими схемами. Бродвейський підприємець А. Холлі запропонував О. Злотнику написати мюзикл і сам став генеральним продюсером проекту, вклавши в нього свої кошти. В Україні ж проект підтримував продюсерський центр «Арт-Проект». Зал орендували в Київському театрі оперети, а артистів (солістів і хористів) на кастингах відбирав композитор. Кількість учасників проекту з головними героями — більше ста осіб. Злотник займався й звукопідсилюючою апаратурою, й світловим зі спецефектами оформленням мюзиклу, контролював виготовлення костюмів (а їх у постановці близько 270) і декорацій,

навіть рекламував проект [18]. Однак постановка з величезним для нашої країни бюджетом та планом прокату два тижні на місяць по п'ять разів на тиждень протягом року [18, с 171] завершилася вже через 2 місяці.

Отже, в Україні мюзикл не став комерційно успішним, і причина не в художніх якостях вистави, оскільки в репертуарних театрах нашої країни глядачі із задоволенням відвідують вистави цього жанру, а в традиціях. Мюзикл, як оперу та оперету, можна успішно репрезентувати в репертуарному театрі, пропонуючи публіці через певний проміжок часу, але не як комерційний проект бродвейського типу зі щоденними виставами.

Дослідження вітчизняного театрального ринку дозволяє дійти певних висновків щодо реалізації проекту постановки мюзиклу. Є сенс на період реалізації проекту використовувати можливості і репертуарного (з державним фінансуванням), і проектного (з коштами продюсера) театрів. Завдяки першому проект можна забезпечити майданчиком для вистави, обслуговуючим персоналом (працівники сцени, костюмери та ін.), основною частиною артистів і балету, музичним оформленням (або взагалі спочатку для зменшення бюджету використовувати музичний супровід, записаний на електронному носіїві). А продюсер вкладав би кошти в інші деталі постановки: рекламу, декорації, світло, апаратуру тощо. У такому разі мюзикл стає для театру репертуарною виставою і його прокат приблизно 2 рази на місяць оптимально відповідатиме вітчизняним театральним традиціям.

Прикладом такої співпраці є постановка мюзиклу «Монах» С. Манько в Харківському академічному театрі опери і балету (ХАТОБ) у 2004 р. Це була не комерційна постановка; в мюзиклі брали участь студенти Харківської державної академії культури: співаки-актори з кафедри естрадного співу, артисти балету з факультету хореографії. Музика була записана на електронному носіїві, а якісну апаратуру й світло орендували. Декорації підібрані з фондів ХАТОБу.

Досвід переконує, що на рекламі, особливо до нових проектних мюзиклів, економити не можна. Реклама повинна зацікавити глядача, тому необхідно долучати до проекту талановитих менеджерів, спроможних аналізувати досягнення й невдачі рекламистів у інших сферах та акумулювати кращий досвід під час реклами мюзиклу.

Основна стаття видатків мюзиклу «Монах» припала саме на рекламу на телебаченні, хоча було ще декілька безплатних рекламних акцій: прес-конференція та інтерв'ю про мюзикл на обласному телебаченні. В результаті такої рекламної кампанії в день вистави квитків у касах міста вже не було. Безперечно, що без реклами на новий мюзикл ніхто б не звернув уваги і не прийшов

би на прем'єру. Слід сказати, що, незважаючи на «символічний» бюджет проєкту, публіка отримала естетичне задоволення й аплодувала в кінці вистави стоячи.

М. Малихін, розмірковуючи про долю вітчизняного мюзиклу та можливості створення музично-театральної індустрії на кшталт західної, дійшов висновку, що «успіх інших країн, зокрема Австрії, де всього за десять останніх років був створений повноцінний німецькомовний мюзикл, свідчить про те, що поява цієї індустрії можлива на різному національному підґрунті» [21].

Отже, пошук шляхів повноцінного функціонування у вітчизняній культурі мюзиклу як комерційного проєкту не є марним. Одним із таких шляхів є проведення фестивалів мюзиклу та рок-опери, де наші композитори презентували б свої найкращі твори цього жанру перед публікою, а найуспішніші проєкти отримували б фінансову підтримку, чи то державну, чи то спонсорську. Тобто необхідна серйозна програма реалізації проєктів постановки мюзиклу чи рок-опери, основана на специфіці вітчизняного театрального ринку, що сприятиме становленню вітчизняної культури. Перспективою подальших досліджень може бути вивчення шляхів популяризації жанрів мюзиклу та рок-опери у вітчизняній музичній культурі.

Список літератури

1. Алиханова Н. Журбин: в пространстве мюзикла / Н. Алиханова // Музыкальная жизнь. — 2005. — № 8. — С. 11–15.
2. Барыкина Л. Лакомый кусок музыкального театра / Л. Барыкина // Музыкальная жизнь. — 2011. — №5. — С. 20.
3. Большакова Ю. Мюзикл: Магия бренда / Ю. Большакова // Музыкальная жизнь. — 2011. — №5. — С. 17–19.
4. Васенина Е. Весна мюзиклов / Е. Васенина // Академия. — 2002. — № 4. — С. 56–58.
5. Демарин И. Мюзикл по русски — это когда расходов больше чем доходов / И. Демарин // Музыкальная жизнь. — 2011. — №5. — С. 27–28.
6. Драк А. Мюзикл — мода чи мистецьке явище? / А. Драк // Український театр. — 1997. — №5. — С. 10–11.
7. Дунаевский М. Термин «мюзикл» обозначает что угодно / М. Дунаевский // Музыкальная жизнь. — 2011. — №5. — С. 24.
8. Езерская Е. Бродвей — столица мюзиклов / Е. Езерская // Музыкальная жизнь. — 2008. — № 6. — С. 45–48.
9. Езерская Е. Любая культура воспринимает лишь то, что готова воспринять / Е. Езерская // Музыкальная жизнь. — 2011. — № 5. — С. 7–11.
10. Езерская Е. Мы наш, мы новый мюзикл построим... / Е. Езерская // Музыкальная жизнь. — 2001. — №12. С. 8–9.
11. Езерская Е. О мюзикле бедном замолвите слово / Е. Езерская // Музыкальная жизнь 2000. — №5. — С. 5–7.

12. Журбин А. Десять тезисов о мюзикле в России / А. Журбин // Музыкальная жизнь. — 2011. — №5. — С. 21–22.
13. Журбин А. Как мой мюзикл ставился в Америке. Документальная повесть / А. Журбин // Музыкальная жизнь. — 1992. — №2. — С.20–22.
14. Иващенко А. Мюзикл — это коммерческий театр / А. Иващенко // Музыкальная жизнь. — 2011. — №5. — С. 39–40.
15. Кампус Э. О мюзикле / Э. Ю. Кампус. — Л.: Музыка, 1983, — 128 с.
16. Кигель А. Убийственная завершенность бродвейского мюзикла / А. Кигель // Музыкальная жизнь. — 2011. — №5. — С. 35–36.
17. Кипнис Л. Западный мюзикл у нас не приживется / Л. Кипнис // Музыкальная жизнь. — 2011. — №5. — С. 40–41.
18. Конькова Г. В. Серія «Діалоги з майстрами» «На березі життя» Олександр Злотник / Г. В. Конькова. — К. : Карета, 2003. — 183 с.
19. Костюк Е. Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера: учебное пособие / Е. Б. Костюк. — Санкт-Петербург : Библиотека Гуманитарного университета; выпуск 39, 2008. — 192 с.
20. Кретьова Е. Русский мюзикл: продвижение с напряжением / Е. Кретьова // Музыкальная жизнь. — 2011. — №5. — С. 12–14.
21. Малыхин М. Мюзикл — это по-русски / М.Малыхин // Эксперт. — 2001. — № 30. — С. 48–49.
22. Подгородинский В. Главное — не смешивать жанры / В. Подгородинский // Музыкальная жизнь. — 2011. — №5. — С. 29–30.
23. Сафронов М. Театром правит любовь / М. Сафронов // Музыкальная жизнь. — 2011. — № 5. — С. 41–42.
24. Тартаковский В. «Симбиоз» жанров возможен / В. Тартаковский // Музыкальная жизнь. — 2011. — № 5. — С. 36–38.
25. Третьякова Е. О жанре... / Е. Третьякова // Музыкальная жизнь. — 2011. — № 5. — С. 14–15.
26. Чебоксарова Л. Стационарные мюзиклы — честный частный театр / Л. Чебоксарова // Музыкальная жизнь. — 2011. — № 5. — С. 43–45.
27. Шальнев А. Знакомьтесь: Эндрю Ллойд Уэббер / А. Шальнев // Театр. — 1989. — № 1. С. 138–142.

Надійшла до редколегії 09.03.2012 р.

УДК 783: 271.2 »18/19»

В. Г. БОЙКО

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ Д. С. БОРТНЯНСЬКОГО У ВІДДЗЕРКАЛЕННІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ 2-Ї ПОЛОВИНИ XVII — XVIII СТ.

Аналізуються музично-теоретичні аспекти вокально-хорових концертів Д. С. Бортнянського.

Ключові слова: музична культура, православна церковна культура, духовна музика, хоровий концерт.

Анализируются музыкально-теоретические аспекты вокально-хоровых концертов Д. С. Бортнянского.

Ключевые слова: *музыкальная культура, православная церковная культура, духовная музыка, хоровой концерт.*

The autor analyses musical and theoretical aspects....

Key words: *musical culture, orthodox church culture, church music....*

Для історичного розвитку православного богослужбово-співочого мистецтва на початку XVIII ст. характерною була секуляризація¹, що часто зумовлювало суперечності з традиційним православним уявленням про значення богослужіння й невід'ємної його частини — співу. Професійні композитори намагалися наблизити богослужбовий спів до нової музичної стилістики.

Стиль російського класицизму (виник у XVIII ст. радше не еволюційним, а «революційним» шляхом) — явище стилістично неоднозначне. Петровські реформи спричинили корінні зміни всього життєвого устрою; «європеїзація» торкнулася всіх сфер життя, починаючи з перенесення столиці з Москви до Петербурга й закінчуючи змінами в побуті.

Однією з особливостей російського класицизму є те, що самосвідомість російської людини, православної за своєю суттю, не може змиритися з ідеалом Розуму як вищої досконалості (в європейському класицизмі переважає раціоналістичне трактування міфологічних, античних і біблійних сюжетів). Можливо тому у творчості Д. С. Бортнянського (1751–1825) творів духовного спрямування значно більше, ніж світських. В них повніше розкриваються індивідуальні особливості композиторського стилю Д. С. Бортнянського (тоді як у багатьох світських творах можна помітити лише більш-менш точну відповідність законам класичного стилю).

Незважаючи на те, що в період із середини XVII — XVIII ст. до наших часів православна духовна музика зазнала як еволюційних, так і революційних змін, слід нагадати, що стиль усіх наступних літургійних піснеспівів, ухвалених Св. Синодом, так чи інакше був орієнтований на музичний стиль Д. С. Бортнянського.

¹ «Секуляризація» — зрушення богослужбово-сакрального мистецтва в напрямі світської музики майже з повною заміною літургійних співочих форм світськими музичними формами. Вільно створена музика на богослужбові тексти, яка дуже віддалилася від богослужбового стилю і порядку. Такі твори позбавляли церковний спів його сутності — літургійності — і перетворювали його просто в хорову вокальну музику, де тільки текст відрізняв композицію від світської хорової музики. Процес секуляризації богослужбового співу дослідники пов'язують із духовною музикою другого періоду, однак, коріння цього дещо глибші. Питання обмирщення порушували св. Отці Церкви, починаючи з III — другої половини IV ст. (преподобний Єфрем Сирин, св. Іоанн Златоуст).

Більша частина літератури, присвяченої Д. С. Бортнянському, — це монографії. Найвідоміші з них — праця М. М. Ричарєвої «Композитор Д. С. Бортнянский», О. М. Мясеєдова «О гармонии русской музыки (корни национальной специфики)», Н. А. Герасимової-Персидської «Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст.», статті С. С. Скребкова «Бортнянский — мастер русского хорового концерта», І.П. Дабаєвої «Русский духовный концерт в историческом контексте», Л. С. Дьячкової «Гармония Бортнянского» й ін.

Творчість Д. С. Бортнянського в наші часи являє собою актуальну сферу для дослідження. Це пов'язано з поживленням літургійного життя і концертно-виконавської практики. Аналіз концертів Д. С. Бортнянського необхідний для з'ясування ролі й значення цього жанру у творчості композитора та в історії вітчизняної музичної культури в цілому. Без дослідження особливостей формоутворення хорових концертів Д. Бортнянського неможливо адекватно оцінити характер наступності вітчизняної хорової музики XIX–XX ст. стосовно музики XVI–XVII ст.

Звертаючись до аналізу концертів Бортнянського, необхідно зважати на їхню вокальну природу, зміну в них закономірностей, що є характерними для інструментальних форм XVIII ст., їх комбінації з різноманітними традиціями вітчизняної й західноєвропейської музики.

Водночас не вся композиторська спадщина Бортнянського є однаково популярною. В репертуарі сучасних хорових колективів кількість його творів обмежена. Як наслідок — недостатність слухового сприйняття ускладнює вивчення матеріалу.

У радянську епоху все, що стосувалося релігії, було заборонено. В 70-х рр. XX ст. вийшли друком духовні твори на світські тексти. Наприклад, високомистецький твір Бортнянського — концерт № 32 — фігурував під назвою «Размышление» (чи не єдиний твір, що виконувався), хоровий концерт № 3 «Господи, силою Твоею возвеселится царь» — «Радостью светлый день встречаем», «Херувимская песнь № 7» — у «новій» редакції був відомий як «Утренняя песнь», fuga з хорового концерту № 33 в новій редакції — «Солнца свет, поем тебе мы» [Бібл. студента-хормейстера. М.: «Музыка». — 1972, сост. К. Алемасова].

Яка мотивація в авторів подібних експериментів? Донести до слухача практично заборонену музику? Зберегти слов'янську хорову спадщину? Чи можна це явище вважати позитивним в існуванні духовної музики за радянських часів? Звісно, що ні.

М. Ділецький свого часу рекомендував спочатку писати музику, а тільки після цього шукати й добирати відповідний за ритмом і метром віршований текст [14]. Чи не це надихало наших радянських «подтекстовщиків»: В. Золотарьова, О. Машистова,

Вс. Рождественського, К. Алемасову, які писали свої вірші на музику концертів Д. С. Бортнянського за таким принципом — щоб більш-менш збігалися музичний і віршований метри.

Порівнюючи композиторський текст оригіналу з новим «літературним», спостерігаємо, як не тільки авторські ремарки підпорядковуються темпу, динаміці твору, але й як інколи руйнується навіть суто музичний матеріал. Ці факти є найяскравішим проявом секуляризації православної хорової музики.

Лише наприкінці 90-х рр. ХХ ст. музика Д. С. Бортнянського почала відроджуватися у своєму оригінальному вигляді. З посиленням інтересу до творчості композитора поживляється дослідницька зацікавленість.

Д. С. Бортнянський народився в 1751 р. в Глухові Чернігівської губернії. Маючи з дитинства прекрасний голос, він швидко звернув на себе увагу; його привезли до Петербурзької Придворної співочої капели, де він настільки вразив імператрицю Єлизавету, що та доручила директорові капели зайнятися його музичною освітою. Заняттями Бортнянського з теорії музики керував італійський композитор Бальтазар Галуппі.

У часи правління Катерини II (1762–1796) контакти між російською й західноєвропейською культурою стали тіснішими. Заняття Д. С. Бортнянського в Італії сприяли створенню нового, близького до західноєвропейської традиції 2-ї пол. XVII — XVIII ст. стилю в російській церковній музиці, який називали «італійським». Центральним жанром творчості Д. С. Бортнянського був хоровий концерт, стилістика якого в 60–70-х рр. XVIII ст. наближалася до італійського хорового мотету а саррелла на тексти псалмів. Можна припустити, що музичний стиль Д. С. Бортнянського є класичним зразком італійської музики.

Імператриця Катерина II, що тільки-но зійшла на престол, побажала, щоб Д. С. Бортнянський закінчив свою музичну освіту за кордоном. У 1768 р. майбутнього композитора відправили у Венецію до свого вчителя Галуппі. Д. С. Бортнянський за порадою свого професора подорожував із науковою метою до Риму, Мілану, Болоньї й Неаполя. Перебуваючи в Італії, він створив сонати для клавесина, окремі хорові твори, 2 опери, кілька ораторій.

У 1779 р. Д. С. Бортнянський повернувся до Росії. Його твори, запропоновані імператриці Катерині II, були сенсацією — Д. С. Бортнянського визнали гідним звання композитора Придворної співочої капели й нагородили грошовою премією, а в 1796 р. призначили на посаду директора капели. Д. С. Бортнянський приділяв особливу увагу проблемі комплектування хору кращими голосами Росії, сформував капелу високої досконалості виконання й енергійно протидіяв розрізненості співу, що панував у російських церквах. Порядок у співі був затверджений постановою Св. Синоду, згідно з якою пропонувалося співати в церквах

партесний спів лише за друкованими партитурами, видавати партесні твори Д. С. Бортнянського, а також інших композиторів, схвалених Д. С. Бортнянським.

Д. С. Бортнянського також цікавили і стародавні церковні розспіви, написані «гаками» завдяки його клопотанню вони були надруковані. Цій проблемі він присвятив працю «Проект об отпечатании Российского крюкового пения». Але його робота в цій сфері обмежувалася загальномузичною системою гармонії й не зберігала мелодію в цілому, використовуючи лише суттєві її звуки, тому новостворена мелодія була своєрідною й часто віддалено нагадувала оригінал. Отже, ці праці не зовсім досягли мети. Найближче до стародавнього оригіналу написані: «Единородный Сыне», «Чертог Твой», «Ангел вопияше». Ірмоси «Помощник и Покровитель» (у перекладах Д. С. Бортнянського) радше підходять до звичайного наспіву, ніж до повсякденної мелодії знаменного розспіву.

Творчість Д. С. Бортнянського цікава своєю синтетичністю. По-перше, будучи придворним півчим, він з дитячих років виховувався на культурі партесного співу, тобто стилі «російсько-українського бароко». По-друге, Д. С. Бортнянський учився композиції в італійського майстра Бальтазаре Галуппі, що працював у ті роки в Петербурзі. Відомо, що Д. С. Бортнянський брав уроки в падре Мартіні, а він, у свою чергу, був учителем В. А. Моцарта.

Твори Д. С. Бортнянського презентують новий етап в історії російського церковного співу, для них характерними є стриманість, помірність у застосуванні зовнішніх музичних ефектів, близькість до текстів церковних піснеспівів.

Знаменитий композитор і диригент Гектор Берліоз у своєму відгуку про творчий спадок Бортнянського пише: «Все произведения Бортнянского проникнуты истинным религиозным чувством, которое заставляет впадать слушателя в глубоко восторженное состояние; кроме того, у Бортнянского редкая опытность в группировке вокальных масс, громадное понимание оттенков, звучность гармонии и, что удивительно, невероятная свобода расположения партий...». А колишній директор капели О. Ф. Львов оцінює його духовно-музичну творчість так: «Все музыкальные сочинения Бортнянского весьма близко изображают слово и дух молитвы. Бортнянский сливает хор в одно господствующее чувство, в одну господствующую мысль и заключает обыкновенно песнь свою общим единомыслием в молитве». Відомий музикознавець, історіограф В. Металов пише: «Бортнянский не был простым подражателем своих предшественников: его природные дарования и национальный русский характер довольно ярко отразились в его концертных произведениях... являя собою последнюю степень, венец развития духовной концертной музыки в России. Бортнянский велик в своих концертах как музыкант, но он дорог для отечественной церкви как

церковний композитор в других своїх произведениях... более всего в переложениях древнейших церковных мелодий». [15, с. 39]

Ці відгуки сучасників Бортнянського, музичних діячів, пояснюють нинішню популярність його творів у всьому православному світі.

Серед численних творів Д. С. Бортнянського, виданих Придворною співочою капелюю, слід назвати: 35 концертів, 10 концертів для двох хорів, 14 номерів «Тебе, Бога, хвалим», 8 духовних тріо з хором, триголосну літургію, піснеспіви з чотириголосної літургії, 7 херувимських пісень, 21 дрібний духовний твір, зібрання духовних псалмів та ін.

Найкращими концертами Д. С. Бортнянського є: «Гласом моим ко Господу воззвах», «Скажи ми, Господи, кончину мою», «Всякую прискорбна еси, душе моя», «Да воскреснет Бог», «Коль возлюбленна селения Твоя, Господи» та ін. Концерт «Скажи ми, Господи, кончину мою» за своїми музично-художніми особливостями визнаний музикознавцями найкращим класичним твором його творчої спадщини.

Звертаючись до характеристики художньої сторони функціонування жанру духовного концерту Д. С. Бортнянського, слід виділити певні закономірності. Його класичний тип має комплекс важливих жанрових ознак. Головним формотворчим принципом є контраст, що виявляється на всіх рівнях: тембровому, фактурному, динамічному, гармонічному, ритмічному, інтонаційному. Зауважимо, що частовживані в духовних концертах повтори слів, окремих фраз можна пояснити бажанням композитора передати той або інший характерний стан, а не точне значення тексту.

Формоутворення в концертах Д. С. Бортнянського безпосередньо пов'язане з розвитком російської музики XVI–XVIII ст. Головною в дослідженнях з історії російської музики цього періоду є проблема стилів і жанрів, їхньої еволюції. Аналізуючи російську культуру XVI ст., Ю. В. Келдиш помічає ренесансні тенденції в зростанні творчої активності й зміцненні особистого початку, створенні нових служб і циклів пісень, найбільших шкіл церковного співу, поширенні релігійних «дійств» [16]. Н. А. Герасимова-Персидська визначає стиль, який склався в Україні протягом XVII–XVIII ст., як один із різновидів бароко [9-12]. Т. Ф. Владішевська епохою бароко називає історичний проміжок від середини XVII — до середини XVIII ст. [7], підкреслюючи, що від давньоруського періоду його відокремлює «лишь два-три десятилетия» [8].

Поліфонічні форми в концертах Д. Бортнянського відрізняються різноманітністю. Вони поєднують ознаки музичних форм модальної й тональної систем, поліфонії строгого й вільного стилів, організації багатоголосся давньоруського співочого мистецтва й вітчизняного музичного фольклору; відбувається поєднання ха-

рактерних форм поліфонічної музики — теми, відповіді, імітації, експозиції фуги — з класичними структурами.

Варіантний принцип, що спостерігається в поліфонічних формах концертів Д. Бортнянського, також свідчить про опосередкований зв'язок із багатоголосними формами народної піснетворчості.

Поряд з головними принципами — тотожності, контрасту, варіювання — у формоутворенні концертів використані принципи, що є характерними для музичних форм вітчизняної й західноєвропейської музики — строфічність, концертність, принципи типових інструментальних форм другої половини XVIII ст., пісенні принципи тощо.

Комбінація з різних формотворчих принципів надає оригінальності композиції концертів Бортнянського й часто приводить до виникнення явищ поліструктурності, де одночасно простежуються принципи «відкритої» й «закритої» форми.

Проаналізувавши структуру хорових концертів Д. С. Бортнянського, помітимо наближення до європейських інструментальних концертів — теж три частини з тим самим характером і рухом: перша — активна, друга — м'яко-меланхолійна, третя — пожвавлена. Європейські ознаки дуже тонко поєднані з традиціями російського співу: в його концертах відчувається манера російського канта (хвалебного піснеспіву), відомого з часів Петра I, пов'язаного з інтонаціями української народної пісні.

Використання різноманітних музичних прийомів (мелодійні розспіви, вродисті басові гамоподібні ходи тощо) зміцнює всю композицію; це не стомлює слухача й допомагає переключатися з одного прийому на інший саме в разі необхідності, що свідчить про високу майстерність композитора.

Більша частина концертів Д. С. Бортнянського відрізняється виразністю музичного матеріалу, художньою обробкою й витонченим голосоведенням. Поетичний текст псалмів є найважливішою складовою твору. Він сформований є парафразою священних текстів, що зберігає лексику, образний тип, який підпорядковується музично-поетичній структурі. Вірші Псалтиря, на які він спирається, розгорнуті, хоча композитор використовує лише фрагменти псалмів, комбінуючи їх між собою.

Гармонія хорових концертів Д. С. Бортнянського цілком відповідає класичному стилю, де основними аспектами є: ладотональна централізація, гомофонно-гармонічний склад, функціональна метрика й функціональне формоутворення. Абсолютно «правильний» восьмитакт іноді складно знайти. Найчастіше Бортнянський використовує структуру з пропущеними тактами, де метричні функції випадають (особливо в поліфонічних формах). У цьому разі діють закони поліфонічної гармонії; класичні метричні функції втрачають своє значення. Виникає відчуття плинності форми,

що є характерним для творів епохи бароко. Фуга у фіналі концерту № 32 нагадує барочні зразки (наприклад, творчість І. С. Баха).

Часто композитор використовує фанфарні інтонації — для передачі духових інструментів (труб) або навіть людського голосу. Показовим є концерт № 15 «Прийдіте, воспоім, людие». Звернемо увагу на «золоту» тональність D-dur. Бортнянський, наслідуючи традиції барочних майстрів, пов'язує цю тональність з ефектом радості. Із 35-ти концертів 5 написані в тональності D-dur:

№ 8 «Милости Твоя, Господи, во век воспою» (Пс. 88);

№ 13 «Радуйтеся Богу, помощнику нашему» (Пс. 80, 95, 104);

№ 15 «Прийдіте, воспоім людие» (воскресна стихира);

№ 23 «Восхваљу имя Бога моего с песнию» (Пс. 88);

№ 31 «Все язъцы воспещите руками» (Пс. 46).

У хорових концертах Бортнянський використовує тип фактури, характерний для партесного концерту — контраст solo і tutti, де tutti — характерна ознака головних тем і врочистих заклучень музичного проведення. Вступ побіжної теми можуть підкреслювати відсутність хорової маси або тембровий контраст. Побіжна тема зазвичай менш самостійна, менш тривала, ніж головна, й вільніше структурована. Для її вступу характерні розріджена фактура й новий текст. Рельєфні фактурні контрасти створюють відчуття багатофігурності. Таким чином, концерти Бортнянського широко репрезентують європейську барочну традицію.

Значно впливали на формування барочно-ренесансні елементи. Форму концертів Бортнянського часто визначають як циклічну, що походить від форми партесного концерту. Однак це не зовсім так (здаємо його оперу «Алкід», що поєднує в собі ознаки барочної арії da sаро й класичної сонатної форми). Також серед концертів композитора є багато чотиричастинних, де точно відтворюється послідовність класичного сонатно-симфонічного циклу. В організації форми діють принципи сонати й мотету. Ця модель зберігається в багатьох хорових концертах.

Зважаючи на вищеназвані ознаки, можемо назвати форму концертів Бортнянського мотетно-циклічною.

Таким чином, концерти Д. С. Бортнянського — джерело, в якому поєднуються ознаки оперної арії й мотету. Крім того, композитор працював у жанрах духовної музики, а для цих жанрів характерним є структурний зв'язок музики й тексту. Текст впливає як на формування, так і на метрику. Звідси відсутність класичної стабільності, ослаблення тактових функцій, відчуття безперервності, «плинності» форми. Це, з одного боку, є характерним для епохи бароко, з іншого — відбиває суто російський перебіг часу, відомий з прадавніх знаменних піснеспівів.

Хорові концерти Д. С. Бортнянського ознаменували початок нового етапу в розвитку цього жанру. Їх оригінальність вплинула на особливості музичної форми, інтонаційного ладу, органічно

поєднуючи ознаки жанрів і форм класичного стилю з багатьма ознаками інших жанрів і форм вітчизняної й західноєвропейської професійної музики, музичного фольклору із закономірностями різних вокальних, тексто-музичних і інструментальних, гомофонних і поліфонічних форм.

Д. С. Бортнянський відіграв в історії духовного хорового співу визначну роль. Він був головним апологетом італійського стилю в слов'янській церковній музиці, обіймаючи посаду директора Придворної співочої капели, й усвідомлював, що участь в оперних спектаклях і спів під час богослужінь — несумісні. Його реформа сприяла розвитку хорової культури, співу а cappella серед слов'ян у першій чверті XIX ст. Завдяки старанням Бортнянського, з 1801 р. й до перетворення капели на світський Академічний хор у 1819 р. хор Придворної капели присвятив свою діяльність лише духовній хоровій культурі. Після 1816 р. й до самої смерті, протягом десяти років, Бортнянський був єдиним цензором духовно-музичних творів, допущених для виконання в храмі й дозволених до друку. Ним завершується «італійський» період в історії слов'янського духовно-хорового співу.

Таким чином, подальше вивчення творчої спадщини Д. С. Бортнянського, аналіз його хорових концертів у контексті зв'язків із сучасним музичним мистецтвом, різноманітними традиціями вітчизняної й західноєвропейської музики є необхідними для з'ясування ролі й значення цього жанру не тільки у творчості композитора, але й в історії вітчизняної музичної культури в цілому.

Список літератури

1. Адрианов А. В. Некоторые особенности фактуры партесного многоголосия и его исполнение. Национальные традиции русского хорового искусства (творчество, исполнительство, образование) : сб. науч. трудов / А. В. Адрианов. — Л. : ЛОЛГК. — 1988. — С. 90–99.
2. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского. Музыка и музыкальный быт старой России : материалы и исследования / Б. В. Асафьев. — Л. : Academia. — 1927. — С. 7–29.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
4. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б. В. Асафьев. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1979. — 344 с.
5. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве / Б. В. Асафьев; сост. и коммент. А. Б. Павлова-Арбенина. — Л. : Музыка, 1980. — 216 с.
6. Бортнянский Д. С. 35 концертов для смешанного хора без сопровождения под ред. П. И. Чайковского / Д. С. Бортнянский. — М. : Музыка, 1995. — 400 с.
7. Владышевская Т. Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко. Традиции русской музыкальной культуры XVIII века : сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных / Т. Ф. Владышевская. — Вып. XXI. — М., 1975. — С. 72–112.

8. Владышевская Т. Ф. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства. Из истории русской и советской музыки : сб. ст. / Т. Ф. Владышевская Вып. 2. — М. : Музыка. — 1976. — С. 40–61.
9. Герасимова-Персидська Н. А. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. / Н. А. Герасимова-Персидська. — К. : Муз. Україна, 1978. — 184 с.
10. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. А. Герасимова-Персидская. — М. : Музыка, 1983. — 288 с.
11. Герасимова-Персидская Н. А. «Постоянные эпитеты» в хоровом творчестве конца XVII первой половины XVIII веков. Русская хоровая музыка XVI-XVIII веков: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных / Н. А. Герасимова-Персидская. — Вып. 83. — М., 1986. — С. 136–152.
12. Герасимова-Персидская Н. А. О двух типах музыкального хронотопа и их столкновении в русской музыке XVII века. Литература и искусство в системе культуры : сб. науч. трудов / Н. А. Герасимова-Персидская. — М. : Наука, 1988. — С. 343–349.
13. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
14. Дилецкий Н. П. Идея грамматики музыкальной / Н. П. Дилецкий Памятники русского музыкального искусства. — Вып. 7. — М. : Музыка, 1979. — 638 с.
15. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. — Репринт. изд. Сергиев Посад : Изд. СвятоТроицкой Сергиевой Лавры, 1995. — 160 с.
16. Келдыш Ю. В. Проблема стилей в русской музыке XVII-XVIII веков / Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. музыка. — 1973. — №3. — С. 58–64.

Надійшла до редколегії 15.03.2012 р.

УДК 783:26-523.4(477)''18/19''

В. М. ЩЕПАКІН

СИНАГОГАЛЬНА МУЗИКА В УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ. У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЇЗАЦІЇ ЄВРЕЙСЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

Простежується еволюція єврейської синагогальної музики в Україні, аналізується специфіка впровадження органу в іудейське богослужіння.

Ключові слова: *Хаскала, синагогальна музика, кантори, синагогальні хори, орган у синагозі.*

Прослеживается эволюция еврейской синагогальной музыки в Украине, анализируется специфика внедрения органа в иудейское богослужение.

Ключевые слова: *Хаскала, синагогальная музыка, канторы, синагогальные хоры, орган в синагоге.*

The evolution of the Jewish synagogue music in Ukraine can be traced, specific implementation organ in the Jewish liturgy is analyzed.

Key words: *Haskalah, synagogue music, cantors, synagogue choirs, the organ in the synagogue.*

Процес поступової європеїзації музично-культурного побуту в другій половині XIX — на початку XX ст. став однією з характерних ознак загальнокультурної еволюції півдня Російської імперії. Ці потужні невідворотні процеси, характерні для всіх європейських країн тих часів, вплинули в подальшому на все більшу відкритість життя єврейської спільноти в Україні, значна частина якої пройшла гігантський шлях від майже повної культурної, релігійної суспільної закритості й відокремленості на початку XIX ст. до широкої інтеграції в загальнокультурний простір наприкінці XIX –початку XX ст. Така стрімка еволюційна динаміка музично-культурних процесів зробила багатьох талановитих представників єврейської спільноти ще наприкінці XIX ст. презентантами кращих європейських традицій у музичному виконавстві, музичній педагогіці, композиторській творчості. Суспільно-культурна трансформація у сфері музичного мистецтва дозволила численним представникам єврейської національності, які жили в ті часи на українських землях, з кінця XIX ст. і в подальші часи ввійти до європейської і світової музичної еліти, зробити колосальний внесок у розвиток єврейської, української, світової музичної культури. Це зумовлює актуальність означеної роботи.

Об'єкт дослідження — музична культура України другої половини XIX — початку XX ст., предмет — єврейська синагогальна музика в Україні та її представники, мета — висвітлення еволюції синагогальної музики в Україні в контексті загальноєвропейського єврейського відродження в XIX — на початку XX ст.

Процеси демократизації, долучення єврейських спільнот різних європейських країн до загального світського життя і поступове зближення іудеїв та християн відбувалися завдяки проникненню у повсякденний побут та іудейську релігію прогресивних принципів єврейського відродження — Хаскали, ідеологом якої був М. Мендельсон (1729-1786). Залучення до культури корінного народу здавалося панацеєю від презирства і бідувань, що оточували єврейство. Разом із тим, намагаючись стати повноправними членами християнського суспільства, сприйнявши його норми і традиції, прибічники Хаскали відмежовувалися від традиційного єврейського світу [21]. Чи не найпрогресивнішою, здатною пристосовуватися до непростих умов буття в Російській імперії в XIX ст. серед численних єврейських спільнот виявилася одеська. Бурхливий економічний розвиток цього міста, багатонаціональний склад і доволі демократична загальна атмосфера, що панувала в Одесі

з часів її заснування — усе це сприяло швидкому припливу до молодого міста євреїв — як з Росії, так і з-за кордону. Якщо більшу частину перших поселенців-євреїв становили вихідці з колишніх польських територій — Волині, Поділля та Литви, то в подальшому найбільшими в місті стали єврейські громади переселенців з Німеччини й Австро-Угорщини. Особливо активною стала спільнота з другого за кількістю населення в Галичині міста Броди. Після поділу Польщі Броди відійшли до Австрії і стали прикордонним містом з Російською імперією. Так звані «бродські євреї» вдихнули в життя одеської громади насіння Хаскалі.

Активне проникнення єврейського капіталу в економіку Одеси чи не з перших років по її заснуванні сприяло тому, що вже з кінця 1850-х рр. єврейські купці почали відігравати провідну роль у міжнародній торгівлі Одеси. На 1875 р. 60% торгових домів належало євреям [6]. Такий економічний стан стимулював сплеск загальнокультурного життя найбільшої в Російській імперії одеської єврейської спільноти. У релігійному житті це проявилось в побудові в місті численних синагог та молитовних будинків, активному розвитку синагогального співу. Перша синагога в Одесі виникла на вулиці Балківській в 1795 р., через рік після заснування міста, а в 1798 р. на розі вулиць Єврейської та Рішельєвської було збудовано більшу синагогу, яка після її перебудови в 1855 р. стала Головною синагогою міста. На час заснування Одеси (1794 р.) у ній налічувалося 246 євреїв (10% усього населення), а за переписом 1897 р. загальна кількість одеських євреїв становила 138935 осіб — 34,4% усього населення Одеси. На зламі XIX і XX ст. у місті налічувалося 7 синагог і 45 молитовних домів, 2 великі загальноміські єврейські благодійні установи, 89 навчальних закладів і 200 хедерів (початкових навчальних закладів), 5 великих єврейських професійних товариств взаємодопомоги. Саме в Одесі в другій половині XIX ст. почали друкуватися найперші в Російській імперії єврейські періодичні видання. Єврейська громада Одеси була відома своїми професійними товариствами, які об'єднували вчителів, кравців, ювелірів, рубачів коштерного м'яса, торговців, прикажчиків, биндюжників, портових вантажників та ін. Кожне мало власний молитовний будинок, позиково-кредитну касу, благодійне відділення і маже завжди — бібліотеку. Таке товариство існувало і в синагогальних хористів. На початку XX ст. за кількістю єврейських навчальних закладів Одеса посідала перше місце в Російській імперії [9].

Сучасний мистецтвознавець Є. Котляр зазначає: «Десятиліття внутрішнього конфлікту «бродських» маскілім [прибічників Хаскалі — В. Ш.] і традиційного єврейства та боротьба за сфери духовного і суспільного впливу створили єврейської Одесі славу палаючої «геєни» і одночасно вплинули на виникнення безпрецедентного культурного феномену. Яскраво і багатогранно це

виражалося через духовні і в прямому сенсі слова представницькі центри єврейського життя — синагоги. Історія їх будівництва, архітектурні стилі, внутрішній благоустрій та літургійні нововведення, видатна канторська школа і музичні традиції, загалом культурне життя всередині і навколо одеських синагог ставлять їх в один ряд з визначними синагогами єврейських громад Західної та Східної Європи» [10]. Усі ці процеси сприяли тому, що на межі XIX і XX ст. Одеса стала найкрупнішим єврейським культурним (літературним, музичним, театральним, релігійним, науковим) центром.

Подібні тенденції все активнішого залучення євреїв до загальних суспільно-культурних процесів поступово розширилися в інших південно-західних регіонах Росії, де євреї мали право мешкати. У релігійній сфері життя іудейської спільноти ідеї Хаскали виявилися в демократизації богослужіння, поступовій секуляризації єврейського церковного співу, впровадженні в службу хорového чотириголосся, проведенні в синагогах концертів духовної музики і, нарешті, застосуванні органу під час богослужіння. Ще в середині XIX ст. більшість східноєвропейських канторів не володіла нотною грамотою, мелодії, складені відомими канторами, передавалися в усній формі, пізніше записувалися їх учнями, помічниками. Новим громадським настроєм цілком відповідав інтерес до професійної музики і музичній освіті. Наприкінці XIX ст. розпочався новий етап у розвитку східноєвропейського хазанута (мистецтва канторів). Одними з головних характеристик канторів даного періоду стали їхня музична грамотність і ґрунтовне знання ними європейської музичної класики. Хаззани нового покоління не лише читали ноти і записували власні композиції, а й здобували професійну музичну освіту, навчалися в консерваторіях Москви, Петербурга, Відня, інших європейських центрів [28].

Цікаві факти про специфіку музичного буття в одеській Бродській синагозі наприкінці в 1865 р. наводить В. О. Роткірх, жандармський генерал-лейтенант, публіцист і письменник, який друкувався під псевдонімом Теобальд: «Одеська синагога — прекрасна будівля, мало не з одного мармуру побудована. Хор співаків у ній складався виключно майже з італійців. Кантору (записувачеві) синагоги суспільство платило 5000 рублів; чудовий, бархатисто-ніжний і високий тенор його міг би зробити честь будь-якому європейському театрові. Проповіднику також платили 5000 і він носив титул «доктора богослов'я», отриманий ним у Гейдельберзькому університеті. [...] Серед відвідувачів було чимало православного білого духовенства та священників інших християнських віросповідань. [...] Одеські християни на той час настільки зблизилися з євреями (принаймні, вищій клас одних і інших), що почуття благочестя вашого навіть не обурювалося під час присутності євреїв у православному соборі. [...] Спів кантора

нас здивував, але спів синагогального хору позитивно зачарував: він був нотний, стародавнього ритму, стрункий, прекрасний, і переносив нас в біблійні часи, коли хори Левітів вихваляли Єгови перед скинією» [27]. Цей документ потребує коментарів. Проповідником, про якого йдеться в спогадах Роткріха, був прусський підданий Шимон-Ар'є (Симон-Леон) Швабахер (1820-1888), випускник не Гейдельберзького, а Тюбінгенського університету, де отримав диплом доктора філософії. До Одеси він приїхав наприкінці 1859 р. на запрошення галицької (бродської) єврейської громади і з наступного року обійняв посаду головного рабина Бродської синагоги — осередку поширення в Одесі ідей Хаскали. На цій посаді він перебував протягом 28 років, майже до своєї смерті. Кантором цієї синагоги, про якого йшлося, ще з 1841 р. був Н. Блюменталь (1806-1902) — новатор у церковному іудейському богослужінні. Саме він уперше в Росії ввів до служби хоральне супроводження співу кантора, а згодом, як зазначають деякі дослідники, утворив синагогальний змішаний хор, в якому співали чоловіки і жінки. Проте згідно з іншою версією, сопранові й альтові партії виконували хлопчики, що відповідає канонам єврейського богослужіння. Потребує документальних доказів і теза про те, що синагогальний хор складався майже з італійців. По-перше, спів католиків у синагозі навряд чи міг дозволятися навіть прогресивним іудейським духовенством, по-друге одеські газети вже в 1870-х рр. надають протилежну інформацію: хор італійської опери в Одесі складався в більшості з єврейських синагогальних хористів, які таким чином успішно суміщали церковну і світську музичну практику. У будь-якому разі на художні смаки цього багатонаціонального міста суттєво вплинули італійські оперні традиції, отже, стає зрозумілішим упровадження стилю *bel canto* в традиційну літургійну службу синагог півдня Росії. Свідчення про проникнення в синагогальний спів цього провідного оперного стилю, і, водночас, про тимчасове виконання обов'язків кантора в Головній одеській синагозі солістом-євреєм італійської оперної трупи з Лондона М. Даревським, тричі надає в 1876 р. газета «Новоросійський телеграф»: двічі анонсуючи цю подію [4; 24] і потім звітуючи про неї: «В [...] суботу, в одеській головній синагозі служив запрошений місцевим єврейським товариством кантор М. Даревський, знайомий одеській публіці своїми концертами. [...] Слухачі залишилися задоволені співом нового кантора» [5]. Наголосимо, що служба відбувалася в синагозі з традиційними поглядами на сутність єврейського богослужіння.

Композиторська творчість провідних єврейських канторів та регентів Одеси, як і в інших синагогах України, базувалася на глибокому засвоєнні і творчому застосуванні європейських традицій у жанрі духовної музики. Церковні твори Н. Блюменталю, засновника першої в місті хорової школи, який найпершим серед

хаззанів Східної Європи опанував стиль *bel canto* та мелодику класичної німецької музики й використовував їх у літургії, а також А. Г. Дунаєвського, П. Мінковського (учня Р. Фукса у Відні), Д. Новаковського, Є. М. Геровича (автора збірки єврейської світської музики) та ін. були відомі в Європі.

Сприйняття частиною єврейського духовництва європейських традицій уможливило впровадження в Бродській синагозі Одеси органа. Проте це нововведення неоднозначно сприймала навіть орієнтована на західні традиції частина єврейської спільноти. Представники Хаскали в Західній Європі намагалися ввести орган у синагогальну службу, як це практикувалося в католиків. Один із засновників реформізму, німецький банкір І. Якобсон (1768-1828) збудував чи не найпершу синагогу з органом у Касселі в Баварії ще на початку XIX ст. У 1817 р. орган було встановлено в приватній синагозі, яка належала Я. Х. Беру — батькові композитора Дж. Мейєрбера. Навіть представник ортодоксального напрямку в іудаїзмі — угорський рабин А. Чорін — надрукував у 1818 р. книгу на захист синагогального органа, в якій неодноразово посилався на Тору і Танах. У 1820 р. відкрито синагогу в Лейпцизі, де були виконані спеціально написані для цієї події органні твори. Реформістська конгрегація сприяла виходу друком збірників єврейських релігійних гімнів німецькою мовою, в яких за зразок правили протестантські хорали. Берлінський хаззан Л. Левандовський опублікував декілька збірників літургійних наспівів, додавши до них власний органний акомпанемент. У його виконавській творчості європейська музична культура органічно поєднувалася з національною традицією [30]. В іншому музичному центрі Європи — Празі — у так званій «Іспанській» синагозі орган з'явився в 1836 р. З тих часів ця синагога ввійшла до історії саме чеської культури, адже першим її органістом і керівником хору був видатний чеський композитор і диригент, автор чеського національного гімну Фр. Шкroup, який працював у цій синагозі аж до 1845 р. [8]. Після реформістського синоду, що відбувся в Лейпцизі в 1869 р., органи були встановлені в більшості німецьких синагог. Згодом це нововведення поширилося на інші країни і континенти, досягнувши свого піку на рубежі XIX і XX ст. Після прийняття офіційного рішення про допустимість органної музики в синагогах сфера застосування цього музичного інструмента постійно розширювалася. Спочатку органіст зазвичай виконував сольні партії між численними соло кантора й акомпанував під час співів. Органні інтерлюдії створювали необхідний настрій в учасників служби і заповнювали мовчазні молитовні паузи. Протягом останніх десятиліть XIX ст. єврейські церковні композитори створювали певний стиль синагогальної органної музики, який ґрунтувався на єврейській літургійній тематиці. На початку XX ст. репертуар синагогального органіста являв собою

своєрідний сплав західної класичної музики, літургійних, паралітургійних і народних мелодій і виконувався під час релігійних служб і світських концертів [20].

Усі ці новації в європейському іудейському релігійному житті безпосередньо стосувалися і українських євреїв, серед яких одеські «бродські євреї» були в авангарді цього процесу. За словами сучасного єврейського історика і письменника Аб Міше (А. Кардаша), традиційною опорою ортодоксальних хасидів у місті була Головна синагога, центром реформаторів — Бродська. Першу матеріально субсидувала одеська місцева влада, другу втримували з 1841 р. на свої гроші «бродські євреї», верхівка громади, люди з капіталом. Бродська синагога диктувала громаді новинки, зокрема твори власних музикантів, які поєднували єврейські традиційні мотиви і християнські мелодії Генделя або Баха. «Саме в Бродській синагозі, — пише Аб Міше, — уперше в Росії зазвучав синагогальний хор, а з 1909 р. — орган з органістом-німцем з лютеранської церкви [в ті роки ним був А. Гольце — В. Ш.]. Музика привертала до Бродської синагоги і не євреїв, вони, включаючи християнських священиків, приходили не тільки на платні концерти, що організовувалися у свята, а й на суботні молитви. А для євреїв Одеси Бродська синагога стала духовним і інтелектуальним центром» [1].

Про дату встановлення в Бродській синагозі в Одесі органа є декілька суперечливих свідчень. За «Російською єврейською енциклопедією» орган у цій синагозі встановлено ще в 1896 р., використовувати його під час молитов розпочали в 1909 р. [15], а в дослідженні «Єврейська музика» наводиться 1901 р. [30]. Як зазначає сучасний дослідник О. Локшин, єврейська громада придбала орган, щоб грати на ньому по суботах та під час релігійних свят. Гра на органі передувала сурмління в старовинний духовий інструмент шофар наприкінці свята Йом Кіпур [Судний день або День спокути — В. Ш.]. Спочатку грати на органі запросили християнина, проте невдовзі його замінив єврей [13].

Один із найвідоміших одеських рабинів Ш. Я. Гліксберг (1870 — 1950), який з 1906 р. був рабином на Молдаванці, а в 1917 — 1937 рр. — головним одеським рабином, писав у своїх мемуарах: «Орган у Бродській синагозі (1909/1910) був установлений не на вимогу реформи, а просто за бажанням, примхою її кантора, чий голос став слабшати і потребував підтримки органа. Ця подія стала дуже спірною серед парафіян у синагозі й призвела до серйозних заперечень «комісії» синагоги» [3]. За свідченням сина Ш. Я. Гліксберга, його батько називав цей орган «шарманкою» [3]. Далі у своїх мемуарах Гліксберг зазначив: «Кантиляція (сучасний релігійний спів) процвітала в Одесі, і багато прославлених канторів вийшло з цього міста (Бахман, Блюменталь, Розумний та ін.). Але нічого в цьому модернізмі не було спільного з реформістською

течією євреїв західних країн. Євреї, котрі надавали перевагу реформізму, не молилися навіть у Бродській синагозі. Одеські євреї не обстоювали «чистого іудаїзму» та зміну в релігійних звичаях, оскільки реформізм не існував у Росії, і навіть найліберальніші з них симпатизували традиційним звичаям у синагогах» [3].

Одеська газета «Театр» у 1898 р. надрукувала схвальний відгук відомого французького композитора, музичного директора Паризької синагоги (1872 — 1895), автора єврейської літургічної музики С. Давида на надіслану йому одеським кантором і композитором А. Г. Дунаєвським книгу з 25 його синагогальними композиціями для мішаного хору, де, серед іншого, були такі рядки: «Ви чудово обробляєте голоси і Ваше музичне, дуже чисте письмо свідчить про тривалі заняття, значну досвідченість і глибоке знання класиків усіх країн» [23]. Зазначимо, що видання Дунаєвським його композицій, за свідченням кореспондента газети, було здійснене в 1897 р. А дата смерті С. Давида — 3 жовтня 1895 р. Можливі варіанти, які пояснюють появу цього матеріалу: або кореспондент припустився помилки з роком видання творів Дунаєвського, або Дунаєвський надсилав Давиду їх у рукописному варіанті. У будь-якому разі, ця публікація свідчить про намагання єврейських синагогальних композиторів наблизитися за викладенням музичного матеріалу до західноєвропейських традицій у сфері духовної музики.

Подібна тенденція простежується і в композиторській творчості Н. Блюменталю. У некрологах з приводу його смерті [11; 14] відзначається глибоке вивчення цим митцем творів провідних західноєвропейських композиторів — від Й. С. Баха до Л. Керубіні, Л. Бетховена, і творче засвоєння європейських особливостей духовного письма. «Музичний світ зазнав дуже важкої втрати. Вірніше було б, звичайно, сказати, що втрата ця спіткала «єврейський музичний світ», але [...] мандрівний Ізраїль [...] якщо [...] де-небудь проявляє ще свою відособленість, то, в усякому разі, не в музичних сферах» [11]. На панахиді за місяць після смерті Блюменталю під керівництвом другого кантора і регента Бродської синагоги Д. Новаковського, також церковного композитора, який на той час уже 30 років керував синагогальним хором, був виконаний написаний ним псалом для співу з акомпанементом скрипки, віолончелі та органа. «Твір цей свідчить як про солідні музичні знання автора і видатне його композиторське обдарування, так і про переважання в псалмі європейського колориту, який, як відомо, становить відмінну рису більшості блюменталівських творінь. І [...] цей європейський колорит, котрий заставив Блюменталю часто вдаватися до запозичення і переробок, є головною заслугою покійного, який прагнув до загальнолюдської культури і був переконаний, що національна самобутність анітрохи не втрачається від вторгнення сучасних освітніх начал у життя народу.

[...] Успіх музичної частини панахиди [...] забезпечила участь [...] скрипаля п. Меца і віолончеліста п. Малкіна» [12]. Отже, крім «європейськості» твору і виконавців (А. Мец був вихованцем Л. Ауера в Петербурзькій консерваторії, а Й. Малкін — А. Рабо в Паризькій), кореспонденція засвідчує, що орган у Бродській синагозі використовувався ще в 1902 р. і органну партію виконував саме Д. Новаковський : прізвище органіста не надане.

Про високий професіоналізм музикантів у синагогах свідчить й огляд у «Південному музичному віснику» (1915 р.), в якому надається картина музичного духовного виконавства в Одесі, яка віддзеркалювала загальний його стан у різних містах Півдня Російської імперії. Автор констатував, що в багатьох православних одеських церквах посади регентів обіймали особи не лише без музичної освіти, а й, навіть такі, що ледь-ледь знають музичну абетку. У вірмено-григоріанській церкві, де до початку Першої світової війни функціонував невеликий мішаний хор, через рік хор поменшав і став співати набагато гірше. У католицькій церкві «...органу підспівували голоси. Найчастіше чулися дисканти та альти, проте годі було годі будо сподіватися на чотириголосся. [...] Нарешті, нинішнім літом я відвідав в Одесі дві єврейські синагоги — Велику и Бродського [так у тексті — В. Щ.]. У Великій синагозі співає чудовий хор. В синагозі Бродського такий саме чудовий хор співає під акомпанемент органа» [19]. Окрім очевидної високоякісної музичної складової, в синагогах порівняно з багатьма церквами християнських обрядів показовим є співвідношення функцій хору й органа в костюлі та синагозі: якщо в першому разі голоси підспівували органу, то в другому орган супроводжував спів хору.

Як і в Одеській Бродській синагозі, орган мали встановити і в побудованій у Харкові в 1913 р. одній з найбільших в Європі Хоральній синагозі, де за проектом петербурзького архітектора Я. Гевірця було передбачене спеціальне місце для хору й органа [22]. Проте здійсненню цих планів завадила Перша світова війна.

З відкриттям наприкінці 1900-х рр. у музичному училищі Одеського відділення Імператорського російського музичного товариства класу гри на органі цей інструмент активно почали опановувати єврейські діти. Показовою є статистика 1910-х рр. у щорічних звітах музичного училища (потім консерваторії). У 1914/15 навч. р. в Одеській консерваторії з 5 учнів-органістів 4 були євреями [16]. У наступному звіті учнів-органістів уже налічувалося 9 осіб, щоправда без персоніфікації прізвищ [17]. Однак, за логікою попереднього року, очевидно, що більшість класу становили учні-євреї.

Наведемо уривки з листа одеситки Т. Бабаджан (1916 р.) : «...З Єврою я вчора була в синагозі Бродського на богослужінні з півчими та органом. Впускали за білетами, які діставалися

майже з бійкою. [...] Єва в простоті душевній прийняла за Баха бездарну церковну музику, ймовірно одеського походження. Прекрасний хор, солістом якого виступав відомий кантор, 60-річний старик, котрий володіє красивим, молодим тенором, виконував речитативи та арії, немов би вихоплені з італійської опери новітнього типу. Нічого церковного ані в музиці, ані у виконанні. У кантора манера справжнього італійського *bel canto*» [27]. Цей захоплений відгук на спів П. Мінковського (саме він обіймав посаду головного кантора Бродської синагоги в 1902-1922 рр.) виявляє упередженість ставлення Ш. Я. Гліксберга до якості його співу. Того ж року І. Шкаровський констатував, що мистецтво синагогального співу, пристосовуючись до європейських традицій, у деяких своїх рисах втратило національну самобутність: «Як далекі всілякі кантори наших днів, котрі так охоче виступають у концертах і співають для грамофонів, від старих творців музичного слова, чий спів був справжнім служінням, [...] священнодієством. Імена цих окремих, самостійних і глибоко своєрідних канторів оточені ореолом святим і в пам'яті народній вони залишилися як великі подвижники» [25].

Протягом перших двох десятиліть ХХ ст. поширюються грамофонні записи єврейських канторів. Найпершим з канторів, чие мистецтво зафіксоване в грамзаписах (1903 р.), був видатний співак Г. Сирота, який обіймав найпрестижнішу посаду головного кантора Великої Варшавської синагоги. «Єврейський Карузо», як його називали сучасники, Сирота виступав і в синагогах провінційних міст України, зокрема в Білій Церкві [2]. Його платівки видавалися у Варшаві та у Вільно (усього виявлено 11 записів) і, безсумнівно, були відомі в Україні [29], де місцевих канторів записувала фабрика товариства «Екстрафон» у Києві. Повний каталог цієї фабрики (1914 р.) містить записи тенора М. Н. Писака — обер-кантора (головного кантора) Бердичівської головної синагоги, тенора М. А. Гутенберга — кантора Єлисаветградської великої Пермської синагоги та Г. А. Нісневич — обер-кантора Віленської головної синагоги [18, с. 74-76]. Спів канторів супроводжував хор Київської синагоги Бродського. Дослідник А. Железний додає до цього списку ще записи обер-кантора Л. М. Дискіна з хором Київської хоральної синагоги, вочевидь зроблені «Екстрафоном» уже після публікації цитованого каталогу [7]. Синагогальні хори в різних містах України нерідко виступали в духовних концертах і поза синагог разом з хорами церков різних християнських конфесій, виконуючи, крім єврейської духовної музики, духовні та світські твори російських і західноєвропейських композиторів [26].

Узагальнюючи наведені факти зазначимо, що єврейська духовна музика за дореволюційних часів зазнала кардинальних змін через її секуляризацію та наближення до зразків європейських

духовних композиторів-християн. Вона користувалася в Україні значним попитом, а зацікавленими слухачами були не лише представники іудейських релігійних спільнот, а й численні представники багатьох національних культур і релігійних конфесій, які населяли українські землі. Поглиблене дослідження цієї проблематики потребуватиме звернення до періодичних видань кінця XIX — початку XX ст. та аналізу манери виконавства і творів конкретних авторів.

Список літератури

1. Аб Мише. У чорного моря / Кардаш А. // Либрусек. [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://lib.rus.ec/b/155589/read>
2. Берман Х. Наш великий земляк, всемирно известный кантор Пинхас Минковский / Х. Берман [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://ami-moy.narod.ru/A284/A284-081.htm>
3. Гликсберг Ш. Я. Еврейская Одесса. Главы из моих мемуаров / Ш. Я. Гликсберг // Всемирные Одесские новости. — 2010. — № 1 (75), марг. — с. 7. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.odessitclub.org/publications/won/won_75/won_75_7.pdf
4. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1876. — 1 сент.
5. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1876. — 5 сент.
6. Дружкова И. Еврейские банкиры в Одессе XIX века / И. Дружкова // Мигдаль. Times № 48-49. [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.migdal.ru/times/48/4465/>
7. Железный А. Каталог граммофонных пластинок акционерного общества «Экстрафон». Киев. 1909-1917 / А. Железный // Russian-records.com [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://russian-records.com/details.php?image_id=11797
8. Испанская синагога // World Art. Art in all displays [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.world-art.ru/architecture/architecture.php?id=63>
9. История еврейской общины Одессы. Краткая историческая справка [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.chabad.odessa.ua/templates/articlecco_cdo/aid/940148
10. Котляр Е. А. Одесские синагоги в контексте еврейской эмансипации Европы: историко-архитектурный контекст / Е. А. Котляр // Материалы 1-ой Международной научной конференции «Одесса и еврейская цивилизация»: Одесса, 2002, 11-13 ноября [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.migdal.ru/migdal/events/science-confs/1/4789/4793/>
11. Л. Н. М. Блюменталь. (Некролог) / Л. // Театр. — 1902. — 29 янв.
12. Л. Панихида по Н. М. Блюментале / Л. // Театр. — 1902. — 3 марта.
13. Локшин А. Немецкий раввин в Одессе. Конфликт вокруг Шимона-Арье Швабахера (1859-1861) / А. Локшин // Журнал Лехаим. — 2011. — 17 авг. [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://ru-ru.facebook.com/notes/257630124256531>
14. Некролог // Русская музыкальная газета, 1902. — № 2.

15. Одесса // Русская еврейская энциклопедия. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.rujen.ru/index.php/>
16. Отчёт Одесского отделения Императорского Русского Музыкального общества и состоящей при нём консерватории за 1914-1915 год. — Одесса : Тип. «Спорт и наука», 1915. — 127 с.
17. Отчёт Одесского отделения Императорского Русского Музыкального общества и состоящей при нём консерватории за 1915-1916 год. — Одесса : Тип. «Спорт и наука», 1916. — 55 с.
18. Полный каталог общества Экстрафон по 1-го Мая 1914 года. — К., 1914. — 77 с.
19. Потоцкий Ст. По одесским церквям / Ст. Потоцкий // Южный музыкальный вестник. — 1915. — № 14-15. — С. 9-10.
20. Синагогальная органная музыка // Музыка периода холокоста [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://holocaustmusic.org.ru/music/organ-music/>
21. Фридман А. Речь Посполитая и Франция на пути к эмансипации евреев во второй половине XVIII столетия / А. Фридман [Электронные ресурсы]. — Режим доступа : http://jhist.org/lessons8/ashkenaz016_03.htm
22. Харьков. История и архитектура. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.kharkov.ua/culture/2a.html>
23. Хроника // Театр. — 1898. — 10 янв.
24. Частные объявления // Новороссийский телеграф. — 1876. — 3 сент.
25. Шкаровский И. О еврейской народной музыке / И. Шкаровский // Южный музыкальный вестник. — 1916. — № 15-16. — С. 104.
26. Щепакін В. М. Неправославні духовні концерти в Україні на початку ХХ ст. в контексті становлення професійної музично-виконавської культури / В. М. Щепакін // Культура України. Вип. 35. : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Х. : ХДАК, 2011. — с. 224-236.
27. Яворская А. Мемуары первых ста одесских лет. Воспоминания Теобальда. Из одесской жизни 1865 г. / А. Яворская // Альманах «Мория». Одесса, 2006. — № 5. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.moria.hut1.ru/ru/almanah_05/01_14.htm
28. Яковлева О. Сборник молитвенных песнопений Йосефа Розенבלата «Тфилат Йосеф» в контексте изучения восточноевропейского хазанута / О. Яковлева // Клезмер виг — Клезмерская колыбель [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://klezmer.com.ua/history/history_text44.php
29. Russian-records.com [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.russian-records.com/search.php?search_keywords=%D1%E8%F0%E2%E0&l=russian
30. Walrus-Kay. Еврейская музыка. Часть четвертая / Walrus-Kay // Evrofilm — еврейский медиа портал [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://evrofilm.com/evrejskaya-muzyka-chast-chetvertaya.html>

НАШІ АВТОРИ

- Азарцева Л.С.** канд. пед. наук, доц. ХДАК
- Апчел О. А.** аспірант ХДАК
- Біленька І. Г.** ст. викл. ХДАФК
- Бойко В. Г.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Виткалов В. Г.** канд. пед. наук, проф., зав. кафедри культурології РДГУ
- Виткалов С. В.** канд. мистецтвознав., ст. викл. РДГУ
- Вішленков М. П.** ст. викл. ХДАК
- Германова де Діас Е. В.** канд. філос. наук, доц. ХДАК
- Дударець В. М.** канд. архітектури, проф. КНУКіМ
- Дяченко М. В.** д-р філос. наук, проф., зав. кафедри філософії та політології ХДАК
- Жукова О. В.** канд. іст. наук, доц. ХДАК
- Каністратенко М. М.** канд. іст. наук, проф., перший проректор ХДАК, засл. працівник культури України
- Кушнаренко Н. М.** д-р пед. наук, проф., зав. кафедри книгознавства та документознавства, проректор з наукової роботи ХДАК, засл. працівник культури України
- Манько С. Б.** аспірант ХДАК
- Медриш І. Д.** викл.-метод. Чернівецького училища мистецтв ім. С. Воробкевича
- Мельник Е. А.** канд. філос. наук, ст. викл. ХДАК
- Мицик С. В.** лауреат обласної премії ім. М. Аркаса, викл. вищої категорії, заступник директора з навчально-виробничої роботи Николаївського коледжу культури і мистецтв, здобувач КНУКіМ
- Оленіна О. Ю.** д-р мистецтвознав., доц., зав. кафедри менеджменту скд ХДАК
- Откидач В. М.** д-р мистецтвознав., проф. ХДАК
- Пашков К. В.** канд. філос. наук, докторант ХДАК

-
- Росляк Р. В.** канд. мистецтвознав., доц., докторант Ін-ту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- Рудавіна І. Г.** аспірант ХДАК
- Северин В. Д.** ст. викл. ХДАДіМ
- Северинова М. Ю.** канд. мистецтвознав., доц., докторант НМАУ ім. П. І. Чайковського
- Солов'яненко А. А.** канд. мистецтвознав., доц. КНУКіМ, народний артист України
- Сташевський А. Я.** канд. мистецтвознав., доц. Ін-ту культури і мистецтв Луганського національного ун-ту ім. Т. Шевченка
- Цехмістро О. В.** канд. мистецтвознав., викл. ХДАК
- Частник О. С.** канд. мистецтвознав., доц. Нац. ун-ту «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого»
- Черкасова Н. О.** викл. ХДАК
- Чухрай Л. О.** канд. культурології, доц. КНУКіМ
- Шадурський В. Г.** канд. філос. наук, доц. ХДАК
- 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
- Шкуркіна В. М.** канд. пед. наук, доц. ХДАК
- Шолуха Н. В.** канд. культурології, ст.викл. ХДАК
- Щепакін В. М.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарєнко

Василь Миколайович Шейко (до 70-річчя з дня народження ректора Харківської державної академії культури) 4

В. М. Шейко

Культуротворча діяльність та «логіка» несвідомого конфлікту З. Фрейда 17

М. В. Дяченко

Поетичний космізм Ф. Тютчева 25

С. В. Виткалов, В. Г. Виткалов

Установи культури Рівненщини в умовах експерименту. 34

Е. В. Германова де Діас

Нові релігійні рухи в західному християнстві («Легіон Марії») 41

Н. Є. Шолухо

Культурологічні та соціально-філософські виміри комунікації: інтернет-блог як сучасний варіант особистого щоденника в масовій культурі. 49

К. В. Пашков

Сучасна європейська «література діалогу» між вірою й невір'ям та антиномії постсекулярної культури 57

І. Г. Біленька

Культура в суспільстві споживання: постмодерністські вияви. . 66

М. Ю. Северинова

Культурні архетипи «софійність» та «Слово» як основа музично-драматургічного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець) 75

О. Ю. Оленіна

Інформаційно-комунікаційний потенціал мистецтва 84

В. М. Шкуркіна

Семіотичний аналіз рунічної культури 91

В. Г. Шадурський

Жінка в контексті новозавітної оповіді 99

В. Д. Северин

Художня виразність та естетична цінність
виставкового дизайну.109

С. В. Мицик

Громадські організації та благодійницькі товариства
у святковій культурі Миколаївщини
кінця ХІХ– початку ХХ ст.117

О. С. Частник

Формування пуб-культури Великобританії (правові аспекти). .126

В. М. Дударець

Особливості використання води в садово-парковому
мистецтві.134

Е. А. Мельник

Ритуал як естетичний компонент соціально-культурної
діяльності140

МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО***Л. О. Чухрай***

До музеєфікації поселення Усове озеро150

О. В. Жукова

Хомутецька садиба Муравйових-Апостолів у контексті
сучасних музеєфікаційних процесів.158

І. Г. Рудавіна

Передумови виникнення театральних музеїв України
в контексті національно-культурних процесів 1919-1923 рр. .166

**ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО,
ХОРЕОГРАФІЯ*****А. А. Солов'яненко***

Харківський оперний театр: лабораторія режисерської
майстерності176

Р. В. Росляк

З історії імпортової політики всеукраїнського
фотокіноуправління176

Л. С. Азарцева, М. П. Вішленков

Патріархальні метафізики художніх світів Ніни Вербук192

О. А. Апчел

Передумови і виникнення радянського документального театру у ХХ ст. 203

Н. О. Черкасова

Національні фільми в прокаті: сучасні механізми підтримки 214

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

О. В. Цехмістро

Культурно-історичні передумови розвитку української вокально-симфонічної музики останньої третини ХХ ст. 224

В. М. Откидач

Художня творчість: критико-бібліографічний огляд 232

І. Д. Медриш

Пісня «Марічка» та її «молодша сестра» 242

А. Я. Сташевський

Полістилістичні тенденції в баянній музиці сучасних українських композиторів 247

С. Б. Манько

Американський та вітчизняний мюзикли: специфіка реалізації проекту 255

В. Г. Бойко

Особливості творчості Д. С. Бортнянського у віддзеркаленні західноєвропейських традицій 2-ї половини XVII — XVIII ст. 263

В. М. Щепакін

Синагогальна музика в Україні другої половини XIX — початку ХХ ст. у контексті європеїзації єврейської духовної культури 272

Наші автори 284

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 37

Редактори:

Л. Ф. Торбовська,
А. Г. Лисенко

Художній редактор

І. Г. Колесник

Комп'ютерна верстка

С. В. Яшиш

Підписано до друку 5.05.2012. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 17,69. Обл.-вид. арк. 18,07.
Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, 61057, Харків-57, Бурсацький узвіз, 4
Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК